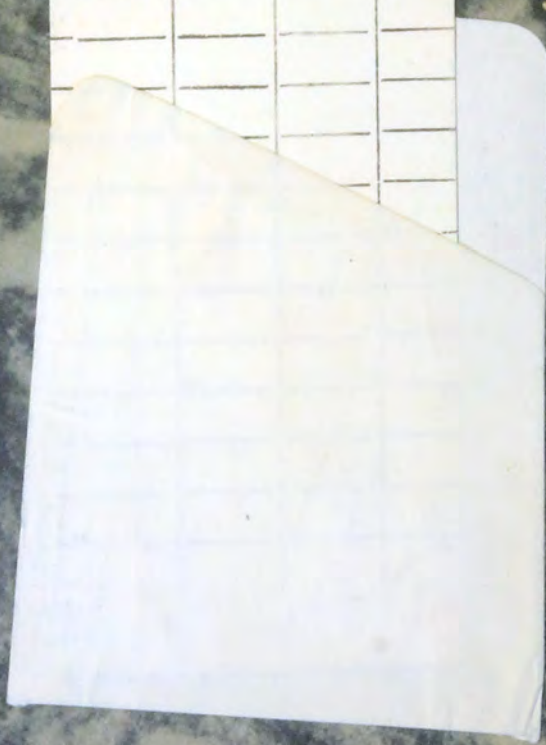


83

Λ64



83 ~~Г 2167~~ # 7395
51710
Λ64 ΔUT. 2ms.
T 11
1939 2-10



Книга должна быть
возвращена не позже
указанного здесь срока

Колич. предид. выдач _____

83я2

8

Л64

Энциклопедия литературная



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

ЛИ-ЭН-М-39(Т. II)

Адрес издательства: улица 25 Октября, 10/2.

16-я типография треста «Полиграфнига», Москва, Трехпрудный пер., д. 6.
Уполномоченный Главлита А-3083. Тираж 21 000 экз. Заказ № 504.
Бумага 72×108/16. 25³/₄ печ. листов текста × 90 000 зн. = 58 авт. л.

РЕДАКЦИЯ «ЛИТЕРАТУРНОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ»

РЕДАКЦИОННОЕ БЮРО

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

РЕДАКЦИОННЫЙ АППАРАТ

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

Иллюстративный материал подобран **М. П. Михуновой**. Библиография составлена: **Н. М. Чен-**

Трениным
ктивирована
Капелевич.

и.

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

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

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

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

СПИСОК ВАЖНЕЙШИХ СТАТЕЙ XI ТОМА

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

ИЛЛЮСТРАЦИИ И ПОРТРЕТЫ

(на вкладных листах)

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

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

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

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

См. «Строфа», «Стихосложение». М. Ш. **СТАНЮКОВИЧ** Константин Михайлович [1843—1903; псевдонимы: Костин, Откровенный писатель, Пимен и др.]—беллетрист. Р. в семье адмирала. В 1857 поступил в морской корпус. Морская карьера несколько не привлекала С.; воспитанный на идеях Белинского и Добролюбова, он хотел «служить народу». В 1860—1861 Станюкович был отправлен в дальнее морское плавание. В чине лейтенанта С. вышел в отставку и отправился в 1865 в качестве учителя в деревню, куда стремилась в то время лучшая часть радикальной молодежи. Работать в деревне в условиях самодержавия было крайне трудно; С. пришлось вернуться в город и поступить на службу.

Здесь он испытал немало неудач, неизбежных для человека с радикальными убеждениями. Этот период своей жизни С. описал в своем первом романе «Без исхода» [1872]. С 1863 С. начал печататься, а с 1872 он постоянный сотрудник журнала «Дело», где и был помещен его первый роман. Руководителем журнала был Н. Шелгунов, сотрудниками критического и публицистического отделов — преимущественно люди также радикальных взглядов, как Шапов, Ткачев, Якубович-Мельшин и др. Работа в этом журнале всецело определила идейные и политические позиции самого С.

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

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

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

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

Библиография: 1. Собр. сочин., 13 тт., изд. А. А. Карцева, М., 1896—1900; Полн. собран. сочин., под ред. и с биографич. очерком П. В. Быкова, 2 изд., 12 тт., изд. А. Ф. Маркса, СПб., 1906—1907 (приложен. к ж. «Нива» на 1906—1907); Морские рассказы (Подготовка текста, статьи и примеч. М. М. Поляковой), ГИХЛ, [М.], 1934; и др. отд. изд. произвед. М. Полякова

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

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

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

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

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

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

Библиография: 1. Казки Андреевна, Київ, 1873; Рідвяна ніч, оперетта по Гоголю, Київ, 1874 (перевид. в 1876 и 1883); Байки Крилова, Київ, 1874 (2 изд. 1882); Сорочинський ярмарок, Київ, 1875 (2 изд. 1883); Сербські народні думи і пісні, Київ, 1876; Черноморці, оперетта по Кухаренку з муз. Лисенка, Київ, 1876; 3 давнього зинтух. Поезії, 2 тт., Київ, 1882—1883 (оригинальные стихи и переводы); Гамлет, принц Данський, Київ, 1882; Стихи и драма «Не судилось» в альманахе «Рада», Київ, 1883, т. I; Малоросійський театр (сб. пьес), М., 1890; Драматичні твори, изд. Рассохина, Київ 1907 (т. I—III); Поезії М. П. Старицкого, Київ, 1908 (стихи 1861—1904).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

СТАТИСТИЧЕСКИЙ МЕТОД—см. «Метод».

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

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

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

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

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

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

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

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

СТЕЙНМАР или **ШТЕЙНМАР** [Hèr Steinmar]—немецкий миннезингер второй полов. XIII в.; исследователи пытаются отождествить его с Бертольдом С., служивым рыцарем из Klingnau в Тургау, имя которого засвидетельствовано в грамотах и документах между 1251 и 1288. В своей лирической продукции С. продолжал манеру так наз. «сельского миннезанга» (Höfische Dorfpoesie), подражая хороводным (Reigen, см.) и зимним песням (Winterlied) Нитгарта фон Рювенталь и Готфрида фон Нифена. Пародируя куртуазную альбу («Swer tougenliche minne hát»), С. восхваляет любовь к простой девушке, живущей в избе и собирающей траву («eine süeze selderin... eine dirne die nâch krûte

gât»), а разочаровавшись и в этой любви,—разгул сыгой плодоносной осени (Sit si mir niht lônēn wil); этой непретенциозной тематике соответствует простой, местами грубоватый язык, натуралистические, иногда бурлескные образы: так, поэт хвалится своей широкой глоткой—он не подавится и целым гусем; от любви он хочет скрыться, как «утка ныряет в ручей от быстрого сокола» и т. п.

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

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

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

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

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

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

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

налах как лит-ый и художественный критик. За этот период в Париже им напечатаны были книги: «О любви» (De l'amour, 1822), «Жизнь Россини» (Vie de Rossini, 1824), «Прогулки по Риму» (Promenades dans Rome, 1829) и «Арманс» (Armanche, 1827)—первый роман С. Победа Июльской революции и установление буржуазной монархии открыли С. возможность поступить на государственную службу: его назначили французским консулом в Триест, а затем в Чивитта-Веккью. Последние 12 лет жизни С. были наиболее плодотворными в его лит-ой деятельности. В течение этого периода вышли его знаменитый роман «Красное и черное» (Le rouge et le noir, 1831), «Итальянские хроники» [(Chroniques italiennes), «Ченчи» (Les Cenci), «Ванина Ванини» (Vanina Vanini), «Виттория Аккорамбони» (Vittoria Accoramboni), «Абатиса из Кастро» (L'Abbesse de Castro), и др.], «Мемуары туриста» (Mémoires d'un touriste) (два тома путевых очерков, 1838), «Пармский монастырь» (La Chartreuse de Parme, 1839),—роман, написанный уже в Париже. Далеко не все произведения С. были опубликованы при его жизни: в частности—автобиография писателя, «Жизнь Анри Брюлара» (Vie de Henri Brulard) и неоконченный, но ничем не уступающий «Красному и черному» и «Пармскому монастырю» роман—«Красное и белое»—увидели свет лишь сравнительно недавно.

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

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

LE ROUGE ET LE NOIR

CHRONIQUE DU XIX^e SIÈCLE,

PAR M. DE STENDHAL.

TOME PREMIER.



PARIS.

A. LEVAVASSEUR, LIBRAIRE, PALAIS-ROYAL.

1831.

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

именно благодаря этому, бунтуя против не-любимого отца, С., еще мальчик, демонстративно заявил себя «якобинцем и патриотом». В 1799 он уехал в Париж для поступления в политехнический ин-т, некоторое время служил в военном министерстве, затем отправился вместе с армией Бонапарта в Италию. С этого времени С.—на военной службе и в постоянных разъездах (вместе с войсками Наполеона он бывал и в России), что не помешало ему усиленно заниматься самообразованием. После падения Наполеона С. поселился в Италии (в Милане), откуда в 1821 его высладо австрийское правительство как заподозренного в карбонаризме. Между 1814 и 1817 он написал книги по музыке и живописи: «Жизнь Гайдна, Моцарта и Метастазия», «История живописи в Италии» и книгу о своих путешествиях по Италии «Рим, Неаполь, Флоренция». С 1821 по 1830 С. жил в Париже и сотрудничал в английских жур-



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

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

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

честолюбия у С.). Но то же буржуазное капиталистическое общество, та же действительность ставит роковые препятствия свободному проявлению личности, свободной игре ее благородных страстей. Буржуазная практика либо уничтожает лучшее буржуазного человека, либо коверкает, искажает это лучшее, и «характер», «страсть», «активность» становятся злыми и вредоносными.

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

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

ствительность. Наоборот, еще раз, по примеру «Пармского монастыря» и «Красного и черного», показав с беспощадной правдивостью мракобесие и гниль феодальной реакции (монархисты и аристократы Нанси), Стендаль разоблачил буржуазную общественную практику (Париж и провинция Июльской монархии).

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

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

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

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

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

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

Ш. Пауре А., Histoire des oeuvres de Stendhal, P., 1904; Cordier H., Bibliographie Stendhalienne, P., 1914; Jourda P., Etat présent des études stendhalienne, Paris, 1930; Royer L., Catalogue du Musée Stendhal, Grenoble, 1934. Н. Рыкова

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

СТЕРЛИНГ Джордж [George Sterling, 1869—1926]—северо-амер. поэт. Происходил из мелкобуржуазной семьи; войдя в среду лит-ой интеллигенции, стал представителем лучшей части американской «богеми», ощущавшей недовольство своим положением. Тонкий

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

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

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

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

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



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

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

Творчество С. замыкает собой в области английской лит-ры период «просвещения», одновременно давая предельно ясное выражение тенденциям нового периода развития этой лит-ры — «сентиментализму». Прежде чем выступить с положительной программой сентиментализма, С. стал на путь критического преодоления лит-ры эпохи Просвещения. Рационализму просветителей он противопоста-

влял чувствительность, разуму просветителя — сердце сентименталиста. Просветительский роман нес с собой критику несправедливостей общественного строя; Стерн от этой критики отказывается. Просветителей личность интересовала как часть общественного организма, С. интересуется личность «в себе», от просветителей его отличает крайний индивидуализм. Отталкиванию от идей «просвещения» соответствует и критика С. художественных методов просветительской лит-ры. Основной жанр просветительской лит-ры —



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

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

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

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

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

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

Библиография: I. Complete works, ed. by G. Saintsbury, 7 vls, L., 1894; ed. by W. L. Cross, 12 vls, N. Y., 1904; Shakespeare Head ed. of the works of L. Sterne, 7 vls, L., 1926—1929. Стерново путешествие по Франции и Италии... ч. 1—3, СПб, 1793; Красоты Стерна или собрание лучших его патетических повестей и отличнейших замечаний на жизнь... М., 1804; Нравственные речи... М., 1804; Чувственное путешествие Стерна во Францию, ч. 1—2, М., 1803; Жизнь и мнения Тристрама Шэнди, т. 1—VI, СПб, 1804—1807; Путешествие Юррика по Франции... ч. 1—4, Москва, 1806; Коран... ч. 1—3, СПб, 1809;

Тристрам Шэнди, изд. «Пантеон литературы», СПб, 1892; Сентиментальное путешествие, СПб, 6 г.; то же, 2 изд., СПб, 1892; то же, предисл. П. К. Губера, П.—М., 1922; Сентиментальное путешествие, мемуары, избранные письма (Ред., вступ. ст. и комментарии С. Р. Бабуха), М., 1935.

H. Traill H. D., L. Sterne (English men of letters), L., 1882 (периздан); Sta pfer P., L. Sterne (Sa personne et ses ouvrages), 2-me éd., P., 1882; Thayer H. W., L. Sterne in Germany, N. Y., 1905; Fitzgerald P., The life of L. Sterne, 3 ed., L., 1905; Sichel W., Sterne, a study, L., 1910; Barton F. B., Étude sur l'influence de L. Sterne en France au XVIII-e siècle; P., 1911; Melville L., The life and letters of L. Sterne, 2 vls, L., 1914; Rabbizani G., Sterne in Italia, Roma, 1920; Curtis L. P., The Politics of L. Sterne, London, 1929; Cross W. L., The life and times of L. Sterne, 3 ed., L., 1930; Кожеников В. А., Философия чувства и веры в ее отношениях к литературе и рационализму XVIII века и к критической философии, ч. I, М., 1897; Веселовский А.-И., Западное влияние в новой русской литературе, 4 изд., М., 1910; Стороженко Н. И., Обзор истории западно-европейской литературы, 4 изд., М., 1916; Масло в В. И., Интерес к Стерну в русской литературе конца XVIII и нач. XIX в., в кн.: Историко-литературный сб., посвящ. В. И. Срезневскому, Л., 1924; Шкловский В., О теории прозы, [2 изд.], Москва, 1929 [см. ст. «Пародийный роман». Отдельно под заглавием «Тристрам Шэнди Стерна и теория романа», П., 1924]. A. A.

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

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

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

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

Библиография: I. Сборники рассказов: Сияя вилка. Образы. Червица, 1899 (перевод. 1914); Каминный хрест, Львов, 1900; Дорога, Львов, 1901; Мое слово, Львов, 1905; Оповідання, СПБ, 1905; Київ, 1919; Вибрані твори, ДВУ, 1927; Твори, ДВУ, 1929, 3-е изд. Кроме того ряд мелких изданий «Книгоспілка», ДВУ, «Рад. літ.».

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

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

Библиография: I. Manly Y. M. a. Rickert E., Contemporary American Literature, L., s. a.

СТИВЕНСОН Роберт Льюис [Robert Louis (собственно Lewis) Stevenson, 1850—1894]—английский писатель. Шотландец по национальности. Р. в семье инженера. Был склонен к занятиям техникой. Поступив в Эдинбургский ун-т, С. изучал право. Однако состояние здоровья, с одной стороны, и первые успехи на лит-ом поприще, с другой, убедили его предпочесть адвокатуре лит-ру. К этому времени относятся поездки С. по Франции, Германии и родной Шотландии, в результате к-рых появились его первые две книги путевых впечатлений—«Поездки внутри страны» (An Inland Voyage, 1878) и «Путешествия с ослом» (Travels with a Donkey in the Cevennes, 1879). «Эссе», написанные в этот период, были им собраны в книге «Virginibus Puerisque» [1881]; год спустя С. издал сборник критических статей «Familiar Studies of Men and Books» [1882]. Вскоре после этого вышли отдельным изданием рассказы, печатавшиеся в журнале «London Magazine», «Новые арабские сказки» (New Arabian Nights, 1882). К 1883 относится опубликование «Острова

сокровищ» (The Treasure Island), романа, создавшего С. широкую лит-ую известность. Совместно с Хенли (Henley) С. написал ряд пьес («Beau Austin», «Admiral Guineas», «Robert Macaire»), к-рые успеха не имели. В 1885 вышел роман «Принц Отто», написанный, по общему признанию критики, в манере Мерседита, а в 1886—повесть «Странный случай доктора Джекилла и мистера Хайда» (The Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde)—мрачное, мистически-таинственное произведение, напоминающее Эдгара По. Но в этом же году вышло произведение, написанное



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

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

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

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

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

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

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

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

Библиография: I. Соч.: Edinburgh edition, ed. by S. Colvin, 27 vls., Edinburgh, 1894—1898; Pentland ed., ed. by E. Gosse, 20 vls., L., 1906—1907; Tusitala ed., by Lloyd Osbourne, 35 vls., L., 1923; Собрание сочинений, т. I—IV, изд. П. Ф. Пантелеева, СПб, 1904; Полное собрание романов, повестей и рассказов, 29 книг, изд. П. П. Соיצина, СПб, 1913—1914 (бесплатное приложение к журн. «Природа и люди» за 1914); Остров сокровищ, пер. с англ., предисловие и примеч. М. Зенкевича, изд. «Молодая гвардия», М., 1935; Остров сокровищ, Детгиз, М., 1935; то же, 3 изд., Детгиз, М.—Л., 1937; Странная история д-ра Джекилла и м-ра Хайда Маркам, пер. с англ. М. Лившицкой, Гос. изд., М.—П., 1923; История одной лжи, Анд. о-во «Огонек», М., 1927; Человек из моря, изд. «Земля и фабрика», М., 1927; Тайна корабля, изд. «Молодая гвардия», 1928; Похищенный (роман), Катриона (продолжение романа «Похищенный»), изд. «Молодая гвардия», М.—Л., 1930.

H. Raleigh W., R. L. Stevenson, 2nd ed., L., 1896; Balfour G., Life of R. L. Stevenson, 2 vls., L., 1904, 20th ed., L., 1922 [однотомн. сокращ., но с добавлением нов. данных]; Maier L., Die Abenteuerromane R. L. Stevenson, Marburger Diss., 1912; Swinnerton F. A., R. L. Stevenson, L., 1914; Rice R. A., R. L. Stevenson, how to know him, Indianapolis, 1916; Harper H. H., R. L. Stevenson, Boston, 1920; Masson R. O., The life of R. L. Stevenson, Edinburgh, 1923; Adcock A. St. J., R. L. Stevenson, L., 1924; Stewart J. A., R. L. Stevenson, man and writer, 2 vls., L., 1924; Hellman G. S., The true Stevenson, a study in classification, Boston, 1925; Chester-ton G. K., R. L. Stevenson, L., 1927; Carré J. M., La vie de R. L. Stevenson, P., 1929 [романтизированный биография]; Dark S., R. L. Stevenson, L., 1931; Венгерова З., Р.-Л. Стивенсон, «Cosmopolis»,

СПБ, 1897, № 41 и 42; «Р. Л. Стивенсон» в кн.: «Стивенсон Р. Л.», Собр. соч., т. I, СПб, 1904; Каратыгина Н., Творчество Стивенсона, в кн.: «Стивенсон Р. Л.», Похищенный, Катриона, изд. «Молодая гвардия», М.—Л., 1930; Зенкевич М., «Остров сокровищ» и его автор, в кн.: «Стивенсон Р. Л.», Остров сокровищ, изд. «Молодая гвардия», М., 1935.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Стили речи. По условиям, в к-рых осуществляется акт речи, различаются прежде всего стиль устной речи и стиль

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

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

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

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

История стилистических норм находится в прямой зависимости от борьбы и смены классовых идеологий. Так напр. в феодальном обществе разграничение речевых стилей нормируется в плане иерархическом (ср. учение классицизма о «стилях»—высоком, среднем и низком); вместе с тем, в связи с ограниченностью сфер применения лит-ого языка, большого дробления стилей не наблюдается. Позднее демократические тенденции в развитии лит-ого языка разрушают старую иерархию стилей, но в то же время все большее расширение области применения лит-ого языка вызывает рост дифференциации стилей, все большее их дробление, с одной стороны, а с другой—использование их противопоставлений на коротких

отрезках, их композиционное сочетание. Дробление речевых стилей неизбежно: язык только в том случае может удовлетворять своему назначению служить универсальным орудием человеческого общения, если он отражает в себе все разнообразие форм этого общения. Задача практической С.—научить распознавать существующие стили речи, целесообразно их использовать и вовсе не применять таких стилей, к-рые, хотя и существуют, но по идеологическим соображениям являются неприемлемыми (стиль вульгарный, напыщенный и т. п.).

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

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

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

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

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

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

2. История понятия. Первоначально слово «стиль» означало на греческом языке—колонну, столбик, палку, а на латинском (stylus)—заостренный кол, палку. На почве этого общего значения в латинском языке возникло частное: древние римляне называли С. заостренную костяную палочку, употреблявшуюся ими для письма на досках, покрытых воском. Такой костяной грифель имел на конце гладкое утолщение, к-рым, как рези-

ной, вытирали неверно начерпанные слова. По мере развития письменности в профессиональной писательской среде возникли новые, иносказательные значения слова. Известен совет поэта Горация, обращенный к писателям,—«почаще перевертывать стиль» (stylum vertere), т. е. почаще стирать написанное, лучше отделывать свое сочинение. Позднее, в эпоху упадка Империи, за словом С. упрочилось переносное значение. Так напр. поэт Апулей называет С.—способ, характер изложения мыслей; историк Тацит—особенности слога произведения, его литературную манеру.

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

«Истории античного искусства» [1764] четыре эпохи в развитии греческого искусства, подчеркивая своеобразие каждой эпохи. Затем лит-ые периоды, к к-рым уже применялось понятие С. (Скалигер), Винкельман сопоставил со своими эпохами скульптуры и архитектуры и перенес на них понятие С. В дальнейшем оно было подхвачено другими искусствоведами и археологами в их изучении античной архитектуры. Несколько позднее работ Винкельмана понятие С. получило и в применении к области поэзии более глубокое и содержательное раскрытие. Эта заслуга принадлежала величайшему поэту эпохи— Гёте, к-рый развил свое понимание С. в кратких заметках 1789 («Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil»), отчасти приближаясь при этом к теории искусства Шиллера («Письма об эстетическом воспитании», 1795). Гёте требует от художника не только изображения реальности и красоты окружающей жизни, называя это «материей» (Stoff) художественного произведения, но постижения и воссоздания в этой реальности истинной сущности вещей, обозначая ее как «форму» (Form) явлений жизни. В искусстве форма должна осуществляться в материи, подчиняя ее себе; и это высшее единство формы и материи есть С. произведения. Такое понимание С. привело к обогащению и спецификации этого понятия. С. осознается Гёте не просто как манера изложения, не только как поэтический язык произведения, но как особенность всех сторон произведения в их единстве, которое выражает творческую идею художника, постигающего сущность жизни. Это учение Гёте, содержащее элементы объективно-идеалистического миропонимания, было усвоено затем поэтами-романтиками, своеобразно использовано в философии Шеллинга и разработано Гегббелем и рядом немецких ученых (Зольгер и др.). Оно осталось отправным пунктом и для последующих теорий, к-рые своеобразно изменяли его главным образом в формалистическом направлении. Со времени Винкельмана и Гёте понятие С. прочно вошло в широкий обиход искусствознания, обозначая и специфическую особенность произведений искусства, и существенные различия между ними. В этом последнем отношении почин опять принадлежал скорее искусствоведам, чем литературоведам. Идя вслед за Винкельманом, историки архитектуры, скульптуры, а затем и живописи применяли понятие С. к отдельным эпохам и течениям искусства. Стали говорить о возникновении, расцвете, разложении С., о борьбе, о господстве С. и т. п. Среди искусствоведов XIX—XX вв. выдвинулся ряд теоретиков, посвятивших свои исследования проблеме С.—Г. Земпер («Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, 1860—1863»), А. Ригль («Stilfragen», 1893), Г. Вёльфлин («Kunstgeschichtliche Grundbegriffe», 1915) и др. Вслед за ними и литературоведы стали постепенно употреблять понятие С. применительно к отдельным лит-ым течениям, говоря о классицизме, романтизме, реализме и т. д. как о С. различных исторических эпох. К концу XIX—нач. XX вв. в западноевропейском литературоведении инте-

рес к проблеме С. непрерывно растет, что отразилось напр. в работах Э. Эльстера («Prinzipien der Literaturwissenschaft», 1897), Т. Мейера («Das Stilgesetz der Poesie», 1901) и др. Интерес к этой проблеме привел к организации специального съезда по эстетике (Берлин, октябрь 1924), где развернулись оживленные прения прежде всего по вопросу о сущности С. В русском литературоведении понятие С. стало широко употребляться, усиленно пропагандироваться в послеоктябрьский период. В работах П. Н. Сакулина, В. М. Жирмунского, В. М. Фриче и др. понятие С. было выдвинуто в качестве основной историко-литературной категории. Однако порочная методологическая основа этих работ наложила свою печать и на трактовку в них проблемы С.

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

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

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

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

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

Не все идеологические явления «стильны» в одинаковой мере. Понятие С. мало применимо напр. к произведениям науки или философии. Если здесь все же можно говорить о С., то не о С. морали или философии, а скорее о С. морализирования или философствования, т. е. о манере трактовать вопросы и излагать мысли. Совсем иное взаимоотношение между формой и содержанием существует в области искусства. Искусство отражает действительность, воспроизводит ее во всей ее конкретности, в чувственно наглядной форме. Здесь форма является более существенной, чем в других идеологиях. Здесь элементы формы своеобразно значительны, по-своему идейно нагружены, заключают в себе познавательное обобщение действительности и содержат в себе также идеологическое отношение автора к типизированной им действительности. Средством художественного воплощения этого обобщения и выражения идейного отношения писателя к многосторонним типическим ха-

рактерам и событиям является индивидуализирующий вымысел, художественная детализация, т. е. подбор множества всевозможных художественных компонентов и деталей (как тематических, так и композиционных, языковых) в той обобщающей образной картине, которую писатель рисует в своем произведении. По всем этим причинам содержание в искусстве гораздо теснее связано с элементами формы, чем в других идеологиях. Содержание художественного произведения обнаруживается именно единством бесконечного многообразия элементов и деталей образной художественной формы, приобретающих в совершенных и законченных произведениях искусства высшее эстетическое единство. Вот этой особенностью произведений искусства как таковых и обуславливается художественный С. как особый вид этого единства. В области науки, философии, морали содержание того или иного сочинения или целой системы может быть легко отвлечено от его внешнего построения и манеры изложения и усвоено вне прямой зависимости от них. В искусстве, наоборот, содержание произведения и его форма, его построение представляют собой неразложимое единство и не существуют вне друг друга. Поэтому анализ художественного произведения должен охватывать всю многосторонность его содержания и многогранность формы в их единстве. Анализ С. должен включать в себя детальное рассмотрение всех основных сторон произведения; раскрытие отраженной в нем исторической действительности, социальных коллизий, идейной проблематики произведения путем анализа его тематики, сюжета, типических обстоятельств и характеров его героев, примененных в нем методов типизации, его композиции, используемых в нем средств поэтического языка (со стороны его лексического состава, синтаксиса, интонаций, ритма, фонетики, тропов, фигур и т. д.).

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

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

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

Новый С. создается новым этапом классовой борьбы, новым периодом общественной жизни, которая ставит перед наиболее чуткими писателями-художниками новые идейные проблемы, подсказывает им новые принципы художественного познания. В создании С. принимают участие многие: одним С. отличаются произведения целого ряда писателей, целой школы, направления. Каждая личность конечно накладывает при этом на свои творения отпечаток своей индивидуальности. Гениальный писатель воплощает «носящиеся в воздухе» идеи глубже, ярче, более многосторонне и ранее других, проявляя при этом весь блеск своей личной мысли, все богатство своего творческого воображения. И каждое произведение, раскрывающее особую конкрет-

ную идею и особую тему, конечно своеобразно. При всем том существенные, исторически сложившиеся различия в С. поэтических произведений, или различные поэтические С.,—это особенности идейно-образного отражения жизни на разных этапах развития отдельных народов и всего человечества. Для понимания этих различий надо уяснить особенности исторической действительности, отраженной в стиле.

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

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

изучения С. основная задача социологии «состоит в том, чтобы установить закономерное соответствие известных поэтических стилей определенным экономическим стилям». Такое перенесение понятия С. на экономические, производственные отношения совершенно несостоятельно. Маркс говорит о характерном для формации, для эпохи «способе производства» (Productionsweise). Называть способ производства С. значит обезличивать понятие С., лишать его всякой специфичности, содержательности и придавать ему несвойственное значение. Говорить о С. орудий, процесса производства, общественных форм—незаконмерно; они ничего идеологически не отражают и не выражают. Отождествление литературного С. со способом производства несостоятельно потому, что таким путем затемняются и стираются существенные качественные особенности этих различных сторон социальной жизни. Принципы художественного познания и принципы производства никак не могут быть тождественны, одинаковы, похожи друг на друга. Материальная и духовная стороны жизни не тождественны, а качественно различны, хотя и едины в своих различиях. Попытку такого рода незаконного отождествления экономических и художественно-стилевых категорий мы встречаем напр. у Гаузенштейна: «Как феодализм в художественном отношении опирается на принцип наибольшего валового дохода и видит цель хозяйственного присвоения благ в неограниченности потребления, так и эстетическая обработка форм во всех феодальных культурах резко направлена на массовое, количественное» («Искусство и общество»). Единый С. эпохи меркантилизма и абсолютной монархии во Франции XVII века Фриче видит в принципе рационалистической регламентации, охватывающем и экономические, и политические, и идеологические стороны общественной жизни и выраженном в частности в лит-ом классицизме. Хотя лит-ый С. и отражает своеобразно этот принцип воздействия господствующих классов эпохи абсолютизма на экономические и политические отношения, но сам по себе этот принцип рационализма и регламентации не есть С. Механическое связывание лит-ого С. со способом производства, с экономическим укладом, приводит нередко и к еще более грубым механистическим построениям: к объяснению лит-ого С. только и непосредственно экономическими отношениями, к игнорированию сложной системы надстроечных областей, их взаимодействия и влияния на лит-ые С. Этой существенной методологической порочностью отличаются те работы вульгарных социологов, в к-рых основные особенности С. писателя непосредственно выводятся из хозяйственного уклада или из экономического состояния той социальной группы, к-рая изображается автором. Такое изучение основывается на абстрактных экономических категориях, а не на конкретном понимании расстановки общественных сил и процесса политической и идеологической борьбы в данную историческую эпоху. Прямолинейное связывание литературного С. со способом производства приводит наконец к неправильному уста-

новлению единого С. целой эпохи в жизни классового общества, причем лит-ое творчество каждого отдельного класса оказывается лишь видоизменением, вариантом этого единого С. Так в лит-ре империалистической эпохи Фриче усматривал господствующий «поэтический стиль промышленно-технического общества», к-рый складывался «в атмосфере победоносного развития капитализма», отражал «апогей капитализма». В «документальности», фактографии, оперировании с математическими знаками, описании современной техники и т. п. Фриче видел «новый поэтический стиль, представляющий собой для него новую, более высокую ступень развития реализма». Черты этого стиля Фриче выискивал уже у Золя, а затем у итальянских футуристов наряду с левыми поэтами-коммунистами, а также у Бласко-Ибаньеса, П. Ампя и др. Так. обр. в понятии единого «стиля эпохи» Фриче объединяет, с одной стороны, критический, хотя уже ущербный, реализм Золя, а с другой стороны, — антиреалистическое искусство апологетов капитализма (футуристов и близких им групп). Понятие единого «стиля эпохи», не отличаясь фактической оправданностью, методологически дезориентирует историка лит-ры. Оно сводит существенные стилевые различия к «вариациям», оно затушевывает также классовые противоречия эпохи и вытекающий из них процесс лит-ой борьбы.

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

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

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

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

Отсюда прежде всего проистекает историческое значение С. Это значение, вопреки вульгарному социологизму, может далеко выходить за пределы классового значения. Каждое общественное движение, каждый отдельный писатель своими произведениями может или пренебрегать, или способствовать освободительной борьбе народа с господствующими эксплуататорскими классами, с отсталыми, отживающими социально-экономическими и политическими формами жизни, за новые, более передовые и совершенные общественные отношения, за историческое су-

ществование и развитие нации. Исторически прогрессивным является то художественное творчество, к-рое, хотя бы в конечном счете, отражает интересы народных масс и их борьбу за освобождение. Это значение приобретает творчество художника и его С. тем скорее, чем правдивее и глубже писатель отражает жизнь, раскрывает типические черты и противоречия социальной жизни. Такой писатель и является поэтом, в той или иной мере, представителем данного народа, выразителем интересов нации, ее прогрессивных общественных сил. И в своем лит-ом творчестве, в своем С. такой писатель отражает, в той или иной степени, характерные черты, вытекающие из особенностей и обстоятельств исторического развития этого народа, отражает определенную эпоху в жизни целого народа. Каждая нация в своем историческом развитии, по-своему и в свое время, проходит различные стадии своей общественной жизни на основе сменяющихся производственных отношений. Эти стадии исторически закономерны, они имеют место у разных народов. Вследствие этого лит-ый С. может отражать не только определенную эпоху в жизни целого народа, но и определенную стадию развития всего человечества в данной национальной ее форме. Лит-ый С. надо понимать и изучать в единстве его классового, национального и общечеловеческого значения.

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

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

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

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

На основе правдивого и глубокого осознания жизни, ее отношений и противоречий, писатель может притти к художественно-познавательным «открытиям» новых сторон общественной жизни, к осмыслению и постановке новых общественных проблем, к созданию нового содержания в новой многогранной форме, к созданию нового С. Историк лит-ры должен понимать и изучать С. не только лит-ых течений, но и лит-ый С. в его конкретных индивидуальных выражениях в творчестве отдельных писателей. Рассматривая со всех этих сторон напр. творчество Пушкина, надо прежде всего установить, что оно в высшей степени «стильное», что оно является ярчайшим, совершенным проявлением лит-ого С., обладает законченной много-

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

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

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

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

Различные С. не играют конечно в лит-ой борьбе одинаковой роли. Они имеют в ней различное значение, приобретают различный удельный вес, воздействуют друг на друга и на читающие слои общества с разной степенью силы и глубины. Лит-ое и вообще социальное значение С. в условиях исторической эпохи определяется в конечном счете тем, насколько существенным является в общественной дей-

ствительности, в общественной практике эпохи та ее сторона, тот ее аспект, к-рый художественно осваивается в данном лит-ом С. Чем более глубокие, более существенные стороны, отношения, противоречия эпохи отразились в С. того или иного писателя, тем большее общественное значение получают его произведения во всем их художественном многообразии, во всем их С. Поэтический С. живет и развивается до тех пор, пока в социальной действительности не происходят глубокие, решающие изменения, пока те общественные противоречия, тот аспект общественной жизни, к-рый находил свое художественное отражение в этом С., сохраняет свое значение, пока он не исчезает или не «снимается» в других, более сложных, противоречивых жизни. Тогда С. становится уделом лишь подражателей и эпигонов, теряет свою оригинальность и общественную значимость и наконец перестает существовать.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Библиография: П. К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, изд. «Искусство», М.—Л., 1937, [стр. 586—589—«О стиле» из «Заметок о новейшей прусской цензурной инструкции» К. Маркса, стр. 672—673—«О значении литературного стиля» из письма К. Маркса Шейнеру]; Фолькельт И., Современные вопросы эстетики, пер. с нем., СПб, 1899; Крапц, Опыт философии литературы (Декарт и французский классицизм), перев. М. Славинской, под ред. и с предисл. Ф. Батюшкова, СПб, 1902 (прилож. к «Научному обозрению»); Вельфлин Г., Ренессанс и барокко, изд. «Грядущий день», СПб, 1913; Егоров Е., Основные понятия истории искусств (Проблема эволюции стиля в новом искусстве), изд. «Academia», М.—Л., 1930 (назв. подлинника: «Die kunstgeschichtliche Grundbegriffe»); Егоров Е., Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. Изогиз, [Л.], 1934; Бургардт О., Новые горизонты в области исследования поэтического стиля (Принципы Э. Эльстера), Киев, 1915; Жирмунский В., Задачи поэтики, «Начала», 1921, № 1; то же, в сб.: Задачи и методы изучения искусств, изд. «Academia», П., 1924; то же, в кн.: Жирмунский В., Вопросы теории литературы, изд. «Academia», Л., 1928; Ко ни И., Общая эстетика, Гос. изд., 1921; Риккерт Г., Философия жизни, изд. «Academia», П., 1922; Гаузенштейн В., Искусство и общество, изд. «Новая Москва», М., 1923; Вальцель О., Сущность поэтического произведения, в сб. «Проблемы литературной формы», изд. «Academia», Л., 1928 [из кн.: Walzel O., Das Wortkunstwert, L., 1926]; Гиацингов В., О принципе стиля (По поводу сочин. Вельфлина «Die kunstgeschichtliche Grundbegriffe»), «Труды Отделения искусствознания Ин-та археологии и искусствознания», II, М., 1928; Винкельман И., История искусства древности, Изогиз, Л., 1933; Тэн И., Философия искусства, Изогиз, М., 1933; Виноградов И., Борьба за стиль (Сборн. статей), Гос. изд. «Худ. лит.-р», Л., 1937; Гегель, Сочинения, т. XII—Лекции по эстетике, кн. 1, Гос. соц.-изд., М., 1938 [по указателю]; Petrich H., Drei Kapitel von romantischen Stil, Lpz., 1878; Pater W., Appreciations, L., 1889; то же, L., 1911 [pp. 5—38 — Essay on style]; G у а ц, J.-M., L'art au point de vue sociologique, P., 1889; то же, 8 éd., P., 1909 (русск. пер.: Гюйо М., Искусство с точки зрения социологии, СПб, 1891; то же, Гюйо М., Собр. соч., т. V—Искусство с социологической точки зрения, изд. «Знание», СПб, 1901); L а с о м б е P., De l'histoire considérée comme science. Introduction à l'histoire littéraire, P., 1898; N а v а r d H., Histoire et philosophie des styles, 2 vls, P., 1900; Remy de Gourmont, Le Probleme du style, P., 1902 [есть и др. изд.]; H а m a n n R., Der Impressionismus im Leben und Kunst, Köln, 1907; то же, 2. Aufl., Marburg, 1923 (русск. пер.: Гаман Р., Импрессионизм в искусстве и жизни, Изогиз, М., 1935); Егоров Е., Aesthetic, Lpz., 1911; 2. Aufl., Lpz.—В., 1919 (русск. пер.: Гаман Р., Эстетика, изд. «Проблемы эстетики», М., 1913); P i s s i n R., Zur Methodik der psychologischen Stiluntersuchung, «Euphorien», 1907, Bd. XIV, H. I, S. 17—22; W o r r i n g e r W., Abstraktion und Einführung, в кн.: Beitrag zu Stilpsychologie, München, 1908; Егоров Е., Formproblem der Gotik, München, 1911; то же, München, 1930; A d l e r G., Der Stil in der Musik, Lpz., 1911; W o l f f f i n H., Das Problem des Stils in der bildenden Kunst, «Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften», V., 1912, XII, S. 572—578; B u f f o n, Discours sur le style, éd. Hachette, P., 1912 [многo др. изд.]; V o l k e l t J., Der Begriff des Stils, «Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft», 1913, Bd. 8, S. 209—246; C a s t l e E., Zur Entwicklungsgeschichte des Wortbegriffes Stil, «Germanisch-Romanische Monatsschrift», 1914, Heft 3, S. 153—160; P a n o f s k y E., Das Problem des Stils in der bildenden Kunst, «Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft», 1915, Bd. 10, S. 460—467; S i m m e l G., Rembrandt, Lpz., 1916; W a l l a c h R. W., Über Anwendung und Bedeutung des Wortstil, Würzburg, 1919; N o h e H., Stil und Weltanschauung, Jena, 1920; C o e l l e n L., Der Stil in der bildenden Kunst, Darmstadt, 1921; W a l z e l O., Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters, Potsdam, 1923; N o a c k H., Vom Wesen des Stils, II—Der Stilbegriff in den Kultur- und Kunstwissenschaften, «Die Akademie», Erlangen, 1925, Heft IV, S. 63—

115; M u r r y I., Middleton, The problem of style, Oxford, 1925; «Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft», Bd. 19—Bericht (des) 2. Kongress (es) für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft (Berlin, 16—18. X. 1924), Stuttgart, 1925; S y d o w E., Die Kultur des deutschen Klassizismus, B., 1926; K a i n z F r., Vorarbeiten zu einer Philosophie des Stils, «Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft», 1926, Bd. XX, H. 1, S. 21—63; Егоров Е., Stil und Form, «Zeitschrift für Deutschkunde», 1927; H. 2, S. 114—126; V i e t o r K., Vom Stil und Geist der deutschen Barockdichtung, «Germanisch-Romanische Monatsschrift», 1926, Bd. XIV, № 5—6, S. 154—184; C o h e n S o p h i e, Prinzip oder Stil? (Wiederholung oder Neuschöpfung), «Germanisch-Romanische Monatsschrift», 1926, Bd. XIV, Heft 11—12, S. 398—418; S p i t z e r L., Stilstudien, Bd. 1—Sprachstile, Bd. II—Stilsprachen, München, 1928; S c h u l t z e—J a n d e K., Zur Gegenstandbestimmung von Philologie und Literaturwissenschaft (Ein methodologischer Versuch), B., 1928 [S. 58—152—«Zum Stilproblem»]; A r a g o n L., Traité du style, 3 éd., P., 1928; G r a m m Y., Formbau und Stilgesetz (Das Problem des Gestaltens), Frankfurt a. M., 1931; P a s s a r g e W., Zum Stilproblem in der bildenden Kunst, «Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft», 1932, Bd. 25, S. 164—174. Г. Писелов

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

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

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

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

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

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

Прикладной характер С., отрыв его от общеэстетических вопросов, от проблематики теории литературы, от лингвистики определяли научную его примитивность; достаточно указать на то, что в большей части русских работ, посвященных анализу звучания стиха, допускались такие грубейшие лингвистические ошибки, как смещение звука и буквы (см. материал, собранный в книге А. В. Артюшкова «Звук и стих», 1923). В свою очередь общие теории лит-ры оставляли в значительной мере в стороне вопросы, разрабатывавшиеся С.; стихотворные произведения изучались без учета их специфических особенностей, в то время как С. оставалось в значительной мере схоластической и нормативной дисциплиной как в России, так и на Западе. В 90-е гг. в развитии С. на Западе происходит резкий перелом, связанный с работами Сиверса (собранными в его книге «Rhythmisch-melodische Studien», Heidelberg, 1912) и его школы (Саран и др.), положивших в основу С. серьезное лингвистическое его понимание и исходивших из принципа так наз. «слуховой филологии» («Ohrenphilologie»), т. е. изучения стиха как явления живой речи в противовес

господствовавшей до тех пор «филологии глазной» («Augenphilologie»). С. благодаря этому получило гораздо более серьезный лингвистический характер, но сохранило в то же время тот отрыв от теории лит-ры в целом, на к-рый указывалось выше. Несколько позже наступило оживление С. и в России, в значительной мере благодаря работам А. Белого (собранным в его книге «Символизм», 1910), пытавшегося разработать методы анализа стиха в связи с его содержанием, применившего широкое статистическое обследование встречаемости различных элементов стиха (впервые в русском С. возможность применения статистики к изучению С. была обоснована Чернышевским, живо интересовавшимся стихом и посвятившим ему несколько работ). В значительной мере использовала идеи Белого школа формалистов, посвятившая изучению стиха целый ряд работ и почти монополизировавшая С. В известной мере работы формалистов (Эйхенбаума, Тынянова, Томашевского, Жирмунского и др.) и близких к ним исследователей (в особенности Г. А. Шенгели с его богатым материалом и наблюдениями «Трактатом о русском стихе», 1921, 2 изд. 1923) сыграли положительную роль в развитии С. Оно было поставлено на серьезную лингвистическую базу, получило исторический, а не отвлеченно-нормативный характер, обогатилось большим фактическим материалом, наконец было поставлено в связь с общетеоретическими проблемами. Однако общая концепция формализма губительно сказалась и на работах формалистов, посвященных стиху. Интерес их к стиху и был вызван как раз тем, что он казался им наиболее удобным и благоприятным для утверждения формалистического понимания лит-ры вообще. С. рассматривалось формалистами как сумма приемов деформации языка как материала, история стиха трактовалась как история самостоятельного развития этих приемов и т. д. Все это в значительной мере снижало научное значение работ формалистов, сохраняющих в то же время ценность в смысле подбора значительного количества фактов из истории русского стиха, отдельных верных наблюдений над стихом и т. д.

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

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

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

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

Из иностранных руководств следует указать, помимо упомянутого Сиверса,—Sagan F., *Deutsche Verslehre*, München, 1907; Grammont, M., *Le vers français*,... 3 éd., P., 1923; Verrier P., *Essai sur les principes de la métrique anglaise*, 3 vls, P., 1909; Martin E. L., *Les symétries du français littéraire*, P., 1924; Newbolt H., *A new study of English Poetry*, L., 1920.

Л. Т.

СТИХОСЛОЖЕНИЕ [иначе—версификация].

1. Общие понятия. Понятие С. употребляется в двух значениях. Часто оно рассматривается как учение о принципах стихотворной организации речи и в этом смысле представляет собой не что иное, как стиховедение (см.). В другом, более точном, смысле С. называют конкретный комплекс особенностей организации стихотворной речи, тех элементов, к-рые лежат в основе данной стихотворной системы в зависимости от строения данного языка, его историч. развития и т. д. Поскольку в основе стихотворной речи лежит прежде всего тот или иной ритмический принцип, постольку характеристика каждого данного С. состоит прежде всего в определении принципов его ритмической организации, в установлении тех принципов соизмеримости, к-рые лежат в основе данного стихотворного ритма. С этой точки зрения конкретные системы С. могут быть распределены на две основные группы: *количественное* (квантитативное) стихосложение и *качественное* (квалитативное) стихосложение.

Ритм речи сам по себе не создает стиха, точно так же как и стих не сводится к ритму. Если, с одной стороны, известная ритмичность вообще присуща речи в силу чисто физиологических причин (вдохи и выдохи, разбивающие речь на более или менее равномерные

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

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

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

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

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

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

II. Музыкально-речевые системы стихосложения. А. Стихосложение и античное. Античная (греко-римская) система С., возникшая в VIII—V вв. до н. э. в Греции и перенесенная в III—I вв. до н. э. в Рим, принадлежит к числу С., построенных на длительности (количестве) слога и представляет собой упорядоченное чередование долгих (—) и кратких (⌣) слогов. Греческое ударение, музыкальное, а не динамическое, устанавливало ритмическое различие между слогами лишь по тональности и не участвовало в организации стиха, не подчиняясь, но и не сопротивляясь стиховому движению; природа латинского ударения не выяснена, но оно во всяком случае являлось слабо централизирующим, и хотя в латинском стихе иногда наблюдается стремление частично фиксировать место ударного слога в стихе, это место не обязательно связано с «сильным стиховым временем», и ритмический рисунок латинской речи в первую очередь также определяется чередованием долгих и кратких слогов. Античная ритмо-метрическая теория, принимая за единицу времени (хронос протос, мора) время, потребное для произнесения

краткого слога, определяла длительность долгого слога в две моры, допуская, однако, и слоги, содержащие более двух мор, равно как и иррациональные слоги с дробным числом мор ($\frac{3}{4}$, $1\frac{1}{2}$ и т. п.). Контролировать эти утверждения у нас нет возможности, и они, вероятно, являются теоретической конструкцией, вытекающей из предвзятой тенденции установить объективное равенство времени между взаимозаменяемыми друг друга элементами стиха (—⌣=2:1+1; ⌣—и—:1+2=1 $\frac{1}{2}$ +1 $\frac{1}{2}$ и т. п.).

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

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

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

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

размеры, «логаэды»; 3) музыкально-прокомпозированные размеры хоровой лирики. Наивысшим достижением этого искусства является афинская драма V в., использующая ионийские размеры и хоровую лирику.

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

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

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

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

Наиболее употребительные размеры: дактилический гексаметр, пентаметр, алкманов стих, архилохов стих, аристофанов стих, гиппионактов стих, анакреонтов стих, адониев стих, сапфический стих, алкаев стих, гликоной, ферекретей, асклепиадов стих, а также строфы (см.).

И. Т.

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

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

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

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

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

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

Простейшей формой акцентной системы С. является тонический стих, в к-ром соизмеримость строк (ритмических единиц) основана на более или менее постоянном сохранении в каждой строке определенного числа ударений при переменном числе безударных слогов как в строке в целом, так и между ударными слогами. Практически может не соблюдаться с обязательной точностью и одинаковое число ударений в каждой строке, но это не меняет основного характера ритма. Простейшим образом тонический стих может

быть обозначен схемой: «x' x' x'», где «'»—знак ударения, а «x»—переменное число безударных слогов. В зависимости от числа ударений в строке и определяется ее ритм: трехударный, четырехударный и т. д. Тонический стих весьма распространен в С. древнегерманских языков (древнегерманский аллитерационный стих).

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

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

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

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

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

(А. Мюссе, «Nuit d'octobre».)

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

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

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

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

наиболее завершенное и совершенное выражение в творчестве Пушкина.

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

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

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

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

И

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

написаны «одним и тем же» четырехстопным ямбом, хотя чрезвычайно далеки друг от друга по своему характеру; разнообразные внутренние ресурсы стиха и приводят к тому, что в пределах одной системы С. мы будем иметь дело с постоянными новыми и своеобразными образованиями, к-рые, возникая на одной и той же языковой и ритмической основе, сохраняют свое индивидуальное своеобразие так же, как напр. не совпадают между собой слова при всей кажущейся ограниченности звукового состава языка. Однако сами по себе эти ритмические вариации опять-таки не имеют художественной самостоятельности и самоценности и лишены всякой конкретной выразительности, и даже больше того,—они и возникают в стихе отнюдь не в силу каких-либо специфических ритмических законов. Их создает та общая словесная и интонационно-синтаксическая структура художественной речи, во взаимодействии с к-рой ритм лишь и получает определенное выразительное содержание. Ритм не существует абстрактно, он возникает в результате чередования строк, состоящих из слов. Эти слова объединены в определенные фразы, строение к-рых, мотивированное содержанием произведения, и создает те реальные условия, те элементы, из к-рых строится ритм: последовательность ударных и безударных слогов, величину фраз, характер интонации, количество пауз. Речь спокойная, плавная, правильная создает основу для совершенно иного ритма, сравнительно с речью взволнованной, отрывистой и т. п. Когда у Пушкина

в «Борисе Годунове» Борис, потрясенный известием о появлении самозванца, обращается к Шуйскому со словами: «Смешно? а? что? что ж не смеешься ты?», то мы не имеем здесь дела с самодовлеющей ритмической вариацией, определяющей выразительность этой строки; перед нами гораздо более сложное взаимодействие, раскрывающее «механизм» той содержательной выразительности ритма, к осмыслению к-рой мы должны притти в итоге последовательного анализа произведения: состояние Б. Годунова показано через крайне взволнованную речь; она реализована в ряде кратких восклицаний, вопросов и резких пауз; ряд восклицаний дает ряд тесно стоящих ударений; эти ударения максимально насыщают строку пятистопного ямба, располагаясь не только на четных, но даже и на нечетных слогах (2, 3, 4, 5, 8, 10), что придает ей чрезвычайно своеобразный характер; она в свою очередь своей необычностью выделяется среди других, что подчеркивает ее интонационно-смысловое содержание, делает ее особенно выразительной, придает ей конкретный художественный смысл. Перед нами частный случай того взаимоперехода формы и содержания, в свете которого должен быть осмыслен ритмический характер изучаемого стихотворного произведения. Только на основе тех конкретных особенностей художественной речи, к-рые вытекают из ее непосредственного содержания, и может возникнуть конкретная ритмическая структура, отвечающая своим своеобразием строению речи в целом, ее подчеркивающая и усиливающая. В силу этого самый анализ ритма и стихотворной структуры произведения в целом может получить смысл и значение лишь тогда, когда он производится не изолированно, а в системе целостного изучения произведения в единстве всех его элементов.

Л. Т.

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

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

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

К произведениям такого рода относятся известные «Стихотворения в прозе» Тургенева, «Поэмы в прозе» Бодлера и др. Типическими признаками С. в. п. является их краткость, рудиментарный, а иногда и вовсе отсутствующий сюжет, изображение характера в отдельном его проявлении, а не в относительно законченном кругу событий, повышенная выразительность повествовательного строя речи и, наконец, как часто полагают, ритмичность речи. Таким образом С. в. п. представляется своеобразным сочетанием признаков стиха

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

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

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

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

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

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

Библиография: П. Казанский Б., Учение об арсисе и тесисе, «Журнал министерства народн. просвещ.», Петроград, 1915, авг. и дек. См. также «Стихосложение». М. Ш.

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

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

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

СТОРОЖЕНКО Николай Ильич [1836—1906] — видный историк западных лит-р, один из первых специалистов в этой области в России. Р. на Украине в мелкопоместной семье. В 1860 окончил Московский ун-т.

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

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

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

Библиография: III. Я з ы к о в Д. Д., Библиографический указатель и печатным трудом Н. И. Стороженко, в кн.: Под знаменем науки (Юбилейный сборник в честь Н. И. Стороженко), М., 1902; Павловский И. Ф., Краткий биографический словарь ученых и писателей Полтавской губ. с пол. XVIII в., Полтава, 1912; Е го же, Первое дополнение и краткому биографическому словарю..., Полтава, 1913.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Западом в нашей литературе, кн. 1, СПб, 1882 (3 изд., Киев, 1897), кн. 2, СПб, 1883 (3 изд., Киев, 1897), кн. 3, СПб, 1896 (2-е изд., Киев, 1898). В. Печавва

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

Из наиболее крупных художественных произведений С. можно отметить: романы «Смутное время» [1899], «Есени дни» [1902], «Сръща» [1904], «Бена» (1921, 2 изд., 1927), «Без пѣть» [1919], «Хоро» [1926], «Роби» [1930]; повести и рассказы — «Смех и слъзи» (сборник, 1897), «Кръстоцѣть» [1903], «Преход» [1926] и др.; драмы — «Вампир» [1902], «Отвѣд» [1906], «Кѣм слънцето» [1917] и др.; комедии — «Мрак» [1901], «С векърва» [1906] и др.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В 1905 в журнал влилась группа талантливых молодых сатириков и карикатуристов, превративших затем в 1908 «С.» в «С а т и р и к о н» (см.).

СТРИНДБЕРГ Август [1849—1912]—крупнейший шведский писатель, беллетрист и драматург. Сын предпринимателя и служанки. Сильно нуждаясь в молодости, испробовал

ряд профессий (учителя, библиотекаря, актера и др.). В лит-ре С. дебютировал в начале 70-х гг. драмами «В Риме» (Rom, 1870), «Изгнанник», «Мастер Олуф» (Mäster Olof, 1872). Широкою известность принес С. роман «Красная комната» (Röda Rummen, 1879), вызвавший бурную дискуссию. В этом романе, как и в книге «Новое царство» (Det nya riket, 1882), С. развернул довольно широкую картину современного ему шведского обще-



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

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

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

В конце 80-х и начале 90-х гг. под влиянием усиленного роста промышленного капитализма, обострения классовых противоречий, с ростом революционности пролетариата, создавшего социал-демократическую партию [1889], шведская радикально-демократическая интеллигенция стала отходить от рабочего движения. В эти годы происходит перелом и в творчестве С. Он начинает искать разрешения социальных противоречий на путях развития капитализма, а не ликвидации его, как ранее. Его захватывают перспективы технического прогресса, мощный размах капиталистического строительства. С. прежде всего резко выступил против феминистского движения. Постоянной темой С. стало женоненавистничество, война полов, в к-рой женщина обнаруживает себя как существо интеллектуально ничтожное, движимое низменными инстинктами. Все ту же картину порабощения мужчины аморальной женщиной С. неустанно повторяет в ряде своих произведений [драмы «Отец» (*Fabren*, 1887), «Товарищи» (*Kamraterna*, 1888), «Фрекен Юлия» (*Fröken Julie*, 1888), «Кредиторы» (*Fordringsegare*, 1889), 2-й сборник рассказов «Браки» (*Giftas*, 1886), повести «Исповедь безумца» (*En dars för svarstal*, напис. 1888), «Готические комнаты» (*Götiska rummen*, 1904) и др.]. Далее С. выступил против всеобщего избирательного права, против «тирании большинства», против демократических принципов, противопоставляя им «абсолютный индивидуализм», «право сильного», «свободу управлять для лучших», политические идеалы «технократического» типа. Во втором периоде творчества С. центральным является образ сильного человека высокой культуры, стоящего «по ту сторону добра и зла», пребывающего вверх, к могуществу и господству. В цикле исторических драм 90—900-х гг. С. ставит в центре сильные, героические фигуры, определяющие в своем столкновении с массой ход истории. Таковы напр. мощные герои, крайние индивидуалисты, сокру-

шающие все на своем пути—Густав Ваза (*Gustaf Vasa*, 1899), Лютер («Виттенбергский соловей»—*Näklergalen i Wittenberg*, 1903) и др. В современности герои С. оказываются капитанами промышленности, крупными предпринимателями, представителями квалифицированной технической интеллигенции; они вершат судьбы целых стран, отрываются к власти, играют людскими судьбами «как оловянными солдатиками» [таковы Борг и его отец в романе «На шхерах» (*Havsbandet*, 1890), старик в драме «Соната призраков» (*Spöksonaten*, 1907), герой повести «Серебряное озеро» и др.]. Следом за ними прокладывают себе всеми средствами дорогу «в мир богатых и счастливых», стремясь «взобраться возможно выше и столкнуть тех, кто стоит наверху», мелкобуржуазные герои С.—лакей Жан («Фрекен Юлия»), дочь унтер-офицера Текла (повесть «Колдунья») и др. Носитель последнего слова буржуазного прогресса, энергичный «капитан», и темная, косная масса рыбаков-крестьян—вот характерная теперь для С. антитеза («На шхерах» и др.).

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

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

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

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

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

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

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

ческих комнатах» воспринимаются автором и героями как нечто непонятное, противоречивое, как сундук.

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

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

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

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

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

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

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

III. Zetterlund R., Bibliografiska anteckningar of A. Strindberg, Stockholm, 1913. В. Михайловский

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

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

Соединение в различных комбинациях простейших видов С. между собою дает множество сложных С. Напр. сочетание двустишия с четверостишием составляет С. из шести стихов: scabab или ababcc, или scabba или ababcc. Из соединений двух четверостиший различных типов получается в о с ь м и с т и ш и е и т. д.

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

Значительное внимание как на Западе, так и в русской поэзии уделялось также сочетанию С. р и ф м о в а н н ы х стихов с н е р и ф м о в а н н ы м и. Строфические виды могут быть также получены посредством введения

в С. укороченных и удлиненных стихов. С одной стороны, нередко вводится в ряд стихов равной длины один более длинный или чаще более короткий, к-рый дает даже в сложнейших строфических построениях исключительную четкость композиционных очертаний. С другой стороны, большое распространение получило правильное чередование в С. стихов неравной длины, чаще всего рифмованных.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

М. Ж.

СТУККЕНБЕРГ Вигго [Viggo Stuckenberg, 1863—1905] — датский писатель. Выходец из интеллигентской буржуазной семьи, изучал

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

Библиография: I. Samlede Vaerker, Kjøbenhavn, 1910.

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

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

СТЫК — звуковой повтор, расположенный в конце одной речевой единицы (стиха, строфы) и в начале следующей и связующий их так. обр. по схеме: а + в || в + с. С. может быть чисто звуковым («я знаю, нежного П а р н и || П е р о н е в моде в наши дни», П у ш - к и н), словесным (Вокзал сказал ему: «Х о р о ш о» || «Х о р о ш о», прошумел ему паровоз, Т и х о н о в), состоящим из группы слов:

О весна без конца и без краю,
Без конца и без краю мечта...

(Блок)

и т. д. В сущности С. представляет собой соединение э п и ф о р ы (см.) с а н а ф о р ы (см.), т. е. фигуру, обратную по своему строению к о л ь ц у (см.) (эпаналепсису). В античной стилистике эта фигура не получает специального наименования, но стилистики нового времени уделяют ей много внимания (франц. recommencement, немецк. Wortaufnahme) и т. п. С. является одним из типичных способов связи строф в народной песне, в эпосе и близких жанрах. См. «Постор звуковой».

Р. С.

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

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

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

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

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

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

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

Библиография: I. Ланей мелаль [Гнездо печали]; Гаве дестани [Баллада Гаве]; Кири чамашылар [Грязное белье]; Дарсе левам едилем [Будем учиться]; Чюрюк темель [Гильой фундамент]; Ямалар [Заплаты] и др.

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

СУБХИ ХАМДУЛЛА [Тауриöver, 1885—]—турецкий поэт, публицист, оратор. Родился в Стамбуле в аристократической семье. Отец—

Субхи-паша, мать—черкешенка—пленница с Кавказа. В семье С. был ряд поэтов. С. учился в «Галата-сарайском лицее». Во время пребывания в школе С. выступил как поэт.

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

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

В данное время С. турецкий посланник в Бухаресте.

Библиография: I. Даг йоли (Dag yolu) [Горная дорога—название книг, в которых собраны и изданы его работы; стихотворения: Эски чираган (Старые свечильники); Анвемин дерди (Скорбь моей матери) и др. II. На турецком языке: Исмаил Хабиб, История новой турецкой литературы, Стамбул, 1925; Исмаил Хикмет, История турецкой литературы (XX век), т. I, ч. 3, Баку, 1925. *Дж. А.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

С конца 80-х гг. С. занялся театром, возглавляя литературно-художественный кружок в Малом театре, где поставил свою пьесу «Гатьяна Репина» [1889]. Пьеса эта, написанная в мелодраматических тонах, посвящена описанию трагической смерти известной провинциальной актрисы Кадминой. Продолжение этой пьесы под тем же названием написано А. П. Чеховым [1889]. Именно

в эти годы, еще до того, как С. превратился в махрового реакционера, Чехов был с ним в дружеских отношениях, хотя и тогда оба писателя занимали разные идейно-политические позиции.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

Первые произведения С.: две драмы—«Королева-мать» (The Queen-Mother) и «Розамунда» (Rosamond, Two plays), опубликованные в 1860, прошли совершенно незамеченными. Изданная в 1865 трагедия в античной манере «Аталанта в Калидоне» (Atalanta in Calydon) привлекла внимание критиков, а вышедшие в 1866 «Поэмы и баллады» (Poems and Ballads)

принесли автору скандальную известность: респектабельная буржуазная публика была шокирована откровенностью эротических мотивов. С. в этот период декларирует свою близость к прерафаэлитам. В 1871 выходит сборник гражданской поэзии С.: «Песни перед восходом солнца» (Songs before Sunrise). За этим следует целый ряд сборников: «Песни двух наций» (Songs of Two Nations, 1875), вторая [1875] и третья [1889] серии «Поэм и баллад», «Песни прилива» (Songs of the Springtides, 1880), поэма—«Тристрам из Лионнез» (Tristram of Lyonesse, 1882). В то же время С. продолжает работу в области стихотворной драмы. Особое место среди драматических произведений С. занимает трилогия, посвященная Марии Стюарт: «Шастелар» (Chastelard, 1865), «Босуэлл» (Bothwell, 1874), «Мэри Стюарт» (Mary Stuart, 1881). С. является автором ряда историко-литературных исследований (о Шекспире, Гюго и др.) и сборников критических статей.

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

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

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

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

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

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

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

С. выражал настроения национально-освободительного движения. Его книжка «Кафири хакикат» (Отрицатель правды) посвящена восстановлению рифмов против Испании. Но в этой книжке С. защищает риффов не как защитник национально-освободительного движения угнетенного народа, а с точки зрения турецких империалистов. В своем историко-политическом сборнике очерков «Змеиный рассказ истории» С. сильно напал на последнего турецкого султана и халифа Ва-

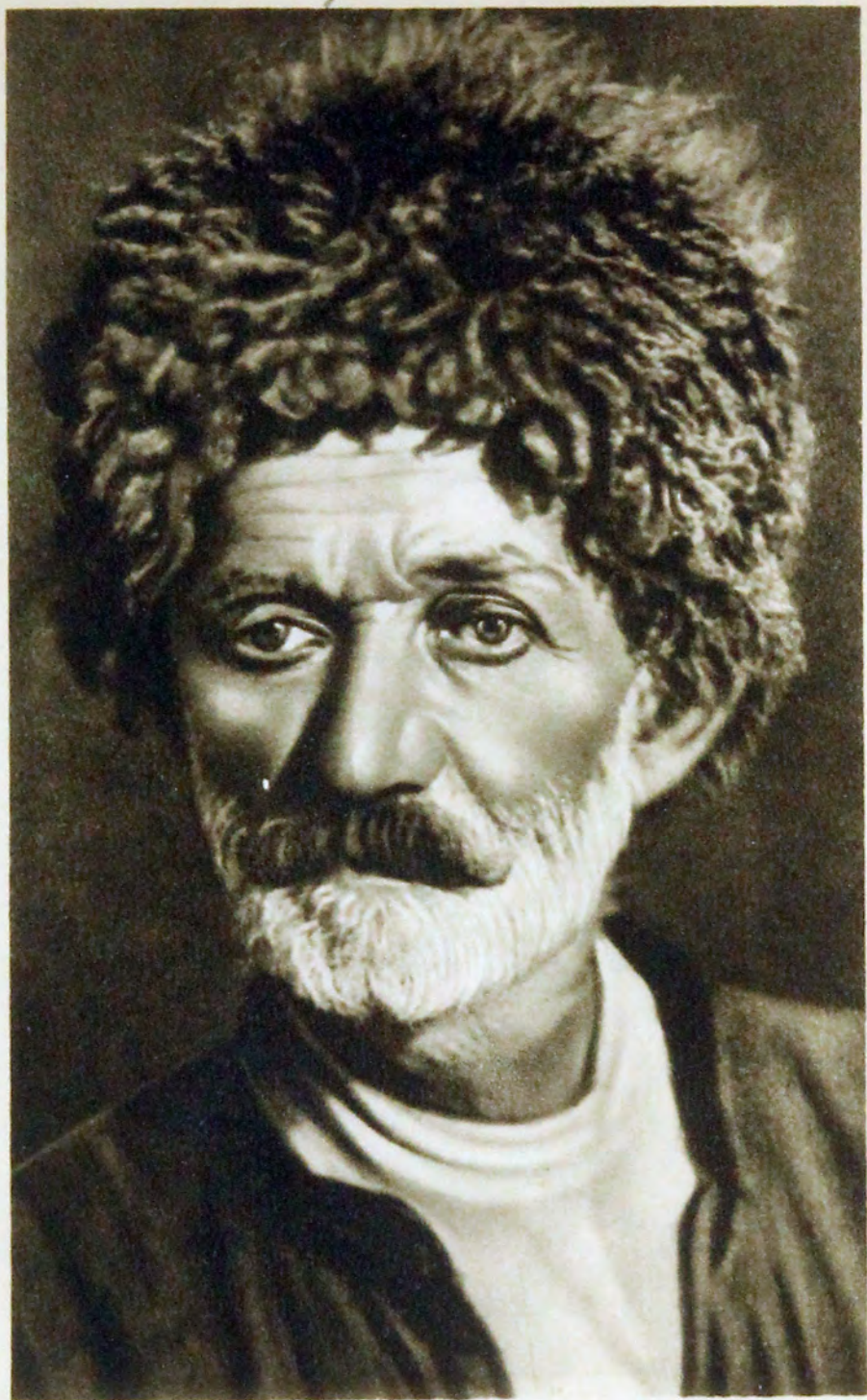
хидеддина, к-рый после 4-летнего ограбления и истязания народа покинул страну и бежал на остров Мальту. Но С. выступил и здесь не против султана вообще, а против такого султана, как Вахидеддин. В литературно-критическом произведении «Махмед Акиф» С. высказался против агента-материалиста Т. Фикрета, защища павсилamista М. Акифа. И вообще для идеологии С. эти два мотива—отечество и религия—являются весьма характерными. Они у него раскрываются в неразрывном единстве. С. является сторонником оттоманской культуры и противником пантюркизма и пантуранизма. Поэзия слабее его прозы. Ряд его произведений сыграл положительную роль в докемалистской Турции.

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

Библиография: I. Астани тарихде (На пороге истории); Илджефире ментублары (Письма из Алжира); Ики этдракыне тарихчеси (История двух союзов); Пьер Лоти Хитабеси (Речь Пьера Лоти); Чалымыш Узьке (Похищенная страна); Хазрети Исаяе ачык ментуб (Открытое письмо Иисусу Христу); Фюзули (литературно-историческая книга о великом поэте); Лебиан касырнын сахибеси (Владетельница Лебнанского двора—большой рассказ, перев. с франц.); Винтор Гюгонун бир ментуби (Одно письмо В. Гюго) и мн. др.

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

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



СУЛЕЙМАН СТАЛЬСКИЙ

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

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

П. Х а б и б И. История новой турецкой литературы, Стамбул, 1925; Х и к м е т И. История турецкой литературы, т. I, ч. 3, Баку, 1925. Дяс. А.

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

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

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

На первом съезде писателей Дагестана С. был избран делегатом на Всесоюзный съезд советских писателей. На этом съезде А. М. Горький назвал Стальского Гомером XX в. С этого времени [1934] творческая активность С. еще более повысилась. Он создал ряд новых произведений на самые разнообразные темы: о социалистической перестройке лезгинского аула, о новых формах труда, о великих победах, достижениях на фронте социалистического строительства, о любви к родине, о Красной армии, о партии большевиков, о Сталинской Конституции. Особенно замечательны: цикл песен С. о величайшем вожде пролетарской революции—товарище Сталине, песни о Кирове, Серго Орджоникидзе, о советской героине. Отличительная черта этих произведений—глубокая искренность, эмоциональная насыщенность. Его песни приобретают огромное организующее политическое значение. С. создал также ряд крупных произведений. Первое из них—поэма «Дагестан». Поэма охватывает три периода истории Дагестана: годы борьбы дагестанских горцев с рус-

ским самодержавием за свою независимость, годы колониального угнетения и, наконец, период гражданской войны и социалистического расцвета ДАССР. Поэма С. была создана к 15-летию советизации Дагестана. Второе крупное его произведение—«Поэма о Серго Орджоникидзе, любимом сподвижнике и друге великого Сталина». Эта поэма построена как сказание о герое-богатыре. Ритмическое строение поэмы, с умелым использованием рефрена, приближает ее к лучшим образцам старинных горских эпических песен. Рефрен в поэме использован не только как внешний прием, но и как смысловое завершение каждой строфы. Поэма богата метафорами, сравнениями и образами. Она была создана к 50-летию юбилею Серго Орджоникидзе. Третья поэма—«Думы о родине», являющая образец подлинного советского патриотизма, посвящена 20-летию Октября; она содержит более пятисот стихотворных строк.

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

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

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

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

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

страны гор. «Литературная газета», 1934, № 26; Е го же, Великий азуг, «Литературная газета», 1936, 15/X, № 58; Е го же, Сулейман Стальский, «Литературная газета», 1936, 5/II, № 7; Е го же, Поэма о Серго Орджоникидзе, «Литературная газета», 1936, 15/XI, № 64; Е го же, Литература народов Дагестана, «Литературный критик», М., 1936, № 11; Л у г овской Вл., Сулейман Стальский, «Литературный критик», М., 1936, № 12; Е го же, Сулейман Стальский, «Литературная газета», 1937, 30/IX, № 53; Т ре г у б С., Гомер XX века, «Комсомольская правда», М., 1936, 27/VII, № 172; Наш Сулейман, переводная статья «Дагестанской правды», Махач-Кала, 1936, № 92. Р. Фатиев

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

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

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

Будучи преподавателем лит-ры, С. совместно с профессором Кюпрюлузаде Мехмед Ф у а д о м написал «Историю османской литературы».

Библиография: I. Чыкмаз сокак [Тупик]; Фыртына [Буря]; Араларина [Между ними]; Кырк махфаза [Разбитый ларец]; Азия катил [Милый убийца]; Тарихи эдебияти Османе [История османской литературы], много историко-критических статей о крупнейших писателях Турции и т. д. Д. А.

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

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

II. Э ф е н д и Ка п и е в. Основные этапы развития советских литераторов Дагестана, «Дагестанская правда», 1934, № 106; Е го же, Дагестанская антология, М., ГИХЛ, 1934.

СУМАРОВОК Александр Петрович [1718—1777]—видный писатель XVIII в. Р. в дворянской семье. Обучался дома, продолжал обра-

зование в Сухопутном шляхетном корпусе, где начал заниматься лит-ой работой, перелагая стихами псалмы, сочиняя от имени кадетов «поздравительные оды» императрице Анне, песни—по образцу французских поэтов и Тредиаковского. Зарекомендовал себя этим при дворе и в кругу влиятельных ценителей. Окончив корпус в 1740, был зачислен на службу сперва в военно-походную канцеля-



рию гр. Миниха, затем адъютантом у гр. А. Г. Разумовского. Напечатанная в 1747 и сыгранная кадетами сперва в корпусе, затем при дворе [1749] его первая трагедия «Хорев» создала ему известность. Пьесы его игрались при дворе выписанной из Ярославля труппой Ф. Г. Волкова; а когда в 1756 учрежден был постоянный театр, С. был назначен его директором и долго был главным поставщиком репертуара. За «Хоревом» следовало восемь трагедий: «Гамлет» [1748], «Синав и Тривор» [1751], «Аристона» [1751], «Семира» (представл. в 1751, напеч. в 1768) («венец бессмертия Сумарокова», по отзыву актера Дмитревского), «Ярополк и Димиза» (представл. в 1758, напеч. в 1763), «Вышеслав» [1768], «Дмитрий Самозванец» [1771], «Мстислав» [1774],—12 комедий [между 1750—1772]: «Тресотиниус», «Чудовища», «Приданое обманом», «Опекун», «Лихоимец», «Три брата совместники», «Ядовитый», «Нарцис», «Рогоносец по воображению», «Пустая ссора», «Взорщица» и «Мать совместница дочери»; три оперных либретто [«Цефал и Прокрис»—музыка Арайи, 1755] и одна драма. Параллельно С., работавший чрезвычайно быстро (комедия «Тресотиниус», по его указанию, «зачата 12 января 1750, окончена января 13-го 1750»), развивал широкую деятельность и в других областях лит-ры. В 1755—1758 он был активным сотрудником академического журнала «Ежемесячные сочинения», в 1759 издавал собственный сатири-

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

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

ПРИТЧИ

АЛЕКСАНДРА СУМАРОКОВА.

КНИГА ПЕРВАЯ.



ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ

1762.

Титульный лист 1-го издания «Притч»
Сумарокова

нач. XVIII вв. Современные почитатели поэту не раз провозглашали С. «наперником Буало» (имея в виду его сатиры и «Эпистолу о стихотворстве»), «северным Расином», «Мольером», «российским Лафонтеном». Однако классицизм С. отличен напр. от классицизма его старшего современника Ломоносова. С. «снижает» классическую поэтику. «Снижение» выражается в устремлении к менее «высокой» тематике, во внесении в поэзию мотивов лич-

ного, интимного порядка, в отказе от ломоносовского «парения», в предпочтении «средних» и «низких» жанров жанрам «высоким», в стремлении к простому, естественному языку, с умеренными славянизмами и известной примесью простонародной речи. «Снижение» это происходило в обстановке острой лит-ой борьбы, позволяющей говорить о борьбе сумароковской системы с ломоносовской, которую кроме С. проводили такие его сторонники, как Ржевский, Нартов, Аблесимов, Херасков, Карин, Поповский и др. поэты XVIII в. «Снижение» и «опрошение» поэзии С. вело,



Лубочная картинка с текстом басни
Сумарокова

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

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

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

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

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

Библиография: I. Научное издание соч. С. еще нет (издание Н. Новикова в 10-ти тт. [1781 и 1787] упомянуто выше). Избран. сочин. (кроме драм) дает книга: Сумароков, Стихотворения, под ред. акад. А. С. Орлова, изд. «Советский писатель» [Л.], 1935 («Библиотека поэта»). См. также сборн. «Русская поэзия», под ред. С. А. Венгеровой, т. I, СПб, 1897 (здесь извлечения из работы о Сумарокове Н. Булича «Сумароков и современная ему критика», СПб, 1854, биографичес-

кая статья М. Д. Хмырова и список старой литературы о С.).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Библиография: I. О свадебных обрядах, Харьков, 1881; Кн. В. Ф. Одоевский, Харьков, 1884; Эпифоды об А. С. Пушкине, вып. 1—3, Варшава, 1893—1897; А. С. Пушкин. Исследования, Харьков, 1900; Очерк истории колдовства в Европе, Харьков, 1878; Очерки народного быта, Харьков, 1902; В. А. Жуковский и Н. В. Гоголь, Харьков, 1902; Из украинской старины, Харьков, 1905.

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

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

Не порывая с классической поэзией, С. создавал произведения, характерные для периода романтизма. Таковы его сентиментальная элегия «La pauvre fille» [1814] и религиозно-мистическая поэма «La divine épousée» [1840], сюжет к-рой—искупление ада Христом. Большим успехом пользовались стихотворные драмы Сумэ. С. соединяет здесь торжественность и строгость классической трагедии с эмоциональностью романтики и склонностью к драматическим эффектам в ущерб логической последовательности. Интерес к национальной

истории, характерный для эпохи романтизма, часто заставляет С. черпать темы из истории Франции («Jeanne d'Arc», dr. 1825, и «Jeanne d'Arc», poème, 1845).

Творчество С. риторично и в значительной степени подражательно.

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

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



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

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

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

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

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

полноценно воплотить свою любовь к трудящимся, осознавшим свои права на свободную жизнь и поднявшим гневный голос протеста против угнетения и угнетателей.

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

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

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

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

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

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

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

Библиография: I. Suonion kootut runoelmät ja kertoelmät, Helsingissä, 1897; Suomalaisen Kirjallisuuden

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

П. Den finska vitterheten efter 1830, «Finsk Årsskrift», т. XV, 1883.

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

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

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

Библиография: I. Кроме перечислен. в тексте: Aquarium, 1917; Rose des vents, 1920; Westwood, 1922; Le bon Arpète, 1923; Les frères Durandau, 1924; En joue, 1925; Les dernières nuits de Paris, 1928; Guillaume Apollinaire, 1926; Baudlaire, 1931; Les moribonds, 1934. Подробную библиографию произведений см. Thieme Н. Р., Bibliographie de la littérature française de 1800 à 1930, т. II, Р., 1933. Н. П.-Ф.

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

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

Его герои—это большей частью люди, неудовлетворенные жизнью, мечущиеся в поисках личного счастья, лишенные общественных

интересов. Портной Петухов («Счастье») проповедует необходимость «распутывать сетку», сплетенную людьми, и освободиться от пут, налагаемых обществом на человека.

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

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

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

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

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

ной городской бедноты. Популярность произведений С. сказалась в том, что многие его стихи распевались этой беднотой и сделались достоянием народных песенников («Эх, ты, доля, моя доля», «Сиротою я росла», «Толокно», «Казнь Разина» и др.).

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

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

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



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

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

Несмотря на все эти недостатки, в ряде своих оригинальных стихотворений С. выразил с достаточной силой стон и скорбь придавлен-

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

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

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

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

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

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

литиздат, М., 1935; Путем песни, четвертая книга стихов 1935—1936, изд. «Советский писатель», Москва, 1937; Избранные стихи 1925—1935, Гослитиздат, Москва, 1936.

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

постановку пьесы в значительно урезанном виде на сцене Александрийского театра.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Основная направленность «Дела»—это страстное, негодующее обличение общественной неправды. Личное оскорбление и обиды, к-рые пришлось претерпеть С.-К. от чинов-

ников в связи с делом Симон-Деманш, раздуло в ненависть прирожденную неприязнь драматурга к чиновничеству, обусловленную его социальной природой родовитого аристократа. «„Дело“—это моя месть. Я отмстил своим врагам. Я ненавижу чиновников».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Библиография: 1. Кроме упомянутого в тексте: Астры. Стихи, М., 1909; Парная жемчужина. Сказка, изд. И. Сытина, М., 1914; Горькая любовка. Сказка, изд. И. Сытина, М., 1914; Полюнь. Стихи, изд. К. Ф. Некрасова, М., 1914; Березовое царство, изд. К. Ф. Некрасова, М., 1915; Дурочка и др. рассказы, изд. «Творчество», М., 1919; Помини поэту. Сцены (Памяти Блока), изд. «Книгопечатник», М., 1922; Календарик. Сказки и побаски, изд. З. И. Гржебина, М., 1923; Сказка о медведе, ЗиФ. М., 1924; Глухая крапива. Стихи, изд. автора, М., 1925; Лисьи норы, изд. «Правда», М., 1925; Васильковые дурачества. Пьеса, М., 1926; Грозные тучи, изд. Главполитпросвета, М., 1926; Куриная слепь. Рассказы, изд-во «Прибой», Л. [1927]; Игрушка. [Рассказы], изд-во «Огонек», М., 1928; Мара. Рассказы, изд. «Федерация», М., 1930; Это будет. Пьеса, ГИХЛ, Л.—М., 1931; Тень освободителя [Пьеса], ГИХЛ, М., 1932; Бальзак. [Биография], изд. Журн.-газ. объединения, М., 1934; В людях. Пьеса, изд. Цедарм [М.], 1934. В. Ш.

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

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

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

Библиография: II. Giles H. A., Gems of Chinese Literature, L., 1884; Ег о ж е, A. Chinese biographical dictionary, rev. and greatly enlarged, Shanghai, 1922; Ег о ж е, A. History of Chinese Literature, L., 1901 (нов. изд., N. Y., 1927); M a r g o u l i e s G., Le kouwen chinois, P., 1926; Sélections from the works of Su Tung-P'o, transl. into English with introduction, notes and commentaries by C. Drummond. Le Gros Clark (Foreword by E. Ch. Werner), London, 1931; The Prose-poetry of Su Tung-P'o, being translations into English of the... «Fu» ... by C. Drummond. Le Gros Clark (Foreword by Ch'ien Chung-Shu), Shanghai, 1933.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

«Энгель, пенгель, катанета,
Ки тамбета, малонета,
Пом дор, пом даржан» и т. д.

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

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

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

Характерно также обилие числительных количественных:

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

и порядковых:

«Первый бравою,
Другой кудрявой...»

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

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

Казиздат и КИХЛ выпустили ряд сборников стихотворений С.

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

С 1825 журнал редактировали Греч и Булгарин совместно; он выходил то параллельно с «Северным архивом», то под общей обложкой. «С. о.»—один из пионеров, прививавших в России тип журнала, близкий к современному. В 30-х гг. «С. о.» вместе с другими журналами вытесняет прежде популярные альманахи и перенимает их ведущую роль в лит-ре. Значительную часть содержания «С. о.» составляли известия из-за границы, но информация о внутренней жизни страны совершенно отсутствовала по несколько лет.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

СЭНРЮ—наиболее популярный жанр поэзии ремесленников и торговцев Иедо (ныне Токио), возникший в период разложения японского феодализма и формирования нового общественного уклада. По своей форме С. напоминают обычные хокку (см.), т. е. трехстишие—с первым стихом в пять слогов, вторым—в семь, третьим—в пять. По содержанию С. в легкой шуточной форме рисует быт ремесленников и купечества, одновременно высмеивая наиболее отталкивающие черты феодального строя. Проникнутая бод-

ростью и оптимизмом, она отличается краткостью и выразительностью, лаконичностью и добродушным юмором. Своё название она получила от одного из городских старшин г. Иедо—Караи Сэнрю [1717—1790], поэтическая деятельность к-рого способствовала широкой популярности этого вида городской поэзии.

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

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



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

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

errant, 1848) означал не только революционизирование этой среды, но и ее политическую аморфность, ярко проявившуюся в ходе революции 1848.

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



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



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

о «Парижских тайнах», Избр. соч., т. II, Гослитиздат, 1937). Великий русский критик с негодованием обрушился на художественную фальшь и благонамеренный реформизм романа, затемнившему критику социального неравенства, церкви, брака и традиционной морали, но зато отвечавшие вкусам левонастроенного городского мещанства 40-х гг. Грандиозный успех «Парижских тайн» и антиклерикального «Вечного жид» (Le Juif

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Библиография: I. Кроме перечисленных в тексте: Les poèmes de l'humeur triste, P., 1919; Le voleur d'enfants, P., 1927; Le survivant, 1928; L'enfant de la haute mer, P., 1931.

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

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

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

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

С точки зрения марксистско-ленинского литературоведения С. дает образное обобщение ситуаций и событий действительной жизни, так или иначе осмысленной художником. Понимаемый формалистически С., напр. «Отцов и детей» Тургенева, распадается на ряд слабо объединенных сюжетных линий (история отношений Базарова к Павлу Кирсанову, к Одинцовой и т. д.), каждая из к-рых может быть сведена к бессодержательным схемам взаимоотношений между персонажами. Взятый в его с о д е р ж а т е л ь н о м е д и н с т в е С. «Отцов и детей» представляет собой показ истории крушения «нигилистических» (как их определяет автор) идей разночинца-демократа при его попытке претворить свои теории в реальную жизненную практику. При этом мы видим в романе, с одной стороны, более или менее адекватное

отражение современных социальных явлений, исторически правильную постановку проблемы (зарождение радикально-демократической оппозиции, ее борьба с дворянским обществом, с дворянской культурой), а с другой стороны—ложную тенденцию автора, обусловленную ограниченно-классовой, либерально-дворянской точкой зрения и приведшую к исторически неправильному разрешению проблемы—к попытке всем течением романа развенчать представителя исторически-прогрессивного течения и, в конечном счете, оправдать представителей перестраивающегося дворянства.

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

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

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

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

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

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

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

Элементом построения С. является с и т у а ц и я, т. е. взятая в определенный момент соотношение действующих сил, взаимоотношение персонажей. При этом, конечно, ситуация включает в себя не все стороны, связи, соотношения, существующие в отражаемой действительности, а лишь те, к-рые необходимы художнику для разрешения пос-

тавленной в произведении проблемы, к-рые в понимании автора являются типическими для изображаемого им объекта. В понятие ситуации включаются как конфликты между действующими лицами, так и внутренние конфликты в сознании героев. Ситуация, обнаруживающая резко выраженные противоречия, противоположность действующих в произведении сил, называется к о л л и з и е й. Коллизия, как указывает Гегель, приводит к узлу, к-рый может быть развязан лишь действием, отвечающим сущности характеров. Такое разворачивание действия, при котором обнаруживаются и осознаются противоречия частных интересов отдельных лиц или групп персонажей и при к-ром эти лица, имея противоположные цели, сознательно ведут борьбу друг против друга, называется и н т р и г о й; особенное значение интрига получает в драме.

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

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

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

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

Единство действия в совершенных лит-ых произведениях определяется в то же время тем, что художник не воспроизводит механически все неисчерпаемое множество явлений и связей действительности, но производит известный отбор каких-либо сторон жизни, каких-либо определенных связей, к-рые ему представляются типическими, избирает ту или иную тему и разрешает какую-то проблему. Соответственно, говоря словами Аристотеля, хорошо составленный С. должен «иметь начало, середину и конец», «не должен начинаться откуда попало, ни где попало

кончатся». Таким органическим началом во многих (особенно в крупных) драматических и повествовательных произведениях является завязка, которая реализует в сюжете авторскую постановку проблем, обнажает исходные противоречия, рисует первое столкновение борющихся сил и служит первоисточником дальнейшего действия и борьбы. Завязке часто предшествует экспозиция (см.), т. е. обрисовка обстоятельств, при к-рых развернется действие, расстановка действующих сил, еще не вступивших в реальную борьбу. Особенно важным моментом для понимания лит-ого произведения является р а з в я з к а, в которой дается то или иное разрешение противоречий, конечное соотношение борющихся сил, оценка автором результатов борьбы и тем самым то или иное решение поставленной автором проблемы. Очевидно, что единство действия сохраняется лишь в том случае, если завязка осуществляется действием, вытекающим из существа предшествующей борьбы сил и из характеров персонажей, а не путем *deus ex machina*, т. е. вторжения новой, посторонней силы, не участвовавшей в С. Последний способ разрешения коллизии свидетельствует о художественной слабости автора или о неясности его представлений о существе и направлении отражаемого им процесса действительности; этот способ встречается также в примитивно-тенденциозных произведениях, особенно если их тенденция противоречит действительному развитию исторического процесса. Однако нужно иметь в виду, что не всякое сюжетное произведение обладает завязкой, развязкой, экспозицией и пр. Эти моменты могут отсутствовать или быть мало выраженными в произведениях с ослабленной сюжетностью, напр. во многих автобиографических повестях. Также и произведение малых жанров, напр. новелла, может строиться без завязки и развязки в собственном смысле слова, заключая в себе лишь один сюжетный мотив, единственный переход от одной ситуации к другой, переход, к-рый может обнаружить противоречие сил, не раскрывая их борьбы (как напр. в новелле Чехова «Толстый и тонкий»).

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

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

Сюжетный мотив, переход одной ситуации в другую выявляет еще один важный элемент С., а именно—те д в и ж у щ и е с и л ы, которые, с точки зрения автора, являются причинами показываемого движения. В качестве движущих сил в произведении могут вы-

ступать и так или иначе понимаемые закономерности социально-исторической жизни, и биологические законы, и вмешательство рока, мистических сил и т. д. Очевидно, что введение тех или иных пружин действия обуславливается уровнем и характером конкретно-исторического сознания автора, отражающего конкретно-историческое развитие действительности. В «Повести о Савве Грудцыне» (середины XVII в.), содержащей уже ярко выраженные реалистические тенденции, интерес к быту, движущей пружиной С. все же еще остается вмешательство в жизнь человека потусторонних сил, чорта и божества. Рост индивидуального самосознания, ослабление власти религиозных представлений отражается в «Повести о Фроле Скобееве» (конца XVII в.), где движущими силами являются индивидуальные побуждения и личные качества предприимчивого героя. В лучших произведениях советской лит-ры движущими силами С. являются исторические закономерности общественного развития, классовой борьбы, силы народа, борющегося против капиталистического рабства, за создание и укрепление социалистического строя.

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

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

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

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

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

В этой связи очень важным является высказывание Энгельса о лит-ре «истинных социалистов»: «Истинный социализм в своей неопределенности не предоставляет возможности связывать отдельные факты, о которых нужно рассказать, с общими условиями, что помогло бы выявить на этих фактах поразжающее и важное в них. Поэтому истинные социалисты и в своей прозе избегают истории. Там, где они не могут уклониться от нее, они довольствуются либо философской конструкцией, либо сухо и скучно регистрируют отдельные несчастные случаи и социальные казусы. И всем им в прозе и в поэзии не

хватает таланта рассказчика, что связано с неопределенностью всего их мировоззрения» (разрядка наша) (К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., 1929, т. V, стр. 126).

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

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

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

Библиография: П. Ариостель, *Поэтика*, пер., введ. и прим. Н. И. Новосадского, изд. «Academia», 1927; Веселовский А. Н., *Собрание сочинений*, серия I, т. I—Поэтика, т. II, вып. I—Поэтика сюжетов, СПб, 1913; Бем А., *К уснению историко-литературных понятий (I. «Мотив» и «Сюжет»)*, II. Сюжет в лирике. III. Содержание, идея, тема), «Изв. Отд. рус. я. и словесности Академии наук», 1918, т. XXII, кн. 1; Фишер В., *Повесть и роман у Тургенева*, в сб.: *Творчество Тургенева*, изд. «Задруга», М., 1920; Белецкий А., *В мастерской художника слова*, в сб.: «Вопросы теории и психологии творчества», т. VIII, Харьков, 1923 [см. гл. II, «Выбор сюжета»], Мюллер-Фрейенфельс Р., *Поэтика*, Харьков, 1923; Жирмунский В., Байрон и Пушкин (Из истории романтической поэмы), изд. «Academia», Л., 1924; Томашевский В., *Теория литературы*, Л., 1925; то же, Бем А., М.—Л., 1931; Рыбникова М. А., *По вопросам композиции*, М., 1924; Снафтымов А., *Поэтика и генезис былин*, М.—Саратов, 1924; Шкловский В., *О теории прозы*, изд. «Круг», М.—Л., 1925, то же, изд. «Федерация», М., 1929; Эйхенбаум Б., *Литература*, изд. «Прибой», Л., 1927 [статья «О. Генри и теория новеллы»]; Асеев Н., *Дневник поэта*, изд. «Прибой», Л., 1929 [статья «Ключ сюжета»]; S r i e l h a g e n F., *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, Lpz., 1883; R i e m a n n R., *Goethes Romanteknik*, Lpz.—В., 1902; G o l d s t e i n M., *Die Technik der zyklischen Rahmenerzählungen Deutschlands von Goethe bis Hoffmann* (Diss), В., 1906; В r a c h e r H., *Rahmenerzählung und Verwandtes bei G. Keller, C. F. Meyer und Th. Storm* (Ein Beitrag zur Technik der Novelle), Lpz., 1909; то же, 2. Aufl., Lpz., 1924; D i b e l i u s W., *Englische Romankunst*, Bde I—II, В., 1910, то же, 2. Aufl., В. und Lpz., 1922 (русский перевод главы из этой книги: Д и б е л и у с В., *Морфология романа* в сб.: «Проблемы литературной формы», изд. «Academia», Л., 1928); S c h i s s e l v. F l e s c h e n b e r g O., *Novellenkomposition in E. Th. A. Hoffmanns Elxieren des Teufels* (Ein prinzipieller Versuch), В., 1910.

П. Михайлов, Б. Михайловский

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

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

Примером преимущественно книжной передачи С. б. могут служить сюжеты в сборнике «Панчатантра»; они переносятся, как было установлено, с Востока на Запад и, преодолевая века и пространства, доходят до наших дней. Так обр. даже при письменной передаче круг взаимовлияний, бытований и распространений С. б. может быть почти бесконечным. Примеры устной передачи С. б. мы видим в новелле (фабле) и сказке.

Особенно типичные примеры бытования С. б. дает сказка (см.). Такова напр. русская сказка о Шемякином суде, родиною к-рой (согласно исследованиям) является Восток, а именно Индия, и параллели к-рой можно видеть в тибетском сказании, в сказке о каирском купце, в современных персидских сказках, в итальянских новеллах Джованни Серкамби, в английских стихах о водовозе Бусотто и т. д. Так же прочны С. б. и в баснях, но здесь преобладает письменная передача.

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

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

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

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

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

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

СЮЛЛИ ПРИДОМ [René François Armand Sully Prudhomme, 1839 — 1907] — псевдоним французского поэта Рене Франсуа Армана Придома. Обучался классическим языкам в лицее Бонапарта и в 1856 получил звание бакалавра наук. После этого поступил на службу на один из заводов Крезю. Однако С. вскоре оставил это место и возвратился в Париж, где некоторое время занялся изучением нотариального права. Издание первого сборника стихов «Stances et Poèmes»

[1865] было встречено всеобщим одобрением; это дало ему возможность посвятить себя всецело лит-ой деятельности. В 1869 выходит в его переводе и с его предисловием «Le premier livre de Lucrèce» и в 1869 сборник «Les Solitudes». Другие книги С.: «Poésies (Les Épreuves, Les Écuries d'Augias. Croquis Italiens...», 1872, за к-рыми последовали «Impressions de la guerre» [1872], «Les Destins» [1872], «La Révolte des fleurs» [1874], «La France» [1874], «Les Vaines tendresses» [1875], «La Justice» [1878], «Le Prisme» [1886], «Le Bonheur» [1888], «Les Solitudes» (второе издание, 1894), «Oeuvres de prose» [1898], «Sully Prudhomme à Alfred de Vigny Sonnets» [1898]. Кроме произведений художественных, С. принадлежат три работы теоретического характера: «Réflexions sur l'art des vers» [1892], «L'Expression dans les beaux-arts» (вошло в кн. Oeuvres. Prose. 1883), «Testament poétique» [1901]. В 1881 был избран членом Французской академии, а в 1902 награжден Нобелевской премией.

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

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

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

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

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

II. Brunetière F., L'Évolution de la poésie lyrique en France au dix-neuvième siècle, t. II, P., 1894; Coquery G., Un poète philosophe Sully Prudhomme, P., 1882; Sainte-Beuve Ch. A., Nouveaux lundis, t. X, P., 1868; Carò T., Poètes et romanciers, P., 1888; France A., La vie littéraire, 2^e série, P., 1890; Verlainne P. [под псевдонимом Pierre et Paul], Les hommes d'aujourd'hui, P. [с 1903]; Zyromsky E., Sully Prudhomme, P., 1908; Ц е б р и к о в а М. К., Поэт-мыслитель, «Русская мысль», М., 1887, кн. II; Леметр Ж., Современные писатели, СПб, 1891 (см. стр. 59—89—Сюлли-Прюдом); Деген Е., Новейшая французская лирика, «Новое слово», СПб, 1896, № 9 (июнь).

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

С. избегает пафоса, его стихи по преимуществу тоскливые мелодии. Стремясь, не-

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

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

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

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

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

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



тературной революции». Писать С. начал рано. В 1919 он—деятельный участник студенческой газеты «Сян-цзян ревью», выходившей под редакцией Мао Цзе-дуна. Совместная учеба и общение с Мао и другими помогли С. стать поэтом-революционером. Великая Октябрьская социалистическая революция в СССР и национально-освободительное движение Китая оказали на С. большое влияние. С. начал изучать марксизм-ленинизм. В поисках заработка и образования С. в 1920 уехал во Францию, где прожил два года в тяжелых материальных условиях; побывал также в Бельгии и Германии. В 1922 С. вступил в КП Китая, затем в КП Франции. В том же году С. направился в Москву. Здесь он поступил в КУТВ. В 1923 С. вступил в ВКП(б). Летом 1924 С. вернулся в Китай, где вел подпольную партийную и ком-

сомольскую работу, был членом ЦК Кит. КСМ. В это время С. опубликовал ряд публицистических статей в партийных и комсомольских органах, писал агитки, листовки в стихотворной форме и т. п. В 1928 С. возвращается в СССР. Редактировал журнал «Интернациональная литература» на китайском языке.

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

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

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

Т

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

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

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

В 1914 Т. издал свой первый сборник стихов, насквозь пронизанный упадочническими настроениями, воплощенными в мистически-туманных образах. В этом смысле наиболее характерно стихотворение «Синие лошади». Романтико-меланхолическая настроенность поэта в данный период особо сказалась в цикле стихов о любви—«Мери». В этом цикле несомненно ощущаются влияния «Стихов о Прекрасной даме» и «Незнакомки» Блока, хотя образ Мери у Т., несмотря на мистический колорит, дан сравнительно в более реальном плане. Крайний индивидуализм делал поэта глухим к окружающей действительности. Для Т. как бы не существовало социальной среды. Поэт отрывал город и, воспевав деревенский примитив, искал общения с мистифицированной им природой. В этом смысле особенно примечательно стихотворение «Я и ночь». В понимании и восприятии природы Т. сказывалось некоторое влияние величайшего грузинского романтика первой половины XIX в.—поэта Николая Бараташвили. Поэзия Т. вообще явно обнаруживала зависимость от романтизма («Голубой цвет» и др.). Частое применение символов и метафоры, лишенных конкретно-предметного содержания и выражавших субъективно-ирра-

циональные чувства поэта, было основным свойством поэтики Табидзе. Как мастер художественного слова Табидзе—один из талантливейших новаторов в грузинской поэзии XIX века: он обогатил грузинскую лирику новыми художественными средствами, новым метром и ритмом, своеобразными



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

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

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

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

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

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

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

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

G. Абидидзе

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

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

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

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

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

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

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

V. K.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Библиография: I. На армянском яз.: Роман Вардеса, Калькутта, 1846; Роман Варсенина, Калькутта, 1847; Тутук (Свирель), Калькутта, 1847; Сос и Сонтиш, Поэма, Калькутта, 1847; Путешествие по Армении, Калькутта, 1847.

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



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

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

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

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

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

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

Библиография: I. Собр. сочинений, изд. В. Португалога, 8 тт., М., 1915; Жертвоприношение. Отшельник. Пер. С. А. Адрианова, под ред. и вступ. ст. В. Тана-Богораза, изд. «Мысль», П., 1922; Личное, пер. И. Я. Колубовского, Гиз, М., 1922; Песни и стихотворения в прозе. Пер. под ред. С. Вольского и К. Чуковского, Гиз, М.—П., 1923; Моя жизнь. Пер. А. А. Гизетти, изд. «Петроград», Л.—М., 1924; Жертвоприношение (Гитанджали), пер. под ред. Ю. Балтрушайтиса, изд. «Совр. проблемы», М., 1914; Садовник. Гитанджали. Пер. Ив. Сабашникова. Изд. М. и С. Сабашниковых, М., 1919; I. Король темного покоя. II. Почтовая контора. Пер. З. Венгеровой и В. Спасской, изд. «Соврем. проблемы», М., 6 г.; Дом и мир, пер. А. М. Карнауховой, изд. «Мысль», Л., 1925; Отверженный, пер. Г. И. Гордона, изд. «Сельтель», Л. [1924]; В четыре голоса. Пер. Е. Руссат, с предисл. Р. Роллана, изд. «Пучина», Л.—М., 1925; Лунный серп, пер. В. Васина, изд. «Соврем. проблемы», М., 1925; Залетные птицы, пер. Т. А. Щепкиной-Куперник, изд. «Петроград», П., 1924; I. Лирика любви и жизни (Садовник). II. Читра. Пер. В. Спасской. Изд. «Соврем. проблемы», М., 1925; Новые рассказы, пер. С. А. Адрианова, изд. «Петроград», П.—М., 1923; Счастливая ночь. Сборник рассказов. Пер. Г. И. Гордона. Изд. «Книжный уголок», П., 1923; Четыре. Пер. Е. С. Холловой, Гиз, Л., 1925; Постыжение жизни, пер. В. Погосского, М., 1914; Бенгалия. Избр. отрывки из писем. 1885—1895. Пер. О. П. Червоного, Гиз, М.—Л., 1927. II. Thompson E. J., R. Tagore, his Life and work, Calcutta, 1921. А. Б.

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

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

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

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

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

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

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

ров-таджиков (среднеазиатского происхождения).

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

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

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

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

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

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

К сельджукскому периоду Т. л. относится также ранняя деятельность одного из величайших классиков Т. л. — Носира Хисрава [1003—1088], страстного пропагандиста исмаилизма — религиозного учения, ставшего знаменем борьбы против арабского халифата. Его известная «Сафарнома» (Книга путешествий) переведена на русский язык проф. Э. Э. Бертельс («Academia», 1933). Носиру Хисраву, кроме того, принадлежит большой диван лирических стихов, ряд трудов научно-философского характера. В XIII—XIV вв. Т. л. развивается при господстве монголов; в Т. л. особенно культивируется газель, к-рая после Са'ди и Хафиза получила развитие у одного из величайших классиков Т. л. — Камала (ум.

в 1394—1395, родом из Ходжента). Видными деятелями лит-ры данного периода после Камала были Сайфи Иофаранги из Самарканда (ум. ок. 1254), Асиреддин из Ферганы (ум. в 1259 или 1272), Джавхари Заргар и Носир из Бухары, Бадри Чочи из Ташкента.

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

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

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

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

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

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

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

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

Представителями мистики и формализма

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

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

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

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

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

Позже среди интеллигенции складывается партия младобухарцев (джадидов), выступавшая на первых порах своей деятельностью с требованием реформы образования. Свою контрреволюционную сущность джадидизм полностью раскрыл после революции, когда он, организовывая кулацко-басмаческие отря-

ды, вел вооруженную борьбу против советской власти. Произведения джадидских писателей не были поняты массам.

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

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

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

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

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

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

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

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

С. Улуг-заде

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

После Великой Октябрьской социалистической революции, в результате осуществления ленинско-сталинской национальной политики, созданы условия для расцвета Т. яз. и таджикской лит-ры и новые пути их развития,

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

Библиография: П. Семенов в А. А., Краткий грамматический очерк таджикского языка, с хрестоматией и словарем, Ташкент, 1927; Егоров же, Образцы таджикских официальных документов, Ташкент, 1923; Егоров же, Материалы для изучения наречия горных таджиков Центральной Азии, М., ч. I—II, 1900—1901; Григорьев В. В., О некоторых событиях в Бухаре, Хованде и Камшаре. Записки миссии Шемши-Бухари, изданные с переводом и примечаниями, Казань, 1864; Зарубин И. И., Очерк разговорного языка самаркандских евреев в сб. «Иран», II, Л., 1928, стр. 95—180; Егоров же, Верхинское наречие кандуктского языка, Л., 1927; Егоров же, Бартагские и рушанские тексты, Л., 1937; Morgenstierne G., Indo-iranian frontier languages, vol. II—Iranian Pamir languages, Oslo, 1938.

А. Ф.

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

Библиография: I. Derzeitungen, Варшава, 1909; Schriften, т. I, II, III, Варшава, 1912; Fun jidische Kinder wegn, Харьков, 1918; Poemen, Харьков, 1918; Chronik-Buch, Москва, 1923; Oktober-Freid, Москва, 1923; Remont, Москва, 1923; Teg on Dir, Москва, 1923; Der Hof af Tschobotarske, Москва, 1926; Far 20 Jor, Вильно, 1927; Der Toit fun Chawer Wulf, Минск, 1923; Agum der Fabrik; Di erschte Schwalb, Минск, 1929; Korfun Smorgonsk, Москва, 1930; Infusorische Erd, Москва, 1931; Der Weg Kain Dondas, 1932; Parteien un Menschen, Харьков, 1934; Schnobl, Москва, 1935. III. R e l s e n, Leksikon fun jidischer Literatur, В. I, 2-te Ojgabe, Вильно, 1929.

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

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

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

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



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

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

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

ТАМАЙО-И-БАУС Мануэль [Manuel Tamayo y Baus, 1829—1898]—испанский драматург. В 1859—академик; 1874—секретарь Испанской академии, 1884—директор национальной библиотеки. После вольных переделок шиллеровских «Орлеанской девы» и «Коварства и любви» (*La doncella de Orleans*, 1847, *Juana de Arco*, 1852) он пишет классическую трагедию «Virginia» [1853]. Вдохновленный примером А. Дюма-старшего Т.-и-Б. обрабатывал сюжеты из национальной истории и добивался успеха постановками «Знатной женщины» (*La rica hembra*, 1854) и «Сумасшествия от любви» (*Locura de amor*, 1855). В период напряженной борьбы консерваторов с либералами (революция 1854) Т.-и-Б. связывает свою судьбу с феодально-церковными кругами, несмотря на теоретические симпатии к позициям французской реалистической школы [академик. речь: «О правде как эстетическом источнике драматической литературы» (*De la verdad como fuente de belleza en la literatura dramática*, 1858)]. В конкретной сценической практике Т.-и-Б. опускается значительно ниже своего нового образца

(Э. Ожье), трактуя мелкие и малотипичные для испанской современности проблемы: ср. его эспано о хищных кокетках (*Lo positivo*, 1862), о дуэлях (*Lances de honor*, 1863), светских авантюристах (*Los hombres de bien*, 1870). В 1867 появляется его лучшая пьеса «Новая драма, или бедный Йорик» (*Un drama nuevo*, 1867) из жизни английских актеров XVI в. После 1870 Т.-и-Б., в результате ожесточенных нападков демократической критики, должен был навсегда отказаться от театральной деятельности.

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

II. Морозов П. О., М. Тамайо-и-Баус, П.—М., 1919 (предисл. к перев. «Новой драмы», см. выше); *Tamayo y Baus, de un dramaturgo español*; *Tamayo y Baus, P.*, 1898; Его же, Т.-у-В. (*Merc. de France*, t. XXVII); *Cotarelo y Moré E.*, *Estudios de historia literaria de España*, Madrid, 1901; p. 363—403; *Sicars y Salva d' O. N.*, *Don M. Tamayo y Baus estudio criticobiográfico*, Barcelona—Madrid, 1906; *Cejador y Fransa J.*, *Historia de la lengua y literatura castellana*, t. VIII, Madrid, 1918; *Hurtado J. y Falcia A. G.*, *Historia de la literatura española*, 3 ed., Madrid, 1932. Б. Кролевский

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

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

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

стиля, соответствующего новой, светской тематике. Этот период характеризуется преимущественно переводами и переработкой важнейших произведений английской лит-ры.

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

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

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

Тамильское письмо

Гласные

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

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

Согласные

	I	II	III
1. க ka	ங் ṅ	ய் y	ஞ் ṅ
2. ச ca	ஞ் ṅ	ர் r	ஷ் ṣ
3. ட ta	ண் ṇ	ற் ṛ	க்ஷ் kṣ
4. த ta	ந் n	ன் ṅ	ஸ் s
5. ப pa	ம் m		ஹ் h

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

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

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

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

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

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

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

ТАН Н. А. [псевдоним Владимира Германовича Богораза (1865—1936)] — писатель, ученый этнограф. Р. в семье учителя. С 1881 входил в народовольческие кружки. С 1885 примкнул к народолюбческой группе. Участвовал в работе тайных типографий. Печатался в «Народной воле», неоднократно подвергался арестам; в 1889 был сослан на 10 лет в Средне-Колымск. В ссылке Т. стал заниматься этнографией. Около трех лет [1895—

1897] кочевал среди чукчей. С 1896 начал лит-ую деятельность, печатая очерки, рассказы и стихи. Позднее сотрудничал в легальном марксистском журн. «Начало», а затем и в зарубежной с.-д. «Жизни». Первая книга прозы — «Чукотские рассказы» — появилась в 1899, а в 1900 — первая книга стихов («Стихотворения»).

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

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

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

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

Библиография: I. Стихотворения, изд. С. Дороватовского и А. Чарушникова, СПб, 1900; изд. Н. Глаголева, СПб, 1906; изд. «Просвещение», СПб, 1910; Собрание сочинений, изд. «Просвещение», тт. I—XII, СПб, 1910—1914; Собрание сочинений, изд. «Земля и фабрика», тт. I—IV, М.—Л., 1928—1929; Союз молодых (Роман из северной жизни), Гиз, М.—Л., 1928; изд. ЗиФ, М.—Л., 1930; Северная охота, изд. «Молодая гвардия», М., 1934; Колымские рассказы, ГИХЛ, М.—Л., 1934; USA (Люди и нравы Америки), изд. «Федерация», М., 1932; Воскрешение племени. Роман, Гослитиздат, М., 1935. Труды Т. по языку и фольклору: Образцы материалов по изучению чукотского языка и фольклора, «Известия Акад. наук», т. 10, № 3, СПб, 1899; Материалы по изучению чукотского языка и фольклора, изд. Акад. наук, СПб, 1900; Областной словарь колымского русского наречия, изд. Акад. наук, СПб, 1904; Материалы для изучения языка азиатских эскимосов, «Живая старина», кн. 70/71, Пб., 1909; Материалы по ламутскому языку, в кн.: Тунгусский сборник, I, изд. Акад. наук СССР, Л., 1934; Уюравеланско-русский (чукотско-русский) словарь, Госудрпед. учебно-педагогич. изд-во, М.—Л., 1937; Publications of the Jesup North Pacific Expedition, Leiden—N. Y., 1904, 1910; The Chukchee, vol. 7; Chukchee Mythology, vol. 8, part 1; Chukchee—Handbook of American Indian Languages, p. 2, Washington, 1922 (Bull. 40 of American Ethnology, Smithsonian Institute); The Eskimo of Siberia (тексты с переводом); Publications of the Jesup North Pacific Expedition, vol. 8, part 3, Leiden—N. Y., 1913. А. Д.

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

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

Библиография: II. E. ster E. Tannhäuser in Geschichte, Sage und Dichtung, Lissa, 1908; Barto P. S., Tannhäuser and the Mountain of Venus, L., 1917. R. S.

ТАНКА [иначе: мидзикаута—«короткая песня»]—основная форма японской феодальной лирической поэзии, принадлежавшая к

так наз. «вака» (песни Ямато—древнее название японцев). Истоки Т.—в народных преданиях и устной поэзии эпохи родового строя. В дальнейшем Т. становится достоянием ограниченных кругов господствующего класса. В настоящее время танка культивируется как основная форма японской национальной поэзии, тем не менее она попрежнему остается достоянием господствующих классов.

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

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

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

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

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

Большое распространение имели также «люй-ши»—«правильные стихи»—восьмистишия с общей рифмой для четырех четных строк, с нерифмованными нечетными строками (типа а b c b d b c b и иногда аа b аса da). Эти восьмистишия иногда объединялись общей темой и превращались тем самым в стансы более крупного по размеру произведения. То же можно сказать и о двенадцатистишиях. Были распространены и «фу» (синологи переводят это название словами: поэма, ода, размеренная проза и т. д.)—образцы ритмической прозы, прерываемой стихами. Насколько высока была техника стиха, показывают безукоризненно составленные и подчиненные всем поэтическим нормам палиндромы, т. е. стихи, читаемые в двух направлениях: как сверху вниз, так и снизу вверх (как известно, китайцы писали, располагая знаки

сверху вниз и строки справа налево); стихотворение при этом не только сохраняло в обеих версиях полный смысл, но и образность и т. д. Имели хождение написанные поэтическим языком трактаты о живописи (см. напр. «Тайны живописи», трактат, приписываемый знаменитому живописцу и поэту VIII в. Ван Вэю), о каллиграфии и т. д. Любимыми мотивами Т. п. были: воспевание природы, даосский мотив удаления от мира, конфуцианский мотив воспевания друга, способного понять и воспринять вдохновение поэта, мотив тоски по родной стороне, гражданской скорби и воспевания древности, буддийские мотивы храмовой поэзии, воспевание красот осени и скорбь об умирании природы и надвигающейся старости самого поэта. Нашел свое отражение в Т. п. и социальный протест против феодального угнетения и эксплуатации народных масс. Наряду с этими мотивами существовала тематическая поэзия хризантемы, чая, луны, вина и т. д. К любовной лирике поэты, принадлежавшие к господствующему классу, в силу феодальной морали, относились пренебрежительно. Зато народная поэзия (к сожалению очень мало изученная), на живом языке создававшая свои шедевры поэтического творчества и питавшая своими мощными и живыми истоками и поэзию господствующего класса (феодалов), восполнила этот пробел и дала нам совершенные образцы любовной лирики. Т. п. оказала огромное влияние не только на китайскую поэзию последующих эпох, но и на поэзию Японии, Кореи и других стран, заимствовавших китайскую культуру.

ТАРИЙБЕР—см. «Субли Хамдулла».

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

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

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

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

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

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

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

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

Жесткая реакция, наступившая после поражения революции 1905, усилила мотивы

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

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

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

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

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

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

Библиография: II. M a n g o l d W., Molière's Tartuffe, Geschichte und Kritik, Oppeln, 1881; R é g n i e r F. J. P., Le Tartuffe des comédiens, Notes sur Tartuffe, P., 1896; U r b a n o D., Il Don Pilone del Giglio le Tartuffe del Molière, Napoli, 1905; B a u m a l F., Molière et les dévôts (La genèse du Tartuffe), P., 1919; E r o ж e, Tartuffe et ses avatars, P., 1925; A l m e r a s H. d', Le Tartuffe de Molière, Paris, 1928; E m a r d P., Tartuffe. Sa vie, son milieu et la comédie de Molière, Paris, 1933. Е. Козина

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

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

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

ТАССО Торквато [Torquato Tasso, 1544—1595]—итальянский поэт. Сын поэта Бернардо Тассо (см.). Воспитывался в Неаполе, потом в Риме. При дворе герцога Урбинского, где он жил с отцом с 1557, Т. пополнил свои знания под руководством учителей наследного принца и прошел школу придворной жизни. Но отцовская непоседливость уже через два года увлекла Т. из Урбино в Венецию. Тут он поступил в Падуанский ун-т и стал, согласно желанию отца, заниматься юридическими науками. В 1561 он перешел на словесное отделение. Здесь он начал писать сонеты и мадригалы и уже в конце 1562 напечатал с одобрения отца свою первую поэму «Rinaldo», воспевавшую октавами подвиги паладина каролингского цикла Рено де Монтобана. Поэма успеха не имела. За «Ринальдо» последовала новая поэма—«Иерусалим». Лавры Ариосто решительно не давали спать Т.

Свое образование Т. заканчивал в ун-те в Болонье и затем в Падуе [1565], где по окончании учения сразу поступил на службу к кардиналу Луиджи д'Эсте, брату феррарского герцога. С ним вместе поселился он в Ферраре. Служба у кардинала была неременительной. Т. имел возможность пополнять свои знания и отлучаться с этой целью из Феррары,— он побывал даже в Париже в 1570, где жил при дворе, писал сонеты, мадригалы. Его положение стало еще лучше, когда он переменил службу у кардинала на службу у герцога Альфонсо II д'Эсте. Для этого общества Т. написал свою драматическую пастораль «Аминта», первый зрелый плод своей музыки. Она была представлена в первый раз летом 1573.

«Аминта» отдает дань прециозным вкусам, и по ней хорошо видно, как изменились требования, предъявляемые к пасторали за столет, протекавшие после «Орфея» П о л и ц и а н о. Вся ее лирическая часть совершенно лишена той жизнерадостности, какой был полон «Орфей». «Аминта» не дитя зари, а дитя сумерек. За простотой ее формы скрыто много тонкой изысканности, только стих течет непринужденный и разнообразный, полный неизъяснимой музыкальности.

Но «Аминта» была для Т. лишь мимолетным эпизодом, не прерывавшим работы над поэмой «Иерусалим». Юношеские наброски пере-



сматривались, переделывались, сюжет частично подвергался изменению. Весною 1575 поэма была закончена. Но Т. не хотел сразу печатать ее. Он был всегда полон нерешительности, а в этот момент, после огромного нервного напряжения, к-рого потребовало усиленный труд, нерешительность его превратилась в тяжелую мнительность. Его пугала мысль, что в своем новом произведении он нарушил какие-то лит-ые каноны, а также профанировал религиозный сюжет чувственными эпизодами и реминисценциями языческой классики. Италия переживала период феодально-католической реакции, и инквизиторы были злы, как никогда. Т. дал поэму на просмотр двум-трем людям, суду к-рых доверял. Их отзывы заставили его решиться на пересмотр поэмы. Однако он не успел ничего сделать. Душевная болезнь подкралась к нему и постепенно выбила его из равновесия. В 1577 он покинул Феррару, скитался по стране, в апреле 1578 вновь вернулся ко двору Альфонсо. Через некоторое время его вновь потянуло к бродячей жизни. Он побывал в Мантуе, Падуе, Венеции, Пезаро, прожил в Турине, а уже в феврале 1579 опять очутился в Ферраре. Он попал туда в дни, когда праздновалась свадьба герцога и царила величайшая суматоха. За слова, направленные против герцога, его молодой жены, герцогских сестер и всех придворных, Т., по приказанию Альфонсо, заковали в цепи и засадили в подвал

госпиталя св. Анны, где помешались буйные сумасшедшие. В госпитале св. Анны Т. пробыл семь лет. Болезнь, особенно первое время, причиняла ему большие мучения, как физические, так и нравственные: его переписка (она была дозволена) содержит их подробное описание. Через год он понемногу принимает за перо, пишет не только письма, но расуждения и стихи.

Пока Т. находился в заключении, предпринимчивые издатели начали выпускать в свет его поэму и клали себе в карман изрядные барыши. Одно из изданий, напечатанное в Парме неким Индженери, было озаглавлено «Освобожденный Иерусалим» (*La Gerusalemme Liberata*). Все эти пиратские издания были, разумеется, сделаны наспех, полны ошибок и неточностей, и Т. убедился, что чем дольше он будет восставать против опубликования подлинного текста, тем больше поэма будет искажаться. Поэтому он разрешил одному из друзей приготовить авторское издание, просмотрел его и оставил ему заглавие, данное Индженери. Этот подлинный «Освобожденный Иерусалим» вышел в 1581.

Содержанием поэмы являются события последнего года первого крестового похода: осада и взятие Иерусалима крестоносцами. В ней фигурируют действительные участники похода: глава христианского войска Готфрид Бульонский, Раймонд Тулузский, Танкред Норманский, вожди мусульман. Но Танкред подвергся романтической стилизации, а рядом с лицами историческими появились вымышленные и прежде всего Ринальдо, один из ранних героев дома д'Эсте, целый цветник дам: Клоринда, Эрминия, волшебница Армида и множество фантастических персонажей: великаны, чудовища, сверхъестественные силы, небесные и адские, и т. д. Происходят бесконечные сражения с переменным счастьем; Танкред влюбляется в прекрасную мусульманскую воительницу Клоринду, Ринальдо похищает еще более прекрасную волшебницу Армида, и юный рыцарь живет в вихре наслаждений в ее садах, гибнут христиане, гибнут мусульмане, пока, наконец, сопротивление «неверных» не оказывается сломленным и Готфрид Бульонский вступает в Иерусалим.

«Освобожденный Иерусалим» был третьей рыцарской поэмой в Ферраре после «Влюбленного Роланда» (*Orlando innamorato*) Боярдо [1494] и «Неистового Роланда» (*Orlando furioso*) Ариосто [1516—1532], но очень сильно отличается от обоих. Рыцарство и его религиозные идеалы, к-рые у Боярдо изображались без всякого пиетета, а у Ариосто с тонкой иронией, у Т. вызвали серьезно-благочестивые отношения. Но Ренессанс отомстил феодально-католической реакции. Он отравил религиозный подъем поэмы чувственным языческим лиризмом, а эпический ее пафос заставил то и дело обращаться в неискреннюю барочную напыщенность. Невозможно было Т. органически слить воедино две непримиримо враждебные между собой струи в родниках его вдохновения. Гениальная поэма оказалась внутренне расколотою, как и психика ее творца. Но ее несравненные ни

с чем поэтические красоты, несмотря на все это, были таковы, что «Освобожденный Иерусалим» оказался наиболее популярным произведением всей итальянской лит-ры. Больше того, поэма стала—и скоро—по-настоящему народной: рыбак в устьях По и Бренты, гондольер Венеции, крестьянин во Фриуле до сих пор распевают Торкватовы октавы.

Т. оставил после себя множество лирических стихотворений, но огромное большинство их—посредственные плоды вдохновения



по заказу и не представляют никакого интереса. Немало написал Т. и прозаических сочинений, диалогов на разные философские темы, рассуждений и проч. Ничто в них не возвышается над общим уровнем лит-ры подобного рода, столь популярной в бесплодные времена позднего Чинквеченто. Несколько лучше наиболее яркие образцы переписки Т., где гораздо больше искренности и непосредственности.

Заключение Т. в госпитале св. Анны кончилось летом 1586. Поэту стало настолько лучше, что Альфонсо согласился отпустить его в Мантую по просьбе наследного герцога Винченцо Гонзаго. Но полного душевного равновесия Т. уже не обрел никогда. Через год он убежал из Мантуи в Рим и там наконец получил возможность, благодаря покрови-

тельству папских племянников Альдобрандини, прожить более или менее спокойно свои последние годы. Папа собирался устроить Т., как когда-то Петрарке, торжественно-венчанье поэтическим венком на Капитолии, чего поэт восторженно дождался. Однако для этого уже трудно было уловить момент: в таком он находился непрерывном болезненном возбуждении.

Следы такого состояния носят все вещи, написанные им в эти годы. Трагедия «Торрисмунд» (*Il Torrismundo*, 1587), для к-рой он



Барбье. Иллюстрация к «Освобожденному Иерусалиму» Т. Тассо, Москва, 1819

воспользовался юношескими набросками другой пьесы, немногим лучше других трагедий позднего Чинквеченто. Переделка «Освобожденного Иерусалима» в «Завоеванный Иерусалим» (*La Gerusalemme Conquistata*, 1592), имевшая целью очистить его от языческих элементов и усилить в нем религиозную стихию, явно испортила гениальное произведение, а поэма «Сотворенный мир» (*Il mondo creato*, 1594), воспевавшая ветхозаветную легенду о сотворении мира и человека, представляет безжизненную смесь библейских мотивов, богословских и философских рассуждений, астрономических и физических домыслов. Поэт явно пережил себя, и для него было облегчением, когда его поместили в монастырь св. Онуфрия, где он умер 25 апреля 1595.

Библиография: I. Opere, a cura di G. Rossini, 33 vls, Pisa, 1821—1832; Opere minori, Firenze, 1934; Le Rime, a cura di A. Solerti, 4 vls, Bologna, 1898—1902; Aminta, a cura di A. Solerti, Torino, 1926; то же, a cura di A. Tortoreto, Milano, 1932; La Gerusalemme liberata, ediz. critica a cura di A. Solerti, 3 vls, Firenze, 1895—1896; то же, a cura di L. Bonfigli, Bari, 1930; Gerusalemme conquistata, a cura di L. Bonfigli, 2 vls, Bari,

1934; I Dialoghi, a cura di C. Guasti, 3 vls, Firenze, 1858—1859; Le lettere, a cura di C. Guasti, 5 vls, Firenze, 1852—1855; Lettere autobiografiche, a cura di A. Tortoreto, Milano, 1934; Освобожденный Иерусалим, пер. с французск. М. Попова, ч. 1—2, М., 1772; то же, 2 изд., ч. 1—2, М., 1787; Освобожденный Иерусалим, перел. с итал. подлинника А. Шишкова, ч. 1—2, СПб., 1818—1819; Освобожденный Иерусалим, пер. С. Москотильникова, ч. 1—2, М., 1819; то же, 2 изд., ч. 1—2, М., 1820—1821; Освобожденный Иерусалим, пер. С. А. Рачка, ч. 1—4, М., 1828; Освобожденный Иерусалим, пер. с итал. А. Мерзлякова, ч. 1—2, М., 1828; Освобожденный Иерусалим, пер. Ф. В. Ливанова, ч. I, СПб., 1862; Освобожденный Иерусалим, перел. с итал. размером подлинника, Д. Мин, 3 тт., изд. А. С. Суворина, СПб. [1900] (в серии: Дешевая биб-ка, №№ 208—210); Освобожденный Иерусалим, пер. В. С. Лихачова, кн. 1—4, изд. А. А. Каспари, СПб. [1910] (прилож. к журн. «Родина»); Освобожденный Иерусалим, пер. Ореста Головинина (Р. Брандта), т. I—II, М., 1911—1912; Тассовы мечтания, пер. с итал. Н. Остолопова, 2 изд., СПб., 1819; Аминта (Пастораль), пер. в стихах М. Столярова и М. Эйхенгольца, вступ. ст. и комментарий М. Эйхенгольца, Гос. изд., М., 1921; то же, изд. «Academia», М.—Л., 1937.

II. Solerti A., Vita di T. Tasso, 3 vls (Vita, lettere e bibliografia), Torino, 1895; Carducci G., Su l'Aminta e il Torrismondo, Bologna, 1895; Boulding W., Tasso and his times, L., 1907; Sainati A., La lirica di T. Tasso, 2 vls, Pisa, 1912—1915; Donadoni E., T. Tasso, saggio critico, 2 vls, Firenze, 1920; Marenzolo A., La vita e le opere di T. Tasso, 2 ed., Livorno, 1926; Батюшков К. Н., Сочинения, изд. Л. Н. Батюшковым, т. II, СПб., 1885 [ст. «Ариост и Тассо» и Заметки К. Н. Батюшкова на принадлежавшем ему экземпляре «Gerusalemme Liberata»]; Корелин М., Торривато Тассо и его век, «Исторический вестник», 1883, №№ 7—9; Ла-Барт Ф. де, Беседы по истории всеобщей литературы, ч. I, изд. 2, М., 1914; Овэтт А., Итальянская литература, Гос. изд., М., 1922; Каплинский В. Я., Теория эпоса молодого Тассо, «Ученые записки Саратовского гос. им. Н. Г. Чернышевского ун-та», т. VII, вып. III, Саратов, 1929; Эйхенгольц М., Пастораль Тассо «Аминта» и феррарский театр в конце XVI века, в кн.: Тассо Т., Аминта, М.—Л., 1937.

III. Tortoreto A., Oltre un trentennio di studi su T. Tasso (1893—1931), Milano, 1932. А. Досиаллегов

ТАССОНИ Алессандро [Alessandro Tassoni, 1565—1635]—итальянский писатель. Происходил из знатной семьи, после учения в Болонье и Ферраре большую часть жизни провел в качестве придворного на службе у итальянских князей и кардиналов. Его лит-ые способности получили высокую оценку современников. Центральное место в творчестве Т. занимает поэма «Похищенное ведро» (*Secchia rapita*, 1615, изд. в 1624) в 12 песнях. Это яркий образец бурлескной ироп-комической поэмы; в ней Т. бросает прямой упрек итальянским княжествам и областям, постоянно охваченным распрями и междоусобиями, и пародирует лит-ые традиции классицизма и маринистов. Поэма пронизана едким сарказмом, иронией, отмечена веселой непринужденностью и занимательностью. Для усиления комизма и живости языка Т. использует различные диалекты. Опыт Т. как эпического поэта не увенчался успехом: его поэма «Океан» (*L'Oceano*) на тему об открытии Америки Колумбом была прервана на I песне. Перу Т. принадлежит и ряд работ литературно-критического характера. Таков комментарий к «Canzoniere» Петрарки, содержащий выпады против петраркистов («Considerazioni sopra le rime del Petrarca», 1602, переиздана в 1608, 1609, 1711). С критикой Гомера и Аристотеля он выступает в 20 книгах своих «Dieci libri di pensieri diversi», [1620] (1-е изд. в 9 книгах, под назв. «Varieta di pensieri», 1612), полных противоречий и

остроумия. Ниспровержение авторитетов и утверждение разума в качестве мерила — основное положение, защищаемое Т.

Значительность творчества Т. подчеркнута Н. Буало в поэме «Lutrin» (Налой), где в IV в. Т. поставлен рядом с Гомером, предпологаемым автором античной иронико-комической поэмы «Батрахомиомахия». Перевод «Похищенного ведра» Перро на французский язык (Le seau enlevé, 1678) вызвал оживленную полемику переводчика с Вольтером, отрицавшим достоинство поэмы. В историю итальянской лит-ры Т. входит гл. обр. как последний крупный мастер бурлескной поэзии, сложившейся в Италии в начале XVI в.

Библиография: I. Le lettere di A. Tassoni per cura di G. Rossi, 2 vls, Bologna, 1901—1911; La secchia rapita col commento di Papini, Firenze, 1912; т о ж е, A cura di G. Nascimbene, Lanciano, 1914; A cura di G. Rossi, Roma, 1918; Opere minori a cura di G. Nascimbene e G. Rossi, 3 vls, Roma, 1926.

II. A m b r o s i L., Sopra i «Pensieri diversi» di A. Tassoni, Roma, 1896; S a n t i V., La storia nella «Secchia rapita», 2 vls, Modena, 1906—1909; M e s s a n a E., La «Secchia rapita» di A. Tassoni, Palermo, 1915; Miscellanea Tassoniana..., Modena, 1908; Z a c c h e t t i C., Dal poema epico al poema erotico-comico, Melfi, 1898; B e l l o n i A., Il Selcento, Milano, 1899; R o s s i G. V., La vita italiana nel seicento, 2 ed., Milano, 1897.

III. B o s e l l i A., Bibliografia della «Secchia rapita» di A. Tassoni, Modena, 1915; R o s s i G., Saggio di una bibliografia ragionata delle opere di A. Tassoni, Bologna, 1908. Д. Михальчи

ТАТАРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА. Д о р е в о л ю ц и о н н а я л и т е р а т у р а. Лит-ра поволжских татар имеет свою долголетнюю историю. Ряд произведений, дошедших до нас, по своему происхождению относится к XIV—XV вв. («Казань байте», «Ханке Султан»). Более или менее изученной является лишь лит-ра XIX века. Начало Т. л. характеризуется господством религиозно-мистической идеологии и внедрением в лит-ру древневосточного суфизма. Носителем этой идеологии являлось татарское духовенство, развивавшее свою деятельность под сильным влиянием среднеазиатской реакционной мусульманской схоластики. Представителями этой мистической лит-ры были поэты Мулла Утыз Имэни [1730—1815], Иботулла Ишан [1794—1867] и Шамсудин Суфи [1825—1865].

С середины XIX ст. в Т. л. намечилось рационалистическое течение, противопоставлявшее мистическому «потустороннему миру» реальные образы и идеи земной жизни. Представителями этого течения были: Абдул Насыр Курсави [1783—1813], Абдул Жаббар Кандали [1797—1860].

Под натиском развивающегося капитализма в последней четверти XIX в. началась борьба против среднеазиатской религиозной схоластики, против суфизма и мистики, за европейскую культуру и науку. Борьба против патриархально-феодальных отношений нашла свое выражение на идеологическом фронте в борьбе «джадитистов» с «кадимистами» («новометодников в обучении») со «старометодниками»). Выдвинулись общественные деятели, делавшие первые шаги в создании научно-популярных книг на татарском языке, в научной разработке специфики татарского языка, в собирании фольклора и т. д. (К. Насыри, 1824—1902). Художественная лит-ра этого периода была проникнута духом про-

светительства; в ней отражались идеи реформы религии, реформы схоластических школ и приспособления их к потребностям буржуазного мира. Эта лит-ра своим острием была направлена против консервативного духовенства и идеализировала представителей новой буржуазии и нового духовенства («Хисамуддин Мулла» Мусы Акджигита, 1886, произведения З. Виги, 1870—1902, пьесы Г. Ильяси, 1856, «Салима» Р. Фахрутдинова, «Студент и шакирд» Ф. Каримова и т. д.).

Начало XX в. ознаменовалось развитием национального движения татарской буржуазии, направленного гл. обр. против пережитков феодального строя и отчасти против монархического абсолютизма в России. Однако антимоноархические тенденции были весьма неустойчивы и непродолжительны. Татарская буржуазная лит-ра этого периода была в основном проникнута идеологией пантюркизма, религиозного реформизма и узкого национализма (произведения Г. Исхаки, Ф. Амирхан, Г. Рахим, Ф. Карими, Г. Ибрагимов и др.). С первых же дней революции 1905 татарская буржуазия заключила союз с самодержавием и стала оплотом реакции. Все вышеупомянутые татарские буржуазные писатели заняли враждебную к революционному движению позицию и проповедывали в своих произведениях идею объединения мусульман под флагом национальной буржуазии («Нищая» Г. Исхаки, «Фаткула Хазрет», «Под праздником во сне» Ф. Амирхана и т. д.). В противовес этим буржуазным писателям выступил на лит-ую арену ряд демократически настроенных писателей—выходцев из мелкобуржуазной среды. Ужасы капиталистической эксплуатации, средневековая тупость и косность реакционного духовенства и буржуазии, разорение и обнищание широких слоев трудящегося крестьянства, рабские условия труда молодого рабочего класса толкали наиболее революционно настроенных мелкобуржуазных татарских писателей на путь протеста против существующего порядка. Демократические тенденции наиболее сильно сказались в стихах талантливейшего народного поэта А. Тукая (см.) [1886—1913], поэта М. Гафури [1880—1934], рассказах и повестях Шариф Камала, пьесах Г. Камала [1882—1931] и т. д. Эти демократические писатели в той или иной степени отражали протест эксплуатируемых народных масс против буржуазного строя. Они все же не смогли понять и раскрыть причины социального неравенства, возвыситься до идеи революционной классовой борьбы пролетариата. Их творчество было теснейшим образом связано с народным творчеством; более того, оно исходило из фольклора. Демократические писатели черпали из него свою тематику, занимались художественной обработкой фольклора. В противовес им представители либеральной буржуазии в лит-ре не только пренебрегали народным творчеством, но и боролись против него, против живого народного языка в лит-ре, проповедывали теорию «чистого искусства».

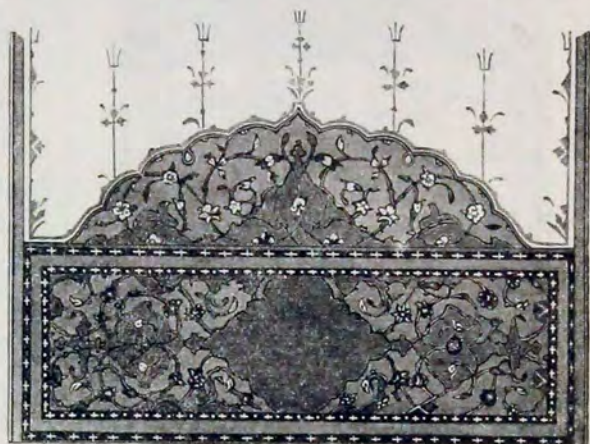
В период революции 1905 выдвинулись также писатели, непосредственно выражавшие

тенденции татарского пролетариата к объединению с пролетариатом всей страны в целях свержения самодержавия революционным путем. Эта идея пролетарской революционной борьбы частично отражена в песне «Яш Гумер» Гафура Кулахметова [1881—1918], принимавшего участие в революционной борьбе большевиков в то время. В период, непосредственно следовавший за революцией 1905, татарская буржуазная лит-ра была проникнута самыми реакционными идеями и настроениями. Стихи С. Рамеева насыщены пронызаны мистицизмом. Многие писатели увлекались мотивами «чистой религии» и черпали свою тематику из «истории пророков», из корана (Г. Рахим, Сунчалай, Дума-ви). Попржнему проповедавались идеи пантюркизма и религиозного мистицизма в произведениях Г. Исхаки, Амирахана и т. п. («Зулейха»). Возникло реакционное романтико-символистское течение, представители которого противопоставляли объективной действительности индивидуальный «мир души» и «чистой природы», идеализировали жизнь древних татарских ханов, патриархальный быт, романтическую любовь и т. д. Переживания и чаяния широких угнетенных народных масс выражало татарское устное народное творчество.

Устное народное творчество. До Великой Октябрьской социалистической революции собрание произведений устного творчества носило случайный характер. Первые опыты в этом направлении были сделаны Каюмом Насыри в его книге «Фавакихе-мджелая». Также были выпущены ряд сборников песен, пословиц и поговорок Бадиговым, Туйка и др., но систематизация материала не носила научно-исследовательского характера.

Наиболее распространенными жанрами татарского устного творчества являлись песни и байты. Татарские народные песни в своем своем большинстве состоят из строго рифмованных четверостиший, по содержанию не связанных друг с другом. Байты и частушки, наоборот, сочинялись на одну определенную тему по случаю какого-либо события и представляли единое, целостное произведение. В народных песнях доминировали мотивы бедности, несчастья, трудного жизненного пути, несчастной любви и вынужденной разлуки. В ряде шуточных и сатирических песен высмеивались духовенство и богачи. Б а и т ы носили повествовательный характер со многими лирическими отступлениями. Темой для байтов служили необычайные, но реальные события («байт о потонувшей гейше», «байт о Шамси Камале», «байт о касимском купце Ибрае» и т. п.), события общественного значения (русско-японская война, империалистическая война 1914—1918 и др.). Были и фантастические байты: «байт о Сак-соке» (дети, превращенные в птиц), «байт о возлюбленной цыгана Хамиде», «байт о семи девушках» и т. д. Многие байты отражали протест крестьян против эксплуатации помещиков и кулаков, стихийное крестьянское движение

(«мужицкие байты», «байт о погибших батраках», «байт о Магдибай», «байт о Мукан Контана», и т. д.). Татарский фольклор насчитывает множество сказок о волшебных силах (сказка о Шурыале, о повисшем озере, о батыре-Мухе, о портном и т. д.). В реалистических сказках самым популярным образом является «хитроумный таз». Хитроумный таз—это образ самого бедного, угнетенного, униженного человека. Но он мудр и хитер и побеждает врагов. Народ относится к нему с большой симпатией. В других сказках бедняк, пастух или батрак своим умом и хитростью побеждает богача («Салам Турхан»). Во многих татарских сказках отражалась горькая доля угнетенной женщины-татарки: «О про-



Типовая заставка восточных изданий казанских издательства XVII—XIX вв.

игранной отцом в карты Зульхабире», «О семи девушках», «О бедной падчерице» и т. п. Героические былины в татарском фольклоре встречаются редко. Нам известны народные сказки «О Маргян батыре», боровшемся против ханов за освобождение народа, об Эдгай батыре и др. Ряд сказок-легенд заимствован из фольклора других народов, но, художественно претворенный, получил своеобразный национальный колорит («Тагир-Зигря», «Ляйла Маджунь», анекдоты Ходжи Насрутдин и т. д.).

Татарский фольклор богат и насыщен поговорками, пословицами, сказками-загадками, частушками и т. д. Имеются свадебные, плясовые и другие частушки («Элипе», «Башмагум» и др.).

После Великой социалистической революции освобожденный от двойного гнета татарский народ начал творить новые произведения—песни и сказания о победах над врагом, о своих вождах, о счастье освобожденного народа. За период существования советской власти созданы многочисленные народные песни о Красной армии, о советской власти, о Ленине и Сталине, о родине, о колхозах и т. д. (сборник «Советские песни», 1933). Народ с особой любовью поет о великих вождах народа—Ленине и Сталине. Многие песни посвящены героическим походам Красной армии в период гражданской войны. В пе-

риод коллективизации и хозяйственного укрепления колхозов создавались циклы песен, популяризирующих идею коллективизации и высмеивающих кулаков, подкулачников, лодырей и т. п. За последние годы в татарских деревнях слагаются песни, исполняемые самодельными хорами колхозов («Песнь ударника», «Песнь комсомольца», «Песнь об ударной стране» и т. д.). Татарское народ-



Композиция обложки XIX в. (надпись в середине современная)

ное творчество начало широко развиваться именно в советскую эпоху, приобретая новое социальное содержание.

Советская литература. Великая Октябрьская революция, свергнув власть помещиков и буржуазии, положила конец всяческому угнетению и эксплуатации человека человеком. Враждебно настроенные к пролетарской революции представители буржуазии в лит-ре ушли в лагерь контрреволюции. Один из таких лакеев татарской контрреволюционной, буржуазии, Г. Исхаки, эмигрировал за границу, где стал наемником империализма. Оставшиеся на территории Советского Союза буржуазные писатели продолжали вредительскую работу в лит-ре и ныне разоблачены. Наиболее демократически настроенные мелкобуржуазные писатели с первых же дней Великой Октябрьской социалистической революции перешли на сторону советской власти и, постепенно преодолевая влияния чуждых идеологий, становились на позиции советской лит-ры (М. Гафури, Г. Камал, Ш. Камал, М. Фейзи).

Т. л. по-настоящему начала развиваться лишь после Октябрьской революции. Лучшие произведения М. Гафури (умер в 1934) написаны в послеоктябрьский период; в них отражены рабские условия жизни трудящихся до революции и борьба советского народа под руководством коммунистической

партии за социализм («Черные лица», «Красная звезда», «Ступеньки жизни» и т. д.). Известный драматург Г. Камал (ум. в 1933) написал ряд замечательных пьес о классовой борьбе в татарской деревне. Ш. Камал в пьесах «Воронье гнездо», «Горь», «За туманом» показал революционную подпольную борьбу шахтеров до революции и победу социализма в нашей стране.

Победа Октябрьской революции в нашей стране способствовала выдвижению и росту ряда молодых талантливых писателей из народа. Наиболее выдающийся из татарских советских поэтов—Хади Такташ [1901—1931], творчество к-рого отличается идейной и эмоциональной насыщенностью. Х. Такташ в первый период своего творчества испытал влияние враждебных советской литературе течений, но под влиянием успехов социалистического строительства и воздействия партии он стал подлинным советским поэтом.

Татарская советская лит-ра развивалась в условиях ожесточенной классовой борьбы против капиталистических элементов в нашей стране, представители к-рой проникали и в область лит-ры. С 1926—1937 в Т. л. орудовала контрреволюционная националистическая группа, в течение ряда лет занимавшая руководящие посты в татарских литературных организациях—в коллективе «Октябрь», ТАПП и в Союзе советских писателей Татарии. Ныне разоблаченная группа врагов народа, контрреволюционных националистов, вела вредительскую контрреволюционную работу на лит-ом фронте. Под их покровительством существовала контрреволюционная лит-ая организация «Джидиган», раскрытая в 1930.

Все эти агенты врагов были разоблачены, и в борьбе с ними укреплялись ряды татарской советской литературы. Несмотря на их вредительство, советская татарская литература интенсивно развивалась и крепла, выдвигая целый ряд талантливых советских писателей (Н. Баян, М. Максуд, Т. Гиззат, И. Туктаров, Ш. Маннур, А. Ерикеев, М. Джалиль, М. Садрый, И. Гази, Худжи и другие). В их произведениях отражается борьба трудящегося татарского народа совместно с народами всего Союза, под руководством великих вождей—Ленина и Сталина, за победу социализма. В них выражена преданность татарского советского народа идеям коммунизма, любовь к вождю народов т. Сталину, чувство советского патриотизма. Следует отметить и коллективное творчество татарских советских поэтов («Песня об орденосном Татаристане»), посвященное великим победам социализма и великой хартии свободы—Сталинской Конституции. Они борются за социалистический реализм, они борются с чуждыми влияниями и течениями.

Татарские советские писатели развивают большую переводческую деятельность. На татарский язык переведен ряд произведений русских и западноевропейских классиков, крупнейшие произведения русской советской литературы и национальных литератур Советского Союза.

ТАТАРСКИЕ ЯЗЫКИ—устаревший термин для обозначения некоторых тюркских языков (см.). Слово «татар»—монгольское племенное название, обозначавшее исторически монгольских военачальников «разноплеменных войск во времена так называемого «нашествия татар» на Русь. Тогда же, повидимому, этот термин был перенесен на тюркскую народность, входившую в состав этих войск и осевшую в Среднем и Нижнем Поволжье. Ныне под Т. яз. понимается гл. обр. поволжско-татарский (см. ниже); кроме того существуют крымско-татарский, литовско-татарский, тобольско-татарский. В средневековой России «татарами» называли все народности, входившие в государство Золотой Орды или те, к-рые ее сменили (Крымское ханство, Казанское ханство),—отсюда и такое широкое понимание термина. Название азербайджанско-татарский яз. было отброшено (существовало в XIX и XX вв.) и заменено последовательно терминами: тюркский, азербайджанско-тюркский и азербайджанский. Не удержался и термин астраханско-татарский яз., так как это по существу не язык, а одно из наречий поволжско-татарского. Термин касимовско-татарский (по существу одно из наречий мецерьяцкого, или мишерского языка) иногда употребляется и теперь.

Библиография: П. Аристов Н. А., Заметки об этническом составе тюркских племен и народностей и сведения об их численности («Живая старина», 1896, вып. III и IV и отд. отт., СПб, 1897); Богородицкий, В. А., Введение в татарское языкознание в связи с другими тюркскими языками, Казань, 1934; Radloff W., Phonetik der nördlichen Türkischen Sprachen, 1882—1883).

Татарский яз. Поволжья, точнее—поволжско-татарский, исторически восходит к языку так называемого Джучиева улуса или Золотой Орды. До начала XX в. разговорный поволжско-татарский яз. масс. сильно отличался от феодального книжного языка, к-рый ориентировался на чагатайский (см.) и турецкий (см.) и поддерживался мусульманской школой; среди населения был известен под названием «тюрки». На нем же в свое время велась канцелярская переписка поволжских татар с русской властью. В конце XIX в. Каюм Насыри, занимаясь фольклором и этнографией, впервые ставит вопрос о приближении поволжско-татарского лит-ого яз. к массам. В 1905 на поволжско-татарском яз. создавалась довольно значительная лит-ра, язык к-рой сравнительно с предыдущим периодом сближается с разговорным.

Но подлинного расцвета поволжско-татарский яз. смог достичь только после Великой Октябрьской социалистической революции. В результате осуществления ленинско-сталинской национальной политики Татаристан по языковому строительству занял одно из первых мест среди республик и областей Союза. Согласно последнему делению, предложенному исследователями Т. яз., он распадается на три диалекта: центральный, западный и восточный. К Т. яз. примыкает мецерьяцкий, или мишерский,

т. е. язык мецерьяков, живущих в бывших Рязанской (сюда входят и «касимовские татары»), Пензенской, Тамбовской, Ульяновской, Саратовской губерниях, в бывшем Буинском, Чистопольском и Спасском кантонах ТАССР, Горьковском крае и, отчасти, в Башкирии; «татарское» население Москвы и Ленинграда обычно тоже мецерьяки. Вне этого деления остается малоизученный диалект пермских, или, точнее, глазовских татар. Различия между диалектами сводятся к фактам словаря (так, мецерьяцкий диалект до революции отличался большим процентом заимствований из русского, чем другие), фонетики (ср. наличие в мецерьяцком звука ц, отсутствовавшего у других, неразличение в нем фонем q и k, g и g—опять-таки в противоположность другим) и отчасти морфологии [образование 3-го лица единственного числа настоящего времени в положительной и отрицательной формах: *almas* (он и не берет) или *almış* и т. п.]. Основные особенности поволжско-татарского яз., свойственные и диалектам, и лит-ому языку, созданному после революции, и отличающие его от других тюркских языков, лежат в области словаря, морфологии и фонетики. Поволжско-татарский язык обладает совершенно особым типом вокализма, к-рый Радлов иногда называл своего рода «тюркским передвижением звуков», хронологически относя завершение этого процесса к XIV в. «Широким» гласным о и ö других тюркских языков в поволжско-татарском яз. соответствуют «узкие» и и у (*un*—десять, *kyz*—глаз—при казахских *on* и *köz*); «закрытому» е других языков в поволжско-татарском яз. соответствует *i* (*bir*—давай—при казахском *ber*, *kil*—приди—при казахском *kel*). Звукам *и* и *у* других языков в поволжско-татарском яз. соответствуют специфические гласные (имеются еще в башкирском языке) *о* и *ө*, звуковое значение к-рых совершенно особое, о чем см. в специальной лит-ре, указанной ниже (*toz*—соль—при казахском *tuz*, *tön*—ночь—при казахском *tyn*). Специфический редуцированный гласный (условное начертание «е») соответствует звуку *i* других тюркских языков (*et*—собака—при казахском *it*). В настоящее время в связи с усвоением в интернациональных словах звуков *е* и *о* (в их обычном произношении), знаки *о* и *ө* выполняются в татарской орфографии двойную функцию. Звук *а* в разговорной речи (особенно уральско-татарского диалекта) произносится с лабиализацией (=â), которая ослабевает по мере отдаления от 1-го слога и отсутствует в конечном открытом слоге (*balalaça*—«детям»—читается *bâlâlâça* и т. д.). За последнее время появляется новый тип начального слога (*şkaf*, *stakan* и т. д.), ударения (не на конце) (напр.: *trâktor*), а также и некоторые новые морфологические категории. В терминологии и словаре поволжско-татарского яз. интернационализмы занимают теперь весьма важное место.

Библиография: П. Богородицкий В. А., Введение в татарское языкознание в связи с другими тюркскими языками, Казань, 1934; Его же, Этюды по татарскому и тюркскому языкознанию, Казань, 1933; Kraelitz-Greifenhorst Fr., Studien zur

Lautlehre der Kazan-tatarischen Sprache (журнал «Archiv Orientalis», vls. II и III, Прага, 1930—34); Богородицкий В. А., Характеристика звукового состава в казанском говоре поволжско-татарского языка в соотношении с звуковой системой общерусского языка («Известия Российской Академии наук, т. XIII, 1919); Катанов Н. Ф., Материалы к изучению казанско-татарского наречия, ч. 1 и 2, «Ученые записки Казанского университета», 1897—1899 (Казань, 1898).

Татарский язык Крыма, точнее—**крымско-татарский**. Исторически восходит к одному из местных национальных языков, зародившихся на территории Джучиева улуса (иначе Золотой Орды). В XVI—XVII вв. подвергся (особенно в южном Крыму) сильному влиянию турецкого (османского) языка. Кыпчакский элемент крымско-татарского яз. объясняется значительной ролью степных тюркских кочевников (ногайцы) в жизни Крымского ханства. Феодалный язык эпохи ханства (прежний центр—Старый Крым, позднейший—Бахчисарай) резко отличался от языка масс. Во 2-й половине XIX в. националистически настроенный крымский татарин И. Гаспринский начал издавать газету «Геджиман», в к-рой пытался выработать (на базе турецкого и крымско-татарского яз.) общий язык для мусульман «старой России». Это течение было ликвидировано уже после Великой Октябрьской социалистической революции. После советизации Крыма началась работа по созданию лит-ого крымско-татарского яз., что было задачей нелегкой, ввиду сильных различий в говорах отдельных районов, где чувствовалось влияние иных языков (греки, генуэзцы, армяне на юге и т. д.). О современном расцвете крымско-татарского литературного языка—см. «Татарско-крымская литература». К языковым особенностям крымско-татарского яз. принадлежат области фонетики: исчезновение *h* в начале и в конце слов (Asap вместо Nasap, sabu вместо sabah) «отверждение» *ö* и *u* после среднеязычных *k* и *g* (т. е. в этой позиции *ö* > *o*, *u* > *u*, напр. *koj*—деревня, *ku*—день) и другие; в области морфологии—совпадение категорий сказуемости и принадлежности (напр. *osa-n* означает: 1) «я—учитель» и 2) «мой учитель» и др. Современный крымско-татарский яз. представляет яркие образцы сдвигов в результате быстрой перестройки экономики и быта: словарь пополняется за счет интернационализмов и советизмов, к-рые, вытесняя лексические арабизмы и фарсизмы, одновременно производят коренные изменения в грамматике, как-то: усвоение интернациональных фонем (*ц*, *в*, *ф*) и нового типа ударения в фонетике, образование категории женского рода в морфологии и выработку нового, более свободного порядка слов в синтаксисе (в последнем случае дело идет не столько о влиянии других языков, сколько о результате внутреннего процесса в самом крымско-татарском яз.).

Библиография: И. Радлов В., Образцы народной литературы северных тюркских племен, ч. VII, СПб, 1896; Ch h a t s k a y a O., Chansons populaires de Crimée (Journ. Asiatique, 1926); Е ж е, Zur krim-tatarischen Version des Tschakysch-Liedes (Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes, 1927).

Татарский язык Западной Сибири, иначе—**тобольско-татарский**. Мало изученный язык тюркской системы (см. «Тюркские языки»). Имеет довольно значительные язы-

ковые особенности (напр. наличие звука *ц* в соответствии с *з* других тюркских языков)—и в частности своеобразный словарь.

Библиография: Аристов Н. А., Заметки об этническом составе тюркских племен и народностей и сведения об их численности («Живая старина», 1896, вып. III и IV и отд. отт., СПб, 1897); Гиганов И., Грамматика татарского языка, СПб, 1801; Радлов В., Образцы народной литературы тюркских племен, т. IV, (СПб, 1878); Radloff W., Phonetik der nördlichen Türksprachen, Lpz., 1882; Краткий русско-татарский словарь, Тобольск, 1904; Богородицкий В. А., Введение в татарское языковедение в связи с другими тюркскими языками, Казань, 1934.

Татарский язык так назыв. **литовских татар**, иначе—**литовско-татарский** яз. Территориально относится к Польше, где живут потомки выселившихся в XIV—XV вв. в Литву крымских татарских родов. В настоящее время сами «литовские татары» и их язык вполне ассимилировались с окружающим населением. Литовско-татарский яз. интересен только как историческое явление.

Библиография: Мухлинский А., Исследование о происхождении и состоянии литовских татар, СПб, 1857; Александрович Дж., Литовские татары (издание Общества исследователей Азербайджана, 1926, № 2).

ТАТАРСКО-КРЫМСКАЯ ЛИТЕРАТУРА.—Начало Т.-к. л. относится к периоду крымского ханства (примерно к XIV в.). Это была дворцовая лит-ра. Представителями ее были ханы и их приближенные. Они писали свои произведения на турецком яз., чуждом и непонятном для трудящихся масс Крыма. Из произведений этой лит-ры наиболее характерна поэма «Сефернаме», изображавшая войну против Польши в 1647—1648, к-рую вел Ислам Гирей в союзе с Богданом Хмельницким. В противовес дворцовой лит-ре татарский народ в Крыму создавал свою лит-ру, выдвигая певцов, сказителей (Эш-Мурза и др.), поэтов (Исмети, Шамиль Тохтаргазы и др.). Эту лит-ру трудящиеся массы устно передавали из поколения в поколение.

Таким обр. Т.-к. л. развивалась одновременно в двух направлениях. Одно шло от творчества крымских ханов и их приближенных через фазу влияния известного пантюркиста и буржуазного националиста Исмаила Гаспринского (в конце XIX в.) к группе буржуазных националистов «милли-фирке». Другое—от устного народного творчества: богатирского эпоса, народных песен, сказок и легенд, созданных кедаями—народными импровизаторами—к советской художественной литературе.

Богатство мотивов, многообразие жанров, простота и ясность языка и образов—вот чем отличалось устное народное творчество крымских татар от искусственной лит-ры крымско-татарских националистов.

В течение 2—3 десятилетий (в конце XIX и в начале XX в.) до революции 1905 в Т.-к. л. играл определенную роль И. Гаспринский—идейный предшественник «милли-фирковцев». Под его влиянием и возникла группа писателей [1910—1911], известная под названием «миллифирковская школа». Группа литераторов буржуазных националистов, связанных с контрреволюционной партией «милли-фирке», особенно развивала свою лит-ую деятельность среди крымских татар после февральской революции 1917.

В своих политических выступлениях «миллифирковцы» в союзе с белогвардейщиной боролись против трудового народа и его интересов. В своих лит-ых произведениях они идеализовали нравы и традиции Крымского ханства. Считая себя «потомками» Чингис-хана, они мечтали о возвращении чингисхановских времен. Особенно яростна была борьба «миллифирковцев» против советской власти в период гражданской войны и в первые годы советской власти в Крыму.

Писатели «миллифирке», борясь против народного языка крымских татар, создавали искусственный язык. В художественном отношении произведения «миллифирковцев» не представляли какой-либо ценности. Скучность мысли, беспомощный язык и оторванность от реальной действительности—их отличительная черта.

«Миллифирковцы» в Т.-к. л. не оставили сколько-нибудь заметного следа.

Обладая чрезвычайно богатым фольклором, крымские татары выдвинули народных певцов, импровизаторов (кедаи), создававших образцы подлинно народной лит-ры. К числу выдающихся кедаев относятся: Эшмирзе Карт (70—80-е гг. XIX в.), Сейт-Мамбет, Курт-Мамбет (20—30-е гг. XX в.), песни к-рых стали достоянием широких масс крымских татар.

Богатый эпос Т.-к. л. ярко представлен в старинных сказаниях о подвигах богатырей Эдиге (конец XIV—начало XV в.) и Чора-Батыра (середина XVI в.). В этих сказаниях воспевались героические подвиги богатырей, защищавших интересы трудового народа.

Независть народных масс к эксплуататорам и угнетателям получила наиболее яркое выражение в песнях. Множество песен отражает борьбу угнетенных масс против царизма, помещиков и мураков (о крымском джигите Алиме, о солдатчине, о русско-японской войне и др.). Известны песни, воспевающие революцию 1905, позднее—песни об ужасах империалистической войны.

С окончательным установлением советской власти в Крыму (1920) были созданы условия для органического развития советской Т.-к. л. Однако отчаянное сопротивление буржуазных националистов и их покровителей—троцкистов, проникших в советские культурные учреждения и в лит-ру, гнусные дела велибрагимовцев, правых и так наз. «левых» всячески тормозили рост советской лит-ры в Крыму. Все же ряд писателей (Тынчеров, Ш. Алядин, Осман Амит, Амди Алим, Максуд Сулейман и др.), выступавших с 1927—1928, в своих произведениях стремились отображать советскую действительность, освотить достижения революции. Историческое решение партии от 23 апреля 1932 дало сильный толчок к подъему советской Т.-к. л. Т.-к. л. советского периода представлена группой писателей, выросших в борьбе с остатками буржуазного национализма. Создан ряд произведений, показывающих социалистическое строительство в Крыму, советский быт, роль комсомола и беспартийной трудящейся молодежи в революции, в социалистическом строительстве. Из этих произведений следует отметить «Алтайские рассказы» Тынчерова,

«Песни червонного казака», «Земля смеется» Шамиля Алядина, «Кто работает, тот ест», «Хочу жить» Болати, музыкальную драму «Арзы-Киз» Болати и Бахшиша, песни Бахшиша, «Воспоминание о Сиваше» Максуда Сулеймана, целый ряд стихотворений Османа Амита и др. Многие песни советских татарских поэтов Крыма вошли в обиход масс и распеваются в городах и колхозах.

В связи с окончательной советизацией Крыма в 1920 начал усиленно создаваться советский татарско-крымский фольклор. В ряде песен («Шомпол», «Перекоп» и др.) показаны издевательства белогвардейцев над трудящейся молодежью, решительно уклонявшейся от службы в белой армии, и героическая борьба и победа Красной армии. В песне «Да'здравствуюте Советы» воспевается восторженная встреча народными массами Красной армии при вступлении ее в пределы Крыма и организация Советов.

За последние годы созданы многочисленные песни о Ленине и Сталине, о коммунистической партии, о колхозном строительстве, об орденоносцах, о Сталинской Конституции и о депутатах в Верховный Совет СССР и др.

Характерными чертами советского фольклора в Крыму являются советский патриотизм, оптимизм, любовь к вождям и родине. Нужно отметить, что до последнего времени буржуазные националисты извращали сущность и смысл фольклорных произведений и всячески мешали сборанию и изданию татарско-крымского фольклора, выявлению и воспитанию кадров народных певцов и сказителей. Разгром буржуазно-националистических и троцкистско-бухаринских элементов создал условия для успешного развития советской культуры и литературы в Крыму.

За последнее время разворачивается большая работа по сборанию и изданию фольклора. Издан сборник татарских сказок и легенд «Анекдоты Насреддина Оджи и Ахмет Акая»; готовится издание сборников «Эдиге» и «Чора-Батыр», «Песни крымских татар», сборник крымско-татарского советского фольклора и др. Необходимо отметить, что совсем недавно запись и печатание произведений кедаев носили случайный характер, также не было никакой связи между народными кедаями и поэтами—представителями письменной лит-ры. Созданию контакта между ними всячески мешали враги народа, проникшие в руководство Союза советских писателей.

После ликвидации враждебных элементов и обновления руководства ССП контакт стал налаживаться. 6-го февраля 1938 состоялось всекрымское совещание народных кедаев и сказителей, положившее начало систематической политико-воспитательной и творческой работе среди них. Недавно издан общий сборник произведений кедаев и поэтов «Песни и стихи о Сталине».

Т.-к. л. за последние годы обогатилась переводами произведений мировых классиков и писателей: Пушкина, Горького, Крылова, Мопассана, Свифта, Киплинга, советских авторов: Маяковского, М. Шолохова и др. В переводческой работе принимают участие почти все советские писатели Крыма.

ТАТСКИЙ ЯЗЫК [общее название—«зухун тати», частные—«парси», «фарси» или по названию местности, напр. «лахиджи»] относится к иранской системе языков, представляя собою одно из новоперсидских наречий. От современного персидского языка (см.) он отличается: в фонетике—наличием в большинстве его говоров двух так наз. «арабских» фонем—«айна» и гортанного спиранта *h*, сравнительной неустойчивостью гласных и их известной тенденцией к сингармонизму, наличием так наз. ротацизма, т. е. соответствием в известных положениях звука «р» персидскому «д», наличием в одном из говоров зубного «эмфатического» звука; в морфологии—большим, чем в персидском языке, числом форм для выражения времен, обычным отсутствием изафета, т. е. гласного звука, соединяющего определяемое слово с последующим определением, постановкой прилагательного перед существительным, при снабжении прилагательного гласным окончанием. Для выражения падежных отношений служат предлоги и послелоги, а также используется специальный суффикс косвенного падежа. В синтаксисе следует отметить отсутствие в татском, как и в персидском, характерной для большинства иранских наречий страдательной конструкции переходных глаголов. В своей лексике Т. яз. также весьма близок к персидскому, с соответствующим учетом фонетических изменений. Татоязычного населения на Кавказе до 150 000 человек, живущих разбросанно, вперемешку среди других народов, гл. обр. среди тюркоязычного населения Вост. Кавказа—азербайджанцев и кумыков. Разбросанность татоязычного населения имела следствием дробление языка на ряд говоров, в общем все же достаточно близких друг к другу. Из них известное письменное закрепление получили только татские говоры горских евреев, принявших в 1929 латинизированный новый алфавит, а в 1938 с остальными народами Дагестана перешедших на русский алфавит. Литературный яз. горских евреев, впрочем, отражает только южный говор этой группы татов, т. е. говор г. Дербента и г. Кубы, а не северный. Говоры татов-мусульман (на Апшероне, в районах Кубинском, Девичинском, Конахкендском, Хизинском, Шемахинском, в с. Лахидж) пока еще все бесписьменны и еще недостаточно изучены; наиболее исследован говор с. Лахидж. Большинство татов-мусульман владеет азербайджанским языком. Уже давно поставлен вопрос о выработке лит-ого языка для этой преобладающей массы татского населения, а тем самым и вопрос о том, каким путем должна пойти в дальнейшем выработка единого лит-ого языка татов.

Библиография: II. Труды Миллера В. Ф.: Материалы для изучения еврейско-татского языка. Введение, тексты, словарь. СПб, 1892; Очерк фонетики еврейско-татского наречия, М., 1900; Очерк морфологии еврейско-татского наречия, М., 1901; О семитических элементах в татском наречии горских евреев, «Древности восточные», изд. Моск. арх. об-ва, т. II, вып. 3, М., 1903; Еврейско-татский ма'ни, ЗВО, т. XXI.—Татские этюды, ч. I. Тексты и татско-русский словарь, М., 1905; Татские этюды, ч. II. Опыт грамматики татского языка, М., 1907; Труды Миллера В. Ф.: Таты, их население и говоры, Баку, 1929; О кубинском говоре

татского наречия горских евреев Кавказа, Л., 1932; Говоры татов Азербайджана, Л., 1936; А н и с и м о в Н. А., *Grammatik zuhun tati*, М., Центриздат, 1932 (на татском языке). Б. М.

ТАХТИ [псевдоним Ильи Ефимовича Ефимова, 1889—1938]—чувашский писатель. Окончил Лит-ый ин-т в Москве и этнографический факультет Московского государственного ун-та.

Первоначально писал на русском языке очерки, фельетоны, рассказы («Хурась», 1911), повести («Темме», 1915—1916), издал сборник чувашских народных песен (1911). После революции активно участвовал в газетах «Чаваш хресчене», «Коммунар», «Канаш» и журналах («Сунтал» и др.) как очеркист, фельетонист.

Лит-ой работой начал систематически заниматься после Октябрьской революции. Первым и наиболее известным произведением писателя после революции является сатирическая поэма «Колчак» [1919], остро разоблачавшая политическое содержание колчаковщины, показавшая великое значение борьбы трудящихся с контрреволюцией. В последующие годы Т. писал юмористические рассказы и повести, преимущественно о консервативных традициях и пережитках прошлого, еще не изжитых чувашской советской деревней, о крепнущей дружбе между советскими народами.

Т.—один из лучших знатоков чувашского лит-ого языка. Знание фольклора и умение им пользоваться чувствуется во всем творчестве Т. В этом смысле характерна поэма «Колчак», написанная семисложным народнопесенным размером. Простота и образность речи делают произведения Т. доступными для самых широких масс читателей.

Библиография: I. На чувашск. языке: [Стихи и рассказы], Шупашкар, 1930; Колчак [Поэма], Шупашкар, 1935; Юмористические рассказы, Шупашкар, 1936.

ТАЯМА [лит-ое имя К а т а й, 1871—1930]—японский писатель, основатель и видный представитель буржуазного натуралистического романа. Начав свою литературную деятельность в 1891, он достиг творческой зрелости под влиянием Флобера, Золя, Мопассана и Гюисманса. Т. выступил в 1904 с требованием «неприкрашенного изображения» в литературе. Его «Постель (Футон)» была первым значительным натуралистическим романом в Японии. В последние годы жизни Т. отказался от натурализма и впал в символизм и мистику. Его перу принадлежит перевод «Казаков» Л. Толстого.

ТВАРДОВСКИЙ Александр Трифонович [1910—]—современный поэт. Род. в Западной области, в семье кулака. В юношеском возрасте, порвав с семьей, начал самостоятельно зарабатывать. Впервые стал печататься в газетах и журналах Смоленска в 1925. Многочисленные газетные очерки, повесть «Дневник председателя колхоза», поэмы «Путь к социализму», «Вступление» посвящены одной теме—колхозному строительству и явились своего рода творческой подготовкой поэта к созданию основного его произведения—«Страна Муравия» [1936]. Это поэма с полусказочным, условным сюжетом. Действие ее относится примерно к 1930—1931. Герой поэмы

«последний единоличник» — Никита Моргунок, мечтающий о сказочной стране Муравии — символе единоличного крестьянского счастья, в к-рой свято соблюдается принцип частной собственности: «колодец твой, и ельник твой, и шишки все еловые». На простой телеге уезжает он из родного села в поисках легендарной Муравии. Дорожные приключения Моргунка — его встречи с бродячим помом, с раскулаченными врагами, его наблюдения над новым, счастливым колхозным бытом — составляют сюжет поэмы, смысл к-рой сводится к утверждению торжества колхозного строя. Собственнические иллюзии героя разбиты: вместо легендарной страны Муравии перед ним открывается дорога в светлую и радостную колхозную жизнь.

В своей поэме, чуждой псевдонародного украшательства и стилизации, Т. широко использует фольклорные жанры, разнообразные народные ритмы, реалистически воспроизводит лексику новой, советской деревни. И в стиле и в композиции поэмы заметно влияние Некрасова, в частности его поэмы «Кому на Руси жить хорошо». Т. также является автором ряда лирических стихотворений, связанных гл. обр. с деревенской тематикой.

В 1939 награжден орденом Ленина.

Библиография: I. Путь к социализму, поэма, изд. «Молодая гвардия», М., 1931; Дневник председателя колхоза, Западн. обл. изд., Смоленск, 1932; Вступление, поэма, Запгиз, Смоленск, 1933; Стихи о зажиточной жизни (совместно с Н. Рыленковым и С. Фиксинным), Зап. обл. гос. изд., Смоленск, 1934; Молочный колхоз, Запгиз, Смоленск, 1934 [стихи для детей]; Сборник стихов (1930—1935), Запгиз, Смоленск, 1936; Страна Муравия, поэма, Огиз—Запгиз, Смоленск, 1936; то же, «Советский писатель», М., 1936; то же, Гослитиздат, 1937; На льдине, Огиз—Запгиз, Смоленск, 1936 [стихи для детей]; Стихи, изд. «Советский писатель», М., 1937. А. Т.

ТВЕН Марк [Mark Twain (1835—1910), псевдоним Самуэля Ланггорна Клеменса] — американский писатель. Р. в семье мелкого торговца. Участвовал в гражданской войне сперва на стороне конфедератов, а потом на стороне федеральных армий; оставался затем до конца жизни страстным противником рабовладения. Свою лит.-ую деятельность Т., как и большинство американских писателей начал с журналистики. В 1867 он совершил длительное путешествие на туристском пароходе в качестве корреспондента крупной газеты «Alta California». Из его еженедельных корреспонденций впоследствии составилась одна из его наиболее популярных книг «Простодушные за границей» (The innocents abroad, 1869). Т. скоро завоевал мировую известность.

Творчество Т. очень разнообразно. Он оставил более 25 томов произведений различной длины жанров, от легких скетчей и фельетонов до толстых исторических романов.

Т. начал писать в 60-х гг., в период экономического подъема США. Вера в американскую демократию, в превосходство американской конституции над европейской государственностью красной нитью проходит сквозь все его произведения раннего периода. Добродушно подтрунивая над «простодушiem» своих соотечественников, совершающих средиземноморское путешествие, Т. в то же время саркастически высмеивает нравы и обычаи

Старого Света. Этот иронический тон проскальзывает в «Простодушных за границей», в «Путешествии за границу» (A tramp abroad, 1880) и в других путевых очерках, относящихся к Европе. У себя на родине молодой Т. еще не находит объектов для сатирического высмеивания. Его первая книга «Знаменитая скачущая лягушка» (The celebrated jumping frog of Calaveras Country, напис. 1865, изд. 1867) представляет собой сборник комических скетчей и рассказов анекдотического характера. Мировую славу Т. создали романы о Томе Сойере и его товарище Геккльберри Финне. Первый из



этих романов — «Приключения Тома Сойера» (The Adventures of Tom Sawyer, напис. 1875, изд. 1876) — прозвучал свежим и новым словом в американской литературе для юношества. Юные герои романа Т. наделены предприимчивостью, смелостью и воображением, совершают различные приключения, совершают «подвиги», — они увлекают своей энергией и непосредственностью. Все это делает понятным, почему Том Сойер был и остается до сих пор одной из любимых книг юношества всех стран и с увлечением читается также и взрослыми. Продолжением «Тома Сойера» служат «Приключения Геккльберри Финна» (The Adventures of Huckleberry Finn, 1884), «Том Сойер за границей» (Tom Sawyer abroad, 1894) и «Том Сойер сыщик» (Tom Sawyer Detective, 1896). Здесь очень ярко разработаны образы обоих мальчиков. Это не только живые и яркие индивидуальные характеры, но и представители определенной социальной среды. Буржуазный мальчик Том Сойер противопоставлен Гекку — сыну пьяницы и бродяги, презирающему буржуазную мораль.

Почти такую же известностью, как книги о Томе и Гекке, пользуется и другой роман Твена для юношества — «Принц и нищий» (The prince and the pauper, 1881), задуманный сначала для развлечения его собственных детей;

но здесь под веселым авантурным сюжетом полусказочного характера отчетливо выступают политические тенденции Т. По своим убеждениям он—демократ, расценивающий историю и современность с позиций демократической американской конституции. Ему



Е. Кетчум. Иллюстрация к роману М. Твена «Гекльберри Финн», 1884

ненавистен монархический строй, сословная иерархия и аристократическое чванство, особенно ярко сохранившиеся в Англии. И хотя в романе «Принц и нищий» действие переносится в область отдаленного прошлого—в эпоху царствования Эдуарда VII,—но нетрудно увидеть в этой остроумной «наивной» книжке злую сатиру на государственную систему Англии. Еще более ярка сатира в фантастическом романе «Янки при дворе короля Артура» (Jankee at the Court of King Arthur, 1889), где прокламируются демократические принципы американской конституции.

Юмор Т. проявляется не столько в языке, в стилистических приемах, сколько в комических ситуациях. В этом отношении Т. отличается чрезвычайной изобретательностью. Пользуясь приемом преувеличения разных жизненных ситуаций, Т. пренебрегает такими обычными средствами рассмешить читателя, как остроты, каламбур. В лучших вещах юмор Т. переходит в грусть, вызванную нарастающим разочарованием в американской действительности. Разрыв между демократическими принципами и их претворением в жизнь обостряет сатирическую тенденцию у Т. И тут начинается трагедия Т., этого «веселого» писателя: творческие устремления зовут его к серьезному жанру, осмысление действительности влечет его к сатире, а писательская слава заставляет его оставаться юмористом. Сатирические элементы почти нигде в произведениях Т. не достигают настоящей глубины. Это происходит отчасти из нечеткости его собственной политической позиции, отчасти из боязни сказать правду о

своей родине и бросить вызов общественному мнению. В романе «Американский претендент» (The American claimant, 1892) он высмеивает аристократическое чванство великобританской знати, но вместе с тем как бы вскользь роняет замечание: «в республике, где все свободны и равны, капитал и власть создали все-таки высшее сословие». Но сатирическая интонация растворяется в сентиментальной истории романтической любви аристократа Россмара и американки Салли. В «Уильсон Мякинная голова» (The tragedy of puddinhead Wilson, 1894) едкое осуждение рабовладельческого прошлого Штатов сводится к запутанной авантурной интриге, в результате которой выясняется, что подмененный негр все же оказался отъявленным негодяем. Правда, в некоторых более мелких вещах сатира Т. достигает большей смелости. Так, в рассказе «Человек, подкупивший Гейдльбург» (The man, that corrupted Hadleyburg, напис. 1898, изд. 1900) высмеивается ханжество и дутая «честность» среднего буржуа. В «Путешествии капитана Стромфильда на небо» (Captain Stromfield's visit to heaven, напис. 1868, изд. 1909), рассказе, к-рый Т.

долго не решался опубликовать, осмеивается церковное представление о рае.

Самого Т. не удовлетворяла деятельность не только юмориста, но даже и сатирика, особенно к концу жизни. Он пишет исторический роман «Жанна д'Арк» (Personal recollections



Т. Вильямс. Иллюстрация к роману М. Твена «Том Сойер»

of Joan of Arc, 1896). Роман почти лишен юмора и проникнут высоким пафосом утверждения героической личности Жанны д'Арк. Т. считал этот роман своим лучшим произведением, хотя по существу роман слаб. Но этот опыт—единственный в творчестве Т.: он вынужден был оставаться до конца жизни блестящим юмористом и поддерживать свою славу. Эта «неудача» личной писательской судьбы, а

также растущая социальная неудовлетворенность усиливает пессимистическое настроение Т., нашедшее выражение в его позднем творчестве. Так, глубоким пессимизмом проникнуты его рассказы «Что такое человек» (What is man, напис. 1898, изд. 1906) и «Таинственный незнакомец» (The mysterious stranger, напис. 1898, изд. 1916). Тот же пессимизм звучит, несмотря на юмористическую форму изложения, и в его «Автобиографии» (Mark Twain's Autobiography), вышедшей полностью в Америке лишь в 1924. Но этот Т. читателю неизвестен. С его именем связано представление о неистощимом рассказчике-анекдотисте, авторе романов о Томе и Гекке, а подлинная, большая трагедия писателя спрятана под веселым смехом его насыщенных юмором произведений.

Библиография: I. Writings, 25 vls, N. Y., 1910; Definitive edition of the complete writings, 35 vls, N. Y., 1922—1923; Letters, ed. by A. B. Paine, 2 vls, N. Y., 1917; Speeches, N. Y., 1910; Mark Twain's notebook, ed. by A. B. Paine, N. Y., 1935. Собрание сочинений, 11 тт., изд. Пантелеева, СПб., 1896—1899; Собрание сочинений. Пер. под ред. И. Ф. Васильевского (Буквы), 3 тт., СПб., 1898 (премия журн. «Стрекоза»); Сочинения, 7 тт., М., 1907 (прилож. к журн. «Вокруг света»); Собрание сочинений, 11 тт., изд. М. Г. Корифельд, СПб., 1910—1913 (вступительная статья А. Аверченко); Собрание сочинений, 28 кн., изд. П. П. Соколина СПб., 1911 (вступительная статья И. Ясинского; приложение к журналу «Природа и люди»); Избранные рассказы, 3 кн., изд. «Шиповник», СПб. [1911—1912]; Собрание сочинений, под редакцией П. К. Губера и К. И. Чуковского, 6 тт., Гиз, М.—Л., 1927—1929; Избранные рассказы. Перевод С. Г. Займовского. Гослитиздат, М., 1936; Избр. произв. гос. изд. «Худ. лит.», М., 1937.

H. Howells W. D., My Mark Twain, N. Y., 1910; Его же, Life in letters, 2 vls., N. Y., 1928; Henderson A., Mark Twain, L., 1914; Paine A. B., Mark Twain, 3 vls. N. Y., 1912; Schönbemann F., Mark Twain als literarische Persönlichkeit, Jena, 1925; Леасок С. В., Mark Twain, N. Y., 1933; Emberson F., Mark Twain's vocabulary, Columbia, 1935; Wagners E. C., Mark Twain, the man and his work. New Haven, 1935; Куприн А. И., Поля. собр. соч., т. VII, изд. 4-я А. Ф. Маркс, СПб., 1912 [см. ст.: «Умер смех»]; Гнедич П., Марк Твен, сатана и Шекспир, в кн.: Ежегодник имп. театров, (СПб.), 1912, вып. III; Сиянклер Э., Тайна жизни Марка Твена, в кн.: Твен М., Рассказы, пер. А. Дейча, М., 1926 (в серии: Библиотека «Огонек», № 132); [Державин] К., Жизнь и творчество Марка Твена, в кн.: «Похожения Тома Собера» (Сборник статей), изд. Гос. театра юных зрителей, Л., 1937; Старец А., Марк Твен и Америка, в кн.: Твен М., Избр. произв., М., 1937, стр. 5—27.

III. Johnson M., Bibliography of the work of Mark Twain, N. Y., 1910; Schönbemann F., Amerikanische Mark-Twain-Literatur, «Englische Studien», Bd. LVI, 1922.

Е. Немеровская

ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ—история создания произведений художественной лит-ры. Многие памятники мировой лит-ры имеют богатую Т. и, изучение к-рой помогает уяснению их смысла, их значения в истории лит-ры (напр. «Демон» Лермонтова, «Ревизор» Гоголя и мн. др.). Установление Т. и. базируется на изучении рукописей данного произведения (начиная с черновых набросков), различных его вариантов, редакций, авторской правки в корректурах, подготовительных материалов и т. п. К области Т. и. может быть отнесено также выяснение связи данного произведения с биографией автора и с жизненными прототипами. Если задачей текстологии (см.), к-рая оперирует с теми же материалами, является установление правильного текста, то задача изучения Т. и.—выяснение самого процесса создания произведения, замысла

автора, эволюции замысла, его постепенного осуществления на различных этапах, уяснение того, от чего отталкивался автор, к чему он стремился, и, наконец, углубление наших представлений о законченном произведении данными, почерпнутыми из процесса его создания. Так напр. изучение творческой истории «Ревизора» может показать, как Гоголь отталкивался от фарса, водевиля, от традиций комедии классицизма и стремился к созданию реалистической, социально-сатирической комедии.

К фактам Т. и. обращались историки лит-ры самых различных направлений. В качестве же особого и чуть ли не важнейшего метода изучения лит-ых произведений Т. и. была выдвинута Пиксановым. Преувеличение роли Т. и., возведение ее изучения в особый метод или в важнейшую дисциплину науки о лит-ре влечет литературоведение в сторону психологизации и биографического метода. С точки зрения марксистско-ленинской науки о лит-ре установление фактов Т. и., как истории работы автора над произведением, не имеет самостоятельного методологического значения, а играет лишь подсобную роль. Тем не менее факты Т. и. представляют несомненный интерес при изучении творческого пути писателя, его художественно-творческой техники, а также при исследованиях текстологического порядка.

Библиография: Пиксанов Н., Новый путь литературной науки. Изучение творческой истории шедевра (Принципы и методы, «Искусство», М., 1923, № 1; Пиксанов Н., Творческая история «Горя от ума», Гиз, М.—Л., 1928; Сакулин П. Н., Проблема «творческой истории», «Известия Академии наук СССР», Отделение гуманитарных наук, VII серия, 1930, № 3; Вересаев В., Как работал Гоголь, изд. «Мир», М., 1932; Ашукин Н., Как работал Некрасов, изд. «Мир», М., 1933; Горнфельд А., Как работал Гёте, Шиллер и Гейне, изд. «Мир», М., 1934; Гудзий Н., Как работал Толстой, изд. «Советский писатель», М., 1936; Грифцов Б., Как работал Бальзак, изд. «Советский писатель», М., 1937; Тренин В., В мастерской стиха Маяковского, изд. «Советский писатель», М., 1937.

ТЕГНЕР Исайя [Tegnér Esaias, 1782—1846]—крупнейший поэт Швеции. Сын сельского капеллана, выходца из крестьян. Окончил ун-т в Лунде, там же был доцентом по эстетике [1810] и профессором греческого языка [1812—1826]. В 1819 стал членом Шведской академии, а последние 20 лет [с 1824] жизни занимал пост епископа в Вакшо. Т. дебютировал в лит-ре под сильным влиянием ложноклассицизма. Широкою известностью доставила Т. в 1808 «Боевая песнь сконских ополченцев» (Krigssång för skånska landtvärnet), проникнутая пламенным патриотизмом, в результате чего она и нашла живейший отклик во всей стране, возбужденной предстоявшей войной с Данией. В 1811 Т. получил премию Шведской академии за поэму «Свея» (Svea—старинное название Швеции), в к-рой определился переход Т. от классицизма к романтизму. Первая часть поэмы написана традиционным alexandрийским стихом, во второй же части Т., ломая застывшие каноны академической школы, изливает в свободном и живом стихе волнующие его чувства,—славит красоту родной природы, бичует слабости и пороки своей эпохи и зовет соотечественников к борьбе за лучшее будущее.

Посетив в 1812 Стокгольм, Т., как бы в виде ответа ярим фосфористам, т. е. приверженцам немецкого романтизма, издававшим лит-ый журнал «Фосфор» (см. «Скандинавская литература»), раздел: Шведская литература) и упрекавшим Т. в «показательно-выжидатель-



ном нейтралитете», примкнул к Союзу Готтов, объединившему сторонников шведского романтизма и начавшему издавать журнал «Идуна», в к-ром печатались лучшие образцы шведской поэзии нового направления, очерки и статьи на темы о древнескандинавской истории и лит-ре. На несдержанные выпады фосфористов Т. откликнулся остроумными экспромтами и сатирическими стихотворениями (одно из лучших—«Полярное путешествие»—Polarresan). В двух своих знаменитых речах: в 1817 (на праздновании 300-летия Реформации) и в 1820 (на празднике торжественного посвящения магистрантов Лундского ун-та в магистры)—Т., отметив заслуги классической лит-ой школы, осудил крайние увлечения и слабости шведских романтиков, особенно неясность и туманность их творчества.

Поэтический талант самого Т. к тому времени созрел, и творчество его, питаемое такими источниками, как древнеклассическая поэзия и произведения Байрона, Эленшлегера, Гёте и Шиллера, подымалось к своим вершинам. Несколько патетический стиль Т., вполне, однако, гармонизировавший с темами и отвечавший требованиям эпохи, поражает гибкостью и богатством оттенков, стих—силою, звучностью, разнообразием ритмов. Если прибавить к этому богатство и силу поэтических образов, глубину чувства и остроумие, то понятно, почему Т. оказался крупным художником слова в любой области—и в обработке монументальных древнескандинавских сказаний, и в меткой летучей сатире, и в идиллических картинах природы, и даже в частных своих письмах. Многие из последних—настоящие шедевры эпистолярного искусства. Не имел себе равного Т. во всей современной Скандинавии и как оратор. Творчество Т.—крупней-

шее явление в шведской лит-ре XIX в. К числу лучших произведений Т. относятся поэмы: «Конфирманты» (Nattvardsbarnen, 1820), «Аксель» (Axel, 1821), «Песнь о Карле XII» (Karl XII, 1818), ставшая национальным гимном шведов; идиллия (в гекзаметрах) «Невеста» (Kronbrud, 1841) и «Лебединая песнь поэта»—«Прощание с лирой» (Åfsked til min lura, 1845). Самое крупное и самое знаменитое произведение Т.—это «Сага о Фритьофе» (Frithiofs-saga, 1820—1825). Все характерные отличия творчества Т., о к-рых говорилось выше, сконцентрированы в этой саге, стяжавшей Т. мировую славу. Гёте дал о ней восторженный отзыв.

В 1825, в год выхода в свет саги о Фритьофе, Т. был неожиданно для себя назначен на пост верховного руководителя государственной церкви и епархии Вакшо.

Несоответствие его мирозерцания занимаемой должности (религиозность Т. была ближе к философии Платона, чем к христианству), травля со стороны либеральных партий, упрекавших Т. в измене «свободолюбивым» принципам (Т. видел в беспринципном либерализме не меньшую опасность для истинной культуры, чем в романтическом обскурантизме), а также личная драма (любовь к жене члена Лундского муниципалитета Эфрозине Пальм)—все это болезненно отразилось на психике поэта. Нерасположение Т. ко многим явлениям современной действительности перешло в агрессивную брезгли-



Кюльберг. Иллюстрация к произведению Тегнера «Галокан»

вость к «двуногой собачьей породе, именуемой людьми», и когда он писал, что «с чернью надо обращаться сурово и жестоко», он уже стоял на грани безумия, к-рого так страшился. Стихотворение «Черная меланхолия» (Svårmod) отражает этот несчастный период жизни Т. С осени 1840 до весны 1841 он прожил в доме для умалишенных в Шлезвиге. По возвращении он приступил к своей работе, но вскоре вновь заболел. Последние годы жизни Т. были сплошным страданием. Он умер в Векслё в 1846.

Библиография: I. Фритъф, скандинавский богатырь, пер. Я. Грота, Гельсингфорс, 1841; Избранные места из поэмы Владимир Великий, соч. Станислуса, и Фритюфсага, соч. Тегнера. С шведск. П. Шей, М., 1845; Первое причащение, пер. В. Головина, СПб., 1862; Сборник классических иностранных произведений, под ред. А. Н. Чудинова, т. I, Воронеж, 1875 (здесь напечатаны: «Фритюф», «Аксель» и «Первое причащение» в пер. Я. К. Грота, Д. П. Оснобищина и В. И. Головина); Saga o Фритюфе... Аксель, изд. «Academica», М.—Л., 1935.

I. Брандес Г., Исаяя Тегнер, в кн.: Г. Брандес. Новые веяния, СПб., 1889, стр. 249—312, и в Собр. соч. Г. Брандеса, т. II, Киев, 1902; Hansen P. Nordiske Digtere..., 2 udg., København, 1880; Vasenius V., Sverige och Finlands Litteraturhistoria, [Stockholm], 1902; Rönödam V., Svensk Literatur, København, 1911; Nilsson A., в кн.: Tegnér E., Filosofiska och estetiska skrifter Utg. av A. Nilsson..., Stockholm, 1913 (вводная статья); Santesson C. H., Tegnér's reflexionsdiktning, 1801—1805, «Upsala Universitets Arsskrift», 1913, Bd. I; Nilsson A., Svensk romantik, Lund, 1916; Bök F., E. Tegnér, D. 1, Stockholm, 1917 (биография Т. до 1914); Gadelius B., Skapande fantasi och sjuka skulpter..., Stockholm, 1927; Nilsson A., Tre forntidiska gestalter, Lund, 1928; Schuck H., och Warburg K., Illustrerad svensk litteraturhistoria, D. 3, 3 uppl., Stockholm, 1929, D. 7, 1932 (библиография). А. Ганзен

ТЕЗЕЙ—популярный герой античных сказаний, сын афинского царя Эгея. Уже в юные годы совершил ряд подвигов: убил кровожадного Прокруста, усмирил марафонского быка, разорвавшего Атику, убил Минотавра, чудовище, пожирившее афинских юношей и девушек, к-рых ему посылали в виде дани на о. Крит. В этом последнем подвиге ему оказала помощь критская царевна Ариадна, помогшая ему выбраться из лабиринта, в котором обитало чудовище; после этого Т. увез было Ариадну в Афины, но на пути покинул ее на о. Наксосе, уступив требованиям бога Диониса. Став после смерти отца царем Афин, Т. продолжал свои подвиги: вместе с Гераклом ходил войной на амазонок, откуда вернулся с пленницей амазонкой Антипой, к-рая родила ему сына Иполита, но вскоре умерла. Т. женился тогда на сестре Ариадны Федре. Участвовал в походе аргонавтов, воевал с кентаврами; с царем лепитов Пирифоем спускался в подземное царство. Вернувшись на родину, по наговору Федры погубил невинного Иполита—эпизод, разработанный в трагедиях Еврипида («Иполит») и Расина («Федра»). История Т. была широко использована европейской лит-рой.

ТЕЙГЕ Карл [Karel Teige, 1900—]—современный чешский критик-искусствовед. Т. один из организаторов ассоциации деятелей левого фронта в искусстве «Девять сил» (Devět sil), начавший свою деятельность в 1920 (Прага и Брно). В первые годы существования ассоциация находилась под влиянием советских лит-ых течений. Ее теоретики во главе с Т. занимались разработкой проблем пролетарского искусства (книга Т. «О советской культуре»). Постепенно среди членов ассоциации начался отход от позиций пролетарского искусства. Т. под влиянием Аполлинара (Guillaume Apollinaire), французского поэта и критика, стал разрабатывать теорию «оптической поэзии», согласно к-рой стихи нужно не петь и читать, а смотреть, как кадры кино (книга Т. «Кино»). Вместе с В. Незвалом Тейге, пропагандируя новую поэзию—«поэтизм», выпустил «Манифесты поэтизма»

[1928]. Поэтизм в расплывчатой формулировке Т. «не является ни литературой, ни живописью... вообще никаким измом, это не искусство, поэтизм—modus vivendi, умение жить, это модернизированный эпикуреизм». Последователями проповедуемого Т. «поэтизма» в 20-е гг. были В. Незвал, Я. Сейферт, Ф. Галас, В. Вангура и Гоизль.

Библиография: P. Pallas G. a Zelinka U., Obrazové dějiny literatury české, II, Praha, 1926.

ТЕЙМУРАЗ I [1589—1668]—выдающийся грузинский поэт так наз. эпохи Возрождения. Главный представитель персидского направления, заимствовал из персидской лит-ры сюжеты для своих романтических поэм: «Иосеб-Зилиханиани», «Лейл-Меджнуниани», «Шампарваниани» (Свеча и мотылек), «Вард-булбулиани» (Роза и соловей). Особого внимания заслуживает «Вард-булбулиани»: аллегорически-любовные мотивы этой поэмы послужили объектом подражаний в последующей грузинской поэзии. Как оригинальный поэт Т.—преимущественно лирик—воспевал любовные наслаждения и вино. При всем своем эпикуреизме поэзия Т. проникнута пессимистическими нотками. Общественные неурядицы в Грузии XVII в., политические неудачи автора, изгнание, странствования по чужбине (Т. лично искал защиты у оттоманского султана в Константинополе, у русского царя в Москве, у персидского шаха в Испании), тяжелые семейные трагедии (Шах-Аббас Великий замучил мать Теймураза и его двух сыновей) наложили свою печать на творчество Теймураза.

В своих стихах поэт пользовался преимущественно руставелиевским 16-сложным стихом «шайри». Т.—большой мастер чрезвычайно сложных и отчасти искусственных каламбурных стихов «Маджама». Полное собрание сочинений Т. издано в Тбилиси в 1934 под редакцией и со вступительными статьями А. Барамидзе и Г. Джакобия.

ТЕЙРЛИНК [Teirlinck Herman, 1879—]—фламандский писатель. Р. в Брюсселе. Изучал вначале медицину, затем философию. Т. хороший рассказчик, тонкий стилист. Его лучшие произведения: «Господин Сержансон» (Mijnheer I. B. Serjanszoon; orator didactus, 1908), шуточный, проникнутый скептицизмом рассказ, и «Обезьянка с ножками из слоновой кости» (Het ivoren aapje, 1909), реалистический роман в форме фантазии, имеющий фонем революционные события, к которым автор относится не без симпатии, хотя и без достаточного их понимания. Т. был одним из первых, кто повял достижения советского театра и пытался их использовать [«Замедленный фильм» (De vertraagde film, drama, 1922), «Я служу» (Ik dien een Spel, 1924), «Штурмующие башни» (De leemen torens, 1918)]. Политически он принадлежит, хотя и не играет активной роли, к социал-демократам.

Библиография: I. Gedenboek ter gelegenheid van des Schrijvers 50-en verjaardag uitgegeven, 1879—1929, Antwerpen, 1930.

ТЕККЕРЕЙ Уильям Мэйкпис [William Makepeace Thackeray, 1811—1863]—знаменитый английский писатель-реалист. Р. в Калькутте. После смерти отца, колониального

чиновника, был отвезен шестилетним ребенком в Англию. Учился в Кэмбриджском ун-те. Но уже через год после поступления в ун-т Т. покинул его [1830] и отправился в путешествие по Европе с целью изучения живописи, к к-рой он с ранних лет проявлял большие



способности (Т. сам иллюстрировал свои романы и был незаурядным карикатуристом). Он посетил в 1830—1831 Веймар, где встретился с Гёте. Не добившись успеха в живописи, Т. обратился к журналистике. Стал парижским корреспондентом и пайщиком лондонской газеты «The Constitutional». В 1837 Т. возвратился в Лондон и стал сотрудничать в многочисленных газетах и журналах («Fraser's Magazine», «The New Monthly» и др.) как фельетонист и карикатурист, под самыми различными псевдонимами (Jellowplush, Titmarsh и др.), подвизаясь во всех жанрах: от пародии и эпиграммы до очерков и сатирического романа. Особо следует отметить близкое участие Т. [1845—1851] в известнейшем юмористическом журнале Англии «Панч» (Punch).

В первое десятилетие своей лит-ой деятельности Т. уделял наибольшее внимание очерку, создавая целые серии бытовых и социальных зарисовок. К этим сериям относятся его очерки парижской жизни («The Paris Sketch-book», 1840), ирландские очерки («The Irish Sketch-book», 1843) и книга о путешествии на Восток («Notes of a Journey from Cornhill to Grand Cairo», 1846—От Корхилла до великого Каира), наряду со множеством очерков, посвященных лондонской жизни. Другим важным жанром этого периода творчества Т. является авантюрная повесть, в к-рой Т. в значительной степени продолжал линию английских реалистов XVIII в.—Дефо («Моль Флэндерс»), Филдинга («Джонатан Уилд Великий»), своеобразно воспринявших традиции плутовского романа. Характерно, что, рисуя образы авантюристов и мошенников, Т. иногда переносил их в XVIII в. (повесть «Екатерина»—Katherine, 1839—1840). Пря-

мое влияние Филдинга сказывается в повести «Счастье Бэрри Линдона» (The Luck of Barry Lyndon), получившей позднее название: Memoirs of Barry Lyndon, Esq. К тому же жанру принадлежит и повесть «Jellowplush Correspondence» [1841]. Уже в этих произведениях из жизни плутов, игроков и прожигателей жизни авантурный сюжет сочетается с бытовыми зарисовками и служит фоном для галереи разнообразных социальных типов. Т. одновременно работал не только над авантурным, но и над сатирическим сюжетом с социальным типажем, напр. в «Истории Титмарша и большого алмаза Хоггарти» (The History of Mr Samuel Titmarsh and the Great Hoggarty Diamond, 1841), в «Записках Фит-Будля» (Fitz-Boodl's Confessions and Professions, 1842—1843). Следует отметить также незаконченный бытовой роман «A Shabby Genteel Story» [1843]. Эти работы Т. в жанрах очерка и социальных зарисовок были завершены крупнейшим произведением первого периода, доставившим впервые писателю успех—«Книгой о снобах»—«The Book of Snobs» [1846—1848], где писатель дал замечательные сатирические портреты людей разных рангов, проникнутых одним духом кастовости и самодовольства. «Книга о снобах» служит переходом ко второму периоду творчества Т.—созданию широких сатирических полотен.

Во второй период были написаны наиболее известные романы Т.: знаменитая «Ярмарка тщеславия» (Vanity Fair, выходила выпусками 1847—1849); «Пенденнис» (The History of Pendennis, 1848—1850), роман из современной жизни; «Генри Эсмонд» (The History of Henry Esmond, Esq., 1852) из жизни Англии XVIII в.; «Ньюкомы» (The Newcomes), выходивший выпусками с октября 1853 по август 1855, продолжение «Пенденниса»; «Виргинцы» (The Virginians, 1858—1859)—продолжение «Эсмонда». В последний период творчества Т. написал несколько повестей: «Приключение Филиппа» (The Adventures of Philip on his way through the world, 1861—1862); «Ловель-вдовец» (Lovel the Widower, 1860) и незаконченный, опубликованный уже после смерти писателя роман «Дени Дюваль» (Denis Duval, 1863, изд. посмертно 1864). В 1851 Т. предпринял чтение публичных лекций об английских юмористах XVIII в. (от Свифта до Гольдсмита), повторенное в Америке в 1852. Они опубликованы отд. изданием («The English Humourists of the Eighteenth Century», 1853). Во время второй поездки в Америку [1855] Т. прочел серию лекций «Четыре Георга» (The Four Georges) с юмористической характеристикой этих монархов и английского быта в их царствование (опубликованы в 1861).

Наиболее ценным в лит-ом наследстве великого английского сатирика является группа романов второго периода, из к-рых особенно выделяется «Ярмарка тщеславия» широтой реалистического охвата действительности и глубиной сатиры. Именно этот роман—шедевр Т.—обеспечил писателю лит-ый успех при жизни и утвердил его славу в мировой литературе.

Т., как и Диккенс, творил в так наз. «викторианскую эру», когда буржуазия достигла полной победы не только в области экономики, но и в политике и старалась лишь закрепить свое господство, защитить его от «посягательств» чартистского движения. Из смыкания буржуазии и аристократии вырос тот сnobизм, к-рый с ненавистью изобличал Т. В отличие от Диккенса, Т. пессимистичен. В сатире Т. с беспощадной силой разит оружием иронии, бичует сарказмами и очень редко пытается просто развеселить или растрогать читателя. Ему также несвойственно противопоставление мира нищеты миру бессердечного богатства, обычное для Диккенса. Хотя и у Т. встречаются долговые тюрьмы («Ярмарка тщеславия», «Записки Титмарша»), но они играют второстепенную роль в повествовании. Т. изображает почти исключительно так наз. «средний класс» и верхушку общества, социальные низы представлены только слугами—необходимым дополнением к быту богачей. Т. устраняется от социальных конфликтов своего времени, он бытописатель общества, воспринимаемого им только как общество господствующих классов, и в этом резко сказывается ограниченность его творчества. Он зло высмеивает кастовость и вырождение порочной аристократии (маркиз Стейн, семья Кроули в «Ярмарке тщеславия»; леди Кью в «Ньюмомах» и т. д.), но также с презрением описывает снобов—«мещан во дворянстве» («Книга о снобах», майор Пенденнис и др.). С тщательно исследователя Т. демонстрирует читателю пороки господствующих классов—их хищный эгоизм, их холопство перед знатью и афишируемое презрение к «низшим», их тщеславие, алчную похоть, грязное стремление к наживе, ведущее к подлости (история наследства мисс Кроули в «Ярмарке тщеславия»), внутреннюю пустоту и цинизм. Т. изобличает хищнические инстинкты буржуазного собственника, от Бекки Шарп до Пенденниса, он бичует все проявления буржуазного строя, но не его эксплуататорскую сущность, не буржуазную собственность. Нападая на государственные формы этого строя, на парламент и на юстицию, Т. остается все же на почве его защиты и критикует буржуазный строй с точки зрения идеальных моральных норм буржуа, зачастую сводимых лишь к семейным добродетелям. Поэтом критика Т. носит раньше всего этический характер, что роднит его творчество с морализующей тенденцией английских просветителей XVIII в.; многочисленные моралистические рассуждения вкраплены им в ткань повествования, но не вытесняют его реалистической сущности. Т. полагает возможным совершенствование буржуазии, пытаясь противопоставить олицетворению порока—положительные образы добродетельных героев: Бекки Шарп—противопоставить Эмилию, а Осборну—Доббина. Но эти положительные герои вышли бледными и художественными—Эмилия с ее мещанской ограниченностью и эгоизмом любви и Доббин с его вялым, скучным идеализмом. И если в тоске о положительном герое-буржуа Т. назвал «Ярмарку тщеславия» «романом без ге-

роя»,—это означало, что писатель понял сам бледность своих положительных образов. Подлинной героиней «Ярмарки тщеславия», движущей пружиной действия стала Бекки Шарп. Т. вновь попытался создать образ героя—воплощение своих моральных идеа-



Иллюстрация к роману Теккерея «Ярмарка тщеславия». Авторисунк

лов—в лице Генри Эмонда, великодушного человека, жертвующего собой во имя любви, отказывающегося от титулов и хранящего верность до конца. Но для этого писателю пришлось перенести Эмонда в прошлый век, в эпоху царствования королевы Анны, а затем увезти его из Англии в Америку, и все же Эмонд не вырос до образа подлинного героя. Реализм у Т. побеждает его предрассудки, и, несмотря на стремление оправдать существование буржуазии, Т. с замечательной силой изобличает ее. И именно поэтом Маркс считал Т. представителем блестящей школы романистов в Англии. Т. показал моральное убожество своего класса, создал с замечательным мастерством галерею типических характеров, с подлинным талантом реалиста-сатирика раскрыв господство чистогана, фетишизм богатства в современной ему жизни.

Т. был чужд подлинный историзм: его романы, перенесенные в прошлое, в том числе и «Ярмарка тщеславия», действие к-рой развертывается в эпоху последних наполеоновских войн, лишены богатства исторических связей и ситуаций. Мы всюду ощущаем бытописателя викторианской Англии, и герои Т. являются типическими представителями этой действительности, они тесно связаны с нею. Изображая порочные деяния своих героев, Т. зачастую иронически становится на их защиту, тем вернее добиваясь обвинительного приговора, но характерно, что, «защищая», он

доказывал, что их пороки присущи всему обществу. Горькая ирония Т. не позволяет ему в «Ярмарке тщеславия» дать добродетельную концовку к посрамлению порока и торжеством добра. Правда, Доббин и Эмилия вступили в счастливый семейный союз. Но Бекки Шарп отнюдь не уничтожена, она даже стала «благотворительницей» на деньги сына. В отличие от Диккенса, Т. также более реалистически подходит к проблеме добра и зла, показывая их взаимоотношения, давая переходы и полутени, а не ограничиваясь одними контрастами порока и добродетели. У Т. нет также образов злодеев из любви к злодеянию; отрицательные типы только более ярко выделяют самый коренной порок буржуа—эгоизм. «Я ненавижу эгоизм», — писал Т., — и оправдал это заявление своей беспощадной сатирой, что дало основание Горькому в статье «О действительности» поставить Т. в ряд с великими сатириками мировой лит-ры—Свифтом, Рабле, Вольтером и др., «безукоризненно правдивыми и суровыми обличителями пороков командующего класса».

Библиография: I. Соч.: Works (Library ed.), 22 vols., L., 1867—1869, 2 добавочных тома, L., 1885—1886; Works (Biographical ed.), with biographical introductions by his daughter, Anne Ritchie, 13 vols., L., 1898—1899; Works, ed. by L. Melville, 20 vols., L., 1901—1907; The complete works, with introd. by W. P. Trent a. J. B. Henneman, 30 vols., N. J.; Works (Oxford ed.), ed. by G. Saintsbury, 17 vols., L.—Oxford, 1908; Centenary Biographical ed. in 26 vols., L., 1910. Собрание сочинений, тт. I—XII, СПб, 1894—1895; Собрание сочинений, тт. I—III, изд. «Красная газета», Л., 1929 [«Ярмарка тщеславия»]; Собрание сочинений, тт. I—II [«Ярмарка тщеславия»], изд. «Academia», М.—Л., 1933—1934; Виргинцы, тт. I—II, изд. «Academia», М.—Л., 1936; Библиография переводов Теккерея и русской литературы о нем в XIX веке (неполная) находится в кн.: Библиографический указатель переводной беллетристики в связи с историей литературы и критики, с предисловием Н. А. Рубакина, Петербург, 1897, стр. 68 и 132.

II. Taylor Th., Thackeray the humourist and the man of letters, L., Trollope A., Thackeray (English men of letters), L., 1879 (устар.); Conrad H., W. M. Thackeray, ein Pessimist als Dichter, B., 1888; Marivale H. C. a. Marzials F. T., Life of Thackeray, L., 1891; Whibley C., W. M. Thackeray, L., 1903; Mudge I. G. a. Sears M. E., A Thackeray dictionary, L., 1910; Melville L., W. M. Thackeray, a biography, 2 vols., L., 1909 (дана лит-ра); Его же, Some aspects of Thackeray, Boston, 1911; Vogel G., Thackeray als historischer Romancier, Lpz., 1920; Saintsbury G., A consideration of Thackeray, L.—Oxford, 1931 (помещ. в Oxford ed. сочинений Теккерея); Las Vergnas R., W. M. Thackeray, l'homme, le penseur, le romancier, P., 1932 (дана библиогр.); Elwin M., Thackeray, a personality, L., 1832 (дана библиогр. произвед.); К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. Собр. под ред. Мих. Лифшица, изд. «Искусство», М.—Л., 1937 [по указателю]; Теккерей, как фотограф и новеллист (из «The Westminster Reviews»), «Отечественные записки», 1861, т. СХХХV, № 4; то же, «Современник», 1861, т. LXXXVI, № 4; Диккенс Ч., In memoriam, «Библиотека для чтения», 1864, № 3; Троллоп А., В. М. Теккерей, «Библиотека для чтения», 1864, № 3; Тэн И., Теккерей, «Отечественные записки», 1864, т. CLIV, № 5; то же, в кн.: Тэн И., Новейшая английская литература в современных ее представителях, СПб, 1876, и Тэн И., История английской литературы, т. V—Современники, М., 1904; Форг Д. Е., Из жизни Теккерея, «Отечественные записки», 1864, т. CLV, № 8; Дружинин А. В., Собрание сочинений, т. V, СПб, 1865 (статья: «Ньюком», роман В. М. Теккерея «Коринтский сборник», журнал В. Теккерей (первое полугодие); «Приключения Филиппа», роман Теккерей; «Дельтоны» и «шуточные стихотворения» Теккерей; Лекции В. Теккерея об английских юмористах); Александров Н. Н., В. Теккерей (его жизнь и литературная деятельность), СПб, 1891 (в серии: «Жизнь замечательных людей», библиографическая библиотека Ф. Павленкова); Тернер Ч., Английские писатели XIX века (В. Теккерей), «Образование», 1899, № 4;

Чернышевский Н. Г., Полное собрание сочинений, т. III, СПб, 1906 [статья «Ньюком»... роман В. М. Теккерея, предварительн.: «Современник», 1857, т. LXI, № 2]; Коган П. С., Очерки по истории западноевропейской литературы, т. II, 9 изд., Гос. уч.-пед. изд., М., 1934; Алексеев М. П., Теккерей-рисовальщик в сб.: «Ученые записки государственного педагогического института им. А. И. Герцена», т. II, Л., 1936.

III. Shepherd, The bibliography of Thackeray. A Bibliographical List arranged in chronological order of the published Writings in Prose and Verse, and the Sketches and Drawings of W. M. Thackeray (From 1829 to 1880), L., 1881; Van Duzer H. S., A Thackeray library, a complete Thackeray bibliography, N. Y., 1919.

ТЕКСТОЛОГИЯ [от латинск. *textum*—связь слов, и греческ. *lógos*—слово]—прикладная филологическая дисциплина, изучающая приемы анализа текста лит-ых произведений в целях его критики (рецензии), исправления (эмендации) и издания (публикации).

Значительная часть лит-ых произведений либо остается неопубликованной при жизни автора, либо бывает опубликована с неточностями и искажениями как вследствие небрежности, так и сознательно (условия цензуры и т. д.). Неопубликованные в печати произведения часто существуют в ряде списков, из к-рых ни один нельзя предпочесть другому по достоверности (напр. «Горе от ума» Грибоедова). Наконец все произведения лит-ры до середины XV в., когда было изобретено книгопечатание, вообще остались в виде рукописей, которые только в самых редких случаях были автографами или просмотренными и исправленными автором копиями (авторизованные копии). От произведений античной лит-ры до нас ни одного автографа не дошло. В средневековой же лит-ре почти каждое произведение имело сложную историю текста и целый ряд авторов, причем часто древнейший из дошедших до нас списков отделяется несколькими столетиями от времени написания произведения (напр. «Песнь о Роланде», возникшая в конце XI в., представлена только одним списком конца XII в. и большим количеством списков XIII—XIV вв.).

Основная задача Т.— дать правильный текст издаваемого лит-ого произведения. Вопрос же о том, что считать «правильным» или «каноническим» текстом, не всегда понимается одинаково. Различные филологические школы по-разному понимали пути восстановления на основании оставшихся различных редакций текста одного и того же произведения. Так, до середины XIX в. в издательской технике преобладает точное (дипломатическое) воспроизведение одной рукописи, признанной по каким-либо соображениям лучшей. С середины XIX в. обычны т. наз. «критические» издания, реконструирующие предполагаемый прототип путем контаминации вариантов всех доступных исследований рукописей. Т. начала XX в. характеризуется очень большим психологизмом в подходе к вопросу о т. наз. «воле автора» (ср. работы М. Гофмана над пушкинским текстом, Н. К. Писанова над текстом Грибоедова, а также всю историю издания текста дермонтовского «Демона»). Зыбкость психологических оснований Т. толкнула некоторых текстологов в другую крайность—беспринципный эмпиризм. Грани

между Т. и «технической редакцией», как одним из звеньев полиграфическо-издательского процесса создания книги, почти не существует для подобных текстологов. Важной считается только полнота «критического аппарата», при к-ром одна из редакций печатается как основной текст, а все остальные как дополнительные варианты. Проблема выбора текстов неправильно отбрасывается как область чистого субъективизма.

Критика текста в основном сводится к двум моментам: 1) к установлению подлинности или подложности источника, 2) к реконструкции, в случае констатирования подлинности первоначального текста, искаженного переписками и поделками и дошедшего до нас в виде разрозненных и неполных фрагментов. Сводка этого анализа всех существующих вариантов данного текста и их отношений друг к другу называется «критическим аппаратом», к-рый в настоящее время считается необходимой принадлежностью всякого научного критического издания лит-ры произведений.

Критика текста источника, признанного подлинным, в свою очередь состоит из двух последовательных моментов: 1) диагноза (т. е. констатирования испорченности данного места текста), основой к-рого служит либо нарушение логического смысла, либо несоответствие архитектонике целого, показаниям других памятников или других частей того же памятника; 2) конъектуры, т. е. составления проекта исправления текста, источником к-рого могут быть или косвенные указания в самом исследуемом памятнике и близких к нему, или же гадательное предположение, исходящее из общего толкования логического смысла памятника, исторических условий его возникновения, отношения к другим памятникам, его художественной структуры (напр. ритм) и т. д. В последнем случае мы часто имеем дело с т. наз. «дивинаторской критикой» (от латин. *divinatio*—«способность угадывать»), когда сильно испорченный текст реконструируется по косвенным данным. Здесь налицо опасность перейти в область отвлеченных построений, опасность произвола.

Т. развивалась первоначально на основе изучения рукописной традиции античных (и позже средневековых) авторов, т. е. как раз на основе таких документальных материалов, среди к-рых, как было указано выше, не встречается (за редчайшими исключениями) автографов. В последнее время она успешно применяется и к текстам произведений новой и новейшей лит-ры, причем наличие автографов ввело в Т. совершенно новый круг проблем—«творческую историю произведения», являющаяся новым видом «истории текста»—видом, ограниченным хронологическими рамками жизни автора, и даже еще уже,—хронологическими рамками его работы над данным произведением.

Конкретный материал, на к-ром развивались и совершенствовались методы Т., можно разбить на следующие категории: 1) памятники, дошедшие до нас в незначительных фрагментах (напр. тексты древнегреческих лириков, комедии Менандра); 2) памятники, дошедшие до нас в многочисленных, расходя-

щихся одна с другой, редакциях: а) подвергшихся многочисленным искажениям при переписке (до конца книгопечатания),—таковы тексты большинства античных авторов; б) подвергшихся неоднократным поделкам и переработкам вплоть до объединения (контаминации нескольких произведений в одно),—такова история текста большинства произведений художественной лит-ры феодального периода; 3) памятники, являющиеся сводом ряда других, слагавшихся в течение ряда столетий памятников, относящихся к различным эпохам и возникших в различной общественной среде (например Библия, отчасти поэмы Гомера или русские летописные своды и хронографы); 4) памятники, сохранившиеся в немногочисленных или даже в единственной, иногда сильно искаженной, редакции: сюда можно отнести иногда и произведения новой лит-ры, не напечатанные при жизни автора и не получившие окончательной отделки, как напр. «Горе от ума» Грибоедова или «Демон» Лермонтова; 5) фальсификации: а) памятники, целиком подложные—«Дар Константина», так наз. «Лжеисидоровы декреталии», недостающие книги Тита Ливия, письма Фаллариса, «Любушин суд», «Краледворская рукопись», окончание пушкинской «Русалки» и т. п.; б) интерполяции или вставки (напр. христианские интерполяции у языческих авторов, позднейшие вставки эпизодов или хронологических дат в летописях и хрониках). Анализ каждой из этих категорий памятников связан с особыми техническими приемами текстологии.

Наиболее часто встречается на практике вторая из перечисленных категорий памятников, которая в свою очередь разбивается на три группы. Такую разбивку можно довольно четко провести на памятниках древнерусской лит-ры: 1) списки почти тождественные (имеются только орфографические и стилистические варианты, незначительные вставки или пропуски); 2) списки как сходные, так и значительно отличающиеся друг от друга (различные варианты сюжета, вставные эпизоды); 3) списки, резко расходящиеся между собой, сохраняя лишь общий остоу сюжета. Каждый из этих трех случаев требует особых методов исследования. Так напр. в первом случае в основу сравнения кладется один список, а все остальные подводятся под него как варианты, образуя собой критический аппарат; при этом основой сравнения должен быть старший список с типичным текстом, хотя «типичный» текст отнюдь не всегда является древнейшим текстом (древнейший текст может дойти до нас как раз в одном из позднейших списков); в результате построения аппарата, т. е. подведения всех вариантов под один список, устанавливается взаимоотношение списков, и они разбиваются на группы, затем устанавливается «архетип» каждой группы и, наконец, взаимоотношение между группами. Таким путем строится «генеалогическое дерево списков», являющееся схематическим изображением истории текста. Работа эта является более или менее сложной, в зависимости от относительной полноты списков; чем больше про-

межучточных звеньев утеряно, тем она сложнее. Так например в одном случае мы можем установить, что один из списков первой группы является архетипом для всей второй группы, в другом случае мы можем ограничиться только утверждением, что вторая группа восходит к такому-то списку первой группы, но сам этот список—архетип—должен считаться утерянным.

Этот путь исследования, методологически проверенный для первого из приведенных трех случаев, значительно модифицируется для второго и третьего случаев. Конечно, встречаются и в средневековой лит-ре несколько иные случаи: так напр. среди списков «Песни о Роланде» один, т. наз. оксфордский [1170], по структуре сюжета может быть противопоставлен как особая группа всем остальным спискам [XIII—XIV вв.], образующим вторую группу, но в этой последней один из самых молодых списков, венецианский (конца XIV в.), сближается по одному признаку (ассонансы вместо рифм) с древнейшим, оксфордским.

Библиография: П. Томашевский Б., Писатель и книга. Очерк текстологии, «Прибой», Л., 1928; Blass F., Hermeneutik und Kritik, в кн.: Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft, hrg., v. 1. Müller, Bd. I [Nördlingen], München, 1886; Witkowski G., Textkritik und Editionstechnik neuerer Schriftwerke, Lpz., 1924; Norize A., Problems and methods of literary history, Boston, 1922. См. также текстологический аппарат в академическом издании соч. Пушкина, в издании соч. Толстого под общей редакцией В. Г. Чертова, Гоголя под редакцией Тихомирова, Лермонтова под ред. Эйхенбаума и др. Б. Г.

«ТЕЛЕСКОП» [1831—1836]—двухнедельный журнал современного просвещения, изд. в Москве Н. И. Надеждиным (с 1834 при ближайшем участии В. Г. Белинского) с приложением «Молвы», еженедельной газеты «мод и новостей».

Эстетическая позиция «Т.» состояла в выдвинутости проблемы «естества» и конкретной действительности, в теоретическом обосновании «народности» и «действительности» как подлинных основ художественного творчества, в защите идейности и социальной направленности искусства. Эти принципы утверждались как подлинно «романтические», в противовес классицизму. «Т.» были враждебны и буржуазно-либеральная позиция «Московского телеграфа», и вульгарная романтика реакционного мещанства («Северная пчела» Ф. В. Булгарина и «Сын отечества» Н. И. Греча), и дворянская «светская» эстетика «Московского наблюдателя». В отношении политическом «Т.» держался весьма умеренных взглядов. Но формула «народности», защищавшаяся «Т.» в ее социальном содержании, была диаметрально противоположна казенной «охранительной теории». Именно поэтому журнал сочувственно оценивал демократические сатиры О. Барбе и приветствовал направление «Молодой Германии». Для эстетической и лит-ой позиции «Т.» определяющими в 1831—1833 являются статьи Н. И. Надеждина («Современное направление просвещения», «Борис Годунов» Пушкина, «Европеизм и народность» и др.), а также переводы статей западноевропейской критики. «Т.» принадлежит заслуга систематической популяризации на русской почве творчества Бальзака.

В первые годы издания «Т.» в нем принимали участие М. П. Погодин, некоторые из бывших сотрудников «Московского вестника»—В. П. Андросов, С. П. Шевырев и др. Пушкин под псевдонимом Феофилакта Косичкина опубликовал в журнале два своих памфлета, направленных против Ф. В. Булгарина. В марте 1833 к участию в «Т.» в качестве переводчика и рецензента был привлечен В. Г. Белинский, уже в 1834 на страницах «Молвы» дебютировавший знаменитыми «Литературными мечтаниями». Программное выступление будущего великого критика вызвало резкое осуждение со стороны части сотрудников журнала (В. П. Андросов, С. П. Шевырев и др.), именно тех, к-рые с 1835 объединились в «Московском наблюдателе».

С июня до середины декабря 1835 «Т.» и «Молва», ввиду отъезда Надеждина за границу, редактировались Белинским. В пору «временной редакции» в журнале приняли участие друзья Белинского из кружка Н. В. Станкевича—К. С. Аксаков, В. И. Красов и др., начал печататься А. В. Кольцов; Белинский опубликовал в это время ряд своих статей.

После возвращения Надеждина к обязанностям редактора-издателя Белинский вместе с ним занял руководящее положение в журнале. В 1836 расширился и круг сотрудников «Т.». В журнале приняли участие М. А. Бакунин, И. И. Панаев, В. П. Боткин, П. Н. Кудрявцев и др. Вся первая половина 1836 была занята в «Т.» напряженной полемикой с «Московским наблюдателем». В «Т.» впервые Бакунин начал пропаганду Гегеля; через него Гегелем увлекся и Белинский, неправильно истолковавший гегелевское положение о том, что «все разумное—действительно, все действительное—разумно». 20 октября 1836 за помещение в «Т.» «Философического письма» П. Я. Чадаева (см.) по повелению Николая I журнал был запрещен, а его редактор-издатель сослан.

Историческое значение «Т.» правильно определил Н. Г. Чернышевский. Он считал, что «критикою „Телеоскопа“ было положено основание критике гоголевского периода».

Библиография: П. Чернышевский Н. Г., Очерки гоголевского периода русской литературы, гл. IV (Избранные сочинения Н. Г. Чернышевского, М., 1934, стр. 330—374; первоначально в «Современнике», 1855—1856); Лемке М. К., Николаевские жандармы, СПб., 1908.

Н. Мордовченко

ТЕЛЕСТИХ—особая стихотворная форма, в к-рой последние буквы каждого стиха, при чтении сверху вниз, образуют какое-либо слово, фразу или имя. По своему композиционному замыслу Т. аналогичен к р о с т и х у, в к-ром сходную роль играют начальные буквы стихов, и м е з о с т и х у, в к-ром вертикальный ряд образуется буквами, расположенными одна под другой в середине стихотворных строк. Однако для рифмованного стиха техника выполнения Т. обставлена неизмеримо большими трудностями.

Т., вместе с другими стихотворными фокусами, широко культивировался в римской поэзии III—IV вв. н. э. и был знаком также поэтам средних веков. В новейшее время Т. совершенно забыт.

М. Ш.

ТЕЛЕШОВ Николай Дмитриевич [1867—] — прозаик. Происходит из крестьян Владимирской губ. Окончил Практическую академию в Москве. Первые стихи были напечатаны в журнале «Радуга» [1884]. В 1898 организовал кружок писателей «Среда», в к-рый входили М. Горький, Серафимович, Вересаев, Бунин и др. Участвовал в сборниках издательства «Знание». Организовал под Москвой в Малаховке первую в России деревенскую гимназию для крестьян, рабочих и железнодорожных служащих.

После Октябрьской революции принимал участие в работе литературно-просветительных организаций. С 1923 по настоящее время работает в качестве зав. музеем Московского Академического ордена Ленина Художественного театра им. Горького.

Продолжатель традиций русского реализма, Т. до революции был идейно связан с либерально-народнической интеллигенцией. Жизни крестьян посвящен ряд его произведений. Основную ценность представляют его очерки, посвященные мрачному быту сибирских переселенцев в 80—90-х гг. («На ходу», «Самоходы», «Нужда», «Домой» и др.). написанные на основе наблюдений, сделанных им во время путешествий по Уралу и Сибири. Эти бытовые очерки подкупают своей простотой, бесхитростностью, правдивостью повествования. В ряде рассказов («Крамола», «Петля» и др.) Т. сочувственно откликнулся на революцию 1905. Но к общественным проблемам Т. подходит почти исключительно со стороны этической. Созерцательное отношение к действительности, отвлеченно-гуманистический подход к народу характеризуют его дореволюционное творчество.

После революции Т. написал немного (в основном литературные воспоминания о прошлом: встречи с Чеховым, Горьким, Л. Андреевым и др.).

Т. известен также как автор произведений для детей и юношества.

Библиография: I. На тройках. Очерки и рассказы, изд. Сытина, М., 1895; За Урал (Из скитаний по Западной Сибири). Очерки, М., 1897; Маленький роман (Дети), изд. Клюкина и Ефимова, М., 1898; Повести и рассказы, изд. Сытина, М., 1899; Рассказы, 2 тт., изд. т-ва «Знание», 1903—1908; Между двух берегов, изд. «Освобождение», СПб, 1909; Рассказы и сказки для юных читателей, изд. т-ва «Просвещение», СПб, 1911; Рассказы, изд. Кн-ва писателей в Москве, М., 1913—1917 (кн. 1. Сухая беда; кн. 2. Черной ночью; кн. 3. Золотая осень; кн. 4. Крамола); Верный друг и др. рассказы, изд. Кн-ва писателей в Москве, М., 1915; Елка Митрича, Гиз, М., 1919; то же, Гиз, М.—П., 1923; Рассказы, изд. Гржебина, Берлин, 1922; Переселенцы. Рассказы, изд. «Федерация», М., 1929; Литературные воспоминания, изд. Московск. т-ва писателей, М., 1931; Избранные рассказы, Гослитиздат, М., 1935. Автобиография: «Писатель», под ред. В. Лидина, изд. 2-е, М., 1928.

II. Коган П. С., Из жизни и литературы, «Образование», 1899, № 7—8; Протопопов М., Простые таланты, «Русская мысль», 1903, № 3; Луначарский А. В., О чести, «Правда», 1905, № 9—10 (перепеч. в сб. автора: Критические этюды, М., 1925); Соболев Ю., Н. Телешов, «Журналист», 1925, № 3.

ТЕЛУГУ [Telugu]—один из важнейших дравидийских языков Индии. Область распространения Т. в основном—Декан; число говорящих на Т.—24 млн. Т. обладает большим разнообразием диалектов как локальных, так и кастовых. Наиболее известны се-

верные диалекты. Лит-ый Т. (с V в. н. э.) основан на одном из северных диалектов. Непрерывная лит-ая традиция на нем идет с XI в. н. э. (древнейшая из грамматик, переработка «Махабхараты»). Особенного развития лит-ра на Т. достигает в XIV и последующих столетиях (эпос, поэзия на религиозные, философские и эротические темы). С середины XIX в. на Т. развивается пресса и художественная лит-ра, пользующаяся европейскими формами. Т. в письме и печати пользуется одной из разновидностей южноиндийского алфавита, восходящего к письму брахми (brahmi).

Библиография: H. Linguistic Survey of India, vol. IV, Munda and Dravidian Languages, Calcutta, Compiled a. ed. G. A. Grierson, 1906; Venkaaya J., Telugu Grammar, Madras, 1889; Morris H., Simplified Grammar of the Telugu Language, L., 1890; Percival P., Anglo-Telugu Dictionary, 5 ed., Madras, 1886; Sankara Narayana, Telugu English Dictionary, Madras, 1900.

ТЕМАТИКА—совокупность основных и побочных тем литературного произведения или ряда произведений одного писателя или целой группы, школы, направления. Тема (греч.)—предмет изложения, повествования, изображения, то, о чем говорит автор в произведении. Каждое явление действительности,—будь то живые лица, представители различных социальных слоев, события и отношения общественной и личной жизни, мысли и переживания, будь то черты быта, картины природы или образы фантазии,—может стать темой лит-ого изображения, возбуждая интерес художника и став предметом его познавательных обобщений и идейных оценок. Лит-ая Т. обладает той же универсальностью, что и Т. науки, но, являясь отражением действительности не в понятиях, а в образах, литературная тематика раскрывается с большей чувственной наглядностью. Разработанная в лит-ом произведении тема представляет собой не только объект отражения, но неразрывно связана с тем или иным ее пониманием со стороны автора, к-рый раскрывает ее с той или иной степенью глубины, правильности и многосторонности. В изображаемых им явлениях жизни он интересуется определенными сторонами и моментами, оставляя в тени другие, игнорируя третьи. Каждый писатель в общих границах Т. своего произведения и творчества выдвигает тот или иной круг вопросов, ту или иную проблематику. Так Пушкин в «Медном всаднике», избрав тему судьбы «маленького человека», выдвигал на этом материале проблемы исторической необходимости, столкновения интересов личности и государственного развития. Так Гоголь, в «петербургских повестях», беря аналогичную тему судьбы «маленького человека», разработывал ее в аспекте демократического гуманизма, ставил проблемы равенства людей, отражал подавление человека бюрократической машиной.

Так обр. Т. художественного произведения является отражением жизни и связана с ее идейным пониманием, т. е. представляет собой момент содержания произведения. В то же время Т. является результатом творческого отбора фактов жизни, их творческого сочетания для создания художественного об-

раза, т. е. представляет собой момент формы произведения.

Широкое и полное раскрытие темы, даваемое в эпосе и драме, заключается в том, что явление жизни, интересующее писателя, изображается в его движении и развитии, в его связях и отношениях с другими явлениями. Тема разрабатывается в сюжете (см.), в его мотивах (см.) и эпизодах (см.); сюжет отражает существенные противоречия социальной жизни и столкновения частных и личных интересов. Центральные типические герои изображаются в типических отношениях между собой и с другими, второстепенными, героями, составляющими их типическую среду. В выборе героев, в развертывании сюжета, в построении коллизии и интриги отражается жизнь, выражается обобщающее понимание жизни писателем. Т. и связанная с ней проблематика являются исходным моментом в развертывании содержания произведения, горчества писателя, известного лит-ого направления. Каждая новая ступень в историческом развитии общества, каждое новое лит-ое направление выдвигает свою Т. Буржуазные писатели Англии XVIII в.—Ричардсон, Стерн, Филдинг и др.—стали изображать обывденную жизнь мещанства, в противовес героической Т. трагедий и поэм предшествующей революционной эпохи. В одну и ту же эпоху представители различных лит-ых направлений нередко выбирают сходные темы, подкказанные своеобразием эпохи, но раскрывают их различно, обнаруживая в разной мере правильное (или неправильное) понимание и оценку изображаемого явления жизни. При этом их конкретная Т. в развернутом виде не совпадает. Так, и Чернышевский, и Тургенев писали о «новых людях»,—о передовых разночинцах, материалистах и революционерах,—но создали глубоко различные образы (Базаров у Тургенева, Лопухов и Кирсанов у Чернышевского). Различное понимание темы выражается в различных сюжетах и подборе героев. Характер темы и ее развитие обусловлены как процессами самой объективной действительности, так и подходом к ней художника, выдвигающего те или иные ее стороны.

В советской лит-ре и критике проблема Т. чрезвычайно актуальна. Преодолевая тематическую ограниченность классового искусства, советская лит-ра распространяет свой идейный интерес на всю историю человечества и в пределах этой необъятной темы выдвигает свою проблематику—борьбу народов со своими поработителями, историческое движение к свободному, бесклассовому обществу, строительство социализма в Советской стране, развертывающееся в борьбе со всеми силами старого мира.

Г. Постолов

ТЕНДЕНЦИОЗНАЯ ЛИТЕРАТУРА—термин, употребляющийся в критике обычно для обозначения произведений, к-рые подчеркнуто проводят определенную систему социально-политических или этических и других взглядов автора. По существу каждый писатель отстаивает то или иное идейное направление, воплощает в своих творениях ту или иную тен-

денцию. Даже и у тех, кто в противовес тенденциозности творчества выдвигает лозунг «искусство для искусства» в стремлении оторвать искусство от общественной практики, сказывается определенная тенденция. Произведения же величайших классиков лит-ры всегда свойственна глубокая и мощная идейная целеустремленность, всегда присуща определенная тенденция: «Отец трагедии Эсхил и отец комедии Аристофан,—говорит Ф. Энгельс в письме к М. Каутской,—были оба ярко выраженными тенденциозными поэтами, точно так же и Данте и Сервантес, а главное достоинство „Коварства и любви“ Шиллера состоит в том, что это—первая немецкая политически-тенденциозная драма. Современные русские и норвежские писатели, которые пишут превосходные романы, все сплошь тенденциозны» («Маркс и Энгельс об искусстве», 1937, стр. 161).

Ленинский принцип партийности лит-ры дает дальнейшее развитие той же трактовки проблемы тенденциозности, какую мы находим в приведенном высказывании Ф. Энгельса. Совершенно справедливо поэтому положение тов. А. А. Жданова о тенденциозности нашей советской лит-ры, высказанное им на I-м Всесоюзном съезде советских писателей: «Да, наша советская литература тенденциозна, и мы гордимся ее тенденциозностью, потому что наша тенденция заключается в том, чтобы освободить трудящихся,—все человечество от ига капиталистического рабства».

Именно в силу глубины и жизненности революционных тенденций советской лит-ры ее тенденциозность отнюдь не идет вразрез с ее реалистичностью, наоборот, правдивый показ действительности является необходимым условием революционной функции произведения. Отсюда—единство сталинского принципа социалистического реализма и критерия большевистской партийности, революционной ответственности лит-ры. Тенденциозность в указанном смысле, будучи присуща величайшим образцам мировой литературы, является существенным признаком высокой художественной ценности произведения. Здесь, однако, должно быть соблюдено условие, о к-ром говорит Энгельс в цитированном письме: «Но я думаю, что тенденция должна сама по себе вытекать из положения и действия, без того, чтобы на это особо указывалось...» Образы и ситуации произведения, правильно отражающие действительность, своим движением, развитием должны подводить читателя к восприятию идеи, должны показать, что тенденция вытекает из самой действительности. В противном случае произведение не может быть эстетически полноценным, художественно убедительным. Для него тогда характерны примитивность, схематизм, навязчивость, так как художественное освоение действительности подменено в нем отвлеченными представлениями о ней, готовыми выводами, лишь обличенными в беллетристическую форму. В полноценных созданиях искусства тенденциозность соединяется с полной образного воплощения идеи.

Такой полноты нет и не может быть в произведениях, в к-рых в угоду тенденции автор

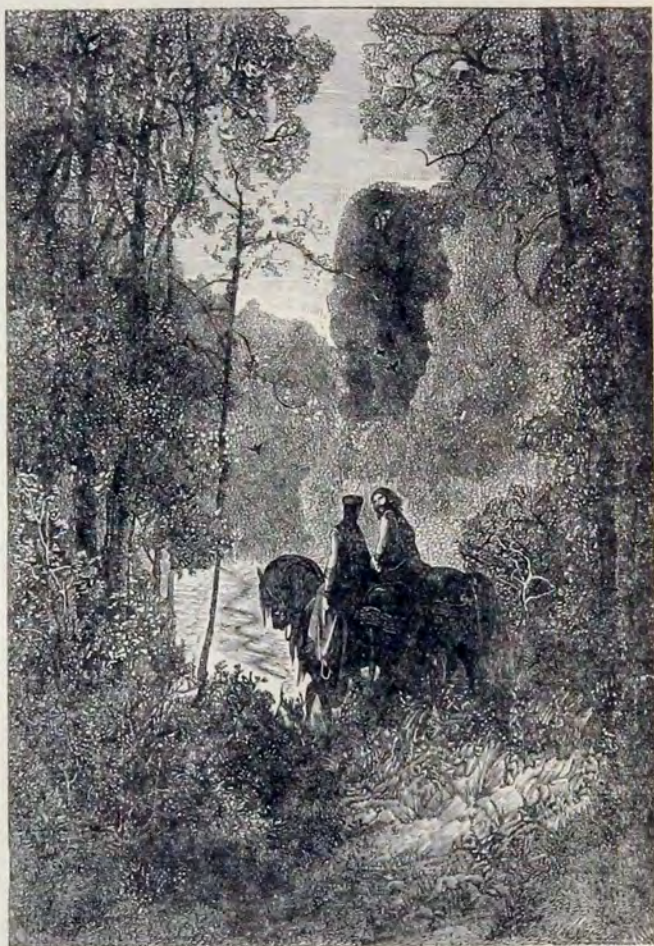
искажает действительность, подбирает материал исключительно в целях оправдания выдвигаемой им идеи, не считаясь с направлением развития общественной жизни, ее основным характером. Особенно это относится к произведениям с тенденцией реакционного характера. Такая тенденция вступает в противоречие с общим ходом исторического прогресса, и потому писатель, ее проводящий, в угоду своей идее искажает действительность. Реакционная тенденция исключает или по крайней мере снижает реалистическое качество произведения, а вместе с тем и подлинную художественную ценность. Если же произведение реакционно мыслящего писателя в некоторых случаях и может иметь немалое художественное значение, то лишь в той мере, в какой «перо гения всегда более велико, нежели он сам» (Гейне), т. е. постольку, поскольку образное постижение и отражение действительности удалось такому писателю вопреки его тенденциозности, поскольку оно выходит за пределы идеи, которую он пытается оправдать в своем творчестве. Так следует объяснить например художественную значимость многих произведений Достоевского, писателя, стоявшего на реакционных позициях, но с огромной силой отразившего противоречия общества, построенного на эксплуатации. Но соединение художественной зоркости с идейной слепотой, с ложной тенденцией не может не сказаться и для гениального писателя, так или иначе ослабляя художественную ценность создаваемых им образов.

Утверждая положение о тенденциозности всякого вообще художественного творчества, мы все же не должны снимать вопроса и о формах и средствах творческого осуществления тенденции, о необходимости использования жанров, наиболее заостренных в своей тенденциозности. Таковы в литературе жанры политической поэзии, сатиры, фельетона, боевой революционной песни, в живописи—плакаты. Враг народа Бухарин, пытаясь, в целях лит-ой диверсии, дезориентировать советских писателей, старался опорочить идейно насыщенное, политически заостренное творчество Маяковского, выдвигая в качестве «образца» советской поэзии творчество путаное, вычурное, полное формалистических ухищрений. В противовес этой враждебной теории советские поэты и критики констатируют огромную ценность лучших достижений политической поэзии прошлого и нашей современности,—произведений, соединяющих идейную остроту, отчетливую тенденцию с эстетической полноценностью художественных образов.

Библиография: П. Маркс и Энгельс о литературе (новые материалы), Жур.-газ. объединение, Москва, 1933; К. Маркс, Ф. Энгельс об искусстве, сборник под ред. М. Лифшица, издательство «Искусство», Москва—Ленинград, 1937 [стр. 159—165—письма Ф. Энгельса М. Каутской и М. Гарнес]; Ленин В. И., Сочинения, 3 изд., т. VIII, М.—Л., 1929 (статья «Партийная организация и партийная литература»); Чернышевский Н. Г., Полное собрание сочинений, т. III, Петербург, 1906 (статья «Стихотворения Н. Щербинь»; Добролюбов Н. А., Полн. собр. соч., под ред. Е. Аничкова, т. III, Петербург, 1912 [статья «О дидактизме в романах»].

ТЕНЗИМАТ ЭДАБИАТИ—см. «Турецкая литература».

ТЕННИСОН Альфред [Alfred Tennyson, 1809—1892]—английский поэт. Р. в семье



Г. Доре. Иллюстрация к «Идиллиям короля» Теннисона, Париж, 1849

священника. Провел три года в Кембриджском ун-те [1828—1831], к-рый окончил, не получив никакой ученой степени. 18-ти лет выпустил совместно с одним из своих братьев сборник «Стихотворения двух братьев» (Poems by Two Brotherst, 1827), в 1829 получил в ун-те медаль за стихотворение «Тимбукту», а в 1830 выступил со сборником «Стихотворений, преимущественно лирических» (Poems chiefly Lyrical), с к-рого собственно и начинается его поэтическая карьера. Т.—автор

двадцати книг стихов, поэм и стихотворных драм. Патриотизм, доходивший до националистического шовинизма, безоговорочная приверженность к буржуазному строю, отсутствие каких бы то ни было отступлений от ханжески-пуританской морали снижали Т. быстрое признание. В 1850, после смерти Вордсворта, викторианская буржуазия наградила своего поэта званием лауреата. В качестве такового Т. писал верноподданнические оды королеве Виктории, пожаловавшей ему в 1884 титул барона и пэра Англии. Бесспорно талантливый поэт, мастер стиха, Т. замкнул себя в пределах тематики, к-рая в сущности была очень удалена от жизни. За исключением небольшого числа националистических стихотворений («Ода на смерть герцога Веллингтона», «Атака легкой кавалерии» и некоторые др.) его лирика посвящена переживаниям интимного характера, абстрактным моральным проблемам и изображению природы. В ряде поэм Теннисон отдает немалую дань неоклассицизму («Энона», «Улисс», «Лукреций» и др.), но в особенности стремится возродить средневековый рыцарский роман, работая над преданиями о короле Артуре и рыцарях круглого стола. Теннисон создает цикл «Идиллии короля» (*Idylls of the King*, 1859), в к-рый входят более ранние: «Сэр Галахад» [1842], «Сэр Ланселот и Джиневра» [1842], а также позднейшие — «Св. Грааль» (*The Holy Grail*, 1869), «Гарет и Линетта» (*Gareth und Lynette*, 1872) и др. Особняком стоит более близкая к современности поэма «Енох Арден» (*Epoch Arden*, 1864), в к-рой Т. изображает самопожертвование человека, ценившего выше всего «священный семейный очаг». В «Памяти Артура Генри Халама» (*In Memoriam*, 1850) Т. дает образцы медитативной лирики, наполняя стихи рассуждениями, в к-рых раскрывает свою философию, не выходящую за пределы позитивизма. Из других крупных поэм следует отметить еще «Принцессу» (*The Princess*, 1847) и «Мод» (*Maud*, 1855). Кроме того Т. написал также три исторические драмы: «Королева Мери» (*Queen Mary*, 1875), «Гарольд» (*Harold*, 1876) и «Бекет» (*Becket*, 1884), а также идиллическую комедию «Робин Гуд и дева Марианна» (*The foresters, Robin Hood and Maid Marian*, 1892).

Библиография: I. Works, ed. by H. Tennyson (Everyday ed.), 9 vols., L., 1907—1908; Английские поэты в биографиях и образах, сост. Н. В. Гербель, СПб, 1875 (перевод ряда стихотворений Т.); Королевские идиллии, пер. О. Н. Чюминой, СПб, 1903.

II. Tennyson H., A. Tennyson, 2 vols., L., 1897.
III. Elfrs am T. G. (в др.), *Bibliographies of twelve Victorian authors*, N. Y., 1936, p. 299—362.

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ—теоретическая часть литературоведения, входящая в литературоведение наряду с историей лит-ры и лит-ой критикой, опирающаяся на эти области литературоведения и вместе с тем дающая им принципиальное обоснование. С другой стороны, Т. л. ближайшим образом связана с философией и эстетикой (см.). Разработка таких вопросов, как вопрос о сущности познания действительности, следовательно, и поэтического ее познания (ленинская теория отражения), вопрос об основах эстетической оценки, о социальной функции

лит-ры как одной из форм идеологии и т. п., ставят Т. л. в ближайшую зависимость от названных дисциплин. Т. л. изучает природу поэтического познания действительности и принципы его исследования (методология), а также исторические его формы (поэтика). Основные проблемы Т. л.—методологические: специфика лит-ры, лит-ра и действительность, генезис и функция лит-ры, классовость лит-ры, партийность лит-ры, содержание и форма в лит-ре, критерий художественности, лит-ый процесс, лит-ый стиль, художественный метод в лит-ре, социалистический реализм; проблемы поэтики в Т. л.: образ, идея, тема, поэтический род, жанр, композиция, поэтический язык, ритм, стих, фоника в их стилевом значении. Для марксистско-ленинского литературоведения существенным является решительное подчеркивание единства вопросов методологии и поэтики, рассмотрение вторых на основе первых, четкая связь с методологией при рассмотрении всего круга проблем поэтики. В силу этого деление проблем Т. л. на проблемы методологии и поэтики в известной мере условно, так как любой вопрос формы, структуры лит-ого произведения может быть поставлен и чисто методологически (напр. общая постановка вопроса о функции ритма, стиха, фоники и пр. в лит-ом произведении и т. п.) и в плоскости поэтики (определяющие исторические и, следовательно, стилевые особенности тех или иных ритмических, языковых и пр. категорий). С другой стороны, естественно, методологические вопросы могут быть поставлены лишь при учете исторического развития лит-ых форм. Утверждение тесного единства основных разделов Т. л., характерное для марксизма-ленинизма, отличает его лит-ую теорию от старых «теорий словесности» и формалистических «теорий литературы», где вопросы поэтики рассматривались якобы вне определенных методологических предпосылок, чисто описательно, но где в действительности эти предпосылки были лишь скрыты и носили неизменно идеалистический характер. У. Ф.

ТЕПФЕР Рудольф [Rodolph Teepffer, 1799—1846]—франко-швейцарский писатель, художник и педагог. Известен своими рассказами, романами и очерками из швейцарской жизни. По манере изложения и мировоззренческой позиции весьма близок Стерну. Лучшим образцом творчества Т. является наиболее популярный сборник его рассказов—«*Nouvelles genevoises*».

Т.—реалист, но его ироническая критика швейцарского мещанства сильно смягчена «чувствительностью» и не наносит ему серьезного удара.

Библиография: I. Oeuvres complètes, 5 vols., P., 1852—1861. По-русски имеются: Женевские рассказы, 2 чч., М., 1853; Наследство, СПб, 1857; Сын дьявола, 4 чч., М., 1859 и др.

II. Sainte-Beuve C. A., *Portraits littéraires*, t. III, P., [1864]; *Portraits contemporains*, t. III, P., 1846; *Causeries du lundi*, t. VIII, P., 1857—1862; *Barbey d'Aurevilly J.*, Les oeuvres et les hommes, 2 série, *Littérature étrangère*, P., 1890.

ТЕРЕНЦИЙ [полное имя—Публий Теренций Афр. Р. ок. 190—ум. в 159 до н. э.]—римский комедиограф. Рожденный в Карфагене, Т. был привезен в Рим, где был рабом

сенатора Теренция; отпущенный на волю, он получил родовое имя своего патрона, написал шесть комедий, которые были доставлены в 166—160 (до н. э.). Теренций был близок к кружку Циципианов, являясь одним из литературных пропагандистов идей этого кружка.



Иллюстрация XVI в. к комедии Теренция «Братья»

Лит-ые противники Т. высказывали даже подозрение, что он подставное лицо, под именем к-рого молодые аристократы ставили свои произведения на сцене; Т. не очень энергично защищался от этого подозрения, льстившего его покровителям, но авторитетные античные филологи не сомневались в авторстве самого Т. Комедии Т., как и его предшественников, Плавта, Цецилия и др., являются вольными переводами с греческого, но и выбор оригиналов и характер обработки свидетельствуют о стремлении повысить идеологический и художественный уровень римской комедии, не выходя все же за рамки семейно-бытовой тематики. Т. кладет в основу своих комедий пьесы Менандра, наиболее богаты идейным содержанием представителя «новой» античной комедии, и его подражателя Аполлодора и близко придерживается оригиналов, устраняя лишь специфические моменты греческого быта.

В отличие от Плавта, Т. не стремится к непосредственным комическим эффектам; образы и ситуации его комедий часто имеют целью не рассмешить, а растрогать зрителя (нежные друзья, добрые гетеры, угнетенная жена, отец, карающий себя за суровость к сыну, и т. п.). Однако идеологическая направленность комедий Менандра, отражающая распад полиса (государства-города), не всегда оказывается приемлемой для Рима середины II в., когда «государство-город» лишь вступал в период кризиса. Так, в «Братьях», где ставится проблема снисходительного и сурового воспитания, Т. изменяет концовку Менандровой пьесы с тем, чтобы показать известную правомерность консервативной точки зрения. Принимая таким образом установку на серьезную драму, Т. придает большое значение последовательности в характеристике персонажей. Он отказывается от традиционных комедийных вольностей вроде непосредственных обращений актеров

к зрителям, нарушающих сценическую иллюзию, не прибегает и к обычному в римской комедии введению музыкального элемента, сохраняет тонкую диалогическую структуру подлинника, но зато считает необходимым повысить фабульную заинтересованность. В этих целях он возвращается к отвергнутому в послеплавтовской комедии старому приему— «контаминации»—обогащению основного оригинала образами и ситуациями, заимствованными из другой греческой пьесы; контаминация, однако, не нарушает у него цельности действия, и без указаний самого автора и античных комментаторов, имевших возможность сравнивать пьесы Т. с их источниками, ее наличия не удалось бы установить. Наблюдается даже чуждое, в общем, античной драме стремление заинтриговать зрителя; традиционный пролог не содержит предварительного осведомления зрителя о соотношениях, не известны действующим лицам пьесы, и исполняется исключительно в целях лит-ой полемики.

Комедии Т. не пользовались большим успехом у современников. Античная критика отмечала отсутствие у него «комической силы» (Цезарь). Однако дальнейшее развитие римской комедии пошло в значительной мере по пути Т., а риторическая школа ценила его за «чистоту» языка и искусное ведение диалога. Все комедии Т. сохранились, дошло и несколько античных комментариев к ним (важнейший—Элия Доната в IV в. н. э.). О популярности Т. в начале средних веков



Иллюстрация XVI в. к комедии Теренция «Эйник»

свидетельствуют церковные драмы Хротсвиты [X в.], написанные в стиле Теренция с тем, чтобы вытеснить его из монастырского чтения.

Драматическая техника Т. служила одним из образцов для драмы эпохи абсолютизма (от новоантичной комедии Менандра сколько-нибудь значительные отрывки стали известны лишь в XX в.). Мольер использовал «Формиона» в «Проделках Скапена», «Братьев»—в «Школе жен»; на «серьезный жанр» Теренция особенно часто ссылались теоретики «слезной комедии» XVIII в. (Дидро, Лессинг и др.).

Библиография: I. Издания Umpfenbach, В., 1870; С. Dziatzko, Lpz., 1884; R. Y. Tyrrell, Oxford, 6. г.; S. G. Ashmore, L., 1908; Oxford, 1910. Перевод комедий Т. на русск. яз.: «Andria» Д. Подгурского (Киев, 1874), В. Алексеева (СПб, 1896), С. Николаева (Воронеж, 1897), «Гэвонтиморуменос» А. Резоли (Киев, 1862), А. К. Деллен (Харьков, 1879), «Братья» М. П. Щетровского («Зап. Казанск. ун-та», 1873, № 2—3); «Евнух» А. М. Фогеля (Киев, 1884), П. Чернышева («Университетск. изв.» (Варшава) 1914, II, III), «Сверковь» П. Чернышева (там же, 1913, V и отд.: Варшава, 1913). Полный пер. всех комедий (А. Хвостова, М. Голыгина и др.) был издан в СПб, в 1773—1774 (3 тт., Texte en regard). Из др. переводов извест-

ную литературную ценность имеет только пер. «Формиона» А. Н. Сироткина (ЖМНП, 1900, апр.—июнь; рифмованными стихами). Имеется неполный и не ведае точный пер. комедии «Сверкво»—А. Н. Островского («Сборник памяти Островского», П., 1923); Новейший пер.: Комедии, пер. А. В. Артюшкова, ред. и комм. М. М. Покровского, изд. «Academia» (М.—Л.), 1934 (все шесть комедий пер. размером подлинника).

II. Помимо общих курсов истории римской литературы см.: Thescl R., 1888; Leo F., Plautinische Forschungen, 2 Aufl., B., 1912; Legrand P. E., Daos, Lyon, 1910; Fabia R., Les prologues de Terence; Frank T., Life a. literature in the Roman republic, Cambridge, 1930; Варнеке Б. В., Римский поэт Теренций на западноевропейской сцене, «Вестн. всемирной истории», 1900, № 10, сент.; Его же, Наблюдения над древнеримской комедией. К истории типов, Казань, 1905; Его же, Екатерина вторая и римская комедия, СПб., 1907; Черняев П., Наблюдения над Теренцием и его истолкователем Донатом, Варшава, 1910; Его же, Быт и нравы по комедиям Теренция, Варшава, 1912; Его же, Отражение «новой» комедии, преимущественно Менандра, в пьесах Теренция, Харьков, 1913. *И. Троицкий*

ТЕРЕСА-ДЕ-ХЕСУС [Тeresa Исусова, Teresa de Jesus, 1515—1582]—наиболее известная из мистических писательниц Испании. Р. в Авила-де-лос-Кабальерос в стародворянской семье. Ее светское имя—Тереса-де-Сенеда-и-Аумада. Первым произведением Т. был рыцарский роман. Вступив 16 лет в монастырь, Т.-д.-Х. со всем пылом отдалась религиозной жизни и явилась вместе с Игн. Лойолой одним из лидеров клерикально-феодалной реакции. Еще при жизни была признана «святой». Канонизирована папой в 1622 и тогда же объявлена «покровительницей Испании» сперва королем Филиппом III, а затем кортесами.

Своей лит.-ой известностью Т.-д.-Х. обязана мистическому трактату «Часы бдений, или внутренний замок» (*Libro blamado Castillo interior o las Moradas*, 1577) и гл. обр. религиозным стихотворениям («песни»), отмеченным печатью сильного эротизма. Художественные качества трактатов и песен сделали Т.-д.-Х. одним из признанных у нее на родине классиков испанской лит.-ры. В настоящее время творчество Т.-д.-Х. используется испанским фашизмом в интересах реакции.

Библиография: I. Escritos, ed. v. de la Fuente, Biblioteca de Autores Españoles, t. LIII, LV, Madrid, 1861—1862; Obras, ed. Silverio de Santa Teresa, 9 vols, Burgos, 1915—1924; Camino de perfeccion, 2 vols (Clasicos castellanos, 98, 100), Madrid, 1929—1930; Las moradas (в той же серии, № 1), Madrid, 1916.

II. Различные оценки творчества Т.-д.-Х. можно найти у Маргариты Нелькен; Nelken M., Las Escritoras Españolas (Col Labor, Secc. III, № 262), Barcelona—Buenos-Aires, 1930; Dominguez-Bergetta (I.), Santa Teresa de Jesús, Madrid, 1934; Sender-Ramón I., El verbo se hizo sexo (Teresa de Jesús), Novela biografica, Madrid, 1931. *Ф. К.*

ТЕРЯН Товмас [1840—1909]—западноармянский поэт, драматург, педагог и общественный деятель. Р. в Константинополе в семье портного. Учился у мхитаристов (религиозный орден, основанный Мхитаром из Себастьян).

Т.—романтик, поэт индивидуалистических переживаний. На развитие его творчества оказали влияние Ламартин, Байрон, Гюго и др. Язык Т. архаичен. Писал он первоначально на грабаре (древнеармянские яз.), а затем на смешанном грабаре и ашхарабаре (новоармянский язык). Перу Т. принадлежат переводы с оригинала дошедших до нас стихов Анакреона, Пиндара, также переводы из Тассо, Лонгфелло, Томаса Мора, В. Гюго и др.

Библиография: I. На армянском яз.: Сапдукт, драма, Константинополь, 1862; Аршак Второй, драма, Константинополь, 1871; Иосиф Прекрасный, Константинополь, 1871; Фауст, драма, подражание Гете, Венеция, 1871; Стихотворения, сборн., т. I и II, Венеция, 1929.

ТЕРМИНОЛОГИЯ—специфический сектор лексики, система терминов—слов научного (философского, общественно-политического, научно-технического) языка, обладающих определенным, четко отграниченным значением; при этом, как указывает Энгельс («Диалектика природы»), значение каждого термина координировано со значением всех остальных терминов той же сферы.

Развитие Т. неизбежно сопутствует развитию научной мысли, так как ни одна система знаний не может быть изложена без языка. «Идеи,—говорит Маркс,—не существуют оторвано от языка» (Архив Маркса и Энгельса, т. IV).

Так напр., в древнегреческом языке развитие античной философии отражено созданием первых философских терминов, послуживших образцом для соответствующей Т. в других (латинском, славянских) языках. В европейских странах нового времени мощный подъем научной и философской мысли с эпохи Ренессанса знаменуется развитием Т. сперва на латинском, позднее—в связи с ростом национального самосознания—на национальных языках; в период консолидации национальных языков академии и Sprachgesellschaften занимаются разработкой и стабилизацией не только лит.-ой и поэтической лексики, но и научной Т., издавая терминологические словари, а позднее, в связи с усилением стандартизации производства, частично и унификацией их.

Точно так же изменения общественно-политической Т. отражают смену общественных форм и борьбу классов; в частности раннее вступление Англии и Франции на путь капиталистического развития знаменуется ранней разработкой политических терминов в английском и французском языках, послуживших образцами для образования соответствующих терминов в других языках (ср. «бюджет», «парламент», «депутат», «революционер»; о влиянии французской революции на развитие общественно-политической Т. во французском языке—ср. Лафарг П., Язык и революция). Выступление пролетариата на политическую арену, создание им своей революционной теории и своей революционной практики знаменуется созданием ряда экономических и политических терминов; о необходимости четкой Т., о борьбе с искажающими действительность построениями буржуазных идеологов и выражающими эти построения терминами неоднократно говорят классики марксизма-ленинизма; победа пролетариата в СССР и переход страны на путь социалистического строительства обогащают общественно-политическую Т. рядом новых терминов («пятлетка», «ударник», «совет» и др.), служащих образцами для Т. рабочего движения других стран.

Ясно, что Т. представляет собою один из важнейших участков языкового строительства в СССР, в особенности, когда дело идет

о языках, получивших письменность лишь после Октябрьской революции. Под Т. в данном случае подразумевается не только номенклатуры и термины отдельных областей науки и техники, но и словотворчество в более широком смысле слова, т. е. все новые слова, создающиеся в языках ранее отсталых для обозначения всех понятий, возникающих в процессе социалистического строительства. Громадное значение приобретает разработка терминологических словарей на национальных языках. В первую очередь здесь важны словари общественно-политических Т.—участок терминологической работы, требующий особой бдительности, чтобы не допустить извращения и выхолащивания политического содержания терминов. Что касается Т. отдельных областей науки и техники, то источником для разработки терминов и новых слов на национальных языках служат, с одной стороны, лексические богатства и средства самих этих языков, с другой стороны—многочисленные русские и международные термины. При этом в области Т., как и на других участках культурного и языкового строительства, необходима борьба с уклонами и извращениями, с игнорированием средств родного языка и протаскиванием совершенно ненужных слов из других языков (напр. польских слов в украинский и белорусский языки, финских слов в карельский и т. п.); со стремлением избежать международных слов, с созданием искусственных и надуманных слов, имеющих своей целью отгородить данный язык от сближения с другими языками братских народов СССР, а в области общественно-политической Т. с попытками воскресить архаические слова с классово-чуждым содержанием. Большое значение для сближения между собою языков братских народов СССР имеет унификация международной части Т. Проведенная за время после Великой Октябрьской социалистической революции значительная работа по созданию Т. на языках народов СССР является одним из важных звеньев в строительстве национальных языков единственной в мире страны, осуществившей принцип равноправия национальностей.

Б. Г. и Р. Ш.

ТЕРПИГОРЕВ Сергей Николаевич (псевдоним Сергей Атава) [1841—1895]—писатель. Р. в богатой помещичьей семье, впоследствии разорившейся. До тринадцати лет воспитывался дома. Много читал, пользуясь обширной библиотекой отца. Затем учился в тамбовской гимназии (свое детство и годы учения Т. подробно описал в книге «Мои воспоминания»). В 1860 поступил в Петербургский ун-т. В 1862 Т. был уволен из ун-та в связи со студенческими «беспорядками» с обязательством выехать из Петербурга. После 4-летнего пребывания на родине, в деревне, Т. вернулся [1867] в Петербург, где и жил до самой смерти.

Первым напечатанным произведением Т. была «Черствая доля. Рассказ из тяжелого прошлого» в газете «Русский мир» Гиероглифова [1861]. В следующем году Т. деятельно участвовал в юмористическом листке «Гудок», помещая заметки «обличительного» характера (часть под псевдонимами: Сергей Заноза,

Сергей Чемеричка и др.). Во время пребывания своего в деревне Т. стал корреспондентом «Голоса», всячески «обличая» местных (тамбовских) заправил. В 1870 в «Отечественных записках» появился очерк «В степи» и комедия «Слияние». Эти произведения обратили на себя внимание. В течение следующего десятилетия Т. почти ничего не печатал, занимаясь всевозможными коммерческими предприятиями, подрядами и т. п.

В январе 1880 в «Отечественных записках» Т. под псевдонимом (С. Атава) начал печатать наиболее известное свое произведение—«Оскудение». Очерки, заметки и размышления тамбовского помещика». Очерки имели огромный успех. Т. стал печататься во многих журналах («Русское богатство», «Северный вестник», «Новь», «Нива» и др.), помещая там рассказы, повести, очерки. В 1881 Салтыков рекомендует его Стасюлевичу в газ. «Порядок». Напечатав там девять фельетонов, Т. перешел в «Новое время», где стал постоянным сотрудником, поместив более шестисот «воскресных» фельетонов. С 1887 он также постоянный сотрудник «Исторического вестника», где появились очерки под общим заглавием «Потревоженные тени», воспоминания и ряд других произведений Т. Значительная часть написанного Т. выходила в 1880—1890 отдельными сборниками и изданиями.

Необходимость перехода к капиталистической системе хозяйства поставила помещиков перед большими затруднениями. Старый экономический и политический уклад явно вел к «оскудению». Летописцем этого «оскудения» выступил Т. Он показал вместе с тем и попытки некоторых помещиков немедленно перейти к капиталистическому хозяйствованию, попытки капитализировать полученные «выкупные» «суды» и пр. Неудачи этих предприятий даны как следствие неприспособленности дворянства к новым формам жизни. Т. жестоко осмеял все эти попытки, ярко показав паразитарную сущность дворянства. В очерках Т. описывал лишь то, что знал достоверно, что сам видел. Уже детские годы дали Т. много наблюдений. Он видел, как дядя травил собаками дьякона, как отец с жандармами освобождал крестьянских девушек из гарема богатого помещика и т. п. Он подчеркивает безделье и беззаботность помещиков и с горечью констатирует: «Нет такой силы, которая могла бы поднять падающий класс». Во многом следуя за Щедриным, Терпигорев изображал распад помещичьей жизни. В своих позднейших очерках «Потревоженные тени» Т. нарисовал жуткие картины крепостничества. Он не щадил красок при описании ужасов крепостного быта и дал колоритные фигуры крепостников-помещиков.

За вычетом образов крепостников очерки Т. лишены острой сатирической направленности. Они часто окрашены в мягкие, юмористические тона и даже не лишены идеализации старой дворянской жизни.

«Оскудение» сохраняет свое значение и до сегодняшнего дня. Очерки, написанные с большим знанием материала, полны интерес-

ных наблюдений, любопытных типов, правдиво отражают пореформенный быт русского дворянства. Представляют большой интерес и очерки «Потревоженные тени».

Из остальных произведений Т. следует отметить «Воспоминания» («Историч. вестник», 1896, №№ 1—5) как ценный биографический материал и как довольно яркое описание постановки образования в дореформенное время.

Библиография: I. Собр. соч., 6 тт. Ред. С. Н. Шубинского, изд. А. Ф. Маркса, СПб [1899]; Оскудение (Очерки помещичьего разорения), СПб, 1881; то же, 2-е изд. (2 тт.), СПб, 1882; Узорочная пестрядь, СПб, 1883; Желтая книга (Сказание о новых иньягинах и старых вязях), СПб—М., 1885; Жорж и К°, СПб, 1888; Марфиныно счастье (и др. повести), СПб—М., 1888; Потревоженные тени, 2 тт., СПб, 1888—1890; Исторические рассказы и воспоминания, СПб, 1890; Дорожные очерки, СПб, 1897.

И. Б. Биков П. В., С. Н. Терпигорев (биографический очерк в кн.: Собр. соч. С. Н. Терпигорева, изд. А. Ф. Маркса, т. I, СПб [1899]); Плотников М., Летопись недавнего прошлого, «Образование», 1900, № 5; Медведский К., С. Н. Терпигорев, «Исторический вестник», 1895, № 8; Фаресов А., С. Н. Терпигорев, «Новое слово», 1895, № 9.

Ш. Мезьер А. В., Русская словесность с XI по XIX ст. включит., ч. II, СПб, 1902. Н. М.

ТЕРРАЙЛЬ ПОНСОН, дю [Пьер Алексис, виконт, 1829—1871]—французский романист. Служил некоторое время офицером. Первые его литературные опыты—фельетоны в «Mode» и «Opinion publique», 1850—1851. В 1853 широкий круг читателей привлёк роман Т. «Кулисы света» («Les coulisses du monde», 3 ч.). В 1858—59 начал выходить известнейший из романов Т.—«Похождения Рокамболя» («Les exploits de Rosamboles», 22 тома). До 1870 Т. печатал романы-фельетоны одновременно в пяти газетах. Во время франко-прусской войны 1870 организовал отряд вольных стрелков.

Авантюрный роман Т. представляет собой позднейшую стадию разложения готического романа (Радклифф, Матюрэн). Основные элементы его—тайна, интрига, сенсационность—сохранились, но снижены в отношении идейно-художественной значимости. Наиболее известный из романов Т.—цикл приключений Рокамболя. Герой его—преступник, глава шайки «Червоных валетов». На каторге Рокамболь душевно переродился. Неуловимый, вездесущий, одаренный необычайной ловкостью и находчивостью, Рокамболь обладает «благородством» в духе героев Дюма-отца. В «Потерянном ребенке» (L'Enfant perdu) и «Терзаниях Шокинга» (Les Tribulations de Shoking) описывается с явным сочувствием деятельность ирландских фениев (партия национального освобождения). Здесь прославляется католицизм и его оплот—Франция. Т. использует, не считаясь с требованиями правдоподобия, все, что может дать материал для сенсационного романа,—политику, историю, уголовные дела. Идеологическая сущность его творчества иная, чем в социальном романе типа «Парижских тайн» Э. Сю, имеющем с ним некоторое сходство: для Т. не существует вопроса о социальной несправедливости по отношению к «низшим классам». В романах Т. подчеркивается «благородство» родовой аристократии, в привлекательных красках рисуются потомки старинной буржу-

азии, верные слуги, высмеиваются выскочки и т. п. Изображая международных авантюристов, Т. пытается укрепить основы буржуазной морали.

Романы Т. неоднократно переводились и на русский язык.

Библиография: I. Черная волчица. Роман, СПб, 1866; Боченки с золотом. Роман, СПб, 1867 (продолжение ром. «Черная волчица»; Великоксетские воры. Роман, СПб, 1872; Таинственный золотой дом. Историч. роман, М., 1875; Цыганский царь. Революционные народные тираны, М., 1875; Кровавое ожерелье. Роман, М., 1875 (продолжение «Цыганского царя»); Похождения Рокамболя. Парижские драмы, 15 тт., СПб, 1901; Тайны Парижа, 3 тт., СПб, 1904; Молодость Генриха IV, 12 тт., СПб, 1902—1904; то же в 11 тт., М., 1874—1876; то же в 10 тт., СПб, 1912, и мн. др. На франц. яз.: Oeuvres complètes, P. (1912—1914).

II. Fournel V., Figures d'hier et d'aujourd'hui, Paris, 1883; Praviel A., Le vicomte Ponson du Terrail, «Correspondant», 1929, 316, p. 93—106; Messac K., Le «Déflecteur Novel» et l'influence de la pensée scientifique, P., 1929. Н. Шрабер

ТЕРЦЕТ [французск. tercet]—отдельная строфа (станс) из трех строк, законченная и самостоятельная как по смыслу, так и по внешним признакам построения. Требование структурной законченности в отношении рифмовки Т. приводит к тому, что единственной теоретически мыслимой комбинацией рифм является однорифменная схема: ааа, т. к. вторая рифма, введенная в Т., неизбежно осталась бы холостой. Такая ограниченность возможностей сделала форму Т. непопулярной и почти неупотребительной.

В отличие от Т. как самостоятельной формы, описанной выше, следует отметить обычное во Франции применение термина Т. ко всякой строфе, состоящей из трех стихов. Кроме однорифменного типа ааа, bbb, ссс и т. д. здесь возможно несколько комбинаций рифмовки, являющихся результатом переброски в соседнюю строфу рифмы, к-рая остается в пределах Т. незарифмованной. Классическим образцом такого построения Т. является форма терцин (см.). Из числа других аналогичных видов Т. необходимо назвать известную в средневековой поэзии схему: ааb, bbc, ссd и т. д. Иногда при десяти-сложном или восьмисложном основном размере последний стих Т., рифма к-рого подхватывалась в следующей строфе, укорачивалась до четырех слогов.

Термин Т. употребляется также специально для обозначения трехстиший сонета в отличие от его четырехстрочных строф, к-рые называются катренами.

Библиография: II. Martinon Ph., Les strophes, P., 1912, pp. 79—88. М. Ш.

ТЕРЦИНЫ [итал. terza rima, франц. rimes tiercées]—одна из особых, так наз. «твердых» поэтических форм итальянского происхождения. Т. состоят из трехстиший двухрифменного типа, причем сочетание рифм обязательно по схеме: аба, bcb, cdc и т. д. В заключение цепи Т. ставится один изолированный стих, рифмующий со вторым стихом последней строфы, вследствие чего она в сущности превращается в четверостишие с перекрестной рифмой вида sts, t. Иногда этот заключительный стих объединяется с предыдущей Т. также и графически.

Итальянские Т. строятся исключительно на женских рифмах, к-рые и вообще соста-

влияют особенность итальянской поэзии. Но в тех языках, к-рые допускают закономерное чередование мужских и женских рифм, после подражательных опытов, точно копировавших итальянские образцы, входят в употребление и Т. с рифмами двух видов. При этом приобретает обязательную силу правило чередования, к-рое запрещает соседство двух однородных рифм, не рифмующих между собой. Поэтому после Т., начинающейся мужской рифмой, идет Т. с женской рифмой в первом стихе и наоборот.

В итальянской поэзии за Т. закрепился размер одиннадцатисложника. Французы передают его аналогичным десятисложным размером с чередованием мужских и женских рифм, но иногда употребляют и александрийский, вернее—двенадцатисложный стих. В России закреплено традицией употребление пятистопного ямба с мужскими и женскими рифмами.

Изобретение Т. принадлежит, по словам Данте, Брунетто Латини. Сам Данте обессмертил форму Т. своей монументальной «Божественной комедией». Форму Т. разрабатывали также Петрарка, Ариосто и ряд других поэтов Италии, причем она находит применение также и в сатирических жанрах. Во Франции Т. получают широкое распространение в эпоху Возрождения. Поэты Плеяды также пользовались ими. В новейшее время, по следам Теофиля Готье и Леконта де Лилля, ряд французских поэтов культивирует форму Т. в лирических жанрах.

В Германии Т. проникают в конце XVI в., но значительную популярность завоевывают лишь у романтиков. В Англии употребление Т. распространилось лишь в XIX в.

В России одним из первых поэтов, давших образцы Т., был Пушкин:

В начале жизни школу помню я;
Там нас, детей беспечных было много,
Неровная и резвая семья;

Смиренная, одетая убого,
Но видом величавая жена
Над школою надзор хранила строго.

Толпою нашу окружена,
Прятым, сладким голосом, бывало,
С младенцами беседует она

и т. д.

Другой отрывок Пушкина, написанный в Т. шестистопными ямбами «И дале мы пошли», особенно характерен тем, что навеян Дантовой «Божественной комедией», переводы и подражания к-рой сохранили ведущую роль в разработке русских Т. в течение XIX в. Большой интерес к Т. проявляла и школа символистов.

Библиография: II Шульговский Н. Н., Теория и практика поэтического творчества, изд. Т-ва Вольфа, СПб—М., 1914, стр. 410—414; Kastner L. E., History of the terza rima in France, «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», 1904, Bd. XXVI, 241—253. М. Ш.

ТЕРЬЕ Андре [Theuriet André, 1833—1907]—французский писатель. Сын чиновника. Занимал должность чиновника в провинции. После выхода сборника «Le chemin des bois» [1867] был избран в Академию.—Реализм Т. ослаблен большой дозой сентиментального идеализма. Тематику он черпает из жизни французской провинции. В идиллических

тонах рисуя все, что касается усадьбы, фермы, жизни сельских ремесленников, Т. умалчивает о пауперизации деревни и эксплуатации труда в капиталистическом обществе. Он противопоставляет чистоту и «патриархальность» провинциальных, усадебных и деревенских нравов разлагающей атмосфере большого города. Характерны в этом отношении его поэмы из «Poésies» [1860—1874], [1874—1894], 1896; романы и рассказы: «Dans les roses» [1899], «Le fils Maugars» [1879] и многие другие. Смирение, христианствующий идеализм—сущность консервативной философии Т. («Lys sauvage», 1898).

Сюжеты Т. крайне однообразны. Психологический рисунок примитивен. В свои романы Т. вкладывает много автобиографического материала («Journal de Tristan», 1883, «Sous Bois», 1878, «Tante Aurelie», 1884). Много места в поэзии и прозе Т. занимают описания природы, изображение народных бытовых и религиозных обрядов.

Библиография: I. Кроме перечисленных в тексте: In memoriam, 1857; Le bleu et le noir, 1873; Nos oiseaux, 1886—87; La ronde des saisons et des bois, 1892; Nouvelles intimes, 1870; Sauvageonne, 1880; Madame Heurteloup, 1882; Contes de la vie intime, 1888; Les mauvais ménages, 1882; Bigarreau, 1886; L'affaire Froideville (Mœurs d'employés), 1887; La chanoinesse, 1893; Jardin d'automne, 1894; Le refuge, 1898; Le secret de Gertrude, 1883; La vie rustique, 1887 и др.

На русск. яз. переведены романы: Могар Младший, М., 1879; Дикарка, М., 1881; Месть муна, М., 1882; Тетя Орели, СПб., 1884; Жертва страсти, СПб., 1892; Монахиня, СПб., 1893; Роза-Лиза, М., 1895; Сокрушительные сердца, СПб., 1896; Надорванные силы, СПб., 1897; Провинциальная тина, СПб., 1898; Дикая лилия, СПб., 1900; Вилла Спокойная, СПб., 1902; Рукопись каноника, Петербург, 1903; Воспитанница Вальбрюана, Петербург, 1906; В вихре великой революции, Петербург, 1908 и др.

П. Zola E., Romanciers naturalistes, P., 1881; Lemaitre J., Les contemporains, t. V, P., 1893. Подробную библиографию см. у Thieme H.-P., Bibliographie de la littérature française de 1800 à 1930, т. II, P., 1933. Н. Ф.

ТЕРЬЯН Ваан [1885—1920]—крупный армянский поэт, самый яркий представитель новой армянской поэзии дооктябрьского периода. Р. в семье священника. Окончил историко-филологический факультет Московского ун-та. В первые дни Великой Октябрьской социалистической революции Т. вступил в ряды коммунистической партии и принимал активное участие в советском социалистическом строительстве. В 1918—1920 возглавлял комиссариат по армянским делам, проводил большую организационно-пропагандистскую и литературно-издательскую работу. Умер в 1920 от туберкулеза легких.

Первая книжка стихов Т. «Грезы предвечерья» [1908] явилась крупным событием в армянской лит-ре. 23-летний поэт стал создателем модернистской поэтической школы, господствовавшей в армянской лит-ре вплоть до Октября. Творчество Т. развивалось под большим влиянием русских символистов, особенно Александра Блока, а также крупнейших французских лириков второй половины XIX в. (П. Верлен, Ш. Бодлер и др.). Неопределенная, беспредметная тоска, чувство неудовлетворенности, стремление к неведомому и неизведанному, мечты о прекрасном, но недостижимом, сумеречные грезы, осень, туман—таковы основные мотивы поэзии Т., отвечавшие в то время пессимистической на-

строенности широкой мелкобуржуазной интеллигенции. Это и обусловило огромный успех и популярность Т. Однако Т. не был певцом безнадежного пессимизма и беспросветного отчаяния, — в «сумеречности» его поэзии таилась глубокая неудовлетворенность буржуазно-капиталистическим строем. Т. не был поэтом-индивидуалистом ницшеанского склада. В его томлении одиночеством всегда звучала тоска по коллективу. Вот почему восторженное приятие Т. Великой Октябрьской социалистической революции и его вступление



в ряды коммунистической партии были вполне естественны и понятны. Не напрасно один из наиболее удачных циклов послеоктябрьских стихов Т. носит символическое заглавие «Возвращение»: эти стихи перекликаются с революционными мотивами стихов, написанных в период революции 1905. После долгого блуждания поэт вступил в «лучезарную долину света», подошел вплотную к революционной советской действительности.

Поэзия Т. с ее тончайшим лиризмом, исключительной музыкальностью стиха, богатством и чистотой языка, глубиной и проникновенностью чувств — крупнейшее явление в истории армянской лит-ры. Большое поэтическое мастерство Т. оказывало сильное влияние на дальнейшие формальные достижения армянской советской поэзии.

Библиография: 1. На армянск. яз.: Грезы предвечерья. Стихи, Тифлис, 1908; Стихотворения, М., 1912; Собрание сочин., 4 тт., изд. Армгиза, Константинополь—Ереван, 1923. С. Гамалов

ТЕСЛЕНКО Архип Ефимович [1882—1911] — украинский писатель. Р. в бедной крестьянской семье. Служил писарем в волости, затем у нотариуса. Начал печататься в 1904. За агитацию среди крестьян (в 1905—1906) дважды был арестован и сослан на 4 года. По возвращении (в 1909) опубликовал ряд произведений; значительно часть рассказов Т. издана после его смерти.

В украинской лит-ре XX в. Т. был выразителем революционно-демократического направления. Отличительной чертой его творчества являются стихийная ненависть к буржуазии, решительное отрицание «панства»,

церкви, устоев дворянско-буржуазной монархической государственности. Однако протест Т. против существующего социального строя был ограничен и непоследователен, поскольку он не видел выхода в революционной борьбе, руководимой пролетариатом.

В своей пьесе «Патріоти» Т. вскрывал закулисную сторону еврейских погромов, показывая, как с ведома и при содействии полиции организовывались черносотенные банды. Начав с либерально-народнической критики действительности («За пашпортом», «Хуторяночка»), Т. в дальнейшем переходил к более резкой разоблачительной критике, что особенно сказалось в ярком показе жизни крестьянской нищеты, тюремного и люмпенского быта. Типичный герой Т. — молодой батрак, стремящийся к культуре, мечтающий об интеллигентном труде, но жизнь разбивает его иллюзии («Тяжко», «Прощай, життя» и др.). Многие рассказы Т. автобиографичны («Погоня до ямы», «Немає матусі» и др.). Весьма художественны созданные писателем образы крестьянского мальчика («Школяр»), матери-крестьянки («Немає матусі»), батрацкой молодежи. Здесь много типического, познавательно ценного. Произведения Т. имели революционизирующее влияние на последующих украинских писателей. Используя в начале своего творчества «сказовое» мастерство М. Вовчка, Т. затем переработал ее художественную манеру, углубляя психологическую трактовку персонажей, заставляя своих героев говорить интимным языком «души», передавая их мысли, чувства средствами их языка, через их обычные представления, сохраняя фольклорные оттенки.

Библиография: 1. Стречена життя, Київ, 1911. 3 книги життя, Київ, 1912; след. изд. 1918, 1925, 1929.

ТЕТМАЙЕР Пржерва Казимир [Kazimierz Przerwa Tetmajer, 1865—] — польский поэт и романист; по происхождению дворянин из Галиции; в лит-ру вошел с 90-х гг. На польскую лит-ру оказал значительное влияние гл. обр. как утонченный поэт-импрессионист, последователь французских декадентов. В 90-х — начале 900-х гг. поэзия Т., его романы о художнике — «Ангел смерти» (Aniol śmierci), 1898, «Панна Мери» (Panna Mery), 1901, «Гибель» (Zatrącenie), 1905, драматические фантазии — «Сфинкс», «Корабль-призрак» — питаются обычными в декадентских кругах темами и образами: эстетствующий индивидуализм, культ гения, искусства, утонченных наслаждений, эротические мотивы, «экстазы любви и скорби», мотивы надломленности, трепета перед непостижимым, тяготения к смерти и т. д. Одиноким художник противопоставляется массе, его «гигантские», гиперболизированные переживания — пустоте светского быта и мешанской «прозе жизни». Главная тема романов Т. в этот период («Бездна», «Панна Мери» и др.) — всевластие пола.

Начиная с периода революции 1905, Т. обращается к социальным, политическим и историческим темам, к проблеме народности. Цикл рассказов Т. «На горных уступах» (Na skalnem Podhalu, 1903—1910), его романы «Марина из Грубаго» (Maryna z Hrubego, 1909), «Яношик Литмановский» [1911] про-

никнуты тенденциями буржуазного «народничества», «землячества» в духе «Молодой Польши». В своих легендарно-исторических романах Т. показывает чудовищное угнетение крестьян панами в земельных районах, вспышки бунта, зверские расправы с повстанцами. Главной силой, борющейся со шляхтой, у Т. является горская вольница, возглавляемая «благородными разбойниками».

В те же годы Т. разрабатывает свои социальные идеи в жанре фантастико-политического, утопического романа — «Король Андрей» (Krol Andrzej, 1909), «Игра волн» (Gra fal, 1910). Эти романы проникнуты идеологией буржуазного национализма «Молодой Польши», идеями подчинения классовой борьбы национальным задачам. Т. гипотетически рисует освободительную борьбу некоего южно-славянского государства против германской и итальянской агрессии и одновременно внутреннюю социально-политическую борьбу в этом государстве. В образе капитана Поляна — Тетмайер предвосхищает многие черты буржуазных деятелей. Т. показывает, как этот «политический декадент», беспринципный авантюрист, движимый узко-эгоистическими побуждениями, при помощи демагогии и при содействии либералов и социалистических лидеров-оппортунистов захватывает диктаторскую власть. Полян не скучится на демагогические обещания. Немедленно после захвата власти он освобождает задачи подменяет лозунгами «славянской империи», милитаризмом; полный презрения к парламентаризму, Полян устанавливает откровенную военную диктатуру, провоцирует войну, которую ведет затем варварскими средствами. Однако в конечном счете Тетмайер приходит не к разоблачению, а к апофеозу своего героя; он склоняется перед своим диктатором как перед грозным орудием исторического рока, наделяет его ореолом ницшеанского «сверхчеловека», к-рый осуществляет национальное дело, «славянскую миссию». Самозванные вожди, авантюристы у Т. преображаются; начав с узко-личных побуждений, они кончают сознанием своих исторических задач (Полян, Костка, Литмановский). Тот же круг идей разрабатывается Т. и в цикле романов о Наполеоне — «Конец эпопей» (Koniec epepei, 4 t., 1913—1917). Так. обр. буржуазный национализм Т. завершился идеологией империалистической реакции. В годы войны Т. стал апологетом пилсудчины и затем выступил в реакционную кулацкую партию «Пяст».

Библиография: 1. Poezye, I—VIII, Warszawa, 1891—1924; Rewolucja (драма), 1906; Собр. соч. (проза) в 10 тт., изд. Сабляна, 1909—11 (со статьей Фельдмана); Я п и м р с к и й, Нов. польская лит-ра, т. II, СПб, 1908. Б. М.

ТЕТРАМЕТР — название метрического члена (стиха) в античном стихосложении, состоящего из четырех метров. Т. может состоять: или из четырех стоп — в том случае, когда каждая стопа произносится в четыре и более единицы времени и сама составляет метр (напр. дактили, анапесты, ионика, дохмии); или из восьми стоп — в том случае, когда входящие в него стопы трехморные, то есть произносятся в три единицы времени (трехморные дактили, ямбы, трохеи), и когда метр

образуется диподией (двумя стопами) с одним главным ритмическим ударением. Т. встречаются в л о г а э д а х; в античной лирике и драме часто встречаются ямбические и трохейские Т., полные и усеченные.

См. *«Стихосложение античное»*. Н. Д.

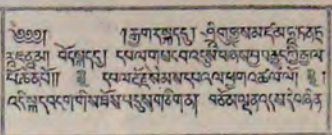
ТИБЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА возникла и развивалась в средневековых, феодальных условиях. Художественная лит-ра в Тибете не успела еще отделиться в качестве особой области идеологии от лит-ры научной. Поэтому, когда говорят о Т. л., обычно имеют в виду всю письменность вообще и весь фольклор. Понимаемая в этом широком смысле, Т. л. чрезвычайно обширна, но весьма мало изучена. Сравнительно известной может считаться лишь лит-ра, переведенная на тибетский яз. с санскрита и др. языков и сконцентрированная в двух грандиозных канонических собраниях переводной лит-ры — в Ганджуре (bkañ gyur) и Данджуре (bstanñ gyur). Однако и эта лит-ра известна в большей части только по названиям. Изучение же оригинальной Т. л. находится в зачаточном состоянии.

Историю Т. л. можно разбить на три периода. Первый, древнейший, период — VII—X вв. н. э. — начинается с возвышением Тибетского государства и изобретением тибетского письма и заканчивается с распадом великой Тибетской империи. Тибетские историки называют его периодом первоначального распространения буддизма в Тибете. За короткий сравнительно срок на тибетский яз. было переведено множество буддийских сочинений, причем в число переведенных текстов входили, наряду с религиозными, также и философские сочинения (в частности сочинения по логике). Отсутствие в тибетском яз. соответствующей терминологии и проистекавшие отсюда разноречия и путаница в переводах побудили к составлению, по приказу царя Ралбачжана [816—838], специального санскритско-тибетского словаря — Вьюпатти, построенного на стремлении буквально перевести каждый формальный элемент санскритского слова согласно его традиционной этимологии. Вместе с тем была предпринята унификация существовавших переводов и разработаны правила их на будущее. Этим было положено начало созданию тибетского буддийского канона, оказавшего исключительное влияние на всю последующую лит-ру Тибета. Наряду с многочисленными переводами в эту эпоху появляются уже и оригинальные сочинения. Сюда относятся исторические тексты, фрагменты к-рых были найдены А. Штейном и П. Пеллио в Дуньхуане, грамматика Тонмисамбхоты и большей частью компилятивные сочинения по буддизму переводчика Габа-Балцзэга и др.

В т о р о й период — от падения Тибетской империи до деятельности Цзонхавы — основателя секты так наз. «желтошапочников» — захватывает XI—XIV вв. н. э. Это — период распада Тибета на уделы, период кратковременного возвышения отдельных уделов и их дальнейшего упадка в междоусобной борьбе, не прекратившейся и с подчинением Тибета монгольской династии Китая. В лит-ом отношении начало этого периода знаменуется

новым оживлением переводческой деятельности, почти прекратившейся было в связи с гонением, воздвигнутым на буддизм царем Лангдармой. Отдельные светские и духовные феодалы оказывают широкую поддержку переводческой деятельности и иногда даже сами принимают в ней участие. При этом на тибетский яз. переводятся не только буддийские религиозные сочинения, но и сочинения научные (по астрономии, медицине, технике, грамматике и поэтике), философские и художественные (как например поэма К а л и д а с ы «Облако вестник»). В соединении с предшествующими переводами переводы этой эпохи составляют основное содержание тибетского буддийского канона. К XIV в. относится ряд работ по систематизации переводной лит-ры, написанных Ригралом, Ситу-Гебилодом, Будоном и др. Вместе с тем в эту эпоху широко развивается и собственная Т. л. Помимо многочисленных комментариев к различным переведенным текстам, появляются и совершенно самостоятельные сочинения, посвященные разработке общих и частных проблем буддийской философии, логики, грам-

материки, астрономии, медицины и пр. К этой же эпохе относится появление ряда исторических сочинений, а равно и ряда замечательных художественных произведений. Таковы знаменитые «Песни» поэта-отшельника Миларайбы [1040—1123], изящные «Изречения» (Subhāṣita) Сачжа-пандиты [1182—1251], написанные в подражание индийским образцам, чудесные жития Падмасамбавы, Марбалозавы и др. и замечательные «Пять повествований» (bka-thaṅ-sde-ya), представляющие собою любопытную обработку мифических и исторических сюжетов (третье повествование из них переведено В. Laufer: «Der Roman einer tibetischen Königin», Lpz., 1911). Сюда же следует причислить составленные по образцу индийских сборников джатак «Книгу сына» (bu-chos) и «Житие царя Сронцангамбо», вторая часть к-рого также состоит из джатак, и разные другие произведения.



Начальный лист тибетской рукописи (уставный почерк)



Начальный лист ксилографа (сочинение Цзонхавы—«Лам-рим»)

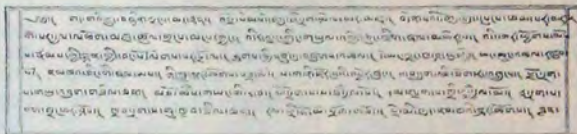
материки, астрономии, медицины и пр. К этой же эпохе относится появление ряда исторических сочинений, а равно и ряда замечательных художественных произведений. Таковы знаменитые «Песни» поэта-отшельника Миларайбы [1040—1123], изящные «Изречения» (Subhāṣita) Сачжа-пандиты [1182—1251], написанные в подражание индийским образцам, чудесные жития Падмасамбавы, Марбалозавы и др. и замечательные «Пять повествований» (bka-thaṅ-sde-ya), представляющие собою любопытную обработку мифических и исторических сюжетов (третье повествование из них переведено В. Laufer: «Der Roman einer tibetischen Königin», Lpz., 1911). Сюда же следует причислить составленные по образцу индийских сборников джатак «Книгу сына» (bu-chos) и «Житие царя Сронцангамбо», вторая часть к-рого также состоит из джатак, и разные другие произведения.

Третий период—от Цзонхавы до XX в. связан с постепенным возвышением «желтошапочной» секты, основанной Цзонхавой [1357—1419], и с превращением ее (начиная с XVII в.) в господствующую церковь Тибета, а ее иерархов во главе с далай-ламой—в крупнейших феодальных владетелей, в духовных и светских владык страны. С XVII—XVIII вв., когда эту господствующую церковь признали монголы, ойроты, бурят-монголы и другие, тибетский яз. приобрел значение средневековой латыни. В создании Т. л. принимают с этого времени энергичное участие наряду с тибетцами и представители этих народов. Переводческая деятельность в этот период постепенно прекращается, и в начале XVIII в. появ-

ляются ксилографические издания Ганджур (100—108 тт.) и Данджур (около 225 тт.), в состав коих входит около 4 500 сочинений. В связи с появлением в системе буддийской церкви многочисленных духовных школ, особенно развитие получает схоластическая уч-

ная и учебная лит-ра. Тибетский лит-ый язык все более отделяется от разговорного, становится малопонятным для народных масс. Интеллектуальное образование и в самом Тибете и в странах, церковно с ним связанных, становится на долгое время монополией духовенства. Наряду с схоластической научной и философской лит-ой, количество к-рой совершенно неисчерпаемо, широкое развитие получили сочинения по истории церкви и в особенности жизнеописания различных иерархов, нередко облеченные в стихотворную форму. Получила распространение искусственная поэзия, традиция к-рой восходит к «Зерцалу поэзии» индийского поэта и теоретика поэзии Дандина. Появились философские пьесы—разговоры в лицах и т. д. Вся лит-ра этой эпохи в особенности сильно проникнута буддийским духом, и сочинения отнюдь не церковные и даже антицерковные неизбежно вынуждены были принимать и принимали религиозную окраску.

В настоящее время мы присутствуем при начале нового периода в истории Т. л., в связи с тем, что Тибет постепенно выходит из состояния феодальной замкнутости и ограниченности и вовлекается в водоворот международных отношений. В XX в. появились первые тибетские периодические издания на разговорном языке, но



Лист из рукописи тибетской саги о Гесере (квадратный полуустав)

широкого распространения они еще не получили.

Народная лит-ра Тибета, ввиду его недоступности, почти не изучалась. Ее крупным письменным памятником является сага о Гесере, ладакские варианты к-рой были записаны и обработаны А. Франке, но к-рая в целом еще не исследована. Несколько тибетских сказок было записано и опубликовано в переводе О'Коннором. Весьма любопытные тибетские песенки-диалоги были записаны и обработаны ван-Маненом и т. д.

Крупнейшее в научном мире собрание произведений тибетской литературы находится в Институте востоковедения Академии наук СССР.

Библиография: Каталоги: Ганджура и Данджура: Csoma de Kőrös A., Analysis of Kanjur and Tanjur, Asiatic researches, v. XX, Calcutta, 1836 (фр. переп. с указателями; L. Feer'a, Annales du Musée Guimet, t. II, Paris, 1881); Beckh H., Verzeichnis der tibetischen Handschriften der Königl. Bibliothek zu Berlin, I Abt., Kanjur, Berlin, 1914; Cordier P., Catalogue du fonds tibétain de la Bibliothèque Nationale, II—III-e partie, P., 1909—15; Uih H., Suzuki M., Kanakura Y., Tada T., A complete catalogue of the tibetan buddhist canons, Sendai, 1934 и др.; Тиб. рукописей и ксилографов (важнейшие): Цыбиков Г. Ц., Список тибетским изданиям, привезенным... в 1902 г. «Musée Asiatique Petroplani Notitia», v. IV, СПб., 1904; Schmidt J. J., U. Böhlingk O., Verzeichnis der tibetischen Handschriften und Holzdrucke im asiatischen Museum... «Bulletin historico-philologique de l'Académie des sciences de St. Pétersburg», v. IV, №№ 6, 7, 8; Schiefner A., Nachträge zu den von J. J. Schmidt und O. Böhlingk verfassten Verzeichnissen..., там же, v. 10; Ерго же, Bericht über die neueste Büchereisendung aus Peking, там же, v. VIII, № 1—2 (полный перечень каталогов в ст. J. van Maenen, Contribution to the bibliography of Tibet, «Journal and proceedings of the Asiatic Society of Bengal», New Series, v. XVIII, № 8, Calcutta, 1922. Издания и переводы худ. произвед.: Foucaux Ph., Ed., Le Trésor des belles paroles choix de sentences composées... par le Lama Sasya Pandita..., Paris, 1858; Francke A., Der Frühlings- und Wintermythus der Kesaragsa, «Memoires de la Soc. Finno-Ougrienne», v. XV, Helsingfors, 1901—1902; A Lower Ladokhi version of the Kesaragsa, «Bibliotheca Indica», № 1134, 1150, 1164, 1218; O'Connor W. F., Folk tales from Tibet..., L., 1906; Denison R. O., E., The story of Ti-med-kun-den (в серии «Bibliotheca Indica», № 1326, Calcutta, 1912; J. van Maenen, Minor Tibetan texts (в серии «Bibliot. Indica», № 1426), Calcutta, 1919; Ерго же, Three Tibetan Reputee songs, «Journal and Proceedings of the Asiatic Society of Bengal», v. XVII, Calcutta, 1921, № 4; Vascot J., Milarepa, Paris, 1927; Tibet's great yogi Milarepa, Oxford, 1938; Toussaint G. Ch., Le dict de Padma, Paris, 1933 и др.

ТИБЕТСКИЙ ЯЗЫК—принадлежит к т. наз. загималайской (или тибето-гималайской) группе языков тибето-бирманских. Обычно считается однословным и изолирующим языком. Но с этим трудно согласиться. И в живом тибетском языке и в письменных памятниках всех эпох мы находим немало отчетливых многословных образований.

Агглютинация в Т. яз. настолько ясно выражена, что его с не меньшим правом можно было бы назвать агглютинирующим языком. Кроме того, в нем, хотя и в весьма слабой степени, наблюдается и настоящая флексия. Правильнее всего, пожалуй, было бы считать Т. яз. переходным от изолирующего к агглютинирующему типу, причем ближе к последнему.

Глагол в Т. яз. не отличается от имени и в сущности также является именем. Он всегда безличен, по числам не изменяется, залогов непосредственно не различает. У переходных глаголов действующее лицо ставится в именительном падеже, у переходных—в творительном.

В простом предложении глагол всегда на конце, родительный падеж перед определяемым, прилагательное и числительное—после определяемого, агент действия (творительный падеж) либо перед дополнением, либо после него. Сочинение предложений осуществляется союзом «и» (dan), а равно присоединением к глаголу суффикса винительноподательно-местного падежа «la». Придаточные предложения образуются через деепричастия и через присоединение к глаголу суффикса родительного падежа (kyi) с значением «но»,

«однако» или суффикс местного падежа (na) со значением «если», «когда».

Различают три группы диалектов Т. яз.—1) центральную (куда входят диалект Лхасы и провинций Уй и Цзян); 2) восточную (диалект провинции Кам) и 3) западную (диалекты Ладака, Лагула, Балтистана, Пурига и др.). Последняя наиболее изучена.

Большое влияние на Т. яз., особенно в отношении словаря, имел санскрит, из коего Т. яз. приобрел путем буквального перевода (кальки) санскритских слов почти всю свою научную и религиозно-философскую терминологию. Из Индии же Т. яз. заимствовал и свой алфавит.

Графика Т. яз. весьма архаична. Произношение и правописание резко расходятся. Алфавит насчитывает 30 знаков согласных (в том числе и «а»—a li f арабского языка) и четыре знака для огласовки. В живой речи некоторые знаки вовсе не произносятся, а некоторые произносятся иначе. В частности все сочетания согласных произносятся как один согласный звук.

Библиография: Грамматики: Csoma de Kőrös A., A Grammar of the Tibetan language, Calcutta, 1834; Schmidt J. J., Grammatik der tibetischen Sprache, SPB, 1839 (русск. пер. торда же); Foucaux P. E., Grammaire de la langue tibétaine, P., 1858; Jäschke H. A., A short practical grammar of the Tibetan language Kye—Lang, 1865 (2-е изд., L., 1883, под назв. Tibetan Grammar, 3-е анататическое изд. с дополнением А. Н. Francke и W. Simon, B., 1929); Cordier P., Cours de Tibétain classique (Hanoi, 1907—1908) (литограф.). Учебники разговорного языка: Sandberg G., Handbook of colloquial Tibetan, Calcutta, 1894; Henders on V. C., Tibetan Manual, Calcutta, 1903; Amundsen E., Primer of Standard Tibetan Darjeeling, 1903; Bell Ch. A., Manual of colloquial Tibetan, Calcutta, 1905 (2-е изд. в 2 отдельных частях: Grammar of colloquial Tibetan, Calcutta, 1919; Tibetan-English colloquial dictionary, Calcutta, 1920); Цыбиков Г., Пособие для изучения тибетского языка, ч. 1, разговорная речь, Владивосток, 1908; Hannan H. B., Grammar of the Tibetan language literary and colloquial, Calcutta, 1912; Словари: Csoma de Kőrös A., Essay towards a dictionary Tibetan and English, Calcutta, 1834; Schmidt J. J., Tibetisch-deutsches Wörterbuch, SPB, 1841 (по-русски 1843); Jäschke H. A., Handwörterbuch der tibetischen Sprache, Gnadau, 1871 (литограф.); Ерго же, A Tibetan-English Dictionary..., L., 1881; Dictionnaire tibétain-latin-français, Par les missionnaires... du Thibe, Hongkong, 1899; Sarat Chandra Das, A Tibetan English Dictionary, Calcutta, 1902; Kazi Dawasamdip Ah., An English Tibetan Dictionary, Calcutta, 1919.

ТИБОДЕ Альберт [Albert Thibaudet, 1874—1937]—французский критик, историк литературы и публицист. Преподавал в Нью-Йоркском и Женевском университетах. Основные труды Т., проникнутые либеральным духом широкой «терпимости» и «объективизма», посвящены французской литературе XIX и XX вв. Важнейшие из них: «Стендаль» (Stendahl, 1931), «Флобер» (Gustave Flaubert, 1922), «Поэзия Стефана Малларме» (La poésie de Stéphane Mallarmé, 1912), «Поль Валери» (Paul Valéry, 1923), «Физиология критики» (Physiologie de la critique, 1930), «Интерьеры: Бодлер, Фромантэн, Амьель» (Intérieurs: Baudelaire, Fromentin, Amiel, 1924), «Республика профессоров» (La République des professeurs, 1927), ответ на известную книгу Бенда «Предательство интеллигентов» (La trahison des clercs, 1927) и трехтомник «Тридцатилетие французской жизни» (Trente ans de vie française), посвященный Моррасу, Барресу и

бергсонизму [1920, 1921, 1924]. В последние годы жизни Т. являлся одним из основных сотрудников внепартийного левого ежемесячника «Новое французское обозрение» (*Nouvelle Revue Française*), почти в каждом номере к-рого появлялись очередные «Размышления» Т. на литературные или общественные темы. И. К.

ТИБУЛЛ Алабий [р. ок. 55, ум. в 19 до н.э.] — римский поэт, один из выдающихся мастеров любовной элегии. По происхождению римский всадник, Т. принадлежал, повидимому, к тем немалочисленным слоям рабовладельческого класса, к-рые пострадали в эпоху падения республики и на первых порах находились в оппозиции к государственному строю, установленному Августом. Т. примыкал к лит-ому кружку, группировавшемуся вокруг республиканца Мессаллы, и, в отличие от большинства современных ему поэтов, не только не прославлял императора, но даже ни разу не упоминал его имени. Основная тема Т. — любовная тоска, мечтания о тихом счастье. В античных условиях тематика эта является уже симптомом распада гражданского общества. По справедливому замечанию Энгельса, «любвные отношения в современном смысле имеют место в древности лишь вне официального общества» и встречаются «лишь как результат распада погибающего древнего мира». Любовные переживания Т. в значительной мере стилизованы; образ «бедного» влюбленного, неспособного к войне и добыче и не имеющего средств удовлетворить «алчность» возлюбленной, восходит к эллинистической лит-ре и стоит в противоречии с действительной биографией Т., человека состоятельного и получившего воинские награды за участие в аквитанском походе; это лишь лит-ая маска для более выпуклого изображения внутреннего мира, наподобие «пастушеской» маски современника Т. — Вергилия; не менее стилизован и образ «возлюбленной». Стихотворения Т. пронизаны стремлением уйти от действительной жизни, противопоставить ей область мечтаний, не реализующихся и окрашенных поэтому в скорбные тона. Мир мотивов Т. очень ограничен: любовь, идиллические картины сельской жизни с ее традиционной обрядностью, довольство малым, ненависть к войне и алчности. При разработке этих тем Т. широко использовал эротическую поэзию эллинизма, но создал для них своеобразный стиль ассоциативного «скольжения» (Лео), незаметного перехода от одной темы к другой, соответствующий мечтательному характеру всего творчества поэта; исходя из некоторой ситуации, он развертывал вокруг нее всю совокупность своих любимых тем, не всегда заботясь о выдержанности самой ситуации, но строго следя за внутренним развитием настроения и единством тона. Ярких красок и резких контуров Т. избегал; его стихотворения лишены силы и страстности, отличающих его соперника в области элегии — Проперция. В области языка Т. строгий пурист, его стиль прост и прозаичен; за «отделанностью» и «изяществом» ценила Т. античная критика.

Т. принадлежат два небольших сборника элегий; в первом — центральное место зани-

мают стихотворения, посвященные возлюбленной поэта, фигурирующей под именем «Делия»; второй сборник посвящен «Немеазиде». Впоследствии к этим двум сборникам был присоединен третий, содержащий, помимо подлинных стихотворений Т., и произведения других поэтов из кружка Мессаллы, в том числе и подражателя Т., Лигдама. Этот сборник обычно издается вместе с подлинными сборниками Т. В западноевропейской литературе Т. пользовался особенно широким признанием в XVIII в.; из русских поэтов им интересовались Батюшков, Пушкин, Фет.

Библиография: I. Elegiac..., ed. E. Hiller, Lpz., 1885; Tibulle et les auteurs du Corpus Tibullianum, Texte établi p. A. Cartault, P., 1909; Albi Tibulli aliorumque carminum libri tres., ed. F. W. Levy, Lpz., 1927; Albi Tibulli aliorumque carminum libri IV, rec. F. Catonghi, Torino, 1928. Комментарии: Albi Tibulli carmina... explicuit L. Dissenius, p. I—II, Göttingen, 1835; Elegies of A. Tibullus..., ed. by K. F. Smith, N. Y., 1913. Главнейшие пер. Т. на русск. яз.: Элегии Тибуллы. Перевод А. Фета, М., 1886; то же, издание 2-е, СПб., 1898 (почти полный перевод; недостает только элегий к Марафу и панегрику Мессалле); перевод отдельных элегий: А. Ф. Мерзлякова в его книге: Подражания и переводы..., ч. II, М., 1826; К. Н. Батюшкова (I, 3 и 10; III, 3) в кн.: Соч. К. Н. Батюшкова, изд. П. Н. Батюшкова, тт. I и II, СПб., 1885—1887; Н. Фокиова (I, 10), «Журнал министерства народного просвещения», 1874, май; Элегии любви. Пер. Пл. Н. Краснова, М., 1901.

II. Leo F., Über einige Elegien Tibulls, «Philologische Untersuchungen», 2. Heft., Berlin, 1881; Cartault A., A propos du Corpus Tibullianum, P., 1906; Schuster M., Tibull-Studien, Wien, 1930; Корш Ф. Е., Римская элегия и романтизм, Москва, 1899. И. Т.

ТИК Людвиг [Johann Ludwig Tieck, 1773—1853] — немецкий писатель, один из крупнейших представителей романтической школы.



Сын зажиточного берлинского ремесленника. Окончил гимназию, учился в Галльескем и Геттингенском университетах, где усиленно изучал Шекспира и Сервантеса. Лит-ой работой Т. занялся еще на школьной скамье. В 1797 Т. встретился с братьями Шлегель (см.). Это знакомство сыграло решающую роль в лит-ом развитии Т. В 1799 Т. вошел в т. наз. иенский кружок романтиков. Стяжал признание и восхищение теоретиков романтизма романом «Странствование Франца Штернвальда» (Franz Sternbalds Wanderungen, 1798).

То, что стихийно зрело в Т., получает в иенском кружке обоснование, подымается на высоту философии. После распада иенского



И. Питцель. Иллюстрация к сб. Тика «Венок новелл», Берлин, 1831

кружка Т. надолго почти совершенно прекратил лит-ую деятельность. С 1819 он занимался гл. обр. историей театра и драмы. С 1825 Тик состоял официальным драматургом дрезденского придворного театра. Его последнее произведение—роман «Victoria Assombona» [1840].

Т.—первый писатель, осуществивший в творческой практике принципы романтической теории, раскрывший с большой силой психологию немецкой мелкобуржуазной интеллигенции начала XIX в. Отвращение к пошлой действительности, ужас перед нею ведут Т. к уходу от действительной жизни в экзотику и фантастику, в отдаленное прошлое народа и в замкнутый мир индивидуальных переживаний. В ранних произведениях Т. культивирует образы экзотического Востока [«Almansur», 1790 (напеч. впервые в 1798), «Abdallah», 1792 (напеч. в 1795)], обращается к народной сказке («Volksmärchen, hrsg. von Peter Lebrecht», 1797), изучает вместе с Ва к к е н р о д е р о м (см.) немецкое средневековье, поэтизирует старый Нюрнберг, культивирует столь существенный для романтизма принцип народности (Volkstümlichkeit) в смысле любви к национальной старине. Вместе с тем он изощренно передает смятение раздвоенного сознания («Der blonde Ekbert», 1797), тонко анализирует утомленную и неуравновешенную душу. Характерен роман

Т. «История Вильяма Ловелла» («Die Geschichte des Herrn William Lovell», 1793—1795), напеч. 1795—1796, где интерес к психологическому анализу перерастает в отчетливое отрицание мира вне познающего его субъекта. В творческой манере Т. все эти тенденции проявились в подчеркнутом отказе от реализма. Чрезвычайно характерны для стиля Т. его драмы, в к-рых один из основных принципов романтической эстетики—принцип иронии нашел наиболее полное выражение. Его пьеса «Кот в сапогах» («Der gestiefelte Kater», 1797)—полемически заостренный выпад против мешанской драмы; здесь провозглашено требование «театральности», основанное на понимании театра как искусства, якобы по самой специфике своей враждебного реализму. Дарование Т. раскрылось в Иене во всей силе в драме «Геновева» (Leben und Tod der heiligen Genoveva, 1800). Сюжет «Геновевы» заимствован из народной лубочной книги—«Легенды о св. Геновеве». Сказочные рыцарские времена, битвы с маврами, рыцарские замки, феодальная любовь, верность, месть, фантастические приключения, мистическое настроение, прозрения и предчувствия, вторжение сверхъестественного в обыденную жизнь, ощущение удвоения мира, иной, высшей сущности—такова «Геновева» Т. Драматическое построение ее основано на непрерывной перемене места действия, нагнетании настроения.

Художественные тенденции «Геновевы» реализуются Т. еще раз в драме «Император Октавиан» (Kaiser Oktavianus, 1802, напеч. 1804). Но «Геновева» остается высшим взлетом романтизма Т.; за нею начинается спад, разложение, уход от художественной лит-ры, слабые попытки вернуться к ней—и переход к историко-литературной работе, сохраняю-



Ж. Фюрих. Иллюстрация к драме Тика «Геновева»

щей, однако, неизменными принципы и влечения Т. как художника.

Библиография: I. Schriften, 20 Bde, B., 1828—1846; Kritische Schriften, 4 Bde. Lpz., 1848—1852; Gesammelte Novellen, 12 Bde, B., 1852—1854; Nachgelassene Schriften, hrsg. v. R. Körke, 2 Bde, Lpz., 1855. Об искусстве и художниках (Размышления отшельника, любителя яичного), изд. Л. Т., М., 1826 (нов. изд.

с предисл. П. Н. Сакулина, М., 1914); Кот в сапогах, «Любовь и три апельсина», П., 1916, кн. 1; ряд произведений в сб.: «Немецкая романтическая повесть», с вступ. ст. и комм. Н. Берковского, т. I, Москва—Ленинград, 1935.

И. К о р к е р., L. Tieck, 2 Tle, Lpz., 1855; Briefe an L. Tieck, ausgew. und hrsg. v. K. v. Holtei, 4 Bde, Breslau, 1864—1865; B i s c h o f f H., L. Tieck als Dramaturg, Brüssel, 1897; M i e s s n e r W., L. Tiecks Lyrik, B., 1902; G ü n t h e r H., Romantische Kritik und Satire bei L. Tieck, Lpz., 1907; D r a c h E., L. Tiecks Bühnenreformen, B., 1909; L. Tieck und die Brüder F. u. A. W. Schlegel, Briefe, hrsg. v. H. Lüpeke, Frankfurt a. M., 1930; Z e y d e l E. H., L. Tieck and England, Princeton, 1931; Гайм Р., Романтическая школа, М., 1891; Брандес Г., Литература XIX в. в ее главнейших течениях (Немецкая лит-ра), СПб., 1900; Жирмунский В., Немецкий романтизм и современный мистицизм, СПб., 1914. *Е. Козина*

ТИКАМАЦУ Мовдзаэмон [настоящее имя Сугимори Нобумори, 1653—1724]—крупный японский драматург эпохи разложения феодального строя и появления буржуазии [1600—1867]. Создатель театра горожан в противовес придворно-феодальному театру. Выходец из разорившейся самурайской семьи, 20-ти лет покинул буддийский монастырь, куда он был отдан в детстве. Переселился в Киото, где в 1677 выступил в качестве драматурга, а несколько позже и режиссера. Т. тесно связывается с Такэмо То-Гидэю, директором осакского марионеточного театра, и с этой поры начинается их теснейшее сотрудничество, выдвинувшее театр Такэмо То-Гидэю на первое место в Японии. В 1690 Т. переселился в Осака, где оставался до самой смерти. Т. впервые выводит на сцену мещанскую драму, отвечающую запросам городского люда того времени. В основу одной из его натуралистических пьес положена переработка лит-ого сборника «Сайкаку» (Пятеро женщин). Здесь показана пестрота феодального города, все более превращающегося в торгово-ремесленный центр, где находилось много обедневших самураев и бежавших в город разорившихся крестьян. Здесь же выступают купцы, ремесленники, мастера, бонзы, купеческие жены, гейши и просто проститутки. Основное содержание— бытовое: семейные конфликты, неудачная торговля, неожиданное обогащение и т. д. Все эти пьесы были рассчитаны на марионеточный театр, где действие оторвано от текста, произносимого чтецом-декламатором. От его лица вводятся многочисленные отступления, объяснения ситуаций, характеристика персонажей. Злословность действия и его тесная связь с действительностью подкрепляются множеством вставок популярных песен и стихов, намеками на политические события и т. д. Драматургия Т., выросшая на основе предшествующей драматической, сказовой и поэтической литературы, глубоко народна и близка народным массам.

Своими пьесами Т. не только расшатывал и высмеивал разлагавшееся дворянство, но впервые показал нарождающуюся японскую буржуазию и ее подлинное лицо. В противовес ходульной феодальной драме Т. создает пьесы, полные мещанского сентиментализма, рисуя обычные человеческие чувства средних слоев городского населения. В его любовных драмах выводятся обще-

ственные препятствия, разделяющие любящих, и сочувствие зрителей их несчастьям, что объективно было направлено против феодального произвола и насилия. Наряду с мещанской драмой (Сэвамоно) Т. создает также исторические трагедии (Дзидаймоно), построенные им на материале различных хроник, эпопей и даже изустного сказа. Здесь героями выступают князья, военачальники, самураи и т. д. Нередко идеологию дворянства Т. в своих пьесах стремится использовать в интересах нарождавшейся японской буржуазии. Т. создает драматическое действие огромного напряжения, рисует характеры и типы, дает такие способы разрешения раздражающих их противоречий, которые по сути уже не принадлежат феодальной эпохе. Именно в этом сказалась положительная роль Т. как носителя идей нарождавшейся буржуазии. Он написал более ста пьес, лучшими из них считаются: из мещанских драм—«Югири-Ава-Наруто» [1720], «Мейдо-но-хикаю» [1711] и «Онна-гороши абура-дзигоку» [1721]; из пьес о любовных самоубийствах—«Тэн-но Амидзима» [1720]; из исторических трагедий—«Юки-онна гомай хаюга» [1705], «Кокусэн я кассэн» [1715], «Сога кайкэйдзан» [1718].

ТИКНОР Джордж [George Ticknor, 1791—1871]—американский литературовед, избравший своей специальностью историю испанской лит-ры. Р. в Бостоне в США. Для завершения образования совершил поездку в Европу. Изучал филологию и историю лит-ры в Геттингенском ун-те, занимался старофранцузским и итальянским языками в Париже. Посетил Англию, Германию, Италию, Испанию и Португалию. Живя в Мадриде, Т. хорошо усвоил испанский язык, а непосредственное знакомство с испанской жизнью укрепило в нем желание заняться историей испанской лит-ры.

Вернувшись в Бостон в 1819, Т. был назначен профессором французской и испанской лит-ры в Harvard College, кафедру которой и занимал до 1834.

Крупнейшее создание Т.—монументальная «История испанской литературы» (History of spanish literature, 1-е изд., 1849), переведенная на ряд европейских языков (русс. перев. под ред. Н. И. Стороженко вышел в 1883—1891) и до сих пор не утратившая своего значения. Построенный на основе культурно-исторического метода, труд Т. охватывает испанскую словесность от времен образования кастильского языка до эпохи Фердинанда III. Т. до конца своей жизни продолжал работать над «Историей испанской литературы», внося в каждое новое ее издание дополнения и изменения. Из других лит-ых работ Т. заслуживает упоминания «Биография Вильяма Прескотта» (Life of William Hickling Prescott, 1864).

По своим политическим убеждениям Т. был правозерным республиканцем, строгим приверженцем американской конституции.

Библиография: П. Стороженко П. И., Джордж Тикнор (биографический очерк) в I т. русского перевода «История испанской литературы» Тикнора, М., 1883; G. Ticknor Life, Letters and Journals..., ed. by G. S. Hillard..., 2 vts, Boston, 1919; W e n d e l l B., A literary history of America, L., 1900. *В. Ш.*

ТИЛЬГЕР Адриан [Adriano Tilgher, 1885—]—современный итальянский философ и критик. Начало его деятельность падает на 10-е гг. XX в. На почве, подготовленной Кроче, он строит свою систему мировоззрения, провозглашая «религию действия» сущностью современной цивилизации. В отличие от Кроче эстетика Т. носит волевой характер. Т. мыслит искусство как превращение художником еще неоформленного современного ему процесса жизни; критерием ценности произведения является оригинальность—то новое, что внесено художником,—и актуальность, соответствие текущему моменту жизни. Соответственно этому, Т. как критик поддерживает новаторов в лит-ре. До войны он выдвигает Маринетти и футуристов; пропагандирует малоизвестных писателей, группировавшихся вокруг журнала «Voce» (Голос). Особенный вес имели высказывания Т. о театре, которому он посвятил основные свои критические работы (этюды о современном театре, собранные в два тома в 1922 и 1926). Т. противопоставил старому реалистическому театру новое искусство П р а в д л о, Россо ди Сан-Секоудо, театр гротеска; все эти явления, в сущности, «открыты» им и вошли в историю итальянского театра 10—20-х гг. прежде всего в свете благоприятной оценки Т. В разброде, наступившем среди итальянской интеллигенции при столкновении с жестокой действительностью фашистской диктатуры, Т. не примкнул к победителям. В последние годы он почти целиком оставляет актуальную лит-ую критику для чисто академической работы: *Estetica*, 1931 (Эстетика, 1931), монография о неаполитанской диалектальной поэзии (*La poesia dialettale napoletana*, 1880—1930) и др.

Библиография: I. Arte, Conoscenze e realtà, Torino, 1911; Teoria del pragmatismo trascendentale, Torino, 1915; Filosofi antichi Todi, 1921; La crisi mondiale, Bologna, 1921; Voci del tempo, Roma, 1922; La visione greca della vita, Roma, 1922; Studi sul teatro contemporaneo, 3 ed., Roma, 1928; Storia e Antistoria, Rieti, 1927; Julien Benda e il problema del Tradimento dee chierici, Roma, 1930 и др. *Е. Кукина*

ТИЛЛЕ Вацлав [Václav Tille, 1867—]—профессор сравнительной истории лит-р Пражского ун-та, ученик знаменитого филолога-романиста Гастона Пари (G. Paris). Т. много занимался сравнительным изучением фольклора. Ему принадлежит ряд исследований и изданий текстов: «Чешские сказки Эрбена» (K. J. Erben, České pohádky, 1905), два издания сказок Б. Немцовой (Národní pohádky, 1904 и 1907) и монография о ней [1907]. Под псевдонимом В. Ржига (Václav Ríha) Т. выпустил народные сказки в обработке для детей. Большую научную ценность имеют работы Т., посвященные изучению сказочных сюжетов, зафиксированных в хрониках Козмы (XIII в.) и Гайка (V. Hájek, XVI в.).

Из крупных научных монографий следует отметить—«Философия литературы у Тана и его предшественников» (Filosofie literatury u Taina a předchůdcův, 1902), «М. Метерлицк» [1910], филологическая работа о французском эпосе—«Roncesvalles» [1912]. Т. уделяет много внимания театру и сравнительному изучению сценического искусства и мимики. В его «Театральных воспоминаниях» [1917] имеется

ряд ценных высказываний об искусстве режиссера.

Библиография: II. Mélanges publ. en l'honneur de Vaclav Tille à l'occasion de son 60-e anniversaire par J. Polivka, J. Frček, J. Ježek et J. Horák, Praha, 1927.

ТИЛЬШОВА Анна Мария [Tilschova Anna Maria, 1873—]—чешская писательница, выступавшая в своих ранних произведениях под псевдонимом Анна Мария. Т. выросла в обстановке богатой пражской патрицианской семьи.

Лит-ая деятельность Т. началась в начале XX в., когда в чешской лит-ре особенно сильно сказались влияния новейших течений западноевропейских лит-р—импрессионизма и символизма. Кроме того в начале XX века вновь появляются в чешской литературе ряд крупных представителей натуралистического романа.

Первые произведения Т. написаны в импрессионистической манере: «Семнадцать повестей» (Sedmnáct povídek, 1909)—на темы из интимных переживаний светской женщины. Цикл повестей «На горах» (Na horách, 1905) посвящен чешской провинции. От импрессионистических рассказов Тильшова переходит к натуралистическим новеллам, сюжеты для которых она черпает из быта близко знакомой ей среды пражской торговой и промышленной буржуазии.

Тонкость психологического анализа переживаний персонажей новелл Т., конкретность и четкость изображения реальной действительности ставят новеллы Т. в ряд лучших произведений чешского натурализма. Отдельные новеллы Т. собраны в сборниках «Фанни» (Fanny, 1915), «Грешница» (Hliskice, 1918), «Город» (Město, 1919). В ряде новелл сборника «Горе от любви» (Hoře z lásky, 1921) Т. рисует переживания простых женщин, непосредственных натур из народа.

В своих больших социальных романах—«Старинная семья» (Stará rodina, 1916), «Сыновья» (Synové, 1918), «Наследники» (Dědičové, 1923)—Т. описывает среду пражской буржуазии. Роман «Сыновья» написан на ту же тему, что и известный роман Томаса Манна «Будденброки»—распад и вырождение старинной буржуазной семьи, не приспособленной к новым условиям, созданным капиталистическими отношениями. С объективистской наукообразностью, характерной для натурализма, Т. дает образ героя, лишенного воли и жизни, неспособного к сильным чувствам, физически вырождающегося.

В романе «Искушение» (Vykoupení, 1923) изображена жизнь пражской богемы.

Библиография: II. Nová k I. A., Přehledné dějiny české literatury, 3 vyd., Olomouc, 1922.

ТИМКОВСКИЙ Николай Иванович [1863—1922]—прозаик и драматург; кроме того автор статей по вопросам педагогики. Род. в семье бедного чиновника, окончил историко-филологич. фак-т Московского ун-та. Лит-ая деятельность началась с 1891. Сотрудничал в журналах «Русская мысль», «Русское богатство», «Северный вестник» и др. Являясь по характеру своего творчества реалистом-бытовиком, Т. посвящал свои рассказы гл. обр. жизни городской интеллигенции. Он показывал безраздельность и жестокую борьбу за существование среди этой интеллиген-

ции («Место», «Старая гувернантка» и др.), ее душевные терзания при бессилии решить сложные вопросы социального характера («Маленькие дела и большие вопросы»). С другой стороны, Т. изображал жестокость и пошлость разбогатевшей части городского мещанства («Звезды»). В одном из наиболее популярных в свое время рассказов Т.—«Сергей Шумов» [1896]—вскрыта душевная драма гимназиста, искалеченного безобразным режимом царской гимназии, отравленного атмосферой морально разложившейся буржуазной семьи.

В более поздней повести Т. «В дворянской берлоге» [1912] изображена помещицья семья, прозябающая и одичавшая в своей «берлоге», лишенная даже налета старой культуры дворянских гнезд.

Особенностью творчества Т. является его публицистичность, к-рая обнаруживается в обширных диалогах, в пространных рассуждениях героев его рассказов. Публицистический характер носит и его драматургия. Резко выраженная идейная направленность Т. не идет однако дальше расплывчатого гуманизма.

Из драматических произведений Т. выделяются пьесы: «Сильные и слабые», «Два лагеря», «Защитник», «В борьбе за жизнь» и юмористические одноактные пьесы «Шашки» и «Гувернантка».

Библиография: I. Повести и рассказы, тт. I—IV, изд. С. Дороватовского и А. Чарушникова, М., 1901—1909; Пьесы, тт. I—II, изд. М. Н. Прокоповича, М., 1908; Душа Л. Н. Толстого, изд. Книгоиздательство писателей в Москве, М., 1913; Соч., т. I—XIII, изд. Книгоиздательство писателей в Москве, М., 1914—1918 (несколько изданий); Рассказы с предисл. А. Серафимовича, изд. «Земля и фабрика», М.—Л., 1925.

II. Галерея русских писателей, изд. С. Скирмунта, М., 1901; Словарь членов общества любителей российской словесности, М., 1911; Кремень А., Литературная иллюстрация к вопросу о средней школе, «Образование», 1899, № 12 [О рассказе «Сергей Шумов»]; Богданович А., Критические заметки, «Мир божий», 1900, № 6; Потапов Ал., Действительность без героев, «Образование», 1901, № 3; Михайловский Н., Последние сочинения, т. II, СПб., 1905, стр. 132—137 (первоначально: «Русское богатство», 1902, № 1); Коробина Н., Дворянские гнезда в изображении современной беллетристики, «Запросы жизни», 1912, № 21; Короленко В. Г., Собр. соч., т. IX, изд. А. Ф. Маркса, СПб., 1914, стр. 353—356; Луначарский А. В., Критические этюды («Русская литература»), Л., 1925, стр. 401—405 (первоначально: «Образование», 1904, № 7—о драме Т. «Сильные и слабые»).

ТИММЕРМАНС Феликс [Timmermans Felix, 1886]—фламандский писатель. Р. в Лиере, около Амстердама. Приобрел большую известность книгой приключений во вкусе Эуленшпиеля (см.) «Pollieter» [1916], прославляющей чувственную радость жизни. После выхода нескольких изданий автор по требованию католического духовенства отказался от своей книги. Все его последующие произведения представляют значительно меньший интерес, они нередко слащавы и проникнуты ханжеством. Наиболее известны из них: «Анна Мария» (Anna Marie, 1921), «Младенец Христос во Фландрии» (Het ikindeken Jezus in Vlaanderen, 1917), «Особо прекрасные часы барышни Симфароза» (De zeer schoone uren van Juffrouw Symfarosa, 1918), «Священник из цветущего виноградника» (De pastoor nit den bloeyenden Wijngaerd, 1923).

Библиография: II. Rutten T., Felix Timmermans, Groningen.

ТИМОНЕДА Хуан де [Juan de Timoneda(?—ум. 1583)]—испанский драматург, новеллист и собиратель народной поэзии. Жил в Валенсии, где занимался книжным делом. Несмотря на скромное художественное дарование, Т. сыграл довольно крупную культурную роль, успешно содействуя развитию влияния лит-ры итальянского и испанского Ренессанса (Бокаччо, «Сестина», плутовской роман). Как драматург он посвящает все свое внимание бытовой комедии, учитывая, однако, латинизирующие (Ариосто), психологические (пастораль) и жанровые (commedia rustica) тенденции итальянской драматургии, а также опираясь на опыт основоположников испанского светского театра—Торрес Наарро, Лопе де Руэды. «Три комедии» в прозе (Las tres comedias, 1559), куда вместе с переработками испанских переводов Плавта («Амфирион», «Близнецы») входит пьеса с современной тематикой («Корнелия»), представляют своего рода вступление к серии стихотворных бытовых пьес сборника «Tugiana» (т. е. «Поэзия с берегов р. Турия», 1565), где развернута актуальная для Ренессанса проблематика свободной любви, брака по выбору, распада семьи и т. п. («Филомена», «Аврелия», «Палиано» и др.); здесь же даны удачные образцы интермедий («Слепцы»), в к-рых Т. следует реалисти. традициям плутовского романа («Ласарильо») и Лопе де Руэды. О связанности Т. характерными для его эпохи религиозными традициями свидетельствуют «Триптихи» (Ternarios sacramentales, 1575, 2 тт.). Стихотворные опыты в области жанра «autos sacramentales» («представления в честь таинства причастия»). Не менее важное место, чем пьесы, занимают в его творчестве прозаические сборники: «Десерт, или утеха путника» (El Sobremesa y alivio de caminantes, 1563, 2 части), включающий 165 повестушек, паремий и фаяций, взятых из Бокаччо, Поджо, Морлини, Гевары и др.; «Полезное написание, или хранилище анекдотов» (El buen aviso y portacuentos, 1564), собрание 175 занятых житейских случаев, и наконец «Питчи» (El Patrañuelo, 1566), где в 22 отрывках сжато и деловито пересказаны фабулы новелл, извлеченные автором из Бокаччо, Банделло, Gesta Romanorum, Ариосто и др. Просвещенная издательская деятельность Т., сохранившая для потомства сочинения его талантливого друга и вдохновителя Лопе де Руэды (умер ок. 1567), высокохудожественные памятники народной лит-ры («Роза романсов»—Rosa de romances, 1573, Кансьонеро—ок. 1565)—присутствуют в самом положительном свете облик этого образованного и умного представителя испанского Ренессанса.

Библиография: I. Teatro profano ed. M. Menéndez y Pelayo, Valencia, 1911; Autos, ed. Gonzales Pedrosa, Madrid, 1903 (Biblioteca de Autores españoles, v. 58); Sobremesa y Patrañuelo (та же серия, v. 3); Buen aviso y portacuentos, ed. R. Schevill, «Revue hispanique», v. 24, N. Y.—Paris, 1911; Romances y Poesias (Biblioteca de Autores españoles, v. 10, 16 и 42).

II. Петров Д. К., Заметки по истории старославянской комедии, Петербург, 1907; Dunlop J., Geschichte der Prosadichtung, oder Geschichte der Romane..., übers. v. F. Liebrecht, B., 1851; Menéndez y Pelayo M., Orígenes de la novela, t. II, Madrid, 1907; Crawford J. P., Spanish drama before Lope de Vega, Philadelphia, 1922. Б. Кривосткий

ТИМОФЕЕВ Алексей Васильевич [1812—1883]—поэт и беллетрист. Р. в г. Курмыше б.Симбирской губ. в богатой помещичьей семье. Учился на юридическом факультете Казанского ун-та. Переехав в Петербург, он в 1832 дебютировал в лит-ре драмой «Разочарованный», а в 1833—1837 выступил с рядом книг, имевших успех. Отмечая неопытность и незрелость автора, молодой Белинский признавал его повесть «Художник» [1834] «замечательным явлением в литературе». Большой успех имели книжки стихов («Двенадцать песен», 1833, «Песни», 1835) и мистерии Т. Однако Белинский отозвался о стихах Т. в пренебрежительном тоне, отрицая в нем поэтическое дарование. После 1843 Т. надолго совершенно исчез с лит-ого горизонта, увлекшись бюрократической карьерой. В 70-х гг., выйдя в отставку и вернувшись в Петербург, Т. возобновил, после 30 лет перерыва, свою лит-ую деятельность. Но изданная им в 1876 обширная поэма в 2 томах «Микула Селянинович»—труд многих лет—не имела никакого успеха, и Т. умолк навсегда.

Т. находился под влиянием Полевого (напр. «Художник» по заглавию и теме близок к повести Н. Полевого «Живописец»), но влияние это было по существу поверхностным и кратковременным.

В основном Т. один из характерных представителей того напыщенного романтизма 30-х гг., к-рый связывается обычно с именем Кукольника. В своих драматических сценах «Поэт» [1834], «Елизавета Кульман» [1835] Т. старался показать на фоне жестокой судьбы и бессмысленности человеческого существования «неземное предназначение» поэта.

Прозаические произведения Т. (из исторических повестей лучшая—«Чернокнижник», из эпохи опричнины) отличаются выспренным слогом и избытком афоризмов вроде следующих: «человек создан для крайностей», «человек был всегда неразгаданной тайной» и т. д.

Несколько проще и искреннее лирика Т. Здесь также есть страхи и ужасы, но поэт не скрывает, что это только игра, поза, и готов проинизировать над собой. В поэзии Т. есть одно качество, выгодно отличающее его от Кукольника. Это—интерес к фольклору. Правда, его поэма «Микула Селянинович», являющаяся неудачной попыткой дать философию русской истории, насколько она отразилась в народной мифологии, слишком перегружена сведениями из области древних религий. Зато в некоторых своих лирических песнях Т. обнаружил настоящее чутье русского фольклора. Из всего лит-ого наследия Т. только ряд песен и романсов надолго пережил автора. Положенные на музыку лучшими композиторами, многие из них вошли в фольклор. Таковы: «Не бушуйте, ветры буйные», «Не женись на умнице», «Борода ль моя, бородушка» и др.

Заслуживает внимания и стихотворная техника Т. В противоположность Бенедиктову, с к-рым его нередко сближали, Т. не имел пристрастия к рифмам: нерифмованных стихов у него больше, чем рифмованных. Иногда («Свадьба», «Челнок» и т. д.) он дает чередование разных размеров, а в мистериях стихо-

творную речь перемежает с прозаической. Редкий в русской поэзии пример рифмовки (только нечетных строк) дает он в «Микуле Селяниновиче».

Библиография: I. Опыты в прозе и стихах, в 3 ч., Петербург, 1837; Микула Селянинович, Поэма в 12 песнях, Сочинения А. Тимофеева в 2 тт., Петербург, 1876.

II. Гербель Н. В., Русские поэты в биографиях и образах, СПб, 1873, изд. 3-е, СПб 1888; Русский биографический словарь, том «Суворова—Ткачев», СПб, 1912.

Ив. Розанов

ТИМОФЕЕВ Леонид Иванович [1904—]—литературовед. Р. в семье учителя, окончил Литературный ин-т им. Брюсова и ин-т лит-ры РАНИОН. С 1926—преподаватель, затем профессор ряда московских вузов. Литературоведческие занятия Т. посвящены гл. обр. вопросам теории лит-ры, в частности Т. занимается проблемами стиховедения. Историко-литературные интересы Т. сосредоточиваются преимущественно на русской лит-ре XVIII и XX вв. В своих работах Т. первоначально испытывал влияние формализма и других немарксистских воззрений, которые он впоследствии преодолел. Ценной стороной работ Т. является освещение структурных элементов поэтического произведения (язык, стих, звук, ритм) в их единстве с общими стилевыми особенностями, с идейным содержанием. Так, Т. широко разработал положение о том, что в стихотворении интонация, обусловленная его содержанием, и является определяющим формальным элементом стиха фактором. Это содействовало освобождению теории лит-ры от чисто формалистического внешнего описания стиха и, с другой стороны, от вульгарного непосредственного приурочивания определенных размеров и звуков к тем или другим настроениям и идеям. Основные работы Т.: «Проблемы стиховедения», Материалы к социологии стиха, М., 1931, «Теория литературы», учебник для высших учебных заведений, Москва, 1934, «Стих и проза. Теория литературы для начинающего писателя», М., 1935.

ТИНЕР Марсель [Tinayre Marcel, 1877—1936]—французская писательница. Ей принадлежат многочисленные романы, гл. обр. из жизни современной буржуазной женщины. Смягчая краски, затемняя смысл социальных противоречий, Т. выступает с сочувствием идеям буржуазной филантропии (Hellé, 1899).

В характерных для Т. романах (La maison de Péché, 1902, La Rebelle, 1905, L'amour qui pleure, 1908, L'ombre de l'amour, 1910, La douceur de vivre, 1911) на первом плане любовные переживания героев. Отмеченные печатью разложения, герои Т. отталкиваются от действительности. Несмотря на некоторое свободомыслие, Т. свойственен религиозный мистицизм, она сохраняет привязанность к католической обрядности. Романы Т. неоднократно переводились на русский язык.

Библиография: II. Thieme Н. Р., Bibliographie de la littérature française de 1800 à 1930, t. II, P., 1933; Собрание сочинений, 5 тт., изд. «Энергия», М., 1909—1912.

ТИП [греч.—отпечаток, модель]. Проблема Т. и типизации не является специфической проблемой литературоведения. Она имеет место в науках разных областей знания. Вопрос о Т. и типизации в лит-ре характери-

зается своими особенностями, к-рые обусловлены спецификой художественного произведения, отражающего действительность в форме образов. Отметим при этом, что когда говорят о Т. и типичном в литературе, то часто имеют в виду лишь показ человека, персонажа. Это представление узко. Художник может показать не только Т. человека, но и типические обстоятельства, в условиях которых человек живет, типические действия, события. В связи с этим можно говорить также и о Т. быта и о Т. пейзажа. Вообще говоря, под типичным обычно rozumют такое явление, которое заключает в себе те или иные существенные видовые черты и в силу этого служит выразителем ряда явлений. Как определил еще Белинский: «Тип в искусстве—то же, что род и вид в природе, что герой в истории...»; «Типическое лицо есть представитель целого ряда лиц, нарицательное имя многих предметов, выражаемое, однакоже, собственным именем».

Взятый в такой общей форме вопрос не вызывает сомнений. Но при дальнейшей конкретизации понимания Т. и процесса типизации немедленно обнаруживаются совершенно противоположные точки зрения, характерные, с одной стороны, для формальной логики, а с другой—для диалектической. Формальная логика процесс обобщения (процесс образования понятий и определений), а соответственно и процесс создания художественного образа, рассматривает как удержание общего в явлениях и отбрасывание различного, индивидуального, что обычно иллюстрируется т. наз. собирательной фотографией. На основе такого понимания процесс типизации и результат обобщения (понятие, определение, образ) представляется как формальный подбор признаков, механическое объединение черт, общих для ряда явлений. Такой способ обобщения действительности и приводит к тем результатам, о к-рых говорил Ленин: «Логика формальная, которой ограничиваются в школах (и должны ограничиваться—с поправками—для низших классов школы), берет формальные определения, руководясь тем, что наиболее обычно или что чаще всего бросается в глаза, и ограничивается этим. Если при этом берутся два или более различных определения и соединяются вместе совершенно случайно (и стеклянный цилиндр и инструмент для питья), то мы получаем эклектическое определение, указывающее на разные стороны предмета и только» («Еще раз о профсоюзах...», Соч., 3 изд., том XXVI, 1935, стр. 134).

Такие формальные эклектические определения можно встретить и в художественной литературе.

Определения и образы формального характера могут создаваться простым логизированием, по выражению Энгельса, «априорным» методом, «согласно которому свойства какого-нибудь предмета познаются не из самого предмета, но дедуцируются из понятия предмета» («Анти-Дюринг», Партиздат, 6 изд., 1936, стр. 67). Примеры подобных дефиниций в художественной форме легко найти в лит-ре эпохи военного коммунизма, когда некоторые писатели «сочиняли» образы

большевиков, исходя из шаблонной схемы. Очень близко стоит к этому и тот метод создания дурных абстракций, о к-ром говорил В. И. Ленин, критикуя народников: «Социолог-субъективист, начиная свое рассуждение якобы с „живых личностей“, на самом деле начинает с того, что вкладывает в эти личности такие „помыслы и чувства“, которые он считает рациональными (потому что, изолируя своих „личностей“ от конкретной общественной обстановки, он тем самым отнял у себя возможность изучить действительные их помыслы и чувства), т. е. „начинает с утопии“» (Соч., т. I, 3 изд., 1937, стр. 280). О сочинительстве подобного рода умозрительных конструкций, дурных абстракций у Е. Сю говорят Маркс и Энгельс в «Святом семействе».

Пример обобщений такого порядка в художественной форме мы найдем в практике многих писателей прошлого, рисовавших в качестве положительного типа не «живую личность», а персонажи-утопии: Костанжогло из «Мертвых душ» Гоголя, Тушин из «Обрыва» Гончарова, Штольц из романа «Обломов», положительные герои Златовратского и т. д.

Одним из путей создания формального обобщения и в науке и в художественном произведении является, по выражению В. И. Ленина, софистика, «т. е. выхватывание внешнего сходства случаев вне связи событий» («Русские Зюдекумы», Соч., 3 изд., т. XVIII, 1935, стр. 92). Прекрасное описание «софистического» подхода к обобщению действительности найдем в письме Энгельса к Паулю Эрнсту.

Совершенно по-иному понимает процесс обобщения и его продукты диалектический материализм. Во-первых, общее рассматривается не как поверхностное сходство и не как чаще всего встречающееся в группе явлений, а как сущность явления. «Родовое понятие есть „сущность природы“, есть закон...» замечает В. И. Ленин, конспектируя лекции Гегеля по истории философии [В. И. Л е н и н, Философские тетради, Партиздат, 1936, стр. 275]. В связи с этим и процесс обобщения не сводится к нахождению и удержанию чаще встречающихся черт, к констатированию лишь отдельных сторон явления, а рассматривается как углубленное познание мира, как вскрытие закона сущности явлений, чем и обнаруживается общее, родовое в них. Понимание типического, как наиболее часто встречающегося, обыденного, среднего, посредственного, очень характерно для натурализма, в то время как великие классики реализма раскрывают типическое и через необычное, исключительное, героическое (как напр. Сервантес, Шекспир, подчас Бальзак). Героиня «Матери» Горького исключительно по отношению к окружающей ее среде и высоко типична с точки зрения развертывания русского и мирового рабочего движения.

Далее диалектическая логика говорит о том, что сущность явления можно вскрыть только тогда, когда всесторонне изучишь явление в конкретно-исторических условиях его существования и развития. «У Маркса нет и капельки утопизма в том смысле, чтобы он сочинял, сфантазировал „новое“ общество. Нет,

он изучает, как естественно-исторический процесс, *рождение* нового общества из старого, переходные формы от второго к первому» (В. И. Ленин, Соч., 3 изд., т. XXI, 1936, стр. 402).

И еще: «социолог-материалист, делающий предметом своего изучения определенные общественные отношения людей, тем самым уже изучает и реальных личностей, из действий которых и слагаются эти отношения» (Соч., 3 изд., т. I, 1937, стр. 280).

И мало этого: «в-третьих,—говорит В. И. Ленин,—вся человеческая практика должна войти в полное „определение“ предмета и как критерий истины и как практический определитель связи предмета с тем, что нужно человеку» («Еще раз о профсоюзах», Соч., 3 изд., т. XXVI, 1935, стр. 134—135).

Применительно к практике художественного освоения мира сущность этих положений, являющихся основами реалистического отражения действительности, может быть выражена словами Энгельса: «На мой взгляд, реализм подразумевает, кроме правдивости деталей, верность передачи типичных характеров в типичных обстоятельствах». (Письмо к Гаркнес, «Маркс и Энгельс об искусстве», 1937, стр. 163.) Показ типичных обстоятельств и типичных характеров в их взаимодействии и позволяет художнику дать каждую характерную черту образа не просто как имеющуюся в явлении, а как закономерно необходимую.

Последовательный реализм предохраняет как от абстрактного «сочинения» образов, так и от эклектического, формального сочетания несущественных признаков.

Сравнивая формально-логический и диалектический подход к обобщению действительности, созданию Т., необходимо иметь в виду и еще одно обстоятельство. Когда формальная логика говорит об общем, как существующем, то это общее рассматривается в противопоставлении частному и тем самым как бы изолировано от единичного, индивидуального. С точки зрения формальной логики объем понятия или определения (количество явлений, объединяемых понятием) обратно пропорционален их содержанию (количеству признаков, заключающихся в понятии). Иначе говоря, понятие (или определение, образ), чтобы стать более общим, более широким, типичным, должно быть более отвлеченным от частного, конкретного, более схематичным, лишенным всего индивидуального. Применительно к типу в литературе в этом смысле характерны высказывания Гливенко: «Тип будет тем шире, чем меньше количество элементов входит в его состав, и обратно, чем большее количество признаков определяет явление, тем меньшее число явлений определяется этими признаками». А отсюда: «Тип Хлестакова был бы шире, если бы писатель уменьшил количество индивидуальных признаков в его изображении. Так напр. менее точные указания на его наружность, на его одежду, безусловно, облегчили бы читателю подведение под тип Хлестакова большего количества людей» (И. И. Гливенко, «Поэтическое изображение и реальная действительность», 1929).

Диалектическая логика говорит совсем иное: «...отдельное не существует иначе как в той связи, которая ведет к общему. Общее существует лишь в отдельном, через отдельное. Всякое отдельное есть (так или иначе) общее. Всякое общее есть (частичка или сторона или сущность) отдельного» (В. И. Ленин, «Философские тетради», 1936, стр. 327).

В другом месте, записывая мысль Гегеля о том, что «...не только абстрактно всеобщее», но всеобщее такое, которое воплощает в себе богатство особенного, индивидуального, отдельного», — Ленин отмечает: «Прекрасная формула», «Великолепно!» («Философские тетради», 1936, стр. 99).

Все это имеет колоссальное значение не только для понимания процесса обобщения и его продукта, но и для практики создания Т. в художественной форме потому, что художественный образ, отражая действительность, дает общее через частное, сохраняя при этом чувственную форму явления, его индивидуальный облик, его конкретность как единичного. Выполнение требований формальной логики — выключать частное, индивидуальное — неминуемо приведет к оголению образа, к его обеднению, схематизации, показу общего без частного. Такой метод обобщения характерен, например, для классицизма, к-рый имел своей основой картезианскую рационалистическую философию с ее мышлением о мире в плане абсолютов, «явлений вообще». Соответственно классицизм показывал, как говорил Гёте о творчестве Мольера, «родовые типы», или, по высказыванию Пушкина о Мольере же, — «типы такой-то страсти, такого-то порока», а не «живые существа», какие мы видим в пьесах Шекспира.

Диалектическая логика знает, что «явление богаче закона» (В. И. Ленин, «Философские тетради», 1936, стр. 149). Поэтому-то Энгельс и требовал сочетания в пьесе «идейной глубины, сознательного, исторического содержания» с «шекспировской живостью и богатством действия».

В то же время эти требования противоположны «ползучему» эмпиризму и возникающему на его основе натурализму, для к-рого в отражаемом явлении все равноценно, к-рый не может различить существенное и второстепенное, а поэтому поверхностно и пассивно фотографирует явление, как единичное без общего, не вводя человеческую практику «в полное определение» предмета. Литературный Т. и типизация явление конкретно-историческое, своеобразное, обусловленное в своих особенностях многими моментами, а в первую очередь особенностями той конкретно-исторической действительности, к-рая обобщается в художественной форме, и особенностями конкретно-исторического авторского сознания, включающего в себя и способ типизации.

Вопрос о Т. смыкается с целым рядом важнейших вопросов художественной практики, и изучение особенностей типизации сводится, по существу говоря, к изучению художественного метода и стиля писателя.

Конечно, говоря о реализме, необходимо помнить, что реализм бывает разный: и максимально последовательный, базирующийся

на мировоззрении пролетариата—социалистический реализм, и реализм разной степени ограниченности, разной степени приближения к наиболее правдивому, полному, конкретному отражению действительности—реализм критический на разных этапах его развития.

В заключение необходимо отметить огромную познавательную ценность высокотипического показа действительности. Вопреки теории Лефа, к-рая отрицала необходимость для нашего времени художественных обобщений, и вопреки «теориям» вульгарных социологов такие высокотипические образы, как напр. Манилов, Обломов, Иудушка Головлев, Гамлет, Дон-Кихот и т. д., служат и долго будут служить человечеству орудиями познания действительности. Но историческая длительность их действительности зависит, понятно, не от схематизации отражения действительности, как об этом говорит формальная логика, а оттого, насколько конкретно-исторически и глубоко вскрыта в этих Т. сущность отражаемого явления.

Библиография: Маркс К. и Энгельс Ф., Об искусстве (Сборник под ред. М. Инфиза), изд. «Искусство», М.—Л., 1937; Веледкий А., В мастерской художника слова, в сб.: Вопросы теории и психологии творчества, т. VIII, Харьков, 1923 [см. гл. III—Создание лиц; Виноградов И., Вопросы марксистской поэтики, Л., 1936 [статья «Проблема типа»]; Тимофеев Л. И., О типическом характере в литературе, «Литература в школе», 1936, № 2; Лукач Г., Интеллектуальный облик литературного героя, «Лит. критик», 1936, № 3; Розенталь М., «Типические характеры» в жизни и литературе, «Литературный критик», 1934, № 9; См. библиографию статьи «Образ».

П. Михайлов

ТИРАДА [французское *tirade*] или *лэсса* [французское *laisse monorime*]—строфа старофранцузского стихосложения, соединяющая одним ассонансом или, позднее, рифмой известное число стихов одного размера. Обычно Т. состоит из десяти- или двенадцатисложных стихов, реже из восьмисложников; так напр. Т. «Песни о Роланде» содержат от 5 до 35 десятисложных стихов, причем обычный их объем—от 7 до 17 стихов. В некоторых произведениях встречается Т., последний стих к-рой вдвое короче остальных: такова Т. в некоторых эпопеях цикла Гильома Оранского, в «Окассен и Николет».

Как форма членения целого Т. типична для героического эпоса (*chansons de geste*): в последнем обычно каждая Т. разворачивает один момент действия, создавая столь характерную для эпоса медлительную детальность повествования. Ср. напр. в «Песне о Роланде»: I Т.—экспозиция повествования, II Т.—совет у Марселия, III Т.—речь Бланкандрина, V Т.—посылка послов и т. д. Иногда встречаются «повторяющиеся Т.» (*couplets similaires*), они не двигают повествование далее, но варьируют эпизод предыдущей Т., создавая характерное для эпоса повторение и нарастание действия; так в «Песне о Роланде» IV Т. варьирует содержание III Т.—речь Бланкандрина. Связь между Т. достигается повторением конца предыдущей строфы в начале последующей; ср. в «Песне о Роланде» конец IX Т. и начало X Т.:

Руни простер к творцу наш властелин,
Склонил главу, задумавшись сидит.

Наш император, он поник головой,
Дал не спеша ответ на речь послов.

Это так наз. *recommencement* типично и для народной песни.

В куртуазном эпосе тирада вытесняется рифмованными двустихиями из восьмисложных стихов. См. «Стихосложение», «Строфика».

ТИРСО де МОЛИНА [Tirso de Molina, 1571—1648]—псевдоним выдающегося испанского драматурга; его настоящее имя—Габриель Тельес (Gabriel Tellez). Р. в дворянской семье. В 1601 сделался монахом ордена Милости (La Merced). В 1634 был назначен членом правления ордена, в 1635—его историографом. В 1639 Т. д. М. получил степень магистра богословия. Путешествие в Америку (о. Сан-Доминго), куда он был послан [1616] для ревизии орденских учреждений, отразилось в его исторической трилогии, посвященной конквистадорам бр. Писарро [«Единая цель решает все», «Американские амазонки» (*Amazonas en las Indias*), «Верность в борьбе с завистью» (*La lealtad contra la envidia*)]. С 1620 Т. д. М. сблизился в Мадриде с Лопе де Вега и его единомышленниками (Монтальван, Аларкон, Мира де Амескуа) и успешно начал свою художественную деятельность. В 1625 открытая театральная деятельность драматурга-монаха навлекла на него преследования и ссылку в провинциальный монастырь (г. Трухильо).

Подобно Лопе де Вега Т. д. М. отличается большой плодовитостью: по его собственному признанию, им сочинено свыше 400 комедий, из к-рых многие при его жизни пользовались известностью вне Испании (Италия, Америка, Франция). Из всего им написанного до нас дошли: 81 комедия, 5 ауто, две книги смешанного содержания (новеллы, комедии, лирика): «Толедские виллы» (*Cigarrales de Toledo*, 1621, 2-е изд., 1624) и «Развлечение и польза» (*Deleytar aprovechando*, 1635); рукописная «История ордена Милости» (*Historia de la Orden de la Merced*, напис. в 1639, 2 тт.) и «Кизнеописание святительницы Сервельонской».

Т. д. М.—прямой последователь новой драматургии Лопе де Вега, реалистические достижения к-рой он горячо отстаивал в «Толедских виллах»: он остается верен реалистическому методу. Т. д. М. сохраняет введенные Лопе жанры (исторические драмы, религиозные пьесы, бытовую комедию) и принципы (смешение трагического и комического, отказ от триединства, деление на 3 акта, стиховая форма), все же, взятое в целом и на фоне общего движения испанской драмы, творчество Т. д. М., несмотря на ряд блестящих достижений и новшеств, говорит о начавшемся ослаблении реалистических тенденций системы Лопе де Вега. Это достаточно ясно сказывается в исторических пьесах Т. д. М. (жанр, на большую идейную и художественную высоту поставленный Лопе де Вега), в к-рых частные и личные интересы героев почти полностью заслоняют прямую политическую проблему [«Счастливая и злополучная судьба Альваро де Луна» (*Prospera fortuna de D. Alvaro de Luna y adversa de Riny zope de Avalos*, трилогия о бр. Писарро, «Антон Гарсиа» (*Antona Garcia*)]. И только в некоторых луч-

ших своих исторических пьесах (напр. «Благоразумные женщины») Т. д. М. поднимается до уровня своего учителя. Самобытен Т. д. М. в создании еще неиспробованного до него жанра социально-философских драм («Севильский обольститель», «Осужденный за сомнение»), послуживших впоследствии отправным пунктом для философских пьес Кальдерона. С большой глубиной и редкой силой

социальной проблематики своим пристрастием к формальным и натуралистическим эффектам, к-рые сделали его мастером «комедии интриги» [частые передевания, эффекты трансформации, систематические «кви-про-кво»—ср. «Дон Хиль Зеленые Штаны» (Don Gil de las calzas verdes), «Благочестивая Марта»—Marta la piadosa, «Любовь—врач»—El amor médico—и др.] и уходящим в мелочи «жанристом» («Застенчивый во дворце»—El vergonzoso en palacio, «Крестьянка из Вальекас»—La villana de Vallecas и др.).

В религиозных пьесах Т. д. М., в первую очередь в его «Комедиях о святых», с особенной остротой проявляются контрреформационные элементы его мировоззрения. Их характеризует погоня за феерическими эффектами и мишурой богословской учености («Святой портной»—Santo y sastre, «Озеро св. Викентия»—Los lagos de San Vicente). Произведение, вроде философски задуманной библейской драмы «Месть Тамары» (La venganza de Tamar) с ее откровенным изображением кровосмесительной любви (брата к сестре), трактуемой в смысле защиты прав освобожденной Ренессансом плоти,—одно из немногих исключений в его религиозном театре.

Хотя творчество Т. д. М. очень неровно и наряду с образцовыми созданиями включает не мало слабых, едва отделанных набросков, тем не менее его значение в истории испанского театра очень велико. Влияние Т. д. М. отразилось уже на ближайших его современниках: Кальдерон обязан ему не только философскими пьесами, но и техникой своего бытового театра. Аларкон, Мира де Амескуа, Морето и др. пользовались его сюжетами, типами и положениями.

Созданная им концепция Дон Жуана выросла до размеров подлинного мирового образа. С начала XX столетия интерес к творчеству Т. д. М. заметно усиливается как в Испании (В. С. Арместо), так и за границей. В наши дни работу по популяризации его творчества в массах проводит в Мадриде группа испанских революционных писателей (Р. Альберти, Р. Х. Сендер и др.).

Библиография: I. Comedias escogidas publicadas por J. E. Hartzenbusch, Madrid, 1885 (Biblioteca de autores Españoles, V); Comedias, publ. por E. Cotarelo y Mori, 2 vols, Madrid, 1906—1907 (Nuova Biblioteca de autores Españoles, IV, IX); Autos sacramentales, publ. por E. Gonzalez Pedrosa, Madrid, 1908 (Biblioteca de autores Españoles, LVIII); Cigarrales de Toledo, ed. V. Said Armesto, Madrid, 1914; Vida de la santa madre de Cervellon, ed. N. Menéndez y Pelayo «Revista de Archivos» 1908—1909, vls XVIII, XIX, XXI. Переводы: Дон Хиль Зеленые Штаны, перев. В. Пяста, Берлин, 1923; Театр, перев. В. Пяста и Т. Щемпиной-Куперник, изд. «Academia», М.—Л., 1935.

II. Ríos de Lamperetz B. de los, Del siglo de oro, Madrid, 1910; Muñoz Peña P., El teatro del Maestro Tirso de Molina, Valladolid, 1889; Menéndez y Pelayo M., Estudios de critica literaria, t. II, Madrid, 1895; Morel-Fatio A., Etudes sur l'Espagne, 3-e série, P., 1904; Menéndez Pidal R., Estudios literarios, Madrid, 1920, p. 9—100; Bushée A. N., Tirso de Molina, «Revue hispanique», 1933; Morley G., The use of the verse-forms by Tirso de Molina, «Bulletin hispanique», 1905, v. VII, pp. 387—408; Ерго же, El uso de las combinaciones métricas en las comedias de Tirso de Molina, там же, 1914, v. XVI, p. 177—208; Gendarme de Bévoitte G., La légende de Don Juan, 3 vls, P., 1906—1911; Schröder Th., Die dramatischen Bearbeitungen der Don Juan-Sage, Halle, 1912; Pfandl L., Geschichte der spanischen National-

PARTE
**TERCERA DE
LAS COMEDIAS DEL
MAESTRO TIRSO
DE MOLINA.**

RECOGIDAS POR DON FRANCISCO LV.
cas de Auita, sobrino del Autor.

A DON IVLIO MONTI CAVALLERO MILANES.

70¹/₂



А б о

1634.

CON LICENCIA, R

Impreso en Totots, en la Imprenta de Francisco Marcorell, año 1634.

A. calle de Pedro Estun mercader de Li bras de Zaragoza.

Титульный лист 1-го изд. комедий Тирсо де
Молина, 1634

обобщения он отражает в них наглядно обнаружившиеся противоречия «золотого века» испанской культуры, парадоксально сочетавшего в себе материалистические установки позднего Ренессанса с феодально-церковным духом контрреформации. Впервые в мировой лит-ре Т. д. М. создает в «Севильском обольстителе» (El burlador de Sevilla, 1630) тот образ Дон Жуана, где социально-бытовая зарисовка совмещена с философским толкованием и за обликом феодала-сластолюбца чувствуется дерзкий вольнодумец, восстающий против устрашающего аппарата церковной морали и догмы. Герой «Осужденного за сомнение» (Condenado per Desconfiado), отшельник Пауло, с помощью хитрых экспериментов пытающийся вырвать у PROVIDЕНИЯ тайну спасения своей души, является в сущности контрреформационным вариантом фаустовской темы и заключенной в ней проблемы свободного познания.

В области бытовой комедии («Комедия плаща и шпаги») Т. д. М. снижает реалистический метод Лопе де Вега и высоту его

Literatur in ihrer Blütezeit, Freiburg i/Br., 1929; Крижевский Б., Тирсо де Молина, в кн.: Тирсо де Молина, Дон Хиль Зелёные Штаны, пер. В. Пяста, Берлин, 1923; Кельвин Ф., Тирсо де Молина и его время, в кн.: Тирсо де Молина, Театр, изд. «Асадема», М.—Л., 1935; Веселовский А. Алексеев, Этюды и характеристики, 3 изд. М., 1907 [статья «Легенда о Дон Жуане»]; Тирсо де Молина и испанский театр, «Любовь к трем апельсинам», СПб., 1914, кн. 2. *Б. Крижевский*

ТИРТЕЙ—греческий элегический поэт VII в. до н. э.; по античному (малодостоверному) преданию, афинянин, отправленный на помощь спартанцам во время второй мессенской войны и воодушевлявший спартанцев своими песнями,—в действительности скорее всего малоазиатский иониец. Стихотворения Т., написанные в стиле ионийской элегии и во многом перекликающиеся с медитативными частями гомеровского эпоса, составляют своего рода катехизис гражданской идеологии Спарты архаического периода. Тематика Т.—хвала спартанским учреждениям, мифы, освящающие строй спартанской общины, призывы к сохранению «доброго порядка», прославление воинской доблести и описание жалкой участи труса. Безыскусственные, но сильные стихи Т. служили у спартанцев военными песнями. Дошедшие до нас в цитатах античных писателей отрывки Т. содержат ряд интерполяций, к-рые, может быть, принадлежат спартанофильским кругам афинской аристократии.

Библиография: Bergk T., Poetae lyrici Graeci, Ed. 4, vol. II, Lpz., 1882; Diehl E., Anthologia lyrica graeca, Lpz., 1925. *И. Т.*

ТИТЛА—надстрочные знаки, усвоенные славянским письмом от греческого и обозначающие пропуск строчных букв. Т. ставилось или без выноса буквы над строкой: сѣъ (сын) или с выносом пропущенной буквы: рѣѣ (рече), вѣрѣ (вечер). Первый вид сокращений допускался в словах культового характера, второй—в словах обиходных, но часто встречающихся. Т. обычные в уставе и раннем полуставе, в позднейшем полууставе и в скорописи все чаще встречается вынос букв без Т. Начертание и применение Т. являются одним из признаков, по к-рым палеография определяет время и место возникновения рукописи.

ТИХОНОВ Владимир Алексеевич [1857—1914]—русский писатель. Р. в семье богатого, впоследствии разорившегося, откупщика. Был офицером, профессиональным актером (оставил «Театральные воспоминания»), приказчиком, коммивояжером. Печататься начал с 1878 [«Сутки на очереди»]—очерк]. С 1882 целиком отдался лит-ой и журналистской деятельности. Сотрудничал в «Новом времени», «России», был редактором журнала «Север». Неизменно выступал как представитель консервативных кругов русской интеллигенции 80—90-х гг.

Темы Т. обычно связаны с проблемой семьи и брака, противоречия жизни ограничиваются конфликтами на почве неудачной любви («Пустоцвет», СПб, 1899), ревности («Дело семейное») и т. д. Брак по любви, культурная семейная жизнь, воспитание детей—такова проповедь героев Тихонова. Социальные проблемы ни их, ни самого Т. не волнуют. Кри-

тика мещанства, а отчасти и «власти денег» («Не пара») поверхностна и слащаво-сентиментальна.

Библиография: I. Полное собрание сочинений, изд. А. А. Каспари, СПб, 1914 (в приложении к журналу «Родина»); Автобиография в сб. «Первые литературные шаги», собрал Ф. Ф. Фидлер [М., 1911].

II. Зарин А. В., В. А. Тихонов, «Исторический вестник», 1914, июнь.

III. Мезьер А. В., Русская словесность с XI по XIX ст. включ., ч. II, СПб, 1902. *С. П.*

ТИХОНОВ Николай Семенович [1896—]—поэт, прозаик и переводчик. Мать—крестьянка, отец—из мещан. Учился в городской и торговой школе. Участвовал в империалистической войне; в годы гражданской войны был



в Красной армии. В 1921 приехал в Петроград, примкнул к лит-ому содружеству «Серапионовы братья» и целиком отдался лит-ой деятельности. Со времени организации Союза писателей ведет большую работу в писательских организациях Ленинграда. В 1939 награжден орденом Ленина.

Писать Тихонов начал в 1914, но стал печататься только после Октябрьской революции. Его самые ранние произведения (см. «Стихотворения и поэмы в одном томе», 1935) и первые две книги стихов—«Брага» и «Орда» [1921—1922]—написаны под непосредственным влиянием поэтики акмеистов с их эстетическими принципами обнаженной конкретности, «представимости образа», смысловой точности слова, с пристрастием к предметной живописно-красочной детали, с их восприятием явлений жизни как самоценного поэтического факта. Но в отличие от творчества акмеистов уже первые сборники Т. насыщены революционным содержанием. Т. воспринимает революцию как бурное освобождение человеческой силы и энергии.

Лирический герой ранних его стихов, данный в абстрактно-условных тонах, носит печать романтического бунтарства, отверженности («блаженные бродяги перекрестков»); это герой, вступающий в борьбу с устойчивым, косным бытом («Лавка» и др.).

В цикле своих баллад, сжатых и стремительных по форме, Т. воспевает романтику

революционных битв, героизм рядовых бойцов, восхищаясь их простотой и упорством, непоколебимостью и выдержкой.

Смерть на посту, стойкое выполнение революционного долга расцениваются поэтом как высшие достоинства человека революции. Герои его баллад чужды разлада, раздвоенности, они не знают страха перед опасностью, нет предела их героизму («Мертвые, прежде чем уасть, делают шаг вперед»). Но эти баллады Т., воспевающие революционную волю и мужество, часто насыщены абстрактно-романтическим пафосом и лишены конкретно-исторических черт эпохи.

Попыткой создания конкретной революционной поэмы, раскрытия интернационального значения Великой Октябрьской социалистической революции явилась замечательная поэма Т. «Сами» [1920], в которой через восприятие забитого индусского мальчика дан образ Ленина—друга и защитника угнетенных всего мира.

Дальнейшее творчество Т. характеризуется «поисками нового героя», героя будней, героя мирного строительства. «Отзвеневшая шпора» («Поиски героя») символизирует прошедшую эпоху гражданской войны, «прошлого звоны»; поэту нужен «герой неподдельно новый». Этот новый герой—«человек толпы», сапожник, «перемазанный ваксой Марат» («Поиски героя»—1925), это—лудильщик из поэмы «Лицом к лицу» [1924] и т. д. Так в стихах и поэмах («Лицом к лицу», «Выра» и т. д.), в к-рых изображена взаимосвязь бытового и героического, исчезает герой баллад, «характер романтический и литературный», по выражению Т., и на смену появляется реалистический герой, имеющий свою биографию, определенную профессию, наделенный бытовыми чертами. В творческой эволюции Тихонова книга его стихов «Поиски героя» явилась своеобразным усилением реалистических тенденций.

В том же реалистическом направлении идет развенчание поэтом традиционной экзотики Востока:

Ананасы и тигры, султаны в кирасе,
Ожерелья из трупов, дворцы миража—
Это ты наплотила нам басен,
Кабинетная выдумка, дохлая рыка.
(«Люди Ширама», 1930)

(См. цикл стихов «Юрга», 1928—1930).

Одновременно Т. упорно работает над формой стиха, над овладением «сложным словом». Суровый лаконизм ранних стихов, «баллады скорость голая, романтики откос», перестает удовлетворять поэта. Однако поиски полного художественного слова, совершенной формы идут у Т. в эти годы не по пути к овладению простотой и народностью поэзии, а по линии усложненности поэтики. Стилизовое своеобразие творчества Т. этой поры—в переклещении и смещении различных смысловых, исторических планов, в употреблении образов, связанных между собой отдаленной смысловой ассоциацией, в обилии перифраз, условной гиперболизации, абстрагировании метафор и сравнений, в недосказанности, недоговоренности образа. Такие поэмы, как «Хам», «Дорога», «Шахматы»,

«Красные на Араксе», и многие стихотворения, благодаря чрезмерно усложненной системе образов, строящихся на отдаленной смысловой связи, не дают единства поэтического впечатления и крайне трудны для восприятия. Создается нередко разлад между простотой, естественностью, обыденностью героя и усложненностью, искусственностью формы его поэтического изображения, между стремлением заглянуть в глаза «трущобам, требующим слова», и условным языком поэта. Эти особенности тихоновской поэзии во многом являются результатом своеобразного экспериментаторства поэта, поисков новых форм («Разведчик—я. Лишь нагибаю ветки, | Стволы рубцую знаками разведки, | Веду тропу—неутомим, | Чтобы товарищ меткий | Воспользовался опытом моим»). Свои творческие искания Т. продолжает в прозе, над к-рой он работает с 1927 года.

Проза Т. является органическим продолжением его поэзии, поэзии сюжетной и рационалистической по своему характеру. Кроме того в прозе Т. дано дальнейшее развитие намеченной в стихах проблематики: героизм рядового человека («Клинки и тачанки», «Начатые сыры» и др.), развенчивание честолюбия собственника, крах иллюзий простодушного мечтателя-мещанина («Река и шляпа», «Анофелес»), противопоставление высокому книжному героизму подлинной каждодневной героики («Вечный транзит»). В прозе Т. также продолжает борьбу с выдуманным литературно-традиционным Востоком («Рискованный человек», «Кочевники»). Очерки «Кочевники» [1931], являющиеся итогом поездки Т. в Туркменистан, рисуют борьбу среднеазиатских народов за социалистическое переустройство своей жизни, героические будни советского Востока.

Особняком в прозе Т. в отношении тематики стоит его книга «Война» [1931], раскрывающая, как пишет автор в предисловии, «в небольшом условном повествовании, сбивающемся подчас на хронику, несколько трагических эпизодов так называемой газовой и огненной войны» с целью «...разоблачения подготовки будущей войны против Советского Союза». Эта книга, имеющая несомненное положительное значение в смысле постановки оборонной темы в нашей лит-ре, написана в несколько абстрактно-аллегорическом плане.

Своеобразие тихоновской прозы заключается прежде всего в сюжете его произведений, построенном обычно на исключительных, эксцентрических ситуациях, на случайных совпадениях, стирающих грань между реальностью и фантастикой. Соответственно этому и реалистический облик героя дается иногда в гротескном плане. Реалистические тенденции отчетливее всего сказались в так наз. бессюжетной прозе Т.—в частности, в очерках «Кочевники».

Последние книги Т.—«Стихи о Кахетии» [1935], посвященные людям и природе советского Кавказа, и «Тень друга» [1936]—стихи о Западной Европе, в к-рой поэт в образе «безработного», «молодого подпольщика», кузнеца и рыбака на «баррикадах Вены» узнает

своего друга по борьбе за революцию («Но в тенья ночи запада / Тень друга я угадывал...»).

В этих последних сборниках Т. достигает значительно большей реалистической четкости, выразительности стиха и во многом изживает формальную усложненность предшествующих произведений. Прежняя расщепленность его поэзии заменяется лирической эмоциональностью, особенно в «Стихах о Кахетии», передающих сочный местный колорит.

В последние годы [1933—1937] привлекали внимание тихоновские переводы произведений современных грузинских поэтов на русский язык (см. «Стихотворения и поэмы в одном томе»).

Т. кроме того выступает как теоретик и критик советской поэзии (доклады на поэтических совещаниях, на 1-м Всесоюзном съезде писателей, на Парижском конгрессе защиты культуры и т. д.).

Библиография: Стихи: Орда, изд. «Островитяне», П., 1922; Брага, изд. «Круг», М.—П., 1922; Сами, Гиз, Л., 1924 (то же, 5-е изд., изд. «Советская литература», М., 1934); Двенадцать баллад, Гиз, Л., 1925; Красные на Араксе. Дорога. Лицом к лицу, Гиз, М.—Л., 1927; Поиски героя (Стихи 1923—1926), изд. «Прибой», Л., 1927; Поэмы, Гиз, М.—Л., 1928; Избранные стихи, изд. Б-ка «Огонек», М., 1928; Избранные стихи, Ленгизл, Л., 1932; Избранные стихи, изд. «Федерация», М., 1932; Собрание стихотворений в 2-х томах, изд. «Прибой» — ГИХЛ, Л., 1930—1932 (том I, 2-е изд., ГИХЛ, Л.—М., 1931); Стихи о Кахетии, изд. «Советский писатель», М., 1935; Стихотворения и поэмы в одном томе, Гослитиздат, Л., 1935; Тень друга, Гослитиздат, Л., 1936. Проза: Рискованный человек, Рассказы, Гиз, Л., 1927 (то же, 2-е изд., изд. Писателей в Ленинграде, Л., 1932); Шесть туманов, Гиз, М.—Л., 1928 (в серии «Универс. б-ка»); Анофелес, изд. Писателей в Ленинграде, Л., 1930; Война, изд. Писателей в Ленинграде, 1931 (то же, 3-е изд., изд. Писателей в Ленинграде, 1933); Кочевники, изд. «Федерация», М., 1931 (то же, 3-е изд., изд. Писателей в Ленинграде, Л., 1933, то же, ГИХЛ (школьная серия), М.—Л., 1933); Дискуссионный рассказ, изд. Б-ка «Огонек», М., 1932; Клиники и тачанки, изд. Писателей в Ленинграде, Л., 1932; Чайхана у Ляби-Хуза, изд. «Федерация», М., 1932; Избранные рассказы, Ленгизл, Л.—М., 1933; Клятва в тумане, изд. Писателей в Ленинграде, Л., 1933; Вечный транзит, изд. Писателей в Ленинграде, Л., 1934; Рассказы, изд. «Худож. лит-ра», Л., 1935; Простые рассказы, Гослитиздат, Л., 1936; Друзья, киноповесть, изд. «Советский писатель», М., 1937 (в соавторстве с Л. Арнштам). Книжки для детей: Вамперы, Гиз, Л., 1926 (3-е изд., М.—Л., 1930); От моря и до моря, М.—Л., 1926 (3-е изд., Гиз, 1930); Друг народа (Сун-Ят-Сен), М.—Л., 1926 (3-е изд., Гиз, М.—Л., 1930); Военные кони, М.—Л., 1927 (1-е изд., Детиздат, Л., 1935); Беглецы, Гиз, М.—Л., 1929; Чорт, М.—Л., 1929 (3-е изд., Детиздат, М.—Л., 1936); Фриц, изд. «Молодая гвардия», М.—Л., 1931; Туркменские записки, изд. «Молодая гвардия», М.—Л., 1931; Симон большевик, М.—Л., 1932 (2 изд., Детиздат, Л., 1934). Теоретические статьи: Моя работа над стихами и прозой, Профиздат, М.—Л., 1934; О ленинградских поэтах. Доклад на 1-м Всесоюзном съезде советских писателей, изд. «Художественная литература», М., 1934. А. Малицкий

ТИХОНРАВОВ Николай Саввич [1832—1893] — историк русской лит-ры, профессор Московского ун-та [с 1859], академик [с 1890]. Сын фельдшера одной из московских больниц.

Методологическая позиция Т. явилась результатом воздействия на него в первую очередь Ф. И. Буслаева. От других учителей — историков С. М. Соловьева и Т. Н. Грановского — Т. усвоил идею «органического развития» России и близость к «западничеству». Выступил в печати в 1850 со статьей о Катгулле. В дальнейшем Т. специализировался по истории древнерусской лит-ры и лит-ры

XVIII в.; наряду с этим он много занимался изучением творчества Гоголя.

Задача истории лит-ры состоит, по мнению Т., в том, чтобы «уяснить исторический ход литературы, умственное и нравственное состояние того общества, которого последняя была выражением, уловить в произведениях слова постепенное развитие народного сознания — развитие, которое не знает скачков и перерывов» («Библиографич. записки», 1859, № 2, стр. 56). Т. противопоставлял «всю массу словесных произведений» аристократической лит-ре высших слоев общества, настаивая на изучении поэтической продукции в первую очередь «низших классов народа», в частности на изучении «литературы староверов».

В связи с этим находится борьба Т. с эстетическим методом, к-рый, по его мнению, вырос в результате аристократического пренебрежения к «народной» лит-ре. В противовес этому методу Т. выдвигает «объективный, беспристрастный, «научный», «сравнительно-исторический метод». Наиболее полно методологическая позиция Т. отразилась в его рецензии на «Историю русской словесности» А. Д. Галахова (СПБ, 1878; перепеч. в «Социал.» Т.).

Работы Т. в основном посвящены: а) критическому изданию памятников средневековой русской лит-ры, б) исследованиям по отдельным частным вопросам. К первой группе трудов Т. относится ряд публикаций в издававшихся им «Летописях русской литературы и древности» (5 т., 1859—1863) — напр. «Повесть о Савве Грудцыне» «Сказание об Индейском царстве», «Стих о Голубиной книге», «Автобиография протопопа Аввакума» и др., затем «Памятники отреченной русской литературы» [1863], «Слово о полку Игореве» и др. Сюда же по типу работы примыкает критическое издание сочинений Гоголя [десятое, 5 т., М., 1889—1890; тома 6 и 7 были подготовлены Т., но выпущены в свет уже после его смерти Б. И. Шенроком], «Ревизор», первоначальный спенический текст [1886] и др. К этой же группе относятся двухтомные «Русские драматические произведения 1672—1725 гг.» [1874] (отпечатанные ценнейшие «примечания» к этому изданию не были выпущены в свет и сохранились в нескольких экземплярах).

Исследовательские работы Т. невелики по объему и почти всегда связаны с публиковавшимися им текстами; это — статьи об апокрифах, о начальном периоде русского театра и т. д. Особо следует отметить большую статью «Московские вольнодумцы начала XVIII века и Стефан Яворский» («Русский вестник», 1870, кн. 9, и 1871, кн. 2 и 6). Большая часть работ Тихонравова, не выходящих отдельным изданием, перепечатана в его сочинениях.

Исключительное владение фактическим, в значительной мере рукописным, материалом, обширные познания в средневековой и новой европейской лит-ре, позволявшие Т. устанавливать взаимосвязанность русской и иностранной лит-ры, обильные публикации первоначальных по значению текстов сохраняют за работами Т. и до сих пор ценность источ-

ников. Т. долгое время пользовался славой классического издателя Гоголя. Однако в XX в. эдичионные принципы Т. подверглись основательной и во многом справедливой критике.

Как профессор Т. пользовался большим влиянием и создал заметную в дореволюционной лит-ой историографии «тихоновскую школу» (Вс. Миллер и др.).

Библиография: 1. Сочинения, М., 1898.

II. Руднев А. Г., Академик Н. С. Тихонов и его труды по изучению памятников древнерусской литературы, Варшава, 1914 (оттиск из «Варшавских университетских известий», 1913—1914); Архангельский А. С., Памяти Н. С. Тихонова. Ученые труды Н. С. Тихонова в связи с более ранними изучениями в области истории русской литературы, Казань, 1894; Памяти Николая Саввича Тихонова, М., 1894 (Сборник, изданный Московским археологическим обществом и Обществом любителей российской словесности); Пыпин А. Н., Н. С. Тихонов и его научная деятельность, в кн.: Сочинения Н. С. Тихонова, т. I, М., 1898.

III. Языков Д. Д., Обзор жизни и трудов русских писателей и писательниц, вып. 13, П., 1916 (Сборн. Отд. рус. яз. и слов. Акад. наук, т. ХСV, № 3) [наиболее полный список работ Т. и литературы о нем]; Материалы для биографии, словаря действительных членов Академии наук, ч. II, П., 1917; о собрании рукописей Тихонова — Георгиевский Г. П., Собрание Н. С. Тихонова. I. Рукописи, М., 1913.

ТКАЧЕВ Петр Никитич [1844—1885]—публицист и лит-ый критик. Происходил из мелкопоместной дворянской семьи. В 1861 поступил в Петербургский ун-т; вскоре принял участие в студенческом движении, был арестован и вследствие закрытия ун-та правительством вынужден прекратить занятия в нем. Тогда же Т. принял деятельное участие в революционных кружках, в связи с чем в 1862 был арестован и приговорен к трем месяцам тюрьмы. В том же году началась лит-ая деятельность Т.; он сотрудничал в «Библиотеке для чтения», «Времени», «Эпохе» и др. журналах. С конца 1865 Т. стал постоянным сотрудником «Русского слова» и заменившего его «Дела». К концу 60-х гг. Т. как публицист приобрел значительную популярность в кругах мелкобуржуазной интеллигенции. Одновременно с лит-ой деятельностью он продолжал и революционную работу, неоднократно подвергаясь обыскам и арестам. Сблизившись с С. Г. Нечаевым, Т. вместе с ним руководил студенческим движением 1869 в Петербурге, написал и напечатал прокламацию с изложением студенческих требований («К обществу»), в связи с чем снова подвергался аресту и в 1871 по процессу нечаевцев приговорен к 1 г. 4 мес. тюрьмы. По отбытии наказания Т. был выслан в Псковскую губ., откуда в конце 1873 бежал за границу. Поселившись в Швейцарии, он пытался сотрудничать в журн. П. Л. Лаврова «Вперед», но вскоре, убедившись в разногласиях относительно задач и методов революционной деятельности, порвал с Лавровым. Сблизившись с группой русских и польских эмигрантов-бланкистов, Т. вместе с ними издавал журнал «Набат» [1875—1881], орган русского бланкизма. Участвовал Т. и во французском бланкистском органе «Ni dieu, ni maître». Эмиграция не помешала Т. продолжать сотрудничество в «Деле». В 70-х гг. он был одним из ближайших сотрудников этого журнала, выступая в нем под различными псевдони-

мами: Никитин, Нионов, Постный, Все тот же и др. В 1882, вследствие тяжелой болезни, лит-ая деятельность Т. прекратилась.

Примыкая в идейном отношении к русским просветителям 60-х гг., Т. тем не менее занимал в их среде обособленное место. Знакомство с теорией К. Маркса убедило Т. в том, что не сознание людей определяет их бытие, а бытием определяется их сознание. Еще в 1865 Т. заявил себя приверженцем учения Маркса. Ткачев в своих статьях не раз делал попытки установить и объяснить зависимость отдельных конкретных явлений жизни от экономики. Но это не делало Т. марксистом.



Учение Маркса оставалось непонятым Т. Его экономический материализм был пропитан психологизмом и стоял в непосредственной связи с утилитарной системой морали, сторонником которой являлся Т. Деятельность как отдельного человека, так и общества определяется, по Т., расчетом, соображениями о личных выгодах; вследствие этого интерес экономической приобретает первенствующее значение. Понимая противоположность классовых интересов и неизбежность борьбы между различными классами общества, Т. рассматривал ее как частный вид всеобщей борьбы, наблюдающейся в истории человечества: борьбы государств, национальностей, общественных групп и индивидов между собою. Оставалась Т. чужда и диалектика Маркса, что было связано и с общими философскими взглядами Т. Не понимая философии Гегеля и отзываясь о ней, как о «чепухе», Т. выступал как сторонник общественно-научного, механистического материализма в духе Писарева. Наконец для Т. оставались чуждыми и взгляды Маркса на историческую роль пролетариата. Социальная революция рисовалась Т. как переворот, совершаемый «сознательным» меньшинством, захватывающим при помощи заговора государственную власть и устанавливающим свою диктатуру в целях проведения в жизнь ряда социальных реформ. В области литературно-критической Т. выступал как сторонник реалистической критики Чернышевского и его последователей, однако сильно вульгаризируя ее. К «критике

эстетической» и к теории «искусства для искусства» Т. относился резко отрицательно. Такую критику он упрекал в полном субъективизме. Т. отвергал существование единого эстетического критерия, указывая, что эстетические воззрения не только изменяются с течением времени, но и в одно и то же время бывают закономерно различны у людей различного общественного положения. В отличие от критики эстетической, Т. стремился доказать возможность критики, основанной на научных началах. Т. считал, что даже Добролюбов и Писарев не сумели избавиться от влияния эстетической критики. Писарев, по мнению Т., оценивал художественные произведения с точки зрения абстрактного идеала, и это делало его метод критики идеалистическим. Для того, чтобы стать научной, критика должна всецело отбросить вопрос о субъективных ощущениях, вызываемых в нас творением художника, и искать норм для оценки его в сумме социальных и исторических факторов. Лит-ый критик должен ограничиться оценкой «психологической» и «жизненной правды» художественного произведения, оставляя в стороне его «художественную правду». Сообразно с этим в художественном произведении Т. в первую очередь интересуют такие вопросы, как влияние жизненных условий на творчество художника, общественный смысл его произведений, соответствие действительности характеров и отношений, изображаемых художником. Эти вопросы интересовали Т. особенно потому, что в его глазах художественное творчество представляло ценность постольку, поскольку оно было полезно для общества. Т. даже заявлял, что художественная лит-ра нужна для общества лишь потому, что в его среде имеются люди, к-рые по состоянию своего умственного развития недоступны для воздействия науки. Такие люди легко воспринимают идеи, если они преподносятся им в беллетристической форме. Этим определялось и отношение Т. к вопросу о тенденциозности в художественном творчестве. Т. считал, что наличие в художественном произведении определенной тенденции не только полезно, но и неизбежно.

Требую от искусства, чтобы оно «поучало и вразумляло», Т. в высшей степени отрицательно относился к той беллетристике, к-рая стремится ограничиться беспристрастным протоколированием и копированием действительности. Причем Т. очень расширил, и произвольно, круг этой последней лит-ры. Так, он отзывался с осуждением о беллетристике типа Н. Успенского и В. Слепцова, к-рых он называл «эмпириками», а также о натуралистической школе Э. Золя. Еще более резко оценивал Т. дворянскую литературу, обвиняя Тургенева, Писемского и др. в искажении народной жизни и в том, что они занимались неактуальными проблемами.

Таким образом Т. прямолинейно отрицал многих значительнейших писателей из дворянского и даже революционно-демократического лагеря, резко снижая тем самым роль лит-ры в общественной жизни. Слабой стороной эстетических взглядов Т. было также со-

вершенное отрицание возможности эстетической оценки произведения, вследствие отрицания им каких-либо общеобязательных объективных критериев. Несмотря на это, литературно-критическая деятельность Т. имела в свое время большое общественное значение, гл. обр. ввиду того, что он постоянно выступал на защиту реальной критики против всех попыток идеалистической ревизии лит-ого наследства просветителей, неоднократно предпринимавшихся в 70-е гг. лит-ыми критиками народнического лагеря.

Библиография: I. Избранные сочинения. Ред., вступ. статья и примеч. Б. П. Козьмина, тт. I—III и V—VI, М., 1932—1937. Избранные литературно-критические статьи. Ред., вступ. статья и примеч. Б. П. Козьмина, М.—Л., 1928.

II. Козьмин Б., П. Н. Ткачев и революционное движение 1860-х годов, М., 1922. Б. Козьмин.

ТЛКАТИНЦИ [1863—1915]—псевдоним западно-армянского писателя Ованнеса Арутюняна. В течение многих лет был учителем в армянских сельских школах. Писал рассказы, новеллы, стихи и драматические произведения. В его творчестве отразились патриархальный быт и нравы жителей глухой провинции конца XIX и начала XX в.

Персонажи произведений Т.—армянские и азербайджанские феодалы, сельские ростовщики, представители духовенства и эксплуатируемые армянские крестьяне.

Т. с юмором и сарказмом разоблачал и бичевал отдельных представителей эксплуататорских классов, в особенности духовенства, хотя в своих общественных взглядах и не шел дальше либерализма.

Язык Т. богат оборотами народной разговорной речи.

ТЛКУРАНЦИ [Тылкуранский] Ованнес [XV—XVI вв.]—средневековый армянский лирик. Р. в Месопотамии. Был католикосом в г. Сисе (Киликии) с 1489 по 1525.

Поэзия Т. по тематике родственна иранской. В ней сказывается влияние иранских лириков Хафиза и Омар-Хаяма. Т. воспевал природу, женщину, вино и любовь. В ряде стихотворений дидактического характера Т. призывал к религии. Особое место занимает среди его произведений поэма «Храбрый Липарит», отображающая героизм и трагическую гибель сына маршала армянского Киликийского царства Липарита.

Библиография: I. На рус. яз.: Два стихотворения в сб. «Поэзия Армении», под ред. В. Брюсова, М., 1916, стр. 205—206.

II. На армянск. яз.: Костаньян К., Тлкурания и его песни, Тифлис, 1892.

ТОДЗИ Федерико [Federigo Tozzi, 1883—1920]—итальянский писатель. Известность Т. начинается после его смерти, с выходом в свет важнейших его произведений—романов «Tre Grosi» (Три креста; вышел в 1920, в последние дни жизни автора) и «Il podere» (Имение, 1921). Основная психологическая тема Т.—тема автобиографическая: конфликт между идеалистически настроенной, сложной, склонной к страданию натурой и жестокой действительностью. Тематика Т. разворачивается то в условиях крестьянского быта («Con gli occhi chinsi» (С закрытыми глазами, 1919, «Il podere» и др.), то в окружении маленького мирка провинциальной железнодорожной станции («Ricordi di un impiegato» (Вос-

поминовения чиновника, 1920)]. Сын разбогатевшего крестьянина из-под Сиены, с детства подавленный отцовским гнетом, Т. вошел в жизнь неудачником; ему не давались ни школа (архиепископский колледж, училище изящных искусств, железнодорожный техникум), ни карьера. Отсутствие социальных связей, деклассированность, а также пережитки отсталого крестьянского мировоззрения направили социальный протест Т. в русло политически и философски реакционной мысли («Орган итальянской духовной реакции», таков подзаголовок журнала «La Torre» — «Башня», к-рый пытался издавать в 1913 Т. с друзьями). В творчестве Т. социальное одиночество сказалось глубоким пессимизмом, мучительными переживаниями героев и субъективизмом. В соответствии с этим крестьянская, плебейская тематика, сближающая Т. с Верга, дана в индивидуалистических тонах. Однако яркий реализм, превосходное знание описываемой им среды и широка психологических проблем ставят Т. в ряд крупных итальянских писателей послевоенного времени.

Библиография: I. Кроме перечисленных—La zampogna verde, 1911; La città della vergine, Genova, 1923; Bestie, Milano, 1917; Gli egoisti e L'Incalco, Roma, 1921; Giovanni: novelle, Milano, 1920; Novale Diario intimo, Milano, 1920.

И. Guiliotti D., Libri del giorno, 1919; Borgese G. A., Tempo di edificare, Milano, 1923; Russo L., Narratori, Roma, 1923. *Е. Куркина*

ТОДОРОВ Петко Ю. [1879—1916]—болгарский писатель. Р. в г. Елена; умер от туберкулеза в Швейцарии. Среднее и высшее образование получил во Франции, Германии и Швейцарии. Некоторое время изучал сочинения К. Маркса и Фр. Энгельса, но скоро отошел от марксизма. Т. отрицал капиталистический путь и идеализировал патриархальный быт деревни. В его творчестве это сказалось в отходе от действительности в мир народно-поэтической легенды, к «народности», в своеобразно-романтическом ее восприятии.

Как писатель Т. известен небольшими по объему и очаровательными по форме рассказами «Идиллии» [1908], а также своими драмами. Основное содержание всех произведений Т., за исключением драмы «Първите» [1912],—эксплуатируемая кулаком болгарская деревня, борющаяся со своими насильниками, к-рую Т. показывает в характерно-романтической дымке, сквозь призму народно-поэтической фантастики. «Идиллии» Т. представляют собою большей частью рассказы из жизни патриархальной болгарской деревни, заимствованные автором из фольклора («Орисници», «Змейно», «Над черкова» и др.). В них автор на фоне картин сельской природы и крестьянского быта вырисовывает своеобразные и оригинальные фигуры своих героев из крестьянской среды. Среди «Идиллий» Т. имеется несколько рассказов, представляющих собою развернутые поэтические аллегории («Радость», «Борьба» и др.).

В героях своих рассказов Т. обыкновенно рисует незаурядные поэтически настроенные натуры. Они жаждут простора и воли, но не могут выступить против окружающей действительности. Они пассивно подчиняются своей «орисии», т. е. предопределению судьбы,

и, переживая тяжелую внутреннюю драму, остаются одиночками. Одиночество—основной мотив творчества Т. на первом этапе его развития.

Более популярен в Болгарии Т. своими драмами: «Зидари» (Строители, 1899), «Страшил страшен хайдутни» [1903], «Самодива» [1904], «Невеста Боряна» [1907], «Змейова сватба» [1910] и «Първите» (Первые, 1912). По содержанию в большинстве они представляют собою драматизированную обработку народно-фантастических, песенных, сказочных и балладных сюжетов, развертывающихся на фоне патриархального народного быта. Наконец, позднейшая драма Т. «Първите» представляет собой в молодой болгарской лит-ре лучший, если не единственный в своем роде образец социальной драмы: автор дает в ней страничку из истории классовой борьбы в Болгарии до освобождения от турецкого гнета. Преждевременная смерть поэта прервала его работу на этом этапе развития, когда от фантастической романтики он решительно переходил к реализму и боевым социальным проблемам. Однако и то, что успел дать Т., свидетельствует о его выдающемся литературно-художественном даровании. Исключительная художественность языка, колоритность стиля, живописность образов, пронизывающий его творчество лиризм и глубокое чувство природы делают Т. одним из наиболее выдающихся и оригинальных мастеров художественного слова в болгарской литературе.

Библиография: Д-р К. Кръстев (В. Мирольбов), Певец на воля в младост, в его кн. «Млади и стари», София, 1906, стр. 47—93; Е го ж е, Петко Тодоров, «Демократически преглед», год VII, София, 1909, кн. 7; П р о т и ч А., Драмите на П. Ю. Тодоров, в его кн.: Искусство, театр и литература, София, 1907; А н г е л о в Б., Идилите на П. Ю. Тодоров, «Демократически преглед», год VII, София, 1909, кн. 5; Е го ж е, Болгарска литература, ч. II, София, 1924, стр. 358—360. *Н. Державин*

ТОДРИЯ Сильва [1880—1936]—советский грузинский писатель, юморист и крупный общественный деятель. Р. в беднейшей крестьян-



ской семье. Член ВКП(б) с 1902. В течение многих лет работал наборщиком в подпольных типографиях. Принимал участие в декабрьском восстании 1905 в Москве. Семь раз подвергался аресту (два раза при меньшевистском правительстве в Грузии).

В 1921, со дня советизации Грузии, Т. занимал крупные посты. Был наркомом, а в 1933—1936 был секретарем Зак. ЦИК.

Т.—один из основоположников и руководителей Объединения пролетарских писателей Грузии. Лит.-ая деятельность его началась с 1917 и развивалась гл. обр. в области юмора и сатиры. Пройдя долгий путь большевистской партийной работы, Т. внес в советскую грузинскую юмористику много политической остроты и гибкости.

Тематика Т. весьма богата и многостороння. В своих произведениях он касался гл. обр. вопросов текущей политической борьбы, разоблачал классового врага, писал о том, как преодолевались уродливые пережитки старого быта. Особенно удавалось Т. сатирическое изображение остатков меньшевистской партии и классовых врагов. Резка и остра сатира Т. в изобличении представителей религии и приверженцев религиозных ритуалов («Библия»).

Т. систематически сотрудничал в грузинском юмористическом журнале «Нянги».

Библиография: I. Смех сквозь слезы, 1922; Кривое зеркало, 1927; Сатира и юмор, 1934; Ветхий и новый заветы, 1934; Жизнь Грузии, 1936. В. К.

ТОКУТОМИ Кэндзёро, лит.-ое имя, Рока [1868—1927]—один из крупнейших японских писателей. Т. родился в небогатой помещичьей семье, детство провел в деревне, в полупатриархальной обстановке. С 1878 по 1887 учился в колледже в Киото. Там он познакомился с основными началами буржуазного либерализма и христианской этикой. В 1889 Т. переехал в Токио, где под влиянием начавшегося еще раньше демократического (Минкен унд) либерального движения вступил в политическое и лит.-ое содружество Мин'ся, куда входили передовые общественные деятели молодой японской буржуазии, отстаивавшей необходимость введения в Японии буржуазно-демократического строя. Перу Т. принадлежат биографии Гладстона, Дж. Брайта, Кобдена и др. С введением в Японии конституции прусского образца в 1889 и отхода буржуазии от либерального движения Т. переключился на лит.-ую деятельность, познакомился с русскими классиками—в 1895 перевел «Тараса Бульбу» Гоголя, а в 1897 выпустил биографию Л. Толстого. В своем первом художественном романе «Лучше не жить» (Хототогису), вышедшем в 1898, Т. впервые ставит проблему столкновения старой феодальной морали с новыми понятиями и воззрениями, возникшими в результате развития капиталистической Японии. В дальнейших своих произведениях, в частности в романе «Черное течение» (Куросиво, 1902), Т. расширяет свою обличительную критику существующего строя, но при этом он исходит уже не из буржуазного либерализма, а из крестьянского народничества, обвиняя правящую клику господствующих классов в том, что ее благополучие зиждется на беспощадной эксплуатации и разорении крестьянских масс. Одновременно с этим он рисует продажность и разложение высшего чиновничества и аристократии. Появление этого романа было

крупнейшим политическим событием, поскольку политическая острота его усиливалась тем, что в нем были выведены все виднейшие политические деятели того времени. Затем Т. окончательно прерывает с либерализмом. В 1906 он посетил Иерусалим и Ясную Поляну. В формировании последующих его взглядов встреча с Л. Толстым произвела решающее впечатление. Возвратившись в Японию, он поселился в деревне, сам начал обрабатывать землю, а его идеалом становится крестьянский труд, к-рый он рассматривал как нечто извечное, отрицая значение «фабрик, заводов, банков, прилавка». Теперь он уже не критикует и не призывает к перестройке существующего строя. Любование природой в духе старых китайских и японских поэтов пронизывает все его последующие произведения. Однако как художник Т. никогда не терял чувства реальности, он видел фальшь своего положения, иронически называя себя «любителем мужичком» (Битэки-хякусё), и только это сознание заставило его вернуться обратно в город. После кругосветного путешествия в 1919—1920 Т. окончательно впадает в христианскую мистику. В последние годы своей жизни [1925—1927] писал большой роман «Фудзи». Этим заканчивается серия его автобиографических романов, где отражена жизнь молодого человека с его надеждами и разочарованиями в условиях буржуазно-помещичьей Японии. К этим романам относятся «Воспоминания» (Омоидэ-ноки, 1900), «Паразит» (Ядориги, 1909), «Глаза карие, глаза черные» (Курой мэ то тяиро-но мэ, 1914) и «Фудзи».

ТОЛЛЕНС [Tollens Hendrick, 1780—1856]—голландский поэт. Р. в Роттердаме, был купцом. В своих многочисленных произведениях (пасторали, баллады, романсы, легенды, народные песни и пр.) он охотно разрабатывал национальную тематику, прославляя домашний уют и довольство жизнью. Наиболее известное его произведение—поэма «De overwintering op Nowa-Zembla» (Зимовка на Новой Земле, 1819). Т. является также автором голландского национального гимна «У кого нидерландская кровь в жилах течет» (Wien Neerlandsch blped, 1815). Т. был наиболее читаемым поэтом своего времени.

Библиография: I. Gezamentlijke dichtwerken, 12 dln., Leeuwarden, 1855—1857.

II. Schotel G. D. J., Tollens en zijn tijd. Tiel, 1866.

ТОЛЛЕР Эрнст [Ernst Toller 1893]—немецкий драматург, поэт и общественный деятель. Выходец из еврейской мелкобуржуазной семьи. Юношей начал писать мятежно-романтические стихи. Долго жил во Франции. В 1914 Т. вступает добровольцем в армию. Лишь двухлетнее пребывание в окопах излечивает Т. от шовинистического угара. Недавний патриот становится мечтательным пацифистом. Огромное влияние оказало на дальнейшее развитие Т. падение царской власти в России. Т. выступал на собраниях, рабочие выбирают его членом стачечного комитета. Скоро Т. очутился в военной тюрьме. Там он читает Бакунина и Ландауэра, Маркса и Энгельса, но остается мечтательным бунтарем с

путаной социальной программой. Когда в ноябре 1918 монархия пала, Т. вместе с независимыми с.-д. и социал-шовинистами образовал с.-д. мюнхенское правительство. Убийство К. Эйслера графом Арко (1919) привело к обострению борьбы за власть в Баварии. 7 апреля в Мюнхене провозглашена советская республика. Во главе ее стал Т. и анархист Ландаур. Реакция собрала огромные силы и бросила их на Мюнхен. Прекраснодушный мятежник Т. явился невольным ее пособником: он развалил фронт в Дахау с целью



«избежать кровопролития» и «склонить к мирным переговорам» вильгельмовских генералов. Революция сломлена. Лучшие сыны ее убиты. Военный суд приговорил Т. к пятилетнему заключению в крепости. Во время заключения в крепости Т. написал ряд драм, их ставили берлинские театры, и в 1924 Т. выходит из тюрьмы прославленным драматургом.

В годы 1924—1930 Т. отдается полностью лит-ой деятельности, однако произведения этой поры уже не находили прежнего резонанса ни в Германии, ни за ее рубежом—за исключением глубоко пессимистической драмы «Гоп-ля, мы живем». В момент государственного переворота Т. случайно оказался в Швейцарии. Лит-ая деятельность для Т. стала в Германии невозможной. Через некоторое время Т. эмигрировал и принимал деятельное участие в общественной борьбе за границу. Покончил самоубийством в 1939.

На лит-ой деятельности Т. лежит тот же отпечаток двойственности, что и на его политических выступлениях. Т. органически связан с немецким экспрессионизмом (см.). Хотя в наши дни Т. считает свой экспрессионизм «данью времени» и утверждает, что он пришел к социалистическому реализму, однако и поэтика его и творческие навыки противоречат требованиям реализма. Т. остро воспринимает явления действительности, но он бессилён преодолеть свой анархический субъективизм. Ограниченность поля зрения и субъективизм отразились и

на форме его произведений. Даже исходя из подлинного познания действительности, он облакает это познание в преувеличенные или схематизированные образы. Его персонажи часто лишены крови и плоти. Луначарский правильно отмечает утомительную манерность Т. и «быструю смену незавершенных, как бы мигающих образов».

Первую свою драму «Поворот» (Die Wendung) Т. начал писать во время войны и закончил в крепости. Затем в крепости были написаны «Человек-масса» (Masse-Mensch, 1921), «Машиноборцы» (Die Maschinenstürmer, 1922), гротеск «Раскованный Вотан» (Der entfesselte Wotan, 1923), «Хинкеманн» (Hinkemann, 1924) и две книги стихотворений (Gedichte der Gefangenen, 1921, Das Schwalbenbuch, 1924). Лучшее в лирике Т. — неизбывная, подчас сентиментальная любовь к бытию в его конкретных явлениях, преодолевающая пессимизм «скорбника». Комедии и гротески Т. с их «комизмом ситуаций», а не характеров лишены свободного и живого юмора. Т. бичует в них ложь и ничтожество современного ему общества, в них ценны второстепенные персонажи, оригинальны и метки лишь отдельные сцены. В «Машиноборцах» и «Человеке-массе» Т. строит фабулу на конфликте революционера-одиночки и массы. Трагизм гибнувшей высокой личности одна из излюбленных его тем. «Гоп-ля, мы живем» говорит о разочаровании Т. в силах революции, дает резко сатирическую картину Веймарской республики. Т. идет в своих драмах от реализма к феерии, к «сценической оратории», но изобразительные возможности Т. беднее поставленных им себе грандиозных задач.

Пьесы «Американское чудо» (Wunder in Amerika, 1928) и «Слепая богиня» (Die blinde Göttin, 1929) ниже уровня более ранних произведений Т. и прошли не отмеченными советским читателем и критикой. В годы подготовки государственного переворота 1933 и в эмиграции Т. много пишет прозой. Наиболее значительным прозаическим произведением Т. является книга его воспоминаний «Юность в Германии» (Eine Jugend in Deutschland, 1933). Т. рассказывает в ней о своем поколении, о Германии вильгельмовской эпохи, о собственных колебаниях и ошибках. Почти половина книги посвящена Баварской советской республике и последствиям ее разгрома. В 1935 Т. выпустил «Тюремные письма» (Briefe aus dem Gefängnis).

Ошибки и срывы Т. велики. Все же его творчество, исполненное ненависти к капитализму, сохраняет свое общественное значение.

Основные произведения Т. ставились на советской сцене.

Библиография: I. Человек-масса, М.—П., 1923; Разрушители машин, Ив.-Вознесенск, 1923; Эуген несчастный, П., 1923; Освобожденный Вотан, Л.—М., 1924; то же, 2 изд., Л.—М., 1925; Тюремные песни, М., 1925 [стихи]; Штурм голода, М., 1926 [рассказы]; Песни заключенного [стихи] в 6б.; Революционная поэзия на Западе, М., 1927; Живем, живем! Л., 1928; Дело об убийстве, М., 1934 (переработка пьесы «Слепая богиня»); Гасить котлы! М., 1935; Юность в Германии, М., 1935; Допрос (Новелла), «Огонек», 1936, № 29 (575).

П. Dooor F., E. Toller und seine Bühnenwerke. Mit selbstbiograph. Notizen dr. Bühnendichters, B., 1922; Signer P., Ernst Toller (Eine Studie), B., 1924; Chandler F. W., Modern continental playwrights, N. Y., 1931; West R., Ending in earnest, N. Y., 1931; Authors today and yesterday, ed. by S. J. Kunitz, 2nd ed., N. Y., 1934; Предислов. А. Луначарского к кн.: Толлер Э., Тюремные песни, М., 1925; Из автобиографии Эрнста Толлера в кн.: Толлер Э. Освобожденный Восток (2 изд.), Л.—М., 1925.

ТОЛСТОЙ Алексей Константинович, граф [1817—1875]—поэт, драматург и беллетрист. Раннее детство провел на Украине, в имении своего дяди А. Перовского, писателя, известного в 20-х гг. под псевдонимом Погорельский. Получил домашнее воспита-



ние, был близок к придворной жизни. Много путешествовал по России и за границей, с 1836 служил в русской миссии во Франкфурте, в 1855 участвовал в севастопольской кампании. Умер в своем черниговском поместье. Несмотря на блестящую придворную карьеру (был флигель-адъютантом Александра II, потом егермейстером), Т. в своем творчестве отразил фрондерские настроения славянофильского оттенка. Конфликты Т. с Александром II на почве борьбы за личную независимость поэта, за освобождение его от придворных уз нашли отражение в «Илье Муромце» («государыне-пустыне поклонюся вновь»), в «Садко», где в аллегорической форме едко осмеивается царский двор, а также и в декларативной поэме «Иоанн Дамаскин», просявляющей уход поэта из великоленного дворца калифа («отпусти меня, калиф, дозволя дышать и петь на воле»). Корни эгого вольнолюбия Т. лежат глубоко в прошлом. Он всячески поэтизирует Киевскую Русь, противопоставляемому абсолютизму как якобы антиславянскому в своей основе, «тагарскому» началу («Змей-тугарин», «Поток-богатырь»). Славянофилы 40—50-х гг. возводили в культ московский период русской истории. Т. был убежден, что и московский период был извращением истинно славянского духа. Иван Грозный именно как истре-

битель боярских родов и создатель бюрократического государства символизирует в глазах Т. злое начало в русской истории. Обращаясь к русской истории, Т. превращал в героев всех борцов за реставрацию феодальных вольностей («Князь Михайло Репнин», «Василий Шибанов»), зло издеваясь над ревнителями централизма не только в историческом плане, но и в злободневных откликах (см. напр. стих. «Единство», бичующее Каткова), и в то же время еще более яростно отвергая политически прогрессивные, буржуазно-демократические течения («Поток-богатырь», «Баллада с тенденцией»). Поэтическая продукция Т.—это, во-первых, баллады из древнерусской (иногда древнескандинавской) жизни с резко выраженной героической тематикой, во-вторых—ряд лирических произведений, преимущественно отражающих тягу к природе, к примитивным жизненным впечатлениям. Следует отметить, что и в балладах Т. героическая эпичность сочетается с жизнерадостным биологизмом, с любовным проникновением в жизнь птиц, животных и растений, с которой так гармонирует эмоциональный мир излюбленных героев Т. Герой баллад Т.—как правило—рисуетя в облике мужественного, полнокровного и грубого варвара. В культ возводятся физическая сила, мужество, несокрушимое здоровье. Жизнерадостный биологизм, опьянение ярью «веселого месяца мая», под воздействием к-рой «в лугах поют стрекозы, в лесах поют ручьи», а княжеским дочерям «не шьется, хоть илы изломай»—служит лейтмотивом баллады «Сватовство», где мы имеем пример сочетания феодальной героики с поэтизацией весеннего ликования природы. Характерно, что и смерть, подстерегающая феодального героя Т. («Канут»), не воспринимается в мрачном свете, т. к. рисуется на фоне весеннего цветения, смягчающего трагизм фабулы. Здесь корни примитивного пантеизма, своеобразного язычества Т. Крещение Руси Т. воспринимает с оттенком весьма заметной иронии («Попы пришли толпами, крестятся и кадят»). В трактовке Т. князь Владимир отнюдь не христианин, заботящийся о просвещении своей страны, а самый неподдельный варвар-язычник, воспринимавший христианскую мораль. Сочетание языческих симпатий с идеологией славянофильства придает позиции Т. известное своеобразие, резко отличающее ее от канонического славянофильства. В противоположность штампам салонной поэзии он сплошь и рядом ярко передает грубое, здоровое чувство бытия. Тяга к патриархальности объясняет наличие у Т. сплошь и рядом нарочитого снижения стиля, стремления к простонародности как в лексике, так и в отборе изобразительного материала. Славянофильская тенденция определяет тягу Т. к имитации народной песни («Кабы знала я, кабы ведала», «Ой, честь ли то молодцу лен прями» и т. п.). Некоторые его деревенские пейзажи внешне напоминают некрасовские («У мельницы старой и шаткой сидели в траве мужики, телега с разбитой лошадкой лениво подвозит мешки»). Но реализм Т. носит внешний ха-

ракти, сколько-нибудь глубокой правдивости в отображении действительности у Т. нет, если не считать некоторых сторон современной бюрократической системы, разоблаченной Т.

Здесь Т. проявил себя как талантливый сатирик. Некоторые его сатирические поэмы, направленные против царизма и бюрократии («Русская история от Гостомысла», «Сон Попова»), являлись шедевром этого жанра и пользовались в свое время большой популярностью в радикальных кругах, несколько примирив последние с реакционными выпадами Т. Сатирическое дарование Т. сказало и в создании (вместе с бр. Жемчужниковыми) образа Козьмы Пруткова.

Лучшим драматическим произведением Т. («Смерть Иоанна Грозного», «Царь Федор Иоанович») присущи большая сила драматизма и острая для своего времени актуальность. Значительно трафаретнее Т. в своей салонной лирике. Исторический роман «Князь Серебряный», проникнутый проповедью монархизма, художественно слаб. «Князь Серебряный» по существу означал возврат к ставшему для 60—70-х гг. архаизмом типу исторического романа 30-х гг., наиболее характерным представителем которого был Загоскин. В «Князе Серебряном» — тот же схематизм в обрисовке персонажей, то же наивное противопоставление добродетели пороку, то же увлечение внешней, поверхностной стилизацией Московской Руси, нанизыванием бытовых деталей с крайне примитивной по существу трактовкой исторических событий.

Библиография: I. Стихотворения графа А. К. Толстого, СПб, 1867 (единственный прижизненный сборник); Полное собрание стихотворений, тт. I—II, СПб, 1876 (ред. М. М. Стасюлевича; впервые объединены посмертные стихотворения Т.); Полное собрание сочинений, тт. I—IV, СПб, 1884 (ред. кн. Д. Н. Чертелена; в дальнейшем это изд. механически переиздавалось вплоть до 1907); Полное собр. соч., 4 тт. (12 книг), изд. А. Ф. Маркса (прилож. к журн. «Нива»), СПб, 1907—1908 (ред. П. В. Быкова, критико-биографич. очерк С. А. Венгерова; наиболее полное изд.); Полное собрание стихотворений. Вступ. статья, ред. и примеч. И. Ямпольского, изд. «Советский писатель», [Л.], 1937 (в серии: «Библиотека поэта», под ред. М. Горького; самое полное изд. стихотворений Т.); Стихотворения, изд. же, [Л.], 1936 («Библиотека поэта». Малая серия, № 41. Вступ. статья, ред. и примеч. И. Ямпольского). Письма: кроме писем, вошедших в т. IV изд. 1908, см. письма Т. к М. М. Стасюлевичу в кн.: М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке, т. II, СПб, 1912; к А. М. Жемчужникову — «Русская мысль», М., II, 1915, кн. XI; к А. А. Фету — в кн.: Мои воспоминания А. Фета, ч. II, М., 1890.

II. Салтыков-Щедрин, Полн. собр. соч., т. V (О «Кн. Серебряном»); Соколов Н. М., Иллюзии поэтического творчества. Энос и лирика гр. А. К. Толстого, СПб, 1890; Котляревский Н., Старинные портреты, СПб, 1907; Венгеров С. А., Алексей Толстой [критико-биографический очерк] в кн.: Полн. собр. сочин. Т., изд. А. Ф. Маркса, т. I, СПб, 1907; Денисюк Н., Гр. А. К. Толстой. Его время, жизнь и сочинения, М., 1907; А. К. Толстой. Его жизнь и сочинения, Сборник историко-литературных статей. Сост. В. Покровский, 2-е изд., М., 1908; Назаревский Б., Гр. А. К. Толстой. Его жизнь и произведения, М., 1911; Кондратьев А. А., Гр. А. К. Толстой. Материалы для истории жизни и творчества, Петербург, 1912; Ligon d'elie A., Le poète A. Tolstoj, P., 1912.

III. Библиографич. указания см. в Полн. собр. соч., т. IV, изд. А. Ф. Маркса, т. IV, СПб, 1908 (сост. П. В. Быков), и в упомянутых выше книгах А. Кондратьева, А. Ligon d'elie.

ТОЛСТОЙ Алексей Николаевич [11 января 1883—] — один из крупнейших советских писа-

телей. Р. в Сосновке, степном хуторе Самарской губ. Воспитывался в семье отчима — разорившегося помещика. Мать — писательница, печаталась под псевдонимом Александры Бострем. Окончил Петербургский технологический ин-т. В годы 1918—1923 был в эмиграции. Впервые Т. выступил в лит-ре в 1907 книжкой стихов «Лирика». Эта его книжка, как и следующая, «Сорочьи сказки» [1910], написана была под непосредственным влиянием русского декаданса. Ранние новеллы Т. («Соревнователь», «Яшмовая тетрадь» — 1909) представляют собой стилизации под XVIII в.



Однако вскоре после этих первых лит-ых опытов Т. выступил как непосредственный продолжатель реалистических традиций XIX в. Его ранняя реалистическая проза (цикл рассказов, впоследствии названный «Под старыми липами», «Чудаки» — 1910, повесть «Хромой барин» — 1912 и т. д.) посвящена теме оскудения и вырождения усадебного дворянства. С самой неприглядной стороны изображен быт российского дворянина-помещика, разорившегося, опустившегося, потерявшего вкус к культурной жизни. На страницах произведений Т. вырастает целая галерея анекдотических героев, чудаков, вырождающихся самодуров, бездельников, беспредметных мечтателей, этих обломков прошлого, последних представителей дворянского поколения («Мишука Налымов», «Петушок», «Мечтатель», «Хромой барин», «Чудаки» и т. д.). В противоположность Бунину, Б. Зайцеву и другим эпигонам дворянской лит-ры Т. безжалостно разрушал поэтическую легенду «дворянских гнезд», реалистически обнажал застойный и пошлый быт усадебной России начала века. В этом направлении разработана Т. и тема уездных российских сумерек. Уездный врач, учитель, актриса, приехавшая в родные места («Деревенский вечер», «Прогулка», «Родные места») — это жалкие, искалеченные жизнью, по-своему смешные люди, но в к-рых живет пусть нелепый и уродливый, но непосред-

венный порыв к жизни, к счастью. Именно в «счастьи живой любви» видит Т. в эти годы единственный выход из пошлости и мертвечины окружающего. Эту здоровую, честную любовь противопоставляет писатель эротической мистике иступленной похоти декадентов («Любовь» и др.).

По своему стилю ранние произведения Т. продолжают традиции русского реалистического романа XIX в. Детальный психологический рисунок, неторопливое повествование, прерывающееся отдельными напряженно-драматическими сценами, характерные сюжетные ситуации (приезд героя—столичного жителя—в уездную глушь), лирический пейзаж, складывающийся из описания «тенистых парков» с «сырой листвой», заросших камышами прудов, «лунных бликов», «лунной сырости», типичный усадебный интерьер, на к-ром лежит уже печать тления («запертые залы с портретами дам и кавалеров в напудренных париках, с золоченой мебелью, изъеденной мышами»... «потерянные диваны и круглые столы и ноты в изъеденных корешках...») — все это идет в русле русского усадебного романа.

В годы мировой войны, работая в качестве корреспондента русских и союзнических фронтов, Т. дал ряд военных корреспонденций («В Англии, на Кавказе, по Волыни и Галиции», 1916), рассказов («Прекрасная дама», «Маша», «Простая душа»), в которых Толстой пытался затуманить страшный лик войны, изобразить ее в спокойно-будничных тонах.

В 1918 Толстой создал свою замечательную повесть «Детство Никиты», завершающую цикл дворянских автобиографических произведений, восходящих к «Детству» Л. Толстого, к «Запискам Багрова внука» Аксакова.

В эмиграции Т. продолжал свои ранние стилизаторские опыты, написал комедию «Любовь—книга золотая», в к-рой однако сильно на реалистически-бытовая струя: писатель-реалист обнажает всю грубость крепостнических нравов, скрывающихся под внешне-утонченной маской галантного XVIII в.

В 1921 в Париже написана Т. первая часть трилогии «Хождение по мукам» — роман «Сестры», отразивший новые настроения автора. Мировая война, на фоне к-рой развертывается действие, изображена в «Сестрах» совсем иначе, чем прежде. Фронт — бессмысленная бойня. Тыл пронизан духом разрушения и хищничества. Ценность этой книги в выразительном и рельефном воспроизведении буржуазной действительности — идейно политического и морального распада буржуазии, полнейшей деградации буржуазной интеллигенции в предреволюционный период. Представителям этого буржуазного декаданса, оторванным от народа, внутренне опустошенным, противопоставляет Т. образ своего положительного героя — Ивана Телегина, органически-цельного, мужественного человека, горячего патриота. Через здоровую, честную любовь к родине, к своему народу приходит Телегин к признанию революции. Хотя в первой части трилогии еще звучит утверждение личного счастья как высшего и неиз-

менного начала («спройдут года, утихнут войны, — отшумят революции, и нетленным останется одно только, — кроткое, нежное, любимое сердце...»), но тема России и революции в конце романа становится доминирующей. В дальнейшем у Т. усиливается интерес к социально-политической тематике, к общественным проблемам. В романе «Восемнадцатый год» [1926] (второй том «Хождения по мукам») дано широкое полотно эпохи гражданской войны: здесь и белогвардейщина на Дону и Кубани, черноморский флот, корниловский поход, гайдамаки и махновцы на Украине, немецкая оккупация, сорокинская армия, наступление чехословаков, контрреволюционные заговоры в Москве. Однако в романе много незавершенных эпизодов, и наряду с яркими, запоминающимися сценами даются иногда беглые зарисовки — хроника событий. Эпиграф романа: «В трех водах топлено, в трех кровях купано, в трех шелках варено. Чище мы чистого» — подчеркивает идейный смысл второй части трилогии. Право на личное счастье, очищение от мешанской мертвечины получают люди, прошедшие через труднейшие социальные испытания, люди, решившие коренные вопросы общественно-политических судеб России. Именно такой путь и проделывает герой романа. Иван Телегин, бывший царский офицер, должен пройти через боевой опыт Красной армии, чтобы, осудив свой замкнутый личный мирок, подобно России, притти через все испытания к счастью. Вадиму Рошину — упрямому идеологу «веры, царя, отечества, неделимой России и белого движения» — пришлось увидеть всю грязь и разложение белогвардейщины, чтобы разочароваться в ней и понять, что счастье России — где-то совсем в другом. По-своему проходят свой «путь очищения» и сестры, Катя и Даша. Так вырастает в «Восемнадцатом годе» проблема преодоления противоречия личного и общественного.

К периоду 1922—1927 относится цикл произведений Т., посвященных разоблачению белой эмиграции и послевоенной Европы («Рукопись, найденная под кроватью», и др.). Т. издевается над всеми старыми реликвиями и верованиями бывлой русской аристократии. Пройдя через все испытания константинопольского и парижского дна, белогвардейские «герои» потеряли главное — веру в себя, они омерзительны в собственных глазах. У них нет ни прошлого, ни будущего. Наиболее последовательна эта издевка в повести «Ибикус или хождение Невзорова» [1924]. Здесь путь белой эмиграции проделывает не какой-нибудь аристократ или денежный воротила, а незаметный конторщик с Мещанской улицы, Семен Иванович Невзоров, «обожжающий великосветскую жизнь». Необычайные уголовные приключения его на белогвардейском юге превращают его то в конта Симон де Незор, то в Семиланида Невзорова, то в прожигателя жизни, то в содержателя константинопольского притона. Он — злейшая карикатура на белых эмигрантов, одержимых одним инстинктом самосохранения, готовых во имя этого чувства на любую уголовщину.

Тема послевоенной Европы, сбросившей с себя лицемерные буржуазные покровы «свободы, равенства и братства», отражена в произведениях: «Убийство Антуана Риво» и «Черная пятница». Характерное обращение Т. в это время к жанру детектива, уголовного романа. Стремительная напряженная интрига, эффектные мелодраматические ситуации, резко контурная обрисовка характеров—специфичны для этого цикла произведений, по своей художественной манере отличного от ранней прозы Т.

Меньшее место занимает за эти годы в творчестве Т. тематика советской действительности. Она привлекается Т. гл. обр. для противопоставления мешанских будней героике гражданской войны. Так, в повести «Гадюка» [1928] трагически кончает свою жизнь боевая красноармейка, героиня гражданской войны, к-рая не может ужиться в советской повседневности, найти в ней смысл. Расцвет личности в гражданской войне и одновременно ее неумение найти свое место в новой обстановке,—таков смысл этой повести. Очень близка к ней по своей идейной направленности другая повесть Толстого—«Голубые города» [1927], на к-рой отразились сменеховские влияния—неверие в осуществление коммунистических идеалов, утверждение их «нереальности». Молодой архитектор Буженинов, мечтающий о постройке «Голубого города»—символе коммунистического будущего,—сталкивается со страшной уездной действительностью. Убедившись в крушении своей мечты, он совершает убийство, поджигает город.

В тот же период Толстым написана серия утопических романов: «Аэлита», «Союз Пяти», «Гиперболюид инженера Гарина» и «Бунт машин» (пьеса). Эти произведения, часто написанные с точки зрения научно-технической достоверности самой утопии, интересны как попытки писателя заглянуть в будущее. Революция социальная побеждает, опираясь на силу технической мысли,—таков замысел этих произведений. Однако марсианская техника в конечном счете используется эксплуататорами для порабощения народа. Пафос голы техники, абстрактной технической выдумки характерен для таких произведений, как «Гиперболюид инженера Гарина», «Бунт машин» и т. д.

Жанровое многообразие Т. (от реалистически-бытовой повести к уголовно-политическому роману, детективной новелле, утопическому роману) увенчивается обращением к историческому роману.

Историческая тематика, в частности тема Петра I, имеет в творчестве Т. глубокие корни. Постоянный интерес Т. к русской истории возникает с 1916, с рассказа «Навождение». Здесь большие исторические события выражены однако не прямо, а в отраженной форме. История измены Мазепы и политической судьбы Кочубея дана здесь глазами смиренного послушника Трефилия, невольного свидетеля страданий дочери Кочубея. Этот рассказ по своему идейному содержанию и стилю тесно связан со всей дореволюционной усадебной прозой Толстого.

Образ Петра впервые появляется в исторической прозе Т. через год, в рассказе «День Петра». В этом произведении так же, как и в следующем, «На дыбе» [1921], реформы Петра, вся его деятельность рассматривается как исторически бесплодное дело. Крах, разочарование ждут одинокого гения, гигантская воля к-рого оказывается бессильной переделать Россию.

Решительному пересмотру подвергает Т. свои исторические идеи, связанные с утверждением алогизма исторического процесса, в романе «Петр I» (в настоящее время вышли две части, 1929—1934), одним из замечательных произведений, к-рым по праву гордится советская лит-ра. Роман о Петре наполнен новым содержанием, потому что новым оказалось прежде всего понимание самой истории. Поинтому освещена в романе роль Петра и его дела.

В противоположность прежним своим взглядам на историю как на иррациональный, алогический процесс, Т. подчеркивает сейчас закономерность исторических явлений, вскрывает связи Петра с растущими силами эпохи, связь петровской политики с общим социально-экономическим положением России. В противоположность прежней оценке дела Петра как исторически бесплодного в романе значение Петра вырастает до огромных масштабов. При известной исторической ограниченности его роли, противоречиях эпохи Петр дан как подлинный русский национальный герой, как создатель русского государства, укрепивший его военную мощь и европейское значение. Т. показывает в своем романе историческую прогрессивность дела Петра, заключающуюся в победе разума и воли над стихией и косностью. Эта идея звучит в пафосе техники, усваиваемой Петром на Западе.

Конкретно-исторический подход к прошлому у Т. выразился в том, что, вскрыв прогрессивное значение деятельности Петра, поднимающего «неповоротливые толщи» жизни «стародавней служилой Руси, съеденной вшами и тараканами», писатель показал вместе с тем ограниченность петровского дела. Россия вступает на путь европейского прогресса, сохраняя и укрепляя крепостническое государство. Слова В. И. Ленина о том, что Петр «ускорял перенимание западничества варварской Русью, не останавливаясь перед варварскими средствами борьбы против варварства», также получили в романе конкретное воплощение.

Со всей системой крепостнических отношений в романе связаны индивидуальные судьбы ряда героев. Для петровской эпохи крайне характерны головокружительные карьеры Менишкова и его сподвижников, бывшего крепостного мальчика, Алешки Бровкина. Это—энергичные, деятельные, по-своему талантливые люди, усвоившие однако все методы крепостнического обогащения и угнетения человека.

В беседе с немецким писателем Э. Людвигом товарищ Сталин, характеризуя Петра, сказал: «Петр сделал очень много для создания и укрепления национального государства помещиков и торговцев. Надо также сказать, что возвышение класса помещиков, содействие

нарождавшемуся классу торговцев и укрепление национального государства этих классов происходило за счет крепостного крестьянства, с которого драли три шкуры». В романе показана эта эксплуатация крестьянских масс, растущее разорение, брожение и смута среди народа. Народ бежит в леса, в раскольниковы скиты, в степи, вступает в разбойничьи шайки, «чтобы избыть тягло, жить по воле, не по указу государеву». Крестьянские бунты даны в романе как историческая неизбежность. Однако образы отдельных представителей этой обездоленной массы (цыган, кузнец Жемов, Федька Умойся Грязью) выглядят еще эпизодическими фигурами. Крестьянские бунты, столкновение крестьянской революции с крепостническим государством также не являются ведущим, стержневым моментом романа и только вкраплены в основное повествование.

Ярко описаны отдельные эпизоды раскольниковского движения. Исторически переосмыслив его, Т. сумел показать классовое расхождение в рядах раскольников. С одной стороны, раскольники-купцы, эксплуатирующие с помощью религии темный, забитый крестьянский люд, и рядом с ними беглые мужики—искатели правды. Сцена самосожжения дана в романе не как проявление религиозного экстаза, а как массовое убийство, насильственный акт со стороны вдохновителя «великой жертвы»—старца Нектария, который, сделав свое «божье дело», предпочел во-время удалиться из скита.

Глубоко реалистически раскрыт стержневой образ романа—грандиозная фигура Петра, с его «горячим нравом», «диким, жадным, встревоженным умом», гигантской волей, неукротимыми страстями, острой сметкой и находчивостью. Т. не боится снизить образ национального героя, введя в свое повествование ряд курьезных бытовых эпизодов, биографических деталей, рисующих иногда в несколько смешном виде «царя варваров». Многогранность, широта социального охвата исторического прошлого поражает в этом романе. Здесь не только дана целая галерея исторических деятелей, начиная с «боярина древней крови» Хованского и кончая всеильным фаворитом, откровенным «мздоимцем» Алексахой Меншиковым,—здесь отражены важнейшие исторические события за период мира и войны, взаимодействие и столкновение различных классов, различных бытовых пластов. Роман разворачивается в хронологической последовательности. Тем не менее «Петр I» не хроника: исторические события и факты обобщены, образы исторических деятелей, их судьбы драматизированы.

Действие романа переносится из дворца в курную избу, из боярской усадьбы со «сплодьяными окошечками» в «дымный кабак»—кружало, из Успенского собора в царский розыск и т. д. и т. д. При этом сочные колоритные описания быта не превращаются в мертвую декорацию, они органически врастают в художественную ткань романа, выполняют определенную сюжетную функцию. Реальные исторические детали романа не подчинены культуре музейных «подлинни-

ков»—вещей, пейзажей, обрядов. Они всегда возникают в связи с конкретными действиями, с характеристикой, с отношениями героев.

Историческая экзотика, погоня за историческим анекдотизмом чужда автору советского исторического романа. Писатель-реалист, в свое время умело передававший колорит хиреющих дворянских усадеб, с еще большим проникновением воспроизводит стиль петровской эпохи. Но красочная бытовая деталь никогда не заслоняет у Т. основного, не служит самоцелью, она только помогает конкретизировать образы прошлого. Отсутствие натуралистического подхода характеризует тонкую передачу языка XVII в. Не перегружая роман архаической лексикой, Т. умело вкрапливает отдельные характерные черточки разговорно-просторечного языка того времени в речь персонажей и в авторскую речь.

«Петр I»—первый в современной нашей лит-ре настоящий исторический роман. «Книга—надолго»,—так характеризовал в одном из своих писем М. Горький это значительное произведение нашей современности. Это—роман, в котором философия истории выражена не в общих категориях, а в конкретных исторических образах.

От далекой истории переходит Т. к героическому прошлому нашей революции.

Повесть «Хлеб» [1937]—это повесть о великих и незабываемых днях гражданской войны. На основании материалов, собранных редакцией «Истории гражданской войны», писатель рассказал об одном из волнующих эпизодов нашего недавнего прошлого—о замечательном по своему героизму походе Ворошилова из Луганска в Царицын, об обороне Царицына, этого «форпоста революции», под руководством великого Сталина. Чем туже стягивалась петля голода, чем острее становилось положение молодой республики, окруженной кольцом белогвардейцев, интервентов, тем большее значение приобретала борьба за хлебный центр, за Царицын, являвшийся единственной связью с Волгой—этой «всероссийской житницей». В своей повести Т. показал, что «оборона Царицына, казавшаяся до этого делом одного Царицына, поднималась на высоту обороны всей Советской России».

«Спасение Царицына—спасение в эти страшные месяцы пролетарской революции»,—этим сознанием проникнуты не только вожди революции, гениальные ее полководцы—Ленин, Сталин,—это знает и каждый рядовой боец Ворошиловского Луганского отряда, и мужественный пролетарий—рабочий-путилонец Иван Гора, и самоотверженная героиня повести—батрачка Агриппина Чебрец.

На страницах своей волнующей повести Т. показал, как «начала обозначаться первые очертания костяка Красной армии», как в кровавых боях с немцами и белыми казачьи бандами, в схватках с мучительным голодом, в борьбе с гнусным предательством Троцкого выковывалась железная сила армии, росла и крепла ее боеспособность. Повесть Т. заражает этим «творческим духом Октябрьской социалистической революции», который был ясен величайшему оптимисту истории—

В. И. Ленину, «провидящему в самые тяжелые минуты трудностей то новое, рождаемое этими трудностями, что можно было взять, как оружие для борьбы и победы».

В своей повести Т. запечатлел не только героические эпизоды гражданской войны, борьбы за хлеб, но и попытался дать величавые образы вождей революции—Ленина, Сталина, Ворошилова, людей стальной и «собранный воли», связанных с народными массами общими целями, общей неукротимой ненавистью к врагу.

Историческая хроника перерастает в эпопею о борьбе народных масс за социалистическую родину, за советскую власть, о великой и нерушимой связи народа и его вождей.

Т. известен также как активный деятель советской культуры, неоднократно выступавший перед лицом всего мира на защиту идей строительства социализма в СССР. Особенно ярким было его выступление в марте 1937 на Конгрессе культуры в Лондоне, где он рассказал о замечательных людях Советской страны, о смысле Сталинской Конституции и о социалистической культуре. 12 декабря 1937 Т. в числе других избранников народа вошел в качестве депутата от г. Старая Русса в состав Верховного Совета СССР. В 1938 награжден орденом Ленина, в 1939—орденом «Знак Почета». В том же году избран в действительные члены Академии наук.

Библиография: I. Собрание сочинений, 15 тт., Гиз, М.—Л., 1927—1931 (т. I—Четыре века; т. II—Хромой барин. Чудани; т. III—Под старыми липами. Рассказы; т. IV—Через поле российское; т. V—Детство Никиты; т. VI—Хожение по мукам. I-я часть трилогии. Сестры; т. VII—Азлита; т. VIII—Похождения Невзорова или Ибикус. Повесть; т. IX—Голубые города. Рассказы; т. X—Гипербоид инженера Гарина; т. XI—Гадюка. Рассказы; т. XII—Хожение по мукам. Вторая часть трилогии, кн. I—Восемнадцатый год; т. XIII—Любовь—книга золотая и другие пьесы; т. XIV—На дыбе. Исторические пьесы; т. XV—Петр Первый. Роман). Собрание сочинений, 15 тт., изд. «Недра», М., 1929—1930 (т. I—Четыре века. Рассказы; т. II—Под старыми липами. Рассказы; т. III—Хромой барин. Чудани; т. IV—Через поле российское. Рассказы; т. V—Детство Никиты; т. VI—Хожение по мукам. Первая часть трилогии. Сестры; т. VII—Азлита; т. VIII—Черная пятница; т. IX—Похождения Невзорова или Ибикус; т. X—Гипербоид инженера Гарина; т. XI—Подкидные дураки. Рассказы; т. XII—Хожение по мукам. Вторая часть трилогии. Кн. I—Восемнадцатый год; т. XIII—Комедии о любви; т. XIV—Исторические пьесы; т. XV—Петр I; Собрание сочинений, 8 тт., изд. «Художественная литература», Л., 1934—1936, изд. продолжается (т. I—Под старыми липами. Детство Никиты. Рассказы; т. II—Хромой барин. Чудани. Через поле российское; т. III—Повести и рассказы; т. IV—Похождения Невзорова или Ибикус. Гипербоид инженера Гарина. Азлита; т. V—Хожение по мукам; т. VI—Петр I; т. VII—Черное золото. Статьи; т. VIII—Драмагургия; Избранные повести и рассказы, изд. «Художественная литература», Л., 1937; Хлеб (Оборона Парижа). Повесть. М., 1937. Р. Мессер

ТОЛСТОЙ Лев Николаевич [1828—1910].— I. Биография. Р. в Ясной Поляне, бывш. Тульской губ. Происходил из старинного дворянского рода. Дед Т., граф Илья Андреевич (прототип И. А. Ростова из «Войны и мира»), к концу жизни разорился. Отец Толстого, Николай Ильич (1795—1837, прототип Николая Ростова), участник походов 1813—1814, поправил свои дела, женившись на кн. Марии Николаевне Волконской (1790—1830, изображена в лице Марии Болконской). Т. с тремя братьями и сестрой рано остались сиротами:

Николай Ильич умер внезапно в Туле на улице от удара. Первой опекуницей была тетка сирот гр. Александра Ильинична Остен-Сакен. Наибольшее влияние на Т. в его детском возрасте оказала другая его, троюродная, тетка—Т. А. Ергольская. Все тетки, религиозно настроенные, стремились дать детям соответствующее воспитание, причем особое внимание уделялось светским манерам, знанию французского языка и т. п. Учителями Т. были немец Рессель (тип Карла Ивановича из «Детства и отрочества») и француз Сен-Тома (Сен-Жером из той же повести).



Портрет Л. Н. Толстого-студента, 1848

В 1841 умерла Остен-Сакен; новая опекунша, сестра Остен-Сакен, Пелагея Ильинична Юшкова, недалекая светская дама, перевезла детей в Казань, где проживал ее муж. В Казани Т. жил до 1847. В 1844 он поступил в Казанский ун-т по разряду арабско-турецкой словесности философского факультета, в 1845 перешел на юридический факультет, но курса не кончил и был уволен из ун-та в 1847. По раздельному акту этого года он получил 1 470 дес. земли, в том числе Ясную Поляну, Крапивенского уезда, Тульской губ. Приехав туда, он решил заняться хозяйством, стремясь улучшить положение своих крестьян, но не достиг желаемого в условиях крепостного хозяйства (отразилось в незавершенном «Романе русского помещика», 1852—1856); часто переезжал с места на место: в 1848 Т.—в Москве, в 1849 мы его находим в Петербурге. Согласно его собственной дневниковой записи живет он «очень безалаберно, без службы, без занятий, без цели». То он начинал держать экзамены в Петербургский ун-т на степень кандидата прав, то предполагает принять участие в Венгерской кампании, то хочет служить по министерству иностранных дел. Наконец, летом 1849 Т. вновь поселился в Ясной Поляне, где между прочим занимался губернской, определялся на службу в Тульское губернское правление, «увлекается цыганами, охотой, кутежами». Однако при самых

непоследовательных поступках и безалаберной жизни, по дневнику, к-рый Т. с перерывом за 1860—1880 вел в продолжение всей жизни и который является исключительно ценным источником для его внутренней биографии, можно видеть, что у Т. никогда не прекращались искания при самом суровом суде над самим собой и непрерывной работе мысли. В дневнике мы находим данные о чтении Т. разнообразных книг с самых юных лет. На первом месте следует поставить Ж.-Ж. Руссо. Еще до этого Т. увлекался чтением, зачитываясь русскими былинами, сказками, стихами Пушкина, библейскими рассказами и др. К 1851 относится первое лит-ое произведение Т. «История вчерашнего дня», выполненное по плану: «написать нынешний день со всеми впечатлениями и мыслями, которые он породит». Этот неоконченный рассказ был напечатан лишь недавно, он писан под сильным влиянием Стерна. В том же году Т. отправился на Кавказ с братом Николаем Николаевичем; волонтером он участвовал в набеге, а в январе 1852 держал экзамен на звание юнкера и был зачислен на военную службу фейерверкером 4-го класса. В сентябрьской книжке «Современника» [1852] появилось первое печатное произведение Т.: повесть «Детство», к-рая сразу обратила на себя внимание критики. Первая повесть писалась свыше года и четыре раза заново редактировалась автором. Некрасов очень сочувственно отнесся к лит-ому дебюту Т., и вскоре в «Современнике» появился кавказский очерк Т. «Набег». Между тем военная карьера Т. была неудачна, его обходили наградами. 10 марта 1853 он записал в дневнике: «То, что я не получил креста, очень огорчило меня». В 1853 началась русско-турецкая война. В начале следующего года Т. был произведен в прапорщики и переведен в действующую армию. Он покинул Кавказ и в марте уехал в Дунайскую армию. В апреле из Бухареста Т. отправил Некрасову рукопись второй своей большой повести «Отрочество» (напеч. в «Современнике», 1854, № 10). При содействии Т. в группе офицеров штаба артиллерии Южной армии возникла мысль об устройстве общества для просвещения и образования солдат. В дневнике 1854 запись Т. неизменно заканчивается фразой: «важнее всего для меня избавление от пороков: лень, бесхарактерность и раздражительность», а под 4 марта 1855 он записывает: «Вчера разговор о божественном и вере навел меня на великую, громадную мысль, осуществлению которой я чувствую себя способным посвятить жизнь. Мысль эта—основание новой религии, соответствующей развитию человечества, религии Христа, но очищенной от веры и таинственности, религии практической, не обещающей будущее блаженство, но дающей блаженство на земле».

С ноября 1854 Т. принял участие в обороне Севастополя, где летом 1855 служил в самом опасном месте города—четвертом бастионе. Литературная деятельность Толстого не прекращалась, несмотря на военные обязанности, а также игру в карты и т. п. Толстой задумал издавать журнал «Военный листок».

Николай I отказал в разрешении, тогда Т. обратился к Некрасову с предложением помещать в «Современнике» статьи, предназначенные для неразрешенного «Военного листка». В Крыму Т. написал третью часть своей трилогии «Юность» и три очерка из севастопольских рассказов. Первый очерк из «Современника» (1855, № 6) был перепечатан в «Русском инвалиде», рассказ в отдельном оттиске был представлен вступившему на престол Александру II. Однако второй очерк председатель цензурного комитета хотел вовсе запретить «за насмешки над нашими храбрыми офицерами», и он был напечатан в № 8 «Современника» в 1855 с сильными цензурными искажениями. В следующем номере журнала появляется «Рубка леса». После сдачи Севастополя Толстой командировается в Петербург, где останавливается у Тургенева, знакомится лично с Некрасовым, Дружининым и рядом писателей и журналистов и завязывает обширные лит-ые связи. В № 1 «Современника» в 1856 появляется третий очерк «Севастополь в августе 1855 г.», впервые подписанный полным именем Т. (вместо Л. Н. Т.). За 1856 печатается также ряд других очерков Т. («Метель», «Два гусара», «Встреча в отряде с московским знакомым») и выходит первое отдельное издание рассказов Т. («Военные рассказы»). В ноябре 1856 Т. увольняется с военной службы.

В следующем году Т. предпринял заграничное путешествие; в Париже он присутствовал при казни гильотиной, что произвело на него неизгладимое впечатление; путешествовал по Швейцарии и Северной Италии. В Люцерне он был свидетелем эпизода с уличным певцом, который собрал большой круг изысканных слушателей, но в награду за труд не получил ни сантима. По свежим следам поразившей его картины он написал рассказ «Люцерн» («Современник», 1857, № 9), в к-ром выразил свое возмущение по поводу черствости цивилизованного общества. Кроме этого рассказа Т. по возвращении в Россию напечатал в 1858 и следующим годам ряд очерков и повестей («Альберт», «Три смерти», «Семейное счастье»), но они прошли незамеченными, что дало основание А. Григорьеву в 1862 отнестись к писанию Т. к лит-ым явлениям, пропущенным критикой, и говорить о нем, как о забытом писателе.

В 1859—1860 Т. отдается школьному делу, занимаясь с крестьянскими детьми в Ясной Поляне. Летом 1860 он предпринял вторичное путешествие за границу в связи с болезнью своего старшего брата, Н. Н. Толстого. Вовлеченный в вопросы народного образования, Толстой познакомился с немецкими педагогами и писателями—Ф. Дистервегом и Б. Ауэрбахом, посетил в Берлине лекцию Дюбуа-Реймона, закупил педагогические издания и руководства; в Лондоне слушал Пальмерстона и Диккенса, познакомился там с Герценом, а через него с Прудоном, в Брюсселе—с польским революционером Лелевелем. Вернувшись в Россию, он с увлечением отдался школьным занятиям, называя себя приходским учителем, организовал в своем участке 12 школ и начал в 1862 издавать жур-

нал по вопросам народного образования «Ясная Поляна». Журнал просуществовал год и успеха не имел. В связи с ликвидацией крепостного права Т. был назначен мировым посредником. Деятельность Т. как посредника вызвала недовольство среди местных дворян, к-рые жаловались предводителю дворянства, что «все действия и распоряжения Толстого невыносимы и оскорбительны», возбуждают в крестьянах «враждебное расположение к помещикам» и принесут дворянам «огромные потери». В 1862 в Тулу направляется сыщик со специальным поручением следить за Т., а 6 и 7 июля в отсутствие Т. в Ясной Поляне производится обыск. Ничего



Л. Н. Толстой в 1868

«подозрительного» однако найдено не было, за исключением двух выписок из Гердена у одного из учителей. По поводу этого обыска Т. писал своей двоюродной тетке А. А. Толстой в Петербург: «Ежели бы можно было уйти куда-нибудь от этих разбойников с вымытыми душистым мылом щеками и руками, которые приветливо улыбаются... не видать всю мерзость житейского разврата—напыщенного, самодовольного, и в эполетах и кринолинах».

В сентябре 1862 состоялась свадьба Толстого с Софьей Андреевной Берс (1844—1919), дочь врача Московской дворцовой конторы. Женившись, Т. целиком ушел в семейную жизнь и, вместе с тем, в заботы о своем имени. Он стал отцом многочисленного семейства (всего 13 человек детей, из них пятеро умерли малолетними).

В первых двух номерах «Русского вестника» [1863] были напечатаны две новые повести Т.: «Казачки» (писалась с перерывами более 10 лет) и «Поликушка».

В 1860-х гг. создается самое грандиозное произведение Т. «Война и мир». Первоначально первые две части романа были напечатаны под названием «1805 год» в «Русском вестнике» (1865, №№ 1 и 2; 1866, №№ 2, 3

и 4), затем печатание в журнале приостановилось; продолжая работать над романом, Т. предполагал его назвать «Все хорошо, что хорошо кончается»; отдельным изданием роман под своим окончательным заглавием вышел в 1867 (три тома), 1868 (четвертый том) и 1869. Для работы над источниками романа и наблюдением за печатанием его Толстой несколько раз ездил в Москву, а в сентябре 1867 выезжал в Бородино для изучения Бородинского поля в связи с описанием сражения. Работа над романом продолжалась в общей сложности около шести лет. В 1870 Т. был усиленно занят изучением греческого языка. В 1872 он выпустил «Азбуку» (с книгами для чтения), встреченную вначале неодобрительно, впоследствии весьма популярную. На 1873—1877 падает работа над «Анной Карениной», замысел которой восходит к 1870, когда С. А. Толстая написала о Т. в своем дневнике: «Вчера вечером он мне сказал, что ему представился тип женщины, замужней, из высшего общества, но потерявшей себя. Он говорил, что задача его сделать эту женщину только жалкой и не виноватой и что, как только ему представился этот тип, так все лица и мужские типы, представлявшиеся прежде, нашли себе место и сгруппировались вокруг этой женщины». В лице Левина с его увлечением хозяйством и привязанностью к семейной жизни Т. частично изобразил самого себя; в образе Китти и отчасти Долли отражены черты С. А. Толстой. Первоначально Т. предполагал выпустить роман отдельным изданием, но в 1874 оставил это намерение и со следующего года стал печатать «Анну Каренину» в «Русском вестнике». Роман публиковался в журнале в 1875 (№№ 1, 2, 3, 4), 1876 (№№ 1, 2, 3, 4, 12) и 1877 (№№ 1, 2, 3, 4); эпилог Катковым напечатан не был, т. к. он считал неприемлемым высказанное в эпилоге отрицательное отношение Т. к добровольческому движению в пользу сербов. Заключительная часть романа была выпущена Т. отдельной книгой (1877):

Вслед за тем Т. возвращается к своим старым замыслам романа «Декабристы» и романа времени Петра I, пытается создать роман из крестьянской жизни, но эти замыслы остаются несуществующими. Начинаются усиленные искания в области религиозно-философской, связанные с недовольством Т. существующим строем, условиями социального неравенства и культовой стороной религии. В результате этого возникает целый ряд произведений Т. этического, социального и религиозного характера: «Исповедь» [1882], «В чем моя вера?» [1883], «Так что же нам делать?» [1885], «О жизни» [1887], «Критика догматического богословия» (1880—1881; вышла впервые за границей в 1891 и 1896) и «Соединение, перевод и исследование четырех евангелий» (1880, 1891, издано 1892). Эти произведения систематически запрещались в России. В них нашли свое выражение к этому времени окончательно определившиеся взгляды Т. как идеолога патриархального крестьянства. Все эти произведения создавались тогда, когда Т. вновь пришлось соприкоснуться со

столичной жизнью. Для образования детей семья Т. в 1881 переехала в Москву, проживая там по зимам. Городская жизнь представлялась Т. особенно ненормальной, и он обычно спешил скорее покинуть город, чтобы замкнуться в деревенской тиши; там он отдавался земледельческим работам: сам пахал, косил и т. п., помогал беднейшим крестьянам.



И. Репин. Портрет Л. Н. Толстого, 1891

С 1881 начинается ряд политических и общественных выступлений Т., приведших к тому, что в Т. стали видеть представителя оппозиционных групп. Т. при вступлении на престол Александра III обратился к нему с увещанием не казнить убивших его отца; 6 июня 1881 он записал в своем дневнике: «Революция экономическая не то что может быть, а не может не быть. Удивительно, что ее нет». В январе 1882 Т. принял участие в трехдневной московской переписи и посетил притоны «самой страшной нищеты и разврата». С сентября 1882 за Т. был установлен секретный надзор «вследствие сношения с сектантами»; в сентябре 1883 Т. отказался по религиозным убеждениям от исполнения обязанностей присяжного заседателя. В октябре того же года ему было запрещено публичное чтение о Тургеневе. К началу 1885 относится первый отказ от военной службы (Залюбовского) под влиянием сочинений Т.

Не оставляя Т. и художественной работы. Он лишь перешел к другому жанру. Т. создал

ряд народных рассказов («Чем люди живы», 1881, «Упустишь огонь—не потушишь», 1885, и др.). В конце 1884 Т. совместно с В. Г. Чертковым было основано народное книгоиздательство «Посредник», ставившее целью издание и распространение в народе картин и рассказов в духе учения Т. Для этого издательства Т. был написан ряд мелких рассказов.

Создаются им и большие художественные произведения: «Смерть Ивана Ильича» [1886], драма «Власть тьмы» [1886], «Плоды просвещения» (напис. 1886—1889, изд. 1890), «Хозяин и работник» (напис. 1894—1895, изд. 1895) и «Крейцеров соната» (напис. 1887—1889, изд. 1890), первоначально запрещенная цензурой и напечатанная по личному разрешению Александра III в результате настойчивых хлопот С. А. Толстой, добившейся свидания с царем. К началу 1890-х гг. относится работа Т. по оказанию помощи голодающим. Еще в 1872 Т. работал на этом поприще в связи с голодом в Самарской губ. В голодные годы (1891—1893) Т. организовал помощь голодающим в Рязанской губ. Статья Т. «О голоде» [1891] была запрещена цензурой, но появилась в Англии. В связи с этим правая пресса начала травлю против Т. Свою доктрину о непротивлении злу насилием Т. изложил в трактате «Царство божие внутри вас» (напис. 1890—1893, изд. 1894), а взгляды на искусство—в статье «Что такое искусство?» [1897—1898]. В 1890 Т. познакомился с произведениями Генри Джорджа и увлекся идеей уничтожения земельной собственности и системой единого налога (налога на земельную ренту), выдвинутой Джорджем. В 1898 Т., протестуя против преследования сектантов, принял деятельное участие в переселении духовоборов в Канаду. На это дело Т. пожертвовал свой авторский гонорар по договору с А. Марксом, к-рый купил для печатания в «Ниве» последний роман Т. «Воскресение», выходящий в продолжение 1899; публикация эта значительно пострадала от цензуры.

22 февраля 1901 состоялось определение Синода об отлучении Т. от церкви. Это постановление привело к обратным результатам. Т. сделался объектом оваций и многочисленных выражений сочувствия. Популярность Т. достигла мирового масштаба, ни один писатель не пользовался при жизни такой славой и авторитетом. Как это было естественно для Т., он во время событий 1905 относился несочувственно к революционным методам борьбы. Тем не менее его заявления и воззвания объективно служили делу революции. Таково было напр. его воззвание «Не могу молчать» [1908] с протестом против смертных казней. Последние годы жизни корреспонденция Т. разрослась до грандиозных размеров: Т. получал письма со всех концов мира с самыми разнообразными вопросами—политического, социального, этического и личного характера; дочери, знакомые и последователи неустанно исполняли при Т.



Л. Н. ТОЛСТОЙ. С портрета Н. Н. Ге.

обязанности секретарей. Из художественных произведений последнего десятилетия, не напечатанных при жизни Толстого, следует назвать: повесть «Хаджи Мурат» (писалась с 1896 по 1904), «Отец Сергей», «После бала» [1903]. К этому же периоду относится усиленная работа Т. над составлением книг ежедневного чтения. В 1903 выходят «Мысли мудрых людей на каждый день». В 1906 был выпущен Т. «Круг чтения» — «избранные, собранные и расположенные на каждый день мысли многих писателей об истине, жизни и поведении». Вскоре этот сборник подвергся новой переработке и прошел восемь редакций. Новое издание «Круга чтения» появилось уже в 1910.

Последний год жизни Т. был омрачен тяжелой семейной обстановкой. С. А. Толстая уже с начала 1880 не сочувствовала общественно-политическим и религиозным взглядам Т. В 1883 Т. выдал ей доверенность на ведение всех имущественных дел. С 1885 С. А. Толстая стала издательницей произведений мужа. Т. тяжело переживал то обстоятельство, что из издания его сочинений извлекается материальная польза. В 1891 с согласия жены он опубликовал письмо в газетку об отказе от права авторской собственности на последние произведения. Семейные условия и режим дома продолжали тяготить его. Несколько раз ему приходила мысль об уходе (в 1884, 1885, 1897). В 1910 обстановка еще более осложнилась. В своем духовном завещании Т. распорядился, чтобы все его произведения не были ничьей частной собственностью, возложив на младшую дочь исполнение своей воли. Завещание скрывалось, но С. А. Толстая о нем догадывалась; кроме того в середине 1910 у нее появились симптомы истерического заболевания. Положение Т. стало невыносимым. В продолжение ряда лет лелея в себе мечту о выходе из условий не удовлетворявшей его жизни, он ночью 28 октября 1910 принял окончательное решение и тайком ушел из дому. Побывав у своей сестры в Шамардине (бывш. Калужской губ.), Т. решил ехать дальше, на Кавказ, но, простудившись, принужден был сойти на станции Астапово (бывш. Рязанской губ., ныне «Лев Толстой»), где и скончался от воспаления легких. Смерть Т. послужила поводом для ряда демонстраций, имевших большое общественное значение при царившей тогда реакции.

П. Попов

II. Творчество Т. — гений, выдвинутый эпохой, подготовившей революцию 1905. «Его мировое значение, как художника, его мировая известность, как мыслителя и проповедника, и то и другое отражает, по-своему, мировое значение русской революции» (Ленин, Соч., т. XIV, стр. 400).

Деятельность Т. определялась двумя поворотными пунктами русской истории — 1861 и 1905.

Сам писатель, как нельзя лучше, по мнению Ленина, определил, в чем состоял переворот истории за эти полвека. «... У нас теперь... все это переворотилось и только укладывается», говорит о России Т. устами своего героя Левина. «Переворотилось» крепостниче-

ство, «укладывался» новый, буржуазный строй. Шла быстрая, тяжелая, острая ломка всех «старых устоев» старой России; шло быстрое развитие капитализма; но крепостничество было еще живучим, цепким, оно держало в помещичьей кабале деревню, отданную на разграбление капиталу.

Остатки средневекового рабства переплелись с капиталистическим порабощением, порождая невиданное разорение, нищету, все бедствия жизни народных масс, пробуждая их революционное сознание. Этот переходный период выдвинул Т. — гениального художника-аналитика с его неизменным стремлением познать переплетение социальных противоречий, разрешить «великий» вопрос социального неравенства.

Потомок графов Толстых и князей Волконских, Т. по рождению принадлежал к высшей помещичьей знати. Но и в первые десятилетия жизни и творчества, когда еще крепка была его связь с барской средой, он видел крушение феодального мира и стал на путь переоценки прошлого и осознания нового.

Ленин писал: «Острая ломка всех „старых устоев“ деревенской России обострила его внимание, углубила его интерес к происходящему вокруг него, привела к перелому всего его мирозерпцания» (Соч., т. XIV, стр. 405). Т. — выдающийся художник-психолог, несравненный мастер бытописания, но прежде всего — писатель больших общественных интересов, и его художественные достижения неотделимы от того, что Ленин определял как «безобязанную, открытую, беспощадно-резкую постановку Толстым самых больных, самых проклятых вопросов нашего времени...» (Соч., т. XIV, стр. 403). Ленин подчеркивал в Т. стремление «дойти до корня», хотя сам же показал, что до корня Т. не дошел. Но способность писателя идти против своих же верований, надежд и предрассудков, величайшая честность — были залогом высших достижений писателя, к-рые Ленин определил как «срывание всех и всяческих масок». Т. — величайший представитель критического реализма в мировой лит-ре.

«Критика Толстого», — писал Ленин, — «потому отличается такой силой чувства, такой страстностью, убедительностью, свежестью, искренностью, бесстрашием в стремлении „дойти до корня“, найти настоящую причину бедствий масс, что эта критика действительно отражает перелом во взглядах миллионов крестьян, которые только что вышли на свободу из крепостного права и увидели, что эта свобода означает новые ужасы разорения, голодной смерти, бездомной жизни среди городских „хитровцев“ и т. д.» (Соч., т. XIV, стр. 405—406).

В творческом пути Т. нет периода лит-ых начинаний, ученичества. В 1851—1852 Толстой пишет «Детство» — свое первое произведение, сразу же получившее полное признание. Гений писателя сказался во всей своей мощи и самобытности уже в «Детстве»; оно принадлежит к числу совершенных, вошедших в мировую классическую лит-ру произведений Т. У него были, конечно, и предшественники и учителя. Руссо произвел на молодого Т., по

его словам, «огромное впечатление». Многими чертами своей деятельности—лит-ой, фило-софской, педагогической—Т. близок Руссо—великому французскому просветителю, идеологу буржуазной революции. В период писания «Детства» Т. увлекался Стерном, его «Сентиментальным путешествием» и Тепфером («Bibliothèque de mon oncle»). Записи дневников этих лет свидетельствуют о том, как внимательно-критически следил Т. за современной лит-рой, а отзыв о «Капитанской дочке» Пушкина показывает, как сознательно писатель вырабатывал свою художественную манеру, улавливал тенденции времени, ставил новые задачи. Т. писал: «Проза Пушкина стара—не слогом,—но манерой изложения. Теперь справедливо—в новом направлении интерес подробностей чувства заменяет интерес самих событий».

Нужно отметить распространение в начале 50-х гг. в русской журнальной беллетристике жанра автобиографии (см. книгу Б. Эйхенбаума «Лев Толстой», кн. 1, 50-е годы, 1928, ч. I, гл. 4). Так, «Детство» выступает перед нами в историко-литературных связях и как создание гения, в котором в характерной для эпохи форме отражены ее общественные противоречия.

У Т. был свой путь, к-рым он шел к созданию первых художественных произведений: это—дневники. Они имеют огромное значение для понимания творческой индивидуальности Т. Основа дневников молодости, охватывающих десятилетия с 1847 по 1857,—самонаблюдение! Т. им буквально захвачен. С точностью чувствительного механизма он отмечает каждое душевное движение; он разлагает душевную жизнь, и она отражена в дневниках во всех тончайших изгибах противоречивого движения. Чернышевский первый дал пронизательную характеристику толстовского самонаблюдения. Он писал в статье о «Детстве и отрочестве», о «Военных рассказах»: «Внимание графа Толстого более всего обращено на то, как одни чувства и мысли развиваются из других: ему интересно наблюдать, как чувство, непосредственно возникающее из данного положения или впечатления... переходит в другие чувства, снова возвращается к прежней исходной точке и опять и опять странствует... как мысль, рожденная первым ощущением, ведет к другим мыслям, увлекается дальше и дальше...». Т., по словам Чернышевского, занимает «сам психический процесс, его форма, его законы, диалектика души, чтобы выразиться определенным термином».

Т. как бы учился на себе. Но т. к. самонаблюдение никогда не доставляет Т. самоудовольствия, т. к. Т. при всем пристальном внимании к своему интимному миру никогда не замыкается в себе, самонаблюдение приводит к объективному наблюдению, вырабатывает умение объективно раскрывать «диалектику души». «Кто не изучал человека в самом себе,—писал Чернышевский,—никогда не достигнет глубокого знания людей... Мы не ошибемся, сказав, что самонаблюдение должно было чрезвычайно изострить вообще его (Толстого) наблюдательность, приучить

его смотреть на людей пронизательным взглядом».

Дневники молодости показывают, как сплетены были в Т. самонаблюдение и самоосуждение, причем ясно проступает характерное для Т. противоречие. Он конкретен в наблюдениях пороков и слабостей, выводы же даются в отвлеченных нравственно-этических категориях. Т. со своим проникновением в человеческую индивидуальность в то же время исходит из отвлеченного представления о человеке и нравственности. Поэтому так силен в Т. ригоризм, поэтому так много места отводит он «правилам»: он пишет «Правила для развития воли», «Правила в жизни», «Правила вообще»; устанавливает н о р м у поведения, к-рой никогда не достигает. Самонаблюдение—одно из самых ярких проявлений толстовского индивидуализма. А вместе с тем в Т. жили могучие социальные стремления. «Я» Толстого не заслоняло мира; напротив, Т. мыслил свою жизнь и деятельность направленными к пользе и счастью людей. «Ежели пройдет 3 дня,—пишет он,—во время которых я ничего не сделаю для пользы людей, я убью себя».

Много лет спустя после написания «Детства», в 1878 и в 1903, Т. возвращается к теме своего первого произведения и пишет два отрывка «Первые воспоминания» и «Воспоминания моего детства».

В обоих произведениях ясней, чем во всем остальном творчестве Т., выступают отличительные черты того социального мира, к которому писатель принадлежал по рождению и к-рый исторически осужден был на разложение и гибель. Это—мир патриархального барства, высшей помещицкой, неслужилой знати. Т. писал о своем отце в «Воспоминаниях»: «Он не только не служил нигде, но даже все друзья его были такие же люди свободные, не служащие, и немного фрондирующие правительство Николая Павловича. За все мое детство и даже юность наше семейство не имело близких сношений ни с одним чиновником». В «Детстве» феодальная патриархальность и культура быта заслоняют в сознании молодого автора отношения эксплуатации и угнетения, и жизнь помещицкой среды рисуется как светлая картина жизни семьи, где родичи, чада и домочадцы, господа и слуги образуют как бы «естественное» единство. Так написаны главные образы повести—патапа и ее нянька Наталья Савишна. С ними более всего связан маленький герой повести; с этими образами и гармонирует детское любовно-радостное восприятие мира. Нельзя было удачей найти композицию. Идеализированный мир старого барства дан через призму детских восприятий, в к-рых так естественны радость жизни, доверчивость, любовь к близким. Идеализация приглушена; наивная патриархальность отношений выступает художественно убедительной. В повести нет ни слащавости, ни сентиментальности. Ее образы тем более убедительны, что отодвинуты в прошлое, овеяны грустью воспоминания. «Детство» написано взрослым человеком, сознающим, что «невозвратима» «счастливая, счастливая пора детства». В

светлое течение рассказа смерть матери вводит трагические ноты; в гармонию входит разлад. Он едва диссонсирует в «Детстве», усиливается в «Отрочестве» и «Юности», воплощаясь в образе юного героя. Николенька Иртеньев «склонен к умствованию», к анализу себя и окружающих. Это и отличает его от родичей, барски-самонадеянно принимающих жизнь, «удалая от себя», как говорил Т., ее темную сторону. Николенька живет напряженной внутренней жизнью, работой пытливого разума. Анализ не убавляет в нем внимания к социальному миру, в к-ром он живет. Напротив, началом отрочества, т. е. формирования своей личности, Иртеньев считает тот момент, когда впервые начинает «чувствовать» и «сознавать» (слова Т.) жизнь других людей.

Иртеньев начинает собой галерею толстовских героев: Нехлюдов («Утро помещика»), Пьер Безухов, Андрей Болконский, Левин, Нехлюдов («Воскресение») — все они не отделяют судьбы своего «я» от решения коренных социальных вопросов.

Рисую скрытую игру душевных сил человека, Т. заставлял своих лучших героев жить общественными интересами времени. Мы видим бесконечно изменчивое течение духовной жизни, зависимой, как показывает Т., от того большого общественного мира, в к-ром человек живет.

Постановка вопросов, что так подчеркивал в Толстом Ленин, вплетена в изображение «диалектики души», и это сообщает образам Т. ту полную глубокую жизненность, к-рая выделяет писателя как художника-психолога во всей мировой лит-ре.

Стремления Иртеньева, рожденные мутным сознанием социальной несправедливости, приводят к усиленной работе мысли и к личному совершенствованию, а не к деятельности среди людей. Это и характерно для всего творчества Т. Он возмущался до беспощадно-резкой постановки «самых больных, самых проклятых вопросов» и в то же время переключал эти политические и социальные вопросы в морально-этические. А это всегда связано с гипертрофией сознания, внутренней жизни в изображении человека. Отсюда своеобразная структура образов у Т.: преобладание внутренних монологов и диалогов, «неслышных разговоров», контрастность процесса душевной жизни — взлеты и падения, порожденные противоречиями личности.

Идеализированный мир патриархального барства, уходящий в прошлое, связанный с «невозвратной» порой детства, и человек нового поколения, юноша, который, несмотря на приверженность к родичам — людям «comme il faut», охвачен нравственной тревогой, упорно анализирует себя и окружающих, осуждает их и себя, страстно ищет новое место и назначение свое в жизни — вот сущность идейной и художественной композиции тол-

стовской трилогии. В ней выразил писатель свое осознание распада феодального мира — одного из главных социальных явлений эпохи.

«Отрочество» писал Толстой в 1852—1854, «Юность» в 1855—1856 наряду и вперемежку с другими вещами, из к-рых главные — военные рассказы («Набег», 1852; «Севастополь в декабре», 1855; «Севастополь в мае», 1855; «Севастополь в августе», 1855; «Рубка леса», 1855; «Встреча в отряде с московским знакомым», 1856) и «Роман русского помещика», 1852—1856. «Роману» этому Т. прида-



Д. Кардовский. Иллюстрация к повести Л. Н. Толстого «Детство»

вал большое значение, называя его «полезной и доброй книгой». Широкие общественно-актуальные замыслы «Романа русского помещика» зрели в то время, когда Т. был участником войны на Кавказе и Крымской кампании.

Пафос военных рассказов — правда. Задача Т., в противовес лит-ой традиции — изображению громких военных подвигов, — воспроизвести свои наблюдения с самой трезвой, суровой правдой. Т. так и пишет: он рисует войну «не в правильном, красивом и блестящем строе, с музыкой и барабанным боем, с развевающимися знаменами и гарцующими генералами, а... в настоящем ее выражении — в крови, в страданиях, в смерти...». Т. обличает военную злость, ужас и мерзость царской войны — братоубийственной бойни.

Т. в военных рассказах выступает великим сердцеведцем. «Неслышные разговоры», которые ведут с собою люди в обстановке войны — в виду смертельной опасности, в последние мгновения угасания сознания — не могут не быть глубоко искренними. Но автору этого мало. Он вмешивается в самонаблюдение героя, он «исправляет» и «объясняет», уничтожает иллюзии, показывает «как оно есть на самом деле». Сокровенные человеческие побуждения — простые, как инстинкт жизни, возвышенные, как стремление исполнить свой долг — и вожделения тщеславия и корысти подыты из глубины душевной. Т. не устает обличать себялюбие, самодовольство, самолюбование, не покидающие человека даже в предсмертные минуты (напр. сцена смерти

Праскухина в «Севастополе в мае месяце»). Он дает ряд зарисовок офицеров из военной знати и показывает, как ими владеет мелкое честолюбие, низменная корысть, как все они тянутся быть «аристократами» и завидуют друг другу.

Замечательно, что в изображении Т. солдаты, люди народной массы чужды индивидуализма и поэтому чужды расчетов тщеславия. Они просты, «естественны»,—что подчеркивает Т. Они не стараются скрыть страх смерти, естественно боятся смерти. Но именно солдаты и люди, им по духу близкие, как напр. бедный армейский капитан Хлопов, храбры настоящей, непоказной храбростью; сила героизма, мужества, любви к родине таится в народной массе. Мысль Грибоедова («1812 год») и Лермонтова («Бородино») о роли крестьянско-солдатской массы в войне 1812 получила свое подлинное развитие у Т. В «эпопее Севастополя», пишет Т., «героем был народ русский». Эта мысль движет повествование «Войны и мира».

Характерна для военных рассказов такая постановка вопроса: «Мне интереснее знать, каким образом и под влиянием какого чувства убил один солдат другого, чем расположение войск при Аустерлицкой или Бородинской битве». Человек с его «неистребимой», как думал Т., жаждой личного счастья всегда был перед глазами писателя. Т. не дал решения проблемы личного и общественного—этой основной проблемы всего его творчества, не дал ответа на вопрос о причинах войны. Но всем содержанием рассказов, их суровой правдой Т. протестует против братоубийственной бойни. Это—пафистский протест. Т. не знает, кто бросил массы людей, не имеющих основания враждовать друг с другом, в огонь войны, не знает общественных законов, управляющих действиями людей, и потому обращает свои взоры к природе, и его протест принимает форму противопоставления человека и природы. В этом учителем Т. был Руссо, предшественником в русской лит-ре—Лермонтов.

Т. видит бесконечность жизни природы. Эта мысль имела для писателя огромное значение. От нее он шел дальше—к пониманию того, что неистребима жизнь народа, нации. Лучшие произведения Т. оставляют впечатление, что судьбы отдельных людей, о к-рых рассказывает автор, включены в судьбы человечества, в жизнь мира, исполнены какой-то закономерности и смысла.

Философская насыщенность рассказов Толстого определяет их своеобразную структуру. Сюжет их распадается на несколько событий, эпизодов, связанных идейным единством; Т. даже в рассказах стремится широко охватить жизнь, контрастно сопоставить людей различных социальных групп или различные человеческие характеры. Он перебивает развитие сюжета философско-лирическими отступлениями, не ослабляя ни эффекта исполненных действия сцен, ни живой пластичности образов. В рассказах, отягощенных сложным сюжетом, философскими отступлениями, Т. достигает удивительной гармоничности и завершенности композиции.

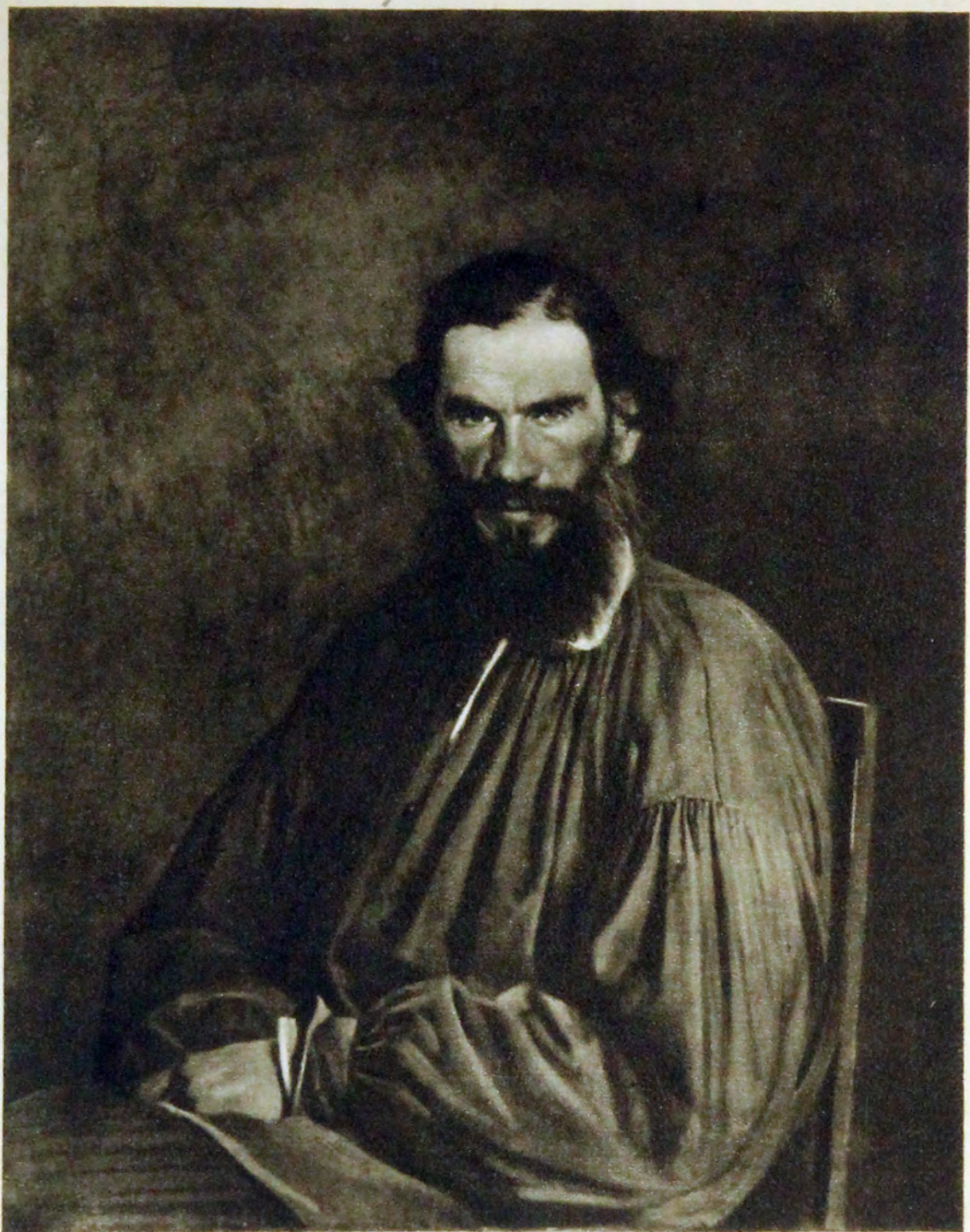
Это тем более замечательно, что большинство рассказов Т. заканчивается не эффектной развязкой сюжета, а лирической сценой, рассуждением.

Военные рассказы Т. были актуальны и по содержанию и по форме; они входят в тот поток полурассказов, получерков, «статей», по терминологии Некрасова, к-рые в 40-х гг. вытесняли поэму и новеллу. Не случайно свою «Рубку леса» Т. посвятил Тургеневу, знаменитому в то время автору «Записок охотника»—типичного для эпохи сборника рассказов и очерков.

К 1856, т. е. ко времени, когда вышли в свет произведения первого творческого десятилетия—трилогия, военные рассказы, «Метель», «Два гусара», «Утро помещика» (все три вещи 1856), Толстой—признанный писатель. Положительно вся критика,—в том числе и революционно-демократическая—Чернышевский, Некрасов, Анненков, Боткин, Дружинин, Григорович, Тургенев,—говорят о Т. как о выдающемся таланте. И когда молодой, 27-летний писатель, участник севастопольской обороны, приезжает в 1855 из Дунайской армии в Петербург, его встретили с восторгом. Т. попадает в гущу лит-ой жизни, в круг «Современника», он живет у Тургенева, близко знакомится с Некрасовым и с Дружининым. Все чувствуют в нем недоожинную силу. Он радуется своему успеху, но успех не кружит ему головы, не усыпляет критического отношения к себе, к окружающим. Все, знавшие Т. в это время, отмечают его неустойчивое движение вперед, его могучий духовный рост.

Т. попал в Петербург в момент напряженной общественной и лит-ой борьбы. Крушение николаевской монархии обнажило разложение крепостнического строя, подымается волна крестьянских восстаний, назрели условия и силы социального переустройства. Общество активно живет политическими и социальными интересами, из к-рых главный—вопрос об уничтожении крепостного права. Авангардные позиции занимают и руководящую роль ведут революционные крестьянские демократы, против них выступает дворянско-буржуазный блок. Это кипение классовой борьбы получает живое выражение в лит-ре, публицистике, критике. Дворянско-буржуазные писатели и критики во главе с Дружининым и вкуче с Тургеневым нападают на Чернышевского, стремясь всеми мерами ослабить революционное воздействие «Современника». В это время Т., как и всегда, далек от профессионально-литературских интересов. По живым следам сражений под Севастополем он писал в дневнике: «Много политических истин выйдет наружу и разовьется в нынешние трудные для России минуты. Чувство пылкой любви к отечеству, восставшее и вылившееся из несчастной России, оставит надолго следы в ней. Те люди, которые теперь жертвуют жизнью, будут гражданами России и не забудут своей жертвы».

Но автор этих пророческих строк и севастопольских рассказов вместе с тем и помещик, принадлежащий по рождению к высшей помещицкой знати. В Т. в эту пору только лишь пробуждается сознательное противопоста-



Л. Н. ТОЛСТОЙ
С портрета И. И. Крамского, 1873

вление себя барской среде. Правда севастопольских рассказов и есть тот художественно обобщенный материал трезвых и честных наблюдений, к-рый, накапливаясь, будет все более и более углублять это противопоставление и приведет писателя к разрыву с родной по рождению средой. В 50-е гг. Т. встает на этот путь исканий, но еще крепка его связь с помещицей Россией. Т. выступает против Чернышевского—вождя крестьянской революционной России. На некоторое время его лит-ыми советниками и друзьями становятся Анненков, Дружинин, Боткин—«бесценный триумvirат». Выступая против Чернышевского и возглавляемого им революционно-демократического направления, Т. подчеркивает свое резко отрицательное отношение к политике. Он предлагает организацию журнала в противовес «Современнику» для борьбы с политикой, к-рая угрожает, по его мнению, искусству. В действительности это означало организацию сил для борьбы с революционным направлением в лит-ре и общественной мысли. Однако замысел издавать журнал заглох. Т. было не по пути ни с Дружининым, ни с Фетом, этими яркими поборниками и представителями теории «чистого искусства». Т. и в это время при всей враждебности к Чернышевскому и его направлению, был очень далек от дружининского эстетизма и фетовской безыдейности. Он быстро «объелся», по выражению Тургенева, Дружининым. Общество либеральных «праздно-болтающих» литераторов становится вскоре ему «противным». По самому существу своей творческой индивидуальности, по складу ума и общественным замыслам Т. враждебен либералам. Он видит лицемерный характер их позиций, половинчатость, дряблость. Ленин подчеркивал в Т. «стремление дойти до корня». Именно это и чуждо сознанию либералов. Антагонизм между ними и Т. сказался в отношении его к Тургеневу. Отзывы Т. о произведениях Тургенева показывают, что ссоры между писателями, едва не закончившиеся дуэлью и приведшие к длительному разрыву, не случайны и причина их более глубокая, чем простое несходство характеров. Интересно описание ссоры между писателями, сохранившееся в воспоминаниях Фета: «Я не могу признать,—говорил Толстой,—чтобы высказанное вами было вашим убеждением. Я стою с кинжалом или саблей в дверях и говорю: „пока я жив, никто сюда не войдет“. Вот это убеждение. А вы друг от друга стараетесь скрывать суетность ваших мыслей (разрядка моя. — М. Ю.) и называете это убеждением». Это—меткая, прозорливая характеристика сознания и поведения либералов, это—не в бровь, а в глаз Тургеневу, к-рый, как известно, «грешил» свободомыслием и каялся, к-рый приглушал в своем творчестве противоречия жизни. Т. их обострял, а не замазывал.

Т. был чужд также и славянофилам. «Славянофилы тоже не то», пишет он Боткину, быстро разглядев «тупость» и «ограниченность» славянофилов. С кем же этот «дикий», по выражению Чернышевского, человек? Для выяснения позиций Т., без чего нельзя понять его творчества, нужно знать, как он решал основной, разделявший общество на партии, во-

прос того времени—освобождение крестьян. Т.—за освобождение. Вспомним, что «главная», по его словам, мысль «Романа русского помещика»: «невозможность жизни правильной помещика—образованного нашего века—с рабством. Все нищеты его должны быть выставлены и средства исправить указанные».

В 1858 Т. вместе с Тургеневым и Хомяковым в числе 105 дворян Тульской губ. написал мнение о необходимости освобождения крестьян от крепостной зависимости с наделением их землею за выкуп. Но анализ сложившейся обстановки приводил Т. в смятение. На собственном опыте он убеждался, что крестьяне не хотят «освобождения» с выкупом, считая землю своей. Т. отлично понимал, что вопрос именно в том и заключается—чья земля—и что перед помещиками стоит, по его словам, «выбор резни или нищеты».

Документы, относящиеся к освобождению крестьян,—главные из них—письмо к Блудову и «Записка о дворянстве»,—интересны тем, что в них Толстой устанавливает «чрезвычайно важные», по его мнению, и действительно существенные факты; он разоблачает либеральные иллюзии, хотя и не делает правильных выводов из фактов и наблюдений. Но трезвость и честность, беспощадно-острая наблюдательность и неуспынный критицизм ведут вперед Т.

Т. обладал таким бесстрашием самобытной мысли, такой великой способностью видеть сложное движение жизни и сводить сложность к самым простым, очевидным вопросам, такой, как говорил Достоевский, «исступленной прямолинейностью», что в то время, когда «все переверотилось» в стране, он не мог не стремиться познать и распутать переплетение мучительных социальных противоречий. Это и привело Т. к народным массам.

В 1856 Т. обрабатывает отрывки задуманного в 1852 «Романа русского помещика» в небольшую повесть «Утра помещика». Критики и комментаторы Т. рассматривают обычно повесть как автобиографическое произведение, отразившее планы и хозяйственную практику Т., в частности неудачную попытку освобождения крестьян. Но повесть далеко выходит за пределы автобиографичности, и не в ней ее значение. Герой «Утра помещика»—князь Нехлюдов—прямой наследник Иртеньева и Нехлюдова из «Юности». И с к а н и е цели и обязанностей жизни движет им, он уходит с проторенной дороги светской карьеры.

Искание это—первые шаги отхода от господствующего класса феодальной России. В «Утре помещика» нашла выражение мысль писателя о назревшем социальном конфликте между крепостным крестьянством и помещиками.

Все попытки Нехлюдова изменить «жалкое и бедственное» положение своих крестьян кончаются поспешной неудачей. Нехлюдов не доходит до простой мысли, что положение крестьян коренным образом изменится, когда его земля станет крестьянской, хотя жизнь, как показывает Т., приводит его к этой одной, единственно реальной, мере.

«Глубокой и трезвой правде» (слова Некрасова о Т.) не изменяет Т. Он рисует беспро-

светную жизнь крестьянства—бедность, невежество, мрак и показывает, что барские проекты встречают неколебимое недоверие крестьян. Пред нами два враждебных мира, и между ними невозможно примирение. В этом идейное значение повести и сила ее художественной композиции. Т. сам наносит удар своим верованиям, как художник-реалист идет против надежд и симпатий, воплощенных в образе Нехлюдова.

В 1857 Т. от имени Нехлюдова («Из записок князя Нехлюдова»—«Люцерн») рассказывает о своих заграничных впечатлениях, дает критику буржуазного строя и его цивилизации.

Поразительно, с какой силой и всесторонним охватом жизни поставил Т. в маленьком рассказе основные вопросы буржуазного прогресса: политического и общественного устройства, несоответствия нравственного уровня общества и его культуры. В этом отношении «Люцерн»—характерное произведение, отразившее время, когда в России побеждал буржуазный строй, а на Западе проявились противоречия его развития. Но Т. не в силах был ответить на поставленные вопросы, что отражало отсталость общественных отношений в России. Для Т. как будто не существует не только революционной, но и радикальной философской политической мысли Европы. Он не только не идет дальше Руссо, но зачастую растворяет идеи последнего в реакционной мистике.

Хаос остро ранивших противоречий и конфликтов обтупает писателя. «Неразрешимая бессмыслица!»—воскликает он и возводит свое недомыслие в закон жизни, хватается за «боженьку», благословляющего личное совершенствование, при к-ром до поры до времени уживаются нищий певец и богатый лорд.

В 1858 написан рассказ «Три смерти». Умирают три существа: барыня, мужик и дерево. Барыня—жалка и гадка, мужик и дерево—прекрасны. Т. поясняет это в письме к Ал. Андр. Толстой (от 1 мая 1858): «Его (мужика) религия—природа, в которой он жил. Он сам рубил деревья, сеял рожь и косил ее, убивал баранов, и рожались у него бараны, и дети рожались, и старики умирали, и он твердо знает этот закон... Une brute (скотина) есть счастье и красота, гармония со всем миром, а нетакое разлад, как у барыни...» (разрядка моя.—М. Ю.). Вот чего искал Т. всю жизнь, во всей своей деятельности—гармонии личности с миром. Он действовал в орбите буржуазного индивидуализма, неизменно, упорно стремясь выйти за его пределы, что и означало найти гармонию, уничтожить разлад личности с миром. Т. не находил реального пути осуществления своих стремлений, ограниченный пределами, поставленными эпохой и обществом, его породившими. Вот почему Т. постоянно, мучительно размышлял о смерти—уничтожении материального «я». Образ ее проходит через все творчество, завершаясь «Смертью Ивана Ильича».

В 1862—после почти двухлетней «остановки»—отступления из лит-ры в педагогику—Т. заканчивает «Казак».

Повесть писалась более десяти лет и вобрала в себя заветные мысли и любимые образы; то была «позма»—так сам Т. вначале называл эту вещь—о личности, народе и природе. Три произведения созвучны были впечатлениям и замыслам Т., когда он работал над «Казакми»: «Измаил-бей» Лермонтова, «Цыганы» Пушкина, «Илиада» Гомера. Главное, что соединяет на этот раз имена Пушкина, Лермонтова и Толстого,—это антитеза человека цивилизованного мира и народа, не испорченного цивилизацией, живущего одной жизнью с природой. Т. эту антитезу наполняет новым философским содержанием и потому ищет новой формы ее воплощения. Связь «Казак» с романтическими поэмами осложняется влиянием античного эпоса. В дневнике 1857 Т. отмечает, что под влиянием чтения «Илиады» решил «переделать всю кавказскую повесть».

Оленин бежит из «неволи душных городов». Он продолжает искания Нехлюдова. Т. берет любимого героя в особом плане. Олениным руководит, как показывает Т., «всемогущий бог молодости», не позволяющий ему надеть на себя «первый попавшийся хомут». Оленин с его по-молодому живым и сильным восприятием неведомого мира казачьей станицы, с его восхищением природой, в к-ром сливаются эстетическое чувство и физическое наслаждение, сделан носителем идеи возвращения к естественному состоянию. Тенденция воплотилась, оделась плотью психологически-убедительного образа. В ряду достижений Т. образ Оленина выделяется тем мастерством, с каким показано рождение мысли из ощущений и переживаний.

Оленин любит красавицу-казачку Марьяну как «лицетворение прекрасного природы» и, любя ее, чувствует себя «нераздельно частью всего счастливого божьего мира». Оленин хочет жить, как Лукашка и Ерощка, согласно законам, к-рые проложила природа «солнцу, траве, зверю, дереву». Тогда, думает Оленин, замолкнет немолчный голос: «кто я? и зачем я?» Но все решения Оленина иллюзорны. И сила Т. в том заключается, что, показав с исключительной психологической и художественной убедительностью возникновение этих решений, он сам же их опровергает. Т. показывает, что ничего не выходит из опрошения Оленина.

Мысли, к к-рым через сложную историю личности приходит Оленин, от лица матери-природы проповедует дядя Ерощка. Ерощка—великий охотник, знающий повадку всякого зверя и птицы, поистине—бог лесов и удалой казак-джигит—одно из самых оригинальных и естественно-живых воплощений пантеизма. Оленин и Ерощка—две стороны одного явления—исканий Толстого. Оленин—реалистический тип, Ерощка—романтизированный образ казака, устами которого Толстой высказывает заветные мысли. Проповедь пантеизма сливается с чудесным проникновением в жизнь природы; образ Ерощки приобретает силу подлинно художественного создания. Несравненно более типичны образы Лукашки, Марьяны. Толстой не заставляет их произносить философско-лирические

монологи. Их внутренняя жизнь дана скульптурными чертами. Лукашка и Марьяна даны во внешнем. В изображении «видимости» мира сказались и пластический, и чисто живописный талант Т. Этюды пейзажей в записной книжке 1856 замечательны живописностью в точном смысле этого слова. В Марьяне и Лукашке это мастерство направлено к тому, чтобы передать красоту внешности—пропорций, линий, цвета: чисто живописная игра красок сочетается со словесной лепкой тела, рельефно-скульптурной рисовкой его позы, движений. Это не значит, что образы казаков лишены духовности, внутреннего содержания. Художник нашел форму, наиболее соответствующую содержанию сознания людей, о которых он говорил, что «они сами в себе», которые не выделены как личности из патриархального коллектива. Вместе с тем Т. нашел наиболее выразительную художественную форму своих философских идей. Т. вложил в изображение природы и красоты человеческой, как красоты природы, большое прогрессивное содержание, несмотря на идеализацию стихийности и неизменности жизни народной, которую Т. сливал с жизнью природы. Утверждение превосходства трудящегося народа над праздным командующим меньшинством, воплощение в художественном образе материального, «естественного» человека—имели прогрессивный смысл и значение. «Холстомер», идейно завершающий «Казаков» (писался в 1863),—гимн природе и обличение собственников, отрицание собственности.

Наряду с «Казаками» и «Холстомером» писался «Поликушка» (1861—1862)—мрачная правдивая история крепостного, о к-рой Тургенев отзывался: «даже до холода спинной кости пробирает». «Поликушка»—типичное произведение 60-х годов в том смысле, что «доля народа» занимает автора и он изображает ее не только сочувственно, но с присущей ему силой реализма. И в то же время—в 1863—1864 Т. пишет «Зараженное семейство»—антихудожественную комедию, направленную против «Новых людей» (так называлась комедия в одном из черновых набросков), прежде всего против Чернышевского, к-рый и выведен в комедии в карикатурно-клеветническом виде. «Зараженное семейство» имело злободневно-реакционный характер: оно писалось в ответ на роман Чернышевского «Что делать?»

С 1857—1858 назревает в Т. первый кризис, приведший в 1860 к отступлению от лит-ры. В творческом пути Т. мы наблюдаем несколько таких «остановок»; они знаменуют подведение итогов пройденного, а это всегда совпадает с тем, что противоречия жизни и сознание своего бессилия их разрешить начинают особенно донимать, «равнить» писателя; в исканиях выхода он вступает в новую фазу развития.

Осенью 1859 Т. начинает свои занятия с крестьянскими детьми в яснополянской школе и увлекается педагогической деятельностью.

Педагогические воззрения Толстого связаны с его взглядом на исторический прогресс, а решение этого боевого вопроса времени имело непосредственное отношение к творчеству Толстого.

Т. отрицал исторический прогресс. Он развернул широкую, острую критику всех форм прогресса в капиталистическом развитии, проявив, как всегда, гениальную наблюдательность. Но критика эта даже в свое время не имела общественно-передового значения



Е. Лансере. Иллюстрация к повести Л. Толстого «Хаджи Мурат», 1913

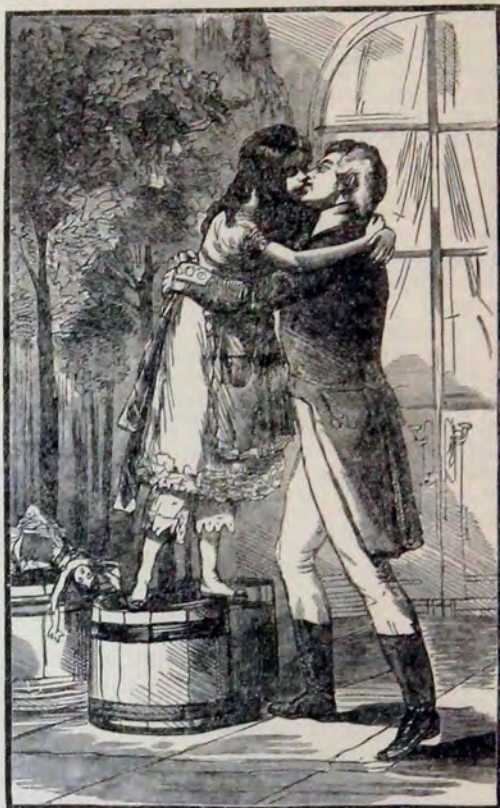
(что понял и вскрыл Чернышевский) потому, что велась с позиций прошлого и приводила к реакционным выводам. «Общего закона движения вперед человечества нет,—заявляет Т.,—как то нам доказывают неподвижные восточные народы». Эту цитату из статьи Т. «Прогресс и определение образования» приводит Ленин, разъясняя, что «именно идеологией восточного строя, азиатского строя и является толстовщина в ее реальном историческом содержании» (Соч., т. XV, стр. 101). В статье «Прогресс и определение образования» Т. ставит самый значительный вопрос своей переходной пореформенной и дореволюционной эпохи—о капиталистическом развитии России. Ленин указал на близость Т. к народникам в разрешении этого вопроса. Толстой отвергал для России путь европейского развития. И также в народническом духе Толстой дает положительную программу: «По понятиям русского народа, увеличение благосостояния состоит в равномерном разделении земель».

В 1863, в обстановке усиленного интереса русского общества к проблемам истории, в связи со своими же раздумьями по этим вопросам, Т. принимается за работу над романом «Декабристы». Он в это время—в расцвете своего гения. Вначале «Декабристы»

и «Война и мир» мыслились автором как одно произведение. В 1863 написан был отрывок— три главы о возвращении декабриста Лабазова из Сибири. Т. оставил начатое, от настоящего перейдя к 1825. «Постепенно перед автором,—пишет Софья Андреевна со слов Т. в 1884,—раскрывались все глубже и глубже источники тех явлений, которые он задумывал описать: семья, воспитание, общественные условия и проч. избранные им лиц; наконец он остановился на времени войны с Наполеоном, к-рое и изобразил в „Войне и мире“». В конце этого романа видны уже признаки того возбуждения, к-рое отразилось в событии 14-го декабря 1825 года». Эта данная С. А. со слов автора, а потому авторитетная творческая история проливает свет на самое сложное его произведение. Т. обрисовывает ход работы над романом как работы историчной. Так оно в действительности и было. Т. изображает события военной и гражданской мировой истории, влетает их в картины семейной, общественной жизни России. Цари и полководцы и солдатская масса, герои и масса, девочка и девушка Наташа, с ее ограниченным, исполненным очарования молодости, счастливым личным миром, и Андрей Болконский, Пьер Безухов, живущие сложными общественно-политическими интересами времени, дипломатическая возня и события, где кровью, а не болтовней решаются человеческие судьбы, передвижения армий, сражения, военные смотры, советы, смерти и рождения.—все это входит в грандиозно раздвинутые рамки толстовского романа. Широта охвата действительности—его выдающееся идейное и художественное качество. Сила Толстого, его композиционное мастерство—в сочетании грандиозности масштабов с занимательностью. «Война и мир»—хроника: события развиваются во временной последовательности с такой динамикой, с таким разнообразием приемов контраста или внутреннего глубокого созвучия, что большой философский роман по увлекательности можно сравнить с новеллами и повестями Пушкина. Т. сохранил пушкинское мастерство «интереса самих событий», сочетав его с «интересом подробностей чувства».

В первых двух томах романа изображены войны 1805—1807 России, Австрии и Пруссии против бонапартистской Франции; во втором томе международная военно-политическая история отступает перед картинами мирной жизни, хотя и здесь несколько ярких эпизодов и сцен воскрешают такие значительные события, как Фриланское сражение, Тильзитский мир. В изображении 1805—1807 сказались противоречия Т. как исторического романиста. С одной стороны, он со всей присущей ему силой художественной правды рисует безвестных героев войны—Тимохина, Тушина. В этих томах Т. верно показывает образы Кутузова и Багратиона как талантливых стратегов и мужественных полководцев—среди бездарных карьеристов-военачальников, штабных офицеров-трусов. С другой стороны, Т. искажает действительность, когда делает ответственным за аустерлицкое поражение австрийское командование и рисует Александра I в ду-

хе царедворческих писаний. В письме Билибина рассказано (не случайно только лишь рассказано) о «комедии» бездарного руководства кампанией 1807, вопиющих беспорядках в армии, о грызне между собою военачальников и голоде солдат, к-рых Билибин иронически называет «третьим врагом» генералов. Денисов—герой, олицетворяющий храбрость и честность неподкупного патриота, отдан под суд за то, что отбил провиант для своих голодающих солдат, а Берг и Друбецкой, знающие о выгодах службы под командою высокопоставленных лиц, удачно делают карьеру. Вот верные очертания военной действительности, встающие под пером Т. Но они заслоняются светлыми картинами барского быта. Т. как будто не видит связи между беспечальным житьем крепостников-помещиков—Болконских, Ростовых—и голодом солдат, страшными солдатскими лазаретами. Т. увлекает семейность, домашность патриархальной землевладельческой знати, он любит архаическую фигуру старого князя Болконского и саркастически рисует придворную знать.



М. Башилов. Иллюстрация к роману Л. Н. Толстого «Война и мир»

Своеобразная толстовская сатира преследует представителей светского дворянства: так даны салон Анны Павловны Шерер, мать и сын Друбецкие, семья Курагиных, являющаяся примером экономического, социального, морального вырождения дворянства.

Изображение «мира» преобладает над изображением «войны» в первых томах романа,

охватывающих события, предшествующие войне 1812. Т. колеблется между двумя планами—лично-семейным и историческим. Очертания романа меняются, пока материал 1812, в к-рый углубился писатель, не подсказал мысли, соединившей оба плана. Т. ее впоследствии определил: «Чтобы произведение было хорошо, надо любить в нем главную основную мысль. Так в „Анне Карениной“ я любил мысль семейную, в „Войне и мире“ люблю мысль народную вследствие войны 1812 года». Война, решавшая вопрос национальной независимости, открыла перед писателем источник силы нации—социальную и духовную мощь народа. Народ творит историю. Эта мысль озарила все события и лица. «Война и мир» стала историческим романом, получила величественную форму эпопеи. Т. шел вперед вместе с работой над романом.

Появление «Войны и мира» в печати вызвало самую разноречивую критику. Радикально-демократические журналы 60-х гг. встретили роман ожесточенными нападками. В «Искре» за 1869 появляется «Литературно-рисовальное попури» М. Знаменского [В. Курочкина], пародирующее роман. Н. Шелгунов отзывался о нем: «апология сытого барства». На Т. нападают за идеализацию барской среды, за то, что оказалось обойденным положение крепостного крестьянства. Но роман не получил признания и в реакционно-дворянском лагере. Некоторые его представители договорились до обвинения Толстого в антипатриотическом направлении (см. П. Вяземского, А. Нарова и др.). Особое место занимает статья Н. Страхова, к-рый подчеркивал обличительную сторону «Войны и мира». Очень интересна статья самого Т. «Несколько слов по поводу „Войны и мира“» (1868). Т. как бы оправдывался в некоторых обвинениях, когда писал: «В те времена тоже любили, завидовали, искали истины, добродетели, увлекались страстями; та же сложная умственно-нравственная жизнь...»

Спор о «Войне и мире» решен историей—ленинской оценкой Т., всенародным признанием его в нашей стране.

Демократы-шестидесятники не видели,—это была не вина, а беда их,—исторически верного содержания «Войны и мира». Оправдание Т. не в том, что в романе есть обильный материал обличения: не в обличении пафос произведения. Но любовно выписанные картины старого барства Т. осветил сознанием гибели, распада патриархального феодального мира. В изображении Т. этот распад связан с крушением дворянской государственности. В своем ответе критикам Т. как бы говорил: не все высшее сословие состояло из Митрофанушек и Салтычих. А в романе своем он показал, что лучшие люди дворянства в своем стремлении переделать существующие общественные порядки или обречены на трагическое одиночество и гибель, как Андрей Болконский, или принуждены идти против дворянского государства, как Пьер Безухов. В «Войне и мире» нет изображения крестьянства; богучаровский бунт дает искаженное представление о крестьянских восстаниях. Автор романа как будто не видит крепостнических поряд-

ков, сверху донизу пронизавших помещичью жизнь. Анненков правильно отметил, что Т. умудрился обойти в романе разночинцев, а Тургенев указал на отсутствие в «Войне и мире» «декабристского элемента». Ни влияние французской просветительной философии, сильное в образованном дворянском кругу, ни влияние заграничных походов 1814—1815 на



М. Башилов. Пьер Безухов. Иллюстрация к роману Л. Н. Толстого «Война и мир»

развитие декабристского движения не отражены в достаточной мере в романе. Но глубоко подняты были Т. иные мощные пласты действительности; настолько верно отразил он некоторые существенные стороны жизни русского общества и государства начала прошлого века, что отразил тем самым целостность общественных противоречий. И с исторической необходимостью выступили причины и предпосылки декабристского движения.

В галлерее персонажей «Войны и мира» выделяются неустанной работой мысли Андрей Болконский и Пьер Безухов. Они как бы призваны осветить критическим сознанием окружающую нерадостную действительность. Как Николенька Иртенев и Нехлюдов, они охвачены нравственной тревогой, самоанализ обостряет их социальные стремления. Болконского отличает редкая в героях Т. черта—«практическая цепкость». Он не довольствуется отвлеченными выводами, он не успокаивается отвлеченными размышлениями об истине и добродетели. Болконский—феодал по своему социальному положению, прямой наследник своего отца—екатерининского вельможи. Традиции поколений тяготеют над ним, они пронизали его психику, что сказалось ясно напр. в его отношении к

Сперанскому. И в то же время враг Сперанского, ярый поборник крепостнической монархии—Аракчеев враждебен Болконскому. Болконский должен выбирать между антипатичным ему Сперанским и «холопом венчанного солдата». Он не делает выбора, «отстраняется от жизни потому, что у него есть Лысые Горы—боярская вотчина, где можно окопаться, временно уйти от государственной деятельности. Болконский, как и многие герои Т., двойственен. Его двойственность заключается прежде всего в той «несообразности положения человека и его моральной деятельности», о к-рой писал Т. еще в «Отрочестве». Болконский—феодал, но деятельность его сознания направлена против феодального мира. «Вторая душа» Болконского—душа человека, к-рый преклоняется перед гением Наполеона, сознает свои недожинные силы, жаждет власти и славы, мечтает о «Тулоне». Он осуществляет первые мероприятия по улучшению положения крестьян: подобно Онегину, «ярм он барщины старинной оброком легким заменил».

Противоречия «двух душ» в Андрее Болконском не были бы так остры и трагичны, если бы они не осложнились пониманием ничтожности той деятельности, к-рую отводит ему действительность. Андрей ищет великой общественно-полезной деятельности, полного проявления своей индивидуальности и не находит, потому что действует в пределах дворянской государственности. Бесплодность деятельности «практически цепкого» Болконского, его одиночество являются обличением дворянской государственности.

В критике не без основания установилось мнение, что Т. модернизировал людей изображаемой эпохи—10—20-х гг. прошлого века. Модернизация, к-рую вносит Т. в образ Андрея Болконского, это—сознание своего бессилия. Оно могло возникнуть после декабристского разгрома, после либеральных реформ, как отражение противоречий буржуазного общества. «Ах, душа моя, говорит Болконский Пьеру, последнее время мне стало тяжело жить. Я вижу, что стал понимать слишком много. А не годится человеку вкушать от древа познания добра и зла». Это гордое и горькое признание Болконского звучит как самоопределение Т., настолько верно в нем схвачены основные черты толстовского мировоззрения. «Познание добра и зла»—анализ действительности, в к-ром сильна негативная сторона и к-рый не приводит к пониманию хода исторического процесса, отчего «тяжело жить»,—это и есть определятельная черта Т.—художника-аналитика, величайшего жизнелюба, но и пессимиста.

Болконский по своему психическому складу, как индивидуальность, контрастирует с Пьером Безуховым, оттеняет его наивную доверчивость и отвлеченность его «умствований». Но не случайно они друзья. Их жизненные пути сходятся, что подчеркивает их социально-типическое сходство. При всей своей склонности к отвлеченным размышлениям Пьер не удовлетворяется масонством. Ему близка идея «собственного исправления и

очищения», но он не успокаивается на ней, ищет практического осуществления идеи общественного блага. Т. вскрывает безрезультатность проектов Пьера, они никогда не спасут и не могут спасти и только тешат самолюбие барина-филантропа. Т. констатирует двойственность своего героя, разрыв между отвлеченным стремлением к благу и эмпирическими наблюдениями зла, разрыв, парализующий общественную активность.

В эпилоге романа Пьер показан одним из организаторов тайного общества, будущим декабристом. Он упоминает о Тугендбунде, устав к-рого был положен в основу Союза благоденствия. Замечательно, что в его рассуждениях отчетливо сказались будущие противоречия декабристского движения. Пьер решительно выступает против Александра I и его правительства—Магницкого, Аракчеева. И тут же оговаривается, отвечая на возражения Николая Ростова, к-рый грозит по приказу Аракчеева «рубить» членов тайного общества: «мы только для того, чтобы Пугачев не пришел резать моих и твоих детей...»

Роман, изображавший эпоху безраздельного помещичьего господства, принял мрачные очертания. Не просто обличение высшего сословия, а неспособность дворянства управлять страной и народом, двойственность и бессилие его интеллигенции—вот выводы, к к-рым, вопреки своим первоначальным намерениям, пришел Т. и к-рые вели его к народу.

Т. написал художественную историю войны 1812 как национально-освободительной народной войны.

Т. делает честь то, что он показал различие между захватническими, империалистскими и национально-освободительными войнами. Ленин писал о наполеоновских войнах: «...когда Наполеон создал французскую империю с порабощением целого ряда давно сложившихся, крупных, жизнеспособных, национальных государств Европы, тогда из национальных французских войн получились империалистские, породившие в свою очередь национально-освободительные войны против империализма Наполеона» (Соч., т. XIX, стр. 181).

Т. подробно описывает события с момента вступления Наполеона в Россию вплоть до изгнания французов. Картинами из рассказа выделены важнейшие моменты: Бородинское сражение, совет в Филях, ожидание Наполеоном депутации от «бояр», оставленная Москва, партизанская война. Целеустремленность романа: показать, что силой исторического процесса является народ, масса, а не личности, герои. На армию Наполеона, ставшую орудием национального порабощения, на интервентов, захватчиков, к-рые, разоряя страну, вторгались в жизнь миллионных масс, обрушилась «дубина народной войны». И Наполеон был побежден.

Т. рассказывает о безвестных героях, огнем встретивших неприятеля в оставленном Кремле. «Кто были эти люди, никто не знал». Т. рисует партизанское движение, уничтожившее по частям наполеоновскую армию—армию, к-рая, по верным словам Т., «в самой себе несла уже тогда неизбежные условия

гибели». В народных массах живет непокори-мая сила—«скрытая теплота» патриотизма—эта главная мысль, как лейтмотив, развита в образах и картинах эпопеи 1812. Но цель народа, пишет Т., была одна: «очистить свою землю от нашествия». И Кутузов, олицетворяющий в изображении Т. «народное чувство... во всей чистоте и силе его», отрицательно относится к продолжению войны после изгнания французов из пределов России.

В национально-освободительной войне Т. увидел единство личных и общественных интересов; это—один из основных вопросов романа и всего творчества Т. В действительности единство осуществлялось в условиях классовой борьбы. Т. этих условий не понимал. В своем устремлении к народу Т. растворил личность в массе, в «роевой» жизни, теоретически «подкрепив» это реакционной философией истории.

Перед нами кричащие противоречия. Толстой—великий художник человеческой индивидуальности. Но Толстой же—мыслитель, не только отрицающий роль личности в истории, но и субъективное начало в людях, составляющих народную массу. Толстой—упрямый отрицатель разума, проповедник стихийности, искаживший в угоду этим своим воззрениям многие исторические лица, в том числе и такие значительные в романе, как Наполеон, Кутузов. Роль Кутузова сводится в изображении Т. к тому, чтобы не мешать стихийному ходу событий, и тем самым решительно отвергается значение познаний, энергии, воли человека в руководстве событиями. Т. саркастически рисует Наполеона, как ребенка, который, держась за тесемочки, привязанные внутри кареты, воображает, что он правит. С другой стороны—сила Т. в том, что он открыл историческую перспективу в «Войне и мире», показал мощный подъем народного национального самосознания. Но, противореча себе, он отказывает в сознательности народной массе и возводит в закон жизни темноту, покорность крепостного крестьянства, возвращенную веками рабства. В Платоне Каратаеве верно схвачены некоторые черты наивного, патриархального крестьянства—способность принаровляться ко всяким обстоятельствам, «сносливость», покорность, вековое давление норм христианской морали. Это рабское долготерпенье Толстой возводит в идеал, делает олицетворением всего «русского, доброго и круглого». Но как центральная фигура крестьянской России, России, которая, восставая против помещиков, дала отпор национальным поработителям, Платон Каратаев—ложный образ.

«Для человеческого ума недоступна совокупность причин явлений»—вот смысл толстовской философии истории. И, как всегда в таких случаях, на помощь приходит «боженька».

«Вот именно идеологией восточного строя, азиатского строя и является,—писал Ленин,—толстовщина в ее реальном историческом содержании. Отсюда и аскетизм, и непротивление злу насилем, и глубокие нотки пессимизма, и убеждение, что „все — ничто, все —

материальное ничто“ („О смысле жизни“, стр. 52), и вера в „Дух“, „начало всего“, по отношению к каковому началу человек есть лишь „работник“, „приставленный к делу спасения своей души“, и т. д.» (Ленин, Собр. соч., т. XV, стр. 101).

Но, побеждая «толстовщину», в романе выступает художественное воссоздание «громодно-несущейся жизни». «Без ложной скромности—это как Илиада», говорил Т. о «Войне и мире».

Жизнь дворянского общества предстала в «Войне и мире» в таких картинах быта, семейности, повседневности, за плотью к-рых угадывается костяк общественных отношений. Сквозь живую игру индивидуального в образах Т. проступают грани социального типа. В критике распространено мнение, будто бы образы Т. лишены типичности. Нет ничего ошибочней этого взгляда. Старый граф Ростов, как и Василий Курагин или Друбецкой,—это типические характеры в полном смысле этого слова. Но особенность Т. в том, что социальная сущность не обнажена, не дана первым, крупным планом, как у Салтыкова-Щедрина напр., а проступает сквозь разноречивые, изменчивые проявления характера.

Для Т., художника-гуманиста, его герои от императора до Платона Каратаева, от прославленных деятелей до рядовых участников,—это прежде всего обыкновенные люди. Т. охотно показывает, как прославленные деятели, а в ту пору—это цари, полководцы, совершают обыденные дела. Т. сводит признанных героев с пьедестала, лишает их героизм ореола, показывая героизм трудным и незаметным, нецененным делом. Эти особенности творческого метода Т.—выражение его принципа равенства, его демократизма, к-рый обусловил и характерные черты его реалистического изображения истории.

Т., столь внимательный к человеческой индивидуальности, в то же время—замечательный изобразитель массовых сцен. Такова напр. сцена убийства Верещагина, описания сражений, в которых Т. показал сложное, «бесконечно разнообразное» движение, когда люди, действуя согласно самому сильному и самому личному побуждению—инстинкту жизни, в то же время вливаются в общий поток.

Т. мир рассматривал в микроскоп, соответственно своему «химическому» методу изучения человека. Природа, обстановка составляют одно целое с духовной жизнью, и если последняя воссоздается со всеми «подробностями чувства», то им соответствуют детали сопутствующих описаний вешного и природного мира. Отсюда толстовское искусство подробностей, исключительно богатое по разнообразию приемов. Какая-нибудь одна деталь внешности делает запоминающимся отдельные лица массы, и она приобретает многоликий живой образ. Искусством детали Т. преодолевает огромность масштабов, историческую отдаленность многих картин в «Войне и мире».

«Война и мир»—центральное произведение. Оно—итог первого творческого периода. «Война и мир»—проверка исторической роли

дворянства. В борьбе крепостнической России с буржуазно-бонапартистской Францией Т. увидел обреченность крепостнического мира и буржуазное, неотделимое от национального, порабощение, которое нес Наполеон, и встал на сторону народа. Но прежде, чем писатель порвет с помещичьим классом, он светом беспощадного критического реализма осветит жизнь дворянства в современную ему эпоху. Так закономерно шел Т. от «Войны и мира» к «Анне Карениной».

После окончания «Войны и мира» (роман вышел в свет отдельным изданием в 1868—



И. Щеголов. Иллюстрация к роману Л. Н. Толстого «Анна Каренина», 1914

1869) Т. продолжает занимать история. Он усиленно работает над эпохой Петра I, пишет ряд отрывков романа (1870—1873, 1878—1879). Задумал Т. писать из жизни XVIII в. о крестьянах-переселенцах. В 1878 он возвращается к «Декабристам», изучает материалы, создает новые варианты. Ни один из замыслов не оказался осуществленным, но все они доказывают историзм Т., вопреки распространенному мнению об антиисторизме писателя.

Работа над «Анной Карениной» — романом из современной Т. действительности — отгеснила исторические начинания.

«Анна Каренина» (1873—1877) — роман, показавший «укладыванье» капитализма в России. Это — произведение переходного времени, отразившее в своих драматических коллизиях социальные конфликты, переплетение особенно острых общественных противоречий, столь характерное для того времени, когда рушатся старые формы классового господства и на их месте возникают новые формы также классового собственнического мира. Не случайно на этот роман ссылается Левин, определяя в своей статье «Л. Н. Толстой и его эпоха» Т. как художника и мыслителя переходного периода — «после 1861 и до 1905 гг.» (Соч., т. XV, стр. 100).

Роман представляет выдающийся познавательный интерес для изучения пореформен-

ной экономики России, настолько верно отражены в нем направление развития помещичьего хозяйства, условия этого развития, его «экономические детали».

Левин, один из наиболее значительных образов романа, — помещик. По рождению он принадлежит к старинной землевладельческой аристократии; он с презрением относится к придворному кругу, к дворянской бюрократии, но ему чужды мечты о великой государственной деятельности, столь характерные для феодала Андрея Болконского. Жизнь поставила Левина, состоятельного помещика — в узкие рамки его хозяйства, требующего, как показывает Т., неусыпного внимания и заботы, хозяйственной инициативы. Иначе помещика ожидает разорение, от которого едва спасает чиновничье жалованье. Такова участь Стивы Облонского и многих других беззаботных расточителей отцовского достояния, представителей оскудевшего барства.

То, что трудно дается Левину, того легко достигает крупнейший землевладелец Вронский. Т. отрицает Вронского и сочувственно относится к «совестливому» барину Левину. Но, сочувствуя ему, показывает, что жизнь заставляет и Левина стать эксплуататором батраков, работающих в его имении. Со свойственной ему трезвой правдой Т. показывает, что хозяйственный процесс в имении Левина неразрывно связан с теми отношениями, к-рые, вопреки воле и намерениям землевладельца, складываются между ним и батраками. Входя в противоречие со

своими же верованиями, уничтожая надежду на спасение человечества через личное совершенствование, Т. вскрывает буржуазный по своему характеру, классовый антагонизм, проникающий в производственный процесс в помещичьем сельском хозяйстве пореформенной поры.

В положении бесстыдного «эксплуататора» поставлен Левин, а между тем его сознание и «моральная деятельность» направлены против капитализма и эксплуатации. Он мучительно размышляет о социальной несправедливости и не может скрыть от себя истины своих отношений и расчетов с рабочими; он знает, в чем источник благосостояния, и ясно видит ничтожность либеральной земской деятельности. Перед ним со всей неумолимостью встает выбор, рожденный обнажившимися противоречиями действительности: «бессердечного чистогана» или разрыва с эксплуататорским классом.

Но не легко отказаться от собственности, от сознания господства и превосходства. Большая заслуга Т.-реалиста в том, что он показал, какой крепкой, кровной связью привязан человек к родному по рождению и социальному положению, господствующему в обществе, классу.

Левин не дает прямого ответа на «проклятый вопрос». Он то бросается в идеализацию феодального прошлого, то приходит к выво-

дам, к-рые нельзя назвать иначе, как мешанством. Левин решает, что он не будет увеличивать разницы между своими доходами и доходами крестьянина. Он выработывает целую систему «ограничений» эксплуатации, не замечая ханжества, в которое он невольно попадает, ничтожности своих средств «спасения». Система эта освящается «богом». В конце концов Левин находит откровение, указывающее пути жизни, в словах крестьянина: «Фоканыч «для души живет, бога помнит». Выводы левинской критики—реакционная утопия и тогда, когда он идеализирует феодальное прошлое, и когда мечтает путем самоограничения достигнуть социальной гармонии. Это сочетание в сознании толстовского героя феодальных традиций и мешанства представляет большой интерес. Ленин иронически писал: «...не создали ли некоторые идеологи мешанства теории непротивления злу насилем?» И, предугадывая либеральные «долгие вопли», прибавлял: «Называют, дескать, Толстого мешанином!!—кель орпер, как говорила щампа, приятная во всех отношениях» (Соч., т. IX, стр. 119). Но главное в Левине—критическое сознание; оно привело к вопросу о выборе между бесстыдной эксплуатацией и народом.

Крепостничество «переворотилось» с основания—экономики. А вместе с этим распадается его главная опора—семья, идет процесс социального вырождения дворянства, его морального загнивания, омертвления его государственности. Но мертвое сохраняет господство и губит живое. Такова правда толстовского изображения русской действительности 70-х гг., выступающая в романе со всей убедительностью, вопреки ложным тенденциям автора.

В *Анне*—огонь жизни, в этом ее обаяние. Создавая ее портрет, Т. неизменно подчеркивает физическую «оживленность», энергию Анны. Этот огонь жизни сочетается в ней с правдивостью. Каренин безжизнен—«министерская», «злая машина», по словам его жены, он—лицемер. Анна в изображении Т.—естественно-прекрасный, сильный, человек, вставший против мертвого дворянского общества. Искания Левина и гибель Анны—это две стороны одного явления—трагедии личности, в к-рой принадлежность к «господам» не убила лучших стремлений.

Искания Левина в области экономического и социального устройства «укладывающегося» капиталистического общества придают глубокий смысл личной драме Анны. Два плана романа соединяются идейной связью.

«Анна Каренина» дает образцы толстовского искусства изображения личности. Это материалистическое искусство. Рассказывая о сложных умственных построениях Левина, рисуя тончайшие переходы «диалектики души», Т. с той же тонкостью, с той же изумительной наблюдательностью вскрывает физиологию эмоций, показывает рождение мысли из ощущений и представлений, порожденных

объективным миром. В этом отношении творчество Т. представляет выдающийся научный интерес. Т. описывал роды и смерти, целомудренно-чисто рисовал здоровую чувственность, власть пола; он показывает переживания кормящей матери, телесную связь матери с ребенком. Рисуя возвышенные человеческие порывы, продиктованные сложными личными и общественными побуждениями, напр. Андрея Болконского в Аустерлицком сражении, Т. не забывает показать физиологию поведения. Замечательны его зарисовки аффектов, волнений, напр. волнение Вронского перед скачками, физиологии труда, напр. сцена косьбы крестьян в «Анне



М. Врубель. Иллюстрация к роману Л. Н. Толстого «Анна Каренина»

Карениной», физиологии массы, напр. сцены сражений. Телесный, материальный человек всегда пред глазами писателя. Чувственный опыт Т. кажется безграничным. Он знает таинственные физиологические процессы жизни животных. Толстовские образы—Холстомера, Ласки—собаки Левина, к-рая «только что не говорит», Фру-Фру—одни из лучших в мировой художественной литературе о животных. На физиологичность Т.-художника обращала внимание вся критика: Т. называли «ясновидцем плоти». Многие критики считали, что биологическое начало в образах Т. так сильно, что образы теряют свою социальную типичность. Это—ошибочная оценка. Как ни внимателен Т. к биологическому началу в человеке, оно не заслоняет обществен-

ного содержания, но придает его персонажам полную жизненность. Николай Ростов не теряет типичных черт крепостнического дворянства. Левин не перестает быть помещиком; Наташа—«графинюшкой», выросшей в шелку и бархате. Сохраняя силу социальной типизации, Т. выявляет биологическое и тем как бы делает людей равными.

Материалистическое искусство изображения человека у Т.—это выражение его принципа равенства, его демократизма. Материализм Т. определил главные особенности его портретного искусства. Т. отвлеченные внутренние состояния человека переводил на язык внешних телесных движений. Выда-



И. Репин. Иллюстрация к рассказу Л. Н. Толстого «Чем люди живы?», 1879

ющийся портретист в мировой лит-ре—Т. в совершенстве владел языком тела. Дружинин шутил писал Т.: «Иногда Вы готовы сказать: у такого-то ляжка показывает, что он желает путешествовать по Индии». И так же, как под пером Т. вырисовывается «диалектика души», так же встает «диалектика тела». У Т. нет статичных портретов; обычно главный большой портрет персонажа сопровождается зарисовкой самых разнообразных поз, движений, самых различных положений, костюмов. Образцом такого мастерства—диалектического в своих приемах—может служить портрет Анны Карениной. Толстовское искусство изображения личности—искусство объективного диалектика. Т. рисо-

вал человека в его многообразных связях с объективным, социальным миром. Рисуя целье жизни, Т. ведет своего героя разными путями. Мы видим Левина хозяином-помещиком, отцом, мужем; мы видим его в отношениях к батракам, работающим в его имении, к откущику Рябинину, торгующему дворянский лес, к старому князю Щербацкому—представителю вымирающей знати, либеральной дельцу—Свияжскому. Т. рисовал целостность личности в таком ее изменчивом движении, когда перемены в сознании и поведении человека определены социальными условиями.

После окончания «Анны Карениной» Т. начал работать над «Исповедью», знаменовавшей переворот в его жизни, мировоззрении, творчестве, общественной деятельности. «Со мной случилось то,—писал Т. в „Исповеди“,—что жизнь нашего круга—богатых, ученых—не только опротивела мне, но потеряла всякий смысл».

«Революция экономическая не то, что может быть, а не может не быть, удивительно, что ее нет», писал Т. в дневнике в 1881.

Принципиально новый, по сравнению с предыдущими кризисами, перелом в мировоззрении Т. в том и заключался, что Т. пришел к решительному, безоговорочному отрицанию помещичьего землевладения, к признанию права на землю лишь за теми, кто на ней работает. Т. пришел к отрицанию частной поземельной собственности, думая, что это и есть основа уничтожения социального неравенства. В толстовском отрицании частной поземельной собственности нет ни грана истинного социализма; его реальное содержание—стремление крестьянства смести до основания господство помещиков и помещичье правительство, «уничтожить все старые формы и распорядки землевладения, расчистить землю, создать на место полицейски-классового государства общежитие свободных и равноправных мелких крестьян,—это стремление, писал Ленин, красной нитью проходит через каждый исторический шаг крестьян в нашей революции...» (Соч., т. XII, стр. 333).

Противоречив путь Т. В то время, когда русский пролетариат, во главе всех демократических сил страны, шел «прямой дорогой открытой политической борьбы к победоносной коммунистической революции» (Ленин), Т. стал выразителем самых широких, но и самых отсталых политически масс крестьянства. Отражая в своем развитии историческую закономерность революционного подъема, Т. стал выразителем взволновавшегося до самых глубин «великого народного моря». Но он возвел в закон его стихийность, бессознательность, сопутствующую непоследовательности в революционной борьбе.

В своем устремлении к народу Т. взял у крестьянства его отрицательные свойства: политическую невоспитанность, бессознательное отношение к тому, какой борьбой надо завоевывать себе свободу, «мягкотелость пат-

риархальной деревни и заскорузлую трусливость «хозяйственного мужичка», его религиозную отсталость, его страх перед городской культурой. Ленин писал, что «Толстой переносит его (патриархального крестьянина. — М. Ю.) психологию в свою критику, в свое учение» (Соч., т. XIV, стр. 405). Это со всей очевидностью сказало в народных рассказах.

80-е гг. открываются народными рассказами: «Чем люди живы?», «Ильяс», «Где любовь, там и бог», «Вражье легко, а божье крепко», «Девчонки умнее стариков», «Зерно с куриное яйцо», «Много ли человеку земли нужно?», «Свечка», «Сказка об Иване-дураке и его двух братьях» и др. (1881—1886), статьей «Так что же нам делать?» (1882—1886) и работой над евангелием.

В 1860, размышляя над повестью из народного быта, Т. поставил пред собой задачу: «Форма повести: смотреть с точки зрения мужика». Рассказы 80-х гг. явились решением этой задачи. Т. достиг близости к фольклору в ясной простоте композиции рассказов, в конкретности и простоте языка и превосходном знании народного быта. Т. проникся духом народных легенд и потому овладел формой этого жанра. Рассказы Т. — это проповедь всепрощения, покорности и пассивности, облеченная в образы религиозной фантастики; это — воплощенные долготерпения, рабского сознания, возвращенного веками крепостного гнета. Рассказы Т. близки к тем народным легендам, в к-рых сказало влияние церковной учительной лит-ры. Однако Т. так верно передал точку зрения патриархального крестьянина, что наряду с религиозной фантастикой есть в его народных новеллах черты, говорящие об истинном положении крестьянства, его чаяниях, его трудовой морали. Замечательна «Сказка об Иване-дураке и его двух братьях». Это — сатира на русский государственный строй и возвеличение работника-пахаря, чьим трудом все держится, утверждение его закона и морали: «у кого мозоли на руках — полезай за стол, а кто не работает — тому обедки». В 1886 Т. пишет свое первое выдающееся драматическое произведение — «Власть тьмы». По силе изображения жестокости деревенских нравов — это одно из самых реалистических произведений. Но Т. не видит и не понимает, что «власть тьмы» в деревне и религиозная мистика, долготерпение, покорность крестьян — это две стороны одного явления.

Для того, чтобы лучше ознакомиться с положением городской трудящейся массы и городской бедноты, Т. участвовал в переписи 1882, взяв на себя самые бедные участки. Результатом работы Т. по переписи явилась статья «Так что же нам делать?» — центральная в публицистике этого периода. Главное в этой статье — то понимание связи между роскошной, беспечной жизнью богачей и потрясающей нищетой трудящихся масс, к которому пришел Толстой.

«Так что же нам делать?» вплотную подводит к «Воскресению» (1889—1899). Симво-

лично самое название последнего романа Т. По мысли автора, роман дает решение вопроса социального неравенства; решение это претворяет в жизнь один из «касты» «праздной, угнетающей» — в этом его «воскресение».

Не случайно героя «Воскресения» Толстой назвал Нехлюдовым. Мы знаем Нехлюдова по «Детству, отрочеству и юности», «Утру помещика», «Лицерну». В произведениях этих Нехлюдов показан в начале жизненного пути, и с толстовской силой намечена, но не развер-



Н. Богатов. Иллюстрация к повести Л. Н. Толстого «Много ли человеку земли нужно?»

нута, тема разлада между «благими порывами» и бессилием их осуществить. В «Воскресении» Т. показал, что стало с Нехлюдовым, когда он изменил «благим порывам», перестал думать «о боге, о праве, о богатстве, о бедности», слился с окружающими, «сдался», как говорит Т. По основным чертам социального типа герой «Воскресения» тот же, что Иртеньев, Андрей Болконский, Пьер Безухов, Левин. Это не «кающийся дворянин», как принято было говорить о нем в критике, хотя в Нехлюдове сильно чувство вины и покаяния перед народом.

В 70-е гг. в «Анне Карениной» Т. приводит Левина к выбору: эксплуатация или защита интересов народа. В 90-е гг. в «Воскресении» Нехлюдов делает выбор: он отказывается от собственности на землю, его помещицья земля становится крестьянской. Т. показывает, как трудно дается это решение. В глубине души Нехлюдова, в тайниках подсознательного укоренились традиции барства, готовые ожить и завладеть сознанием. Т. учиняет своему герою допрос с пристрастием, показывает, как он колеблется, возвращается мыслью к прошлому, сомневается в своих силах и, преодолевая сомнения и соблазны, шаг за шагом отрываясь от барства, идет к свое-

му решению. Завеса, к-рая скрывала перед ним мерзость его жизни и тот ад, к-рый в царской России назывался жизнью народной, поднята. Для Нехлюдова «несомненно», что нужно перестать жить господской жизнью, нужно «отдать землю крестьянам». Но неясно для него—«что выйдет из этого». Из разговора Нехлюдова с крестьянами видно, насколько неясны в его сознании очертания будущего социального устройства. Нехлюдов пронаган-

тию, любовь к близким, прописывает все те же рецепты спасения человечества. Пред нами кричащие противоречия, выражающие в законченной форме противоречия всего пути писателя, его творчества в целом. Их классовая историческая основа вскрыта Лениным: «В произведениях Толстого,—писал Ленин,—выразились и сила и слабость, и мощь и ограниченность именно крестьянского массового движения» (Соч., т. XIV, стр. 401). Разъясняя особенности этого движения в период революции 1905, Ленин указывал, что крестьянские массы «слишком страдали болезнью доверчивости», «были еще слишком мирно, слишком благодушно, слишком по-крестьянски настроены», «совсем в духе Льва Николаевича Толстого».

Т. «отразил наболевшую ненависть, созревшее стремление к лучшему, желание избавиться от прошлого,—и незрелость мечтательности, политической невоспитанности, революционной мягкотелости» (Соч., т. XII, стр. 333—334).

«Воскресение»—новый в творчестве Т. жанр социально-политического романа. В нем—новый объект внимания писателя. «Высшее сословие», столь занимавшее воображение Т., когда он писал «Войну и мир», «Анну Каренину», отступило пред мрачными картинами жизни трудящихся масс в «Воскресении». «Высшее сословие» предстало в ином свете, дано новыми художественными приемами. В размышлениях Нехлюдова, философских отступлениях автора выступает политическая и социальная сущность вопросов, несмотря на отвлеченно-морализаторские выводы. Выводы эти бледнеют, кажутся ничтожными в сравнении с мощным реализмом образов.

Т. так верно, даже в смысле экономических деталей, изобразил ограбленную и вырождающуюся русскую деревню, что картины «Воскресения» могут служить иллюстрацией к ленинскому анализу пореформенного сельского хозяйства России. Т. прямо сказал, что после 1861 одна форма крестьянского рабства сменилась другой. Он показал полную зависимость крестьянина от помещика, изобразил то страшное безземелье, когда ничтожные крестьянские наделы и усадьбы со всех сторон окружены помещичьими владениями так, что «куруцу и ту выпустить некуда» (слова крестьян из «Плодов просвещения»). Отработки и штрафы стали хозяйственной системой помещика, непосильный труд—уделом крестьянина; тюрьма за потраву, нищета, одиночество стали «долей народной». В деревенские картины «Воскресения» Толстой вложил такое знание крестьянского труда, быта, психологии, такую любовь к народу, что по одному этому роману можно назвать Т. «заступником» народным.

Гневный сарказм писателя преследует парских сановников, господ и хозяев жизни. Т. сорвал с них маски, он разоблачил «комедию» (слово Т., повторенное Лениным) суда, роль церкви, благословлявшей насилие и грабеж.



И. Пастернак. Иллюстрация к роману Л. Н. Толстого «Воскресение»

дирует проект Генри Джорджа, доказывая тем самым, что далек он от путей достижения подлинного равенства. Нехлюдову неясны также пути и средства уничтожения господской жизни, всех старых форм и распорядков землевладения. Т. не приводит своего героя к мысли о необходимости борьбы. Т. с громадной силой показал социальные контрасты; с такой силой гнева и сострадания изобразил он ад народной жизни, царской тюрьмы и каторги, так глубоко и беспощадно обличал весь государственный и общественный строй царской России, где власть отдана в руки озверевших насильников, что кажется, эти страницы продиктованы ненавистью, вырастающей в восстание. Но Т. устами своего героя снова и снова проповедует рели-

«Срывание всех и всяческих масок» — вершина критического реализма. В допролетарской русской литературе ее достигли Салтыков-Щедрин и Толстой. Салтыков-Щедрин с самого начала — писатель-политик; ему ясна была социальная сущность и политическое значение изображаемых явлений, и каждым «намеком» видимости он пользовался для того, чтобы эту социальную сущность дать крупным планом. Толстой поистине «выстрадал» свое понимание социального, а не только психологического и морального содержания явлений, описанных в «Воскресении». Он выработал своеобразный, исключительно сильный в смысле художественного эффекта, прием срывания масок: он рисует маску, покров, сотканный из «поверхностнейшей внешней видимости», и показывает, что за ним таится. «Тот покров прелести, который был прежде на всем этом, — пишет Т., — был теперь для Нехлюдова не то что снят, но он видел, что было под покровом. Глядя на Mariette, он любовался ею, но знал, что она лгунья, которая живет с мужем, делающим свою карьеру слезами и жизнью сотен и сотен людей, и ей это совершенно все равно». Противоречие между внешностью и подлинным содержанием действительности, явлением и сущностью выступает в разительной форме — маска сорвана. Выражением этой замечательной особенности творческого метода Т. явился рассказ «После бала» (1903). Т. рисует привлекательную картинку бала, аналогичную описаниям балов в «Двух гусарах», «Воине и мире». Старый полковник танцует со своей красивой, милой дочерью. А после бала полковник гоняет сквозь строй солдата за побег, и Т. рисует страшную картину избияния, царской «зеленой улицы». Так Т. срывает маску внешней привлекательности, изящества, благовоспитанности.

В одном из лучших своих последних художественных произведений — «Хаджи Мурате» (1896—1904) — Т. сочетал остроу социальную характеристики Николая Палкина, его сановой челяди с рисовкой подлинно народных характеров, с изображением борьбы горцев Кавказа за национальное освобождение.

Т. вошел в лит-ру в то время, когда буржуазная Россия сменяла Россию крепостническую и буржуазно-демократический период революционного движения пришел на смену дворянскому. Идеологической формой этого развития была победа и расцвет реализма, представленного именами Некрасова, Салтыкова-Щедрина, Тургенева, Гончарова, Островского, Достоевского, всей плеядой писателей-демократов, всем народническим направлением. В этом ряду — имя Т. Он входит в первый круг «Современника», пишет одновременно с Салтыковым-Щедриним, но и одновременно с Чеховым, и закат его более чем полувековой деятельности совпадает с расцветом творчества основоположника пролетарской лит-ры — М. Горького. В лит-ре XIX в. Т. не только величайший представитель ее основного направления — реализма, но писатель, к-рый подводит итог вековому развитию.

Критическая мысль Т. была направлена на самопознание в том смысле, что он трез-

выми глазами смотрел на тех представителей господствующего класса, к-рые возвышались над барской средой, искали путей переделки действительности. Вслед за Пушкиным и Лермонтовым Толстой с новой силой, драматизмом и философской глубиной поставил вопрос о судьбах, правах и обязанностях личности; на протяжении всей своей деятельности Т. разрабатывал проблему личности и общества. Т. — великий гуманист. История его творчества — это история побед и поражений допролетарского гуманизма. Победы писателя — в самопознании, в том, он что показал, как жизнь отнимает одну за другой сферы деятельности у человека, не соединившего свои усилия с борьбой масс, как жизнь разбивает иллюзии и надежды будто бы «независимой» личности. Поражения Т. — в мистике, в религии, в упорном сведении общественных вопросов к личной нравственности, в отрицании общей политической деятельности. Победы искупают поражения. Никто до Т. не показал так полно, глубоко, всесторонне, с такой неумолимой убедительностью бесплодность усилий одинокой личности и, следовательно, крушение индивидуализма. От юного Иртеньева до «живого трупа» — Протасова развивается, неуклонно нарастая, захватывая все новые и новые стороны жизни, трагедия допролетарского гуманизма.

Критическая мысль Т. была направлена на современную ему социальную действительность, на то «укладывание» капитализма в самодержавно-полицейской стране, к-рое несло с собою «все бедствия „эпохи первоначального накопления“», обостренные во сто крат перенесением на русскую почву самонавших приемов грабежа, выработанных «господином Кулоном». Исторически-конкретное содержание толстовского реализма определяется словами Ленина: «...каждое положение в критике Толстого есть пощечина буржуазному либерализму...» Т.-реалист смыкается, несмотря на все различия, с Некрасовым, Салтыковым-Щедриним и с первых же шагов творчества идет далеко вперед по сравнению с Тургеневым.

У Лермонтова Толстой наследует мастерство психологического анализа, разрабатывает его и возвышает до изображения «диалектики души».

У Пушкина Толстой наследует искусство разностороннего изображения человека, противоречивого единства его характера, разрабатывает его и доводит до высокого совершенства, показывая субъективную, внутреннюю «диалектику души», и объективную диалектику развития личности и социальной действительности.

Т. шел в том направлении реализма, к-рое создалось под мощным воздействием Гоголя. Т. наследовал у Гоголя его внимание к деталям явлений. Т. достиг философских и художественных вершин, когда показал противоречие явления и сущности, внутреннего содержания и «внешней и поверхностнейшей видимости».

После Т. подлинно великое художественное творчество возможно было лишь на пути критического освоения всех его достижений.

Творческое освоение вершин лит-ого наследства — одно из условий развития пролетарской лит-ры, лит-ры социалистического реализма. Не случайно перу М. Горького, основоположника пролетарской лит-ры, принадлежит блестящая характеристика универсальности гения Т., глубокое определение толстовского творчества как «итога всего пережитого русским обществом за весь XIX век».

«Толстой глубоко национален, он с изумительной полнотой воплощает в своей душе все особенности сложной русской психики; в нем есть буйное озорство Васьки Буслаева и кроткая вдумчивость Нестора Летописца, в нем горит фанатизм Аввакума, он скептик, как Чаадаев, поэт не менее, чем Пушкин, и умен, как Герцен — Толстой это целый мир».

«... шаг вперед в художественном развитии всего человечества — как сказал о нем Ленин».

Библиография: I. Издания сочинений, переписки и дневников: Детство и отрочество, СПб, 1856; Военные рассказы, СПб, 1856; Сочинения, чч. I—II, изд. Ф. Стелловского, СПб, 1864; Сочинения, 3 изд., тт. I—VIII, М., 1873; то же, 4 изд., тт. I—XI, М., 1880; то же, 5 изд., тт. I—XII, М., 1886; то же, 6 изд., тт. I—XII, М., 1886—1887; то же, 7 изд., тт. I—XII, М., 1887; то же, 8 изд., тт. I—XIII, М., 1889—1891; то же, 9 изд., тт. I—XIV, М., 1893—1898; то же, 10 изд., тт. I—XIV, М., 1897; то же, 11 изд., тт. I—XIV, М., 1903; то же, 12 изд., тт. I—XX, М., 1911; Посмертные художеств. произвед., тт. I—III, М., 1914—1912; Полн. собр. соч., под ред. и с прим. П. И. Вирюкова, тт. I—XXIV, изд. И. Д. Сытина, М., 1913; Полн. собр. художеств. произв., ред. К. Халабаева и В. Эйхенбаума, тт. I—XV, Гос. изд., М.—Л., 1928—1930; Полн. собр. худож. произв., кн. 1—24, Гос. изд., М.—Л., 1928 (прилож. к журн. «Огонек» за 1928); Полн. собр. соч. (Юбилейное издание, под общей ред. В. Г. Чертова), Гос. изд. и ГИХЛ, М.—Л., 1928—1937 (издание продолжается; вышли тт.: 1—12, 17—19, 25—27, 32, 33, 36, 38, 43, 44, 46, 47, 54, 55, 58, 59, 63, 72, 85, 86); Неизданные тексты, ред. и коммент. Н. К. Гудая и Н. Н. Гусева, изд. «Academia», М., 1933; Письма Л. Н. Толстого, собран. и редактиров. П. А. Сергеево, тт. I—II, изд. «Книга», М., 1910—1911; Толстовский музей, т. I—Переписка Л. Н. Толстого с гр. А. А. Толстой (1857—1903), т. II—Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым (1870—1894), с предислов. и примеч. Б. Л. Молзалева, СПб, 1911—1914; Новый сборник писем Л. Н. Толстого, собран П. А. Сергеево, под ред. А. Е. Грузинского, изд. «Онт», М., 1912; Письма гр. Л. Н. Толстого к жене (1862—1910), М., 1913; то же, 2 изд., испр. и доп., М., 1915; Дневник Л. Н. Толстого, т. I (1895—1899), под ред. В. Г. Чертова, М., 1916; Дневник молодости Л. Н. Толстого, т. I (1847—1852), под ред. В. Г. Чертова, М., 1917; Письма Толстого и к Толстому (Юбил. сборн.), Гос. изд., М.—Л., 1928; Толстой и Тургенев, Переписка, ред. А. Е. Грузинского и М. А. Цыяловского, изд. М. и С. Сабашниковых, М., 1928; Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге, Переписка, изд. «Academia», М.—Л., 1930; Лев Толстой и В. В. Стасов, Переписка (1878—1906), изд. «Правда», Л., 1929; Толстой Л. Н., Дневники и записные книжки 1910 г., ред. Н. С. Родионова, ГИХЛ, М., 1935; Толстая С. А., Письма к Л. Н. Толстому (1862—1910), изд. «Academia», М.—Л., 1936.

II. Биография и мемуарная литература: Löwenfeld, Leo Tolstoj, sein Leben, seine Weltanschauung, В., 1892 (рус. пер.: Левенфельд Р., Граф Л. Н. Толстой, его жизнь, произведения и мироощущение, 2 изд., М., 1904); Соловьев Е., Л. Н. Толстой, его жизнь и литературная деятельность, Биограф. 6-ка Ф. Павленкова; Вирюков П. И., Лев Николаевич Толстой (Биография), тт. I—II, изд. «Посредник», М., 1906—1908; то же, под назв.: Биография Л. Н. Толстого, 3 изд., тт. I—IV, Гос. изд., М.—Л., 1922—1923; Сергеево П. А., Толстой и его современники (Очерки), изд. В. М. Саблина, М., 1911; О Толстом (Воспоминания и характеристики представителей различных наций), под ред. П. А. Сергеево, 3 изд., тт. I—II, изд. В. М. Саблина, М., 1911; Толстой Илья, Мои воспоминания, М., 1914; то же, 2 изд., значит. доп., изд. «Мир», М., 1933; Воспоминания о Л. Н. Толстом ученика Яснополянской школы В. С. Морозова, под ред. и с прим. А. Сергее-

енко, изд. «Посредник», М., 1917; Булгаков В. Ф., Лев Толстой в последний год его жизни (Дневник секретаря Л. Н. Толстого), 3 изд., «Задруга», М., 1920; Е го же, Трагедия Л. Толстого (Дневник секретаря Л. Н. Толстого), изд. «Правда», Л., 1928; Гольденвейзер А. В., Вблизи Толстого (Записки за пятнадцать лет), тт. I—II, изд. «Кооп. изд-во» и изд. «Голос Толстого», М., 1922—1923; Чертков В. Г., Уход Толстого, изд. «Кооп. изд-во» и изд. «Голос Толстого», М., 1922; то же, изд. Ладьянникова, Берлин, 1922; Горький М., Собр. соч., т. XXII, ГИХЛ, М.—Л., 1933 [Воспоминания о Льве Николаевиче Толстом]; Е го же, Собр. соч., т. XXII, ГИХЛ, М.—Л., 1933 [Статья «О С. А. Толстой»]; Сухотина-Толстая Т. Л., Друзья и гости Ясной Поляны, изд. «Колос», М., 1923; Толстой Л. Л., Правда о моем отце, изд. «Книжный уголь», Л., 1924; Кузминская Т. А., Моя жизнь дома и в Ясной Поляне, ч. 1—3, изд. М. и С. Сабашниковых, М., 1925—1926; Гусев Н. Н., Жизнь Л. Н. Толстого. Молодой Толстой (1828—1862), изд. Толстовского музея, М., 1927; Е го же, Жизнь Л. Н. Толстого. Л. Н. Толстой в расцвете художественного гения (1862—1877), изд. Толстовского музея, М., без года; Апостолов Н. Н., Лев Толстой и его спутники, изд. Комиссия по ознаменованию столетия со дня рождения Л. Н. Толстого, М., 1928; Е го же, Живой Толстой (Жизнь Л. Н. Толстого в воспоминаниях и переписке), изд. Толстовского музея, М., 1928; Гусев Н. Н., Два года с Л. Н. Толстым (Воспоминания и дневник бывшего секретаря Л. Н. Толстого), 2 изд., значит. испр. и доп., изд. Толстовского музея, М., 1928; Бонч-Бруевич Вера, В голодный год с Львом Толстым, Гос. изд., М.—Л., 1928; Дневники С. А. Толстой, тт. I—IV, изд. М. и С. Сабашниковых и «Советский писатель», М., 1928—1936; Гусев Н. Н., Летописцы жизни и творчества Л. Н. Толстого, изд. «Academia», М.—Л., 1936.

III. Научение творчества Т.: Ленин В. И., Сочинения, 3 изд., т. XII (статья «Лев Толстой, как зеркало русской революции»); Е го же, Соч., 3 изд., т. XIV, 1930 (статья «Л. Н. Толстой», «Л. Н. Толстой и современное рабочее движение», «Толстой и пролетарская борьба»); Е го же, Соч., 3 изд., т. XV, М.—Л., 1930 (статья «Герои «оговорочки» и «Л. Н. Толстой и его эпоха»); Зелинский В., Русская критическая литература о произведениях Л. Н. Толстого (Хронологический сборник критико-библиогр. статей), ч. I—VIII, М., 1888—1902; то же, ч. I, 4 изд., М., 1911; ч. II, 4 изд., М., 1914; ч. III, 2 изд., М., 1901; ч. IV, 2 изд., М., 1902; ч. V, 3 изд., М., 1911; ч. VI, 3 изд., М., 1915; ч. VII, 2 изд., М., 1906; ч. VIII, 2 изд., М., 1912; Дружинин А. В., Собр. соч., т. VII, СПб, 1865; Чернышевский Н. Г., «Детство и отрочество», соч. графа Л. Н. Толстого, СПб, 1856, «Военные рассказы» графа Л. Н. Толстого, СПб, 1856, Полн. собр. соч., т. II, СПб, 1906; [Е го же], Заметки о журналах, Полн. собр. соч., т. III, СПб, 1906; [Е го же], «Ясная Поляна», Школа, Журнал педагогич., издаваемо, гр. Л. Н. Толстым, Полн. собр. соч., т. IX, СПб, 1906; Григорьев Ап., Собр. соч., под ред. В. Ф. Саввиника, вып. 12, М., 1916 («Ранние произведения графа Л. Н. Толстого»); Писарев Д. И., Избранные сочин., т. I, ГИХЛ, М., 1934 («Промысли нерешительности»); Е го же, Избр. соч., т. II, ГИХЛ, М., 1934 [Старое барство, «Война и мир», Соч. графа Л. Н. Толстого...]; Шелгунов Н. В., Избр. литературно-критические статьи, изд. «Земля и фабрика», М.—Л., 1928 («Философия застоя»); Никитин П. [П. Н. Ткачев], Салонное художество, «Дело», 1878, №№ 2 и 4; Громека М. С., Последние произведения графа Л. Н. Толстого, «Русская мысль», 1883, №№ 2—4; то же, отд. изд., М., 1884; то же, под загл.: «О Л. Н. Толстом (Критический этюд по поводу романа «Анна Каренина»)», 6 изд., изд. «Посредник», М., 1914; Страхов Н., Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом (1862—1883), СПб, 1885; то же, 5 изд., Киев, 1908; Леопольд в К. Н. О романах гр. Л. Н. Толстого. Анализ, стиль и веяние. (Критич. этюд), М., 1911; Михайловский Н., Критические опыты. I. Граф Л. Н. Толстой, СПб, 1887; Счабичевский А. М., Граф Л. Н. Толстой как художник и мыслитель (Критич. очерки и заметки), СПб, 1887; Дистерло Р. А., Граф Л. Н. Толстой как художник и моралист (Критич. очерк), СПб, 1887; Вогюз и Геннезет, Граф Л. Н. Толстой (Критич. статьи), М., 1892 [перев. с франц.]; Овсяннико-Куликовский Д. Н., Л. Н. Толстой как художник, вып. I, СПб, 1899; то же, 2 изд., испр. и доп., изд. «Орион», СПб, 1905; Е го же, Лев Толстой (Очерк его художественной деятельности и оценка его религиозных и моральных идей), СПб, 1911; Андреевич [Е. Соловьев], Л. Н. Толстой, 1905;

СПБ, Вересаев В. В., Живая жизнь, ч. 1. О Достоевском и Льве Толстом, изд. «Недра», М., 1928; Роллан Р., Собр. соч., т. XIV, изд. «Время», Л., 1933; Его же, Предшественники, Гиз, Л., 1924 [глава «Толстой свободный мыслитель»]; Эйхенбаум Б., Молодой Толстой, изд. З. И. Тржебиня, П.—Берлин, 1922; Его же, Литература (Теория, критика, полемика), изд. «Прибой», Л., 1927 [статья «Лев Толстой»]; Его же, Лев Толстой, кн. I (50-ые годы), изд. «Прибой», Л., 1928; то же, кн. II (60-ые годы), ГИХЛ, Л.—М., 1931; Его же, Пушкин и Толстой, «Лит. современник», 1937, № 1; Луначарский А. В., Толстой и Маркс, изд. «Academia», Л., 1924; то же, в кн.: Луначарский А. В., Классики русской литературы, Гослитиздат, М., 1937; Его же, Предисл. к кн.: Толстой Л. Н., Полн. собр. худож. произв., т. I, Гиз, М.—Л., 1928 (прилож. к журн. «Огонек» за 1928); Его же, О Толстом, Гос. изд., М.—Л., 1928; Плеханов Г. В., Сочинения, т. XXIV, Гос. изд., М.—Л., 1927 [статья «Отсюда и досюда», «Смещение представлений (Учение Л. Н. Толстого)», «Карл Маркс и Лев Толстой», «Еще о Толстом», «Толстой и природа»]; Розанов М. Н., Руссо и Толстой, изд. Акад. наук СССР, Л., 1928 [оттиск из Отчета о деятельности Академии наук СССР за 1927]; Апостолов Н. Н., Лев Толстой над страницами истории (Историко-литературные наблюдения), изд. Комиссии по ознаменованию столетия со дня рождения Л. Н. Толстого, М., 1928; Шкловский В. И., Материал и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир», изд. «Федерация», М., [1928]; Ярославский Е. Е., О Л. Н. Толстом и «толстовцах», изд. анд.-ов «Безошибки», 1928; Скафтымов А., Диалектика в рисунке Л. Толстого, в сб.: Литературные беседы, Саратов, 1929; Его же, О психологии в творчестве Стендаля и Л. Толстого, в сб.: Литературные беседы, вып. II, Саратов, 1930; Мышковская Л., Работа Толстого над произведением (Создание «Хаджи-Мурата»), изд. «Федерация», М., 1931; Меринг Фр., Литературно-критические статьи, т. II, изд. «Academia», М.—Л., 1934 [статья: «Власть тьмы» и «Лев Толстой»]; Брейтбург С., Лев Толстой за чтением «Капитала» Маркса (По неждан. матер.), в сб.: «Звенья», V, изд. «Academia», М.—Л., 1935; Гудайн Н. К., Как работал Л. Толстой, изд. «Советский писатель», М., 1936.

Сборники статей и Материалов о Толстом: Международный толстовский альманах, состав. П. Сергеевич, изд. «Книга», М., 1909; «Война и мир» (Сб. под ред. В. П. Обнянского и Т. И. Полнера), изд. «Задруга», М., 1912; Толстовский ежегодник 1911—1913, вып. 1—3, М., 1911—1914; Толстой (Памятники творчества и жизни), вып. 1—4, П.—М., 1917—1923; Толстой и Толстой (Новые Материалы), сб. 1—4, М., 1924—1928; Толстой (1850—1860), Материалы, статьи, под ред. В. И. Срезаневского, изд. Акад. наук СССР, Л., 1927; Сборник гос. Толстовского музея, под ред. Вл. Бонч-Бруевича, гос. изд. «Худож. лит-ра», М., 1937.

III. Библиографические указатели, каталоги рукописей: Битовт Ю., Граф Л. Толстой в литературе и искусстве (Подробн. библиогр. указатель русск. и иностран. лит-ры о гр. Л. Н. Толстом), М., 1903; Драганов П. Д., Граф Л. Н. Толстой как писатель всемирный и распространение его произведений в России и за границей, СПб., 1903; Боднарский В., Библиография произведений Л. Н. Толстого, вышедших в России с 7 нояб. 1910 г.: Спиридонов В. С., Л. Н. Толстой (Био-библиография), т. I, 1845—1870, изд. «Academia», М.—Л., 1933; Л. Н. Толстой, Рукописи, переписка и документы, ред. Н. Н. Гусева, изд. Жур.-газ. объедин., М., 1937 (в серии: «Бюллетени государственного литературного музея», № 2); Буслев Ф. В., Рукописи Л. Н. Толстого (Каталог), под ред. И. К. Луппола, ч. I—Произведения, ч. II—Письма, Гос. соц. эк. изд., М., 1937. М. Юнонеч

ТОМАН Карл [Karel Toman, 1877—]—псевдоним чешского поэта Антонина Бернашека, начавшего лит.-ую деятельность в конце 90-х гг. сборником стихов «Сказки крови» (Pahádky krve, 1898), написанных под сильным влиянием французских поэтов-декадентов. В вышедших позднее сборниках «Горь жизни» (Togso života, 1902) и «Меланхолический путь» (Melancholická pouť, 1906) Т. постепенно переходит к темам реальной жизни, воспевает любовь к страждущим и угнетенным. В следующих сборниках «Солнечные часы» (Sluneční hodiny, 1913), «Месяцы» (Měsíce,

1919), «Голос тишины» (Hlas ticha, 1924) Т. далек от бурных стремлений молодости. Погруженный в мир субъективных переживаний, поэт начинает находить очарование в национальных традициях («Семейные стихи», 1918; сборник «Месяцы»). В эпоху войны Т. воспевал красоты своей родины, в отрыве от к-рой человек не может достигнуть счастья. Излюбленная форма его лирики—песня—простая, сжатая, лишённая всяких декоративных украшений.

Библиография: Novák A. J., Přehledné dějiny české literatury, Olomouc, 1922; Pallas Cr., a Zelinka V., Obrasové dějiny literatury české, II, Praha, 1926.

ТОМАШЕВСКИЙ Борис Викторович [1890—]—современный литературовед. Р. в Петербурге в семье юриста-статистика. Высшее образование получил в Льеже. Первое выступление в печати относится к 1915 г. Тогда же были закончены «Заметки о Пушкине», появившиеся в издании «Пушкин и его современники» (вып. XXVIII, П., 1917). С 1915 по 1918 Т.—на австрийском фронте, потом—на советской работе в Москве, где он сблизился с московским лингвистическим кружком и вошел в Опояз. С 1920 Т. в Петрограде; занимается научно-исследовательской и педагогической работой. Совместно со Шкловским (см.), Тыняновым (см.), Эйхенбаумом (см.) и др. Т. был одним из наиболее последовательных и активных представителей формальной школы. Т. выпустил: «Русское стихосложение. Метрика» («Academia», П., 1923), «Теория литературы» (Гиз, 1925, изд. 6-е, 1931), «О стихе» (изд. «Прибой», Л., 1929) и др. (перечень см. в справочнике М. Штокмара: «Библиография работ по стихосложению», ГИХЛ [М.], 1933, стр. 130—132). Игнорирование познавательной сущности лит-ры, ее идейной стороны, внешне-описательный подход и пр. неизбежные пороки формализма лишили эти работы Т. большого научного значения. После капитуляции формализма Т. занялся преимущественно текстологией. Выступив еще в 1915—1918 с рядом рецензий и статей о поэтике Пушкина (в «Аполлоне» 1915, № 10, и 1916, № 2 и в сборнике «Пушкин и его современники», вып. 29—30, П., 1918), Т. в 1922 подготовил к печати «Гавриилиаду» Пушкина и посвятил ей специальное исследование. Т. написал ряд статей и по другим частным вопросам пушкиноведения. С 1922 по 1930 Т. совместно с К. И. Халабаевым (см.) редактировал в Госиздате целый ряд изданий Пушкина, закончил работу по собранию сочинений А. Н. Островского (1923—1924) и редактировал «Сочинения Достоевского» (13 тт. в 1926—1930).

В последние годы под редакцией Т. вышли в издании «Библиотеки поэта» «Ироико-комическая поэма» (Л., 1933) и «Полное собрание стихотворений» А. А. Дельвига (Л., 1934). Некоторые итоги своей научной текстологической работы Т. подвел в книге «Писатель и книга». Очерк текстологии («Прибой», Л., 1928). Здесь даны примеры из редакционно-текстологической практики по Пушкину, Грибоедову, Гоголю, Тургеневу, Толстому, Достоевскому и др.

Формализм как методологическая основа работ Т. помешал Т. дать для лит-ой науки больше, чем ряд отдельных наблюдений. Исключение представляют текстологические его работы, стоящие на высоком уровне, свидетельствующие о том, что Т. в этой своей работе подходит не только с великолепным знанием материала, но и с глубоким научным пониманием творчества писателя. В. М.

ТОММАЗЕО Николо [Niccolo Tommaseo, 1802—1874]—итальянский писатель, критик и филолог. Р. в Далмации в славянской семье (его настоящая фамилия—Томашич). Изучал юридические науки в Падуе. В 1848 был министром просвещения в республиканском правительстве Венеции. После падения власти Манина бежал на Корфу, с 1861 обосновался во Флоренции. Его лит-ое наследие велико и многообразно. Он писал политические трактаты и памфлеты, сочинения религиозного и философского характера, труды по педагогике, филологии, истории литературы, эстетике. Из числа его художественных произведений наибольший интерес представляют исторические романы («Il duca d'Atene», 1837) (изд. в Париже) и стихотворения (сборн. «Memorie poetiche e poesie», 1838), пронизанные национально-патриотическими, либеральными и религиозными мотивами. Т. принадлежит ряд исследований о Данте, в частности сочинение «La commedia di Dante» [1837], в к-ром Т. обстоятельно исследует лит-ые источники «Божественной комедии». Значительную роль в истории итальянской филологии сыграл его монументальный словарь итальянского языка, составленный совместно с Б. Беллини («Dizionario della lingua italiana», 4 тт., 1861—1879).

Библиография: I. Избранные сочин. изданы G. Falorsi [1895], Poesie, Firenze, 1910; Scritti di critica e di estetica scelti da A. Albertazzi, Napoli, 1913.

П. Mikelli V., Saggio critico sul Niccolo Tommaseo, «Ateneo Veneto», v. IX, 1885; Croce B., N. Tommaseo, «Critica», v. X, 1912; Vesin, N. Tommaseo poeta, Bologna, 1914; Prunas P., La critica, l'arte e l'idea sociale di N. Tommaseo, Firenze, 1901.

ТОМСОН Джеймс [James Thomson, 1700—1748]—английский поэт. По происхождению шотландец. В 1726—1730 вышла его описательная поэма «Времена года» (The Seasons), написанная белыми стихами в манере Мильтона; в год его смерти—аллегорическая поэма «Замок лени» (The Castle of Indolence), где он впервые возродил спенсеровскую строфу (a b a b c b c c), к-рой впоследствии был написан «Чайлд-Гарольд» Байрона и ряд поэм Шелли и Китса. Не будучи крупным самостоятельным поэтом, Т. тем не менее сыграл значительную роль в развитии европейской поэзии XVIII в. У него впервые проявляется систематическая ориентация, с одной стороны, на поэтов Ренессанса (Спенсера и Мильтона), как реакция против рассудочного стиля классицистов, с другой—на новую, «преромантическую» тематику. В обоих этих направлениях Т. сделал только первые шаги, но влияние его на английскую и немецкую поэзию было огромно. В России, в конце XVIII—нач. XIX вв. Т. тоже сыграл большую роль («О, Томсон, ты открыл природы красоту», Карамзин, 1788). Его переводили Жуковский, Мерзляков и др. Кроме

двух поэм Т. написал несколько трагедий, не имеющих большого значения, и английский гимн Rule Britannia.

Библиография: I. Works, With a biography by D. C. Tovey, vls 1—2, L., 1897; The complete poetical works, with notes by J. Logie Robertson, Oxford, 1908; Thomson's Seasons (Critical edition, being a reproduction of the original texts, with all the various readings of the later editions, historically arranged, by Otto Zippel), B., 1908 (Palaestra, LXVI); Четыре времена года, М., 1798; то же, М., 1803; то же, М., 1812.

II. Morel L. éon, James Thomson, sa vie et ses oeuvres, 1895 [есть библиография изданий Т., переводов его произведений и лит-ры о нем]; Masciola u. G. C., James Thomson, N. Y., 1908; Anwander Erna, Pseudoklassizistisches und romantisches in Thomson's Seasons-Lpz., 1930; Гелтнер Г., История всеобщей литературы XVIII в., т. I, Английская литература (1660—1779), СПб., 1863, стр. 444—449.

ТОПЕЛИУС Захарий [Zacharias Topelius, 1818—1898]—выдающийся шведо-финский писатель. Р. в семье врача, первого собирателя финского фольклора. В 1883 Т. переехал из провинции в Гельсингфорс и поселился у знаменитого поэта И. Л. Рунеберга (см.), в к-ром нашел ближайшего друга и наставника. Вокруг Рунеберга, стоявшего во главе национально-патриотического движения финнов в 30-х гг., группировалась наиболее талантливая и прогрессивная молодежь Финляндии. Кружок Рунеберга оказал сильнейшее влияние на молодого Т., предопределив дальнейшее развитие его лит-ой и общественно-политической деятельности. По окончании ун-та в 1840 Т. стал в 1841 редактором «Гельсингфорских известий» (Helsingfors Tidningar) и руководил газетой до 1860. Т. писал в газете общеполитические статьи и обзоры в либеральном духе, а в стихах и поэмах иносказательно выражал сокровенные думы и чаяния прогрессивных слоев финского народа, жестоко страдавшего под гнетом царизма. Особенным успехом пользовались «Гельсингфорские письма» Т. Руссофильская позиция Т. во время Крымской войны (в своей идеалистической наивности Т. надеялся, что «победоносная» Россия даст Финляндии независимость) оттолкнула от него более радикальную часть финнов. Оставив публицистическую деятельность, Т. перешел к педагогической; в 1873 он получил кафедру истории в Гельсингфорском ун-те и был затем его ректором. В 1878 он ушел из ун-та и всецело отдался лит-ой работе.

Художественное творчество Т. весьма многообразно. Он писал лирические стихотворения, романы, повести и пр. Лучшие стихотворения Т. относятся к периоду до 1860. В стихах, блестящих изяществом формы, нашли свое отражение глубокая любовь Т. к родине и к ее природе (стихотворения: «Гаяние льдов на р. Улео»—«Islessningen paa Ulea», «Лесные песни»—Sylviavisor, «Зимняя улица»—Vintergatan и др.). В более поздних стихах Т. преобладают мотивы религиозные, ортодоксально-христианские. Первый из четырех сборников стихов Т.—«Цветы вереска» (Ljungblommor)—вышел в 1845; последний (Nya blad) в 70-х гг. В 1882 вышел еще сборник стих. «Zjung», но в него вошли преимущественно старые вещи.

Из прозаических произведений Т. главное место занимают исторические романы, повести и рассказы, в к-рых сильно сказались

влияние Вальтера Скотта, Виктора Гюго и Б. С. Ингеманна, датского исторического романиста. Вышедший в свет в 1850 роман Т. «Герцогиня Финляндская» (*Hertuginnan at Finland*) явился первой попыткой создания в шведо-финской лит-ре крупного национально-исторического романа. Знаменитые «Рассказы фельдшера» (*Fältskärus berättelser*, 1854—1867) дают художественное отображение истории Финляндии со времен Густава II Адольфа до Густава III. Романтический уклон творчества Т. дает себя знать в этом произведении чрезмерною идеализацией финнов и чрезмерным преклонением автора перед героическими фигурами истории. Увлекательно написан вышедший в 1879 роман из эпохи королевы Христины— «Дети звезд» (*Stjarnernas Kungabarn*). В ряде новелл и повестей Топелиус дает бытовые картины народной жизни. Из драматических произведений Т. следует отметить трагедию «Регина фон Эммерц» (*Regina von Emmeritz*, 1853) и драму «50 лет спустя» (*Efter femtio år*, 1851), в основу к-рых положены эпизоды из тех же «Рассказов фельдшера». В Европе Т. особенно широко известен как автор сказок «Sagor» [1847—1852]. В более ранних из них чувствуется некоторое подражание Андерсену, но потом Т. находит свой собственный оригинальный тон.

Натуралистическое движение в лит-ре 80-х гг. встретило в Т. яркого противника.

Т. быстро завоевал и прочно сохранил место популярнейшего (наряду с Рунебергом) шведо-финского писателя Финляндии. Шведская академия наградила его за лит-ве заслуги золотой медалью. Творчество Т. оказало значительное влияние на многих не только финских, но и шведских писателей последующих поколений.

Библиография: I. На русск. яз.: Сказки, перев. М. Гранстрем и Гурьевой, СПб, 1882; Сказки, перев. М. Гранстрем, СПб, 1893; Сказки, изд. Аскарханова, СПб, 1893—1897; Регина фон Эммерц, перев. А. Полторацкой, Орел, 1897; Юнгарсы, перев. А. Полторацкой, изд. Мамонтова, М., 1898; Рассказы фельдшера, перев. М. Благочестивской, изд. Девриена, 1907; Жемчужина Адамлинг, Избр. сказки. Милосердный богач, перев. М. Благочестивской, изд. Половой, 1909—1913; *Samlade Skrifter Utg. af G. V. Vasenius Stockholm*, 1899—1907; *Dagböcker af P. Nybers, Helsinki*, 1918—1924.

II. *Vasenius G. V., Z. Topelius*, 6 ves., Stockholm, 1913—1930; *Lagerlöf S., Zachris Topelius*, Stockholm 1920, нем. пер., München, 1921; *Nordisk, Digtere i vort århundrede.*, udg. af P. Hansen, Kjøbenhavn, 1889; *Ord a m V.*, Svensk Litteratur, Kjöbenhavn, 1911; *Vasenius V., Lärobok i Sveriges och Finlands. Litteraturhistoria*, 2 uppl., [Stockholm], 1890.

ТОРАЙГЫРОВ Султан-Махмут [1893—1920]—выдающийся казахский поэт. Происходил из бедной семьи. Учился в медресе «светского» направления.

Лит-ую деятельность начал в 1912. Показывая социальные противоречия дореволюционного казахского аула (стихотворения «Контрасты», «Народу», «Кто они?» и др.), Т. в своих произведениях популяризировал идеи мелкобуржуазного «просветительства». Впоследствии Т. поднялся до понимания классовых противоречий. Поэма «Беднота», служащая ярким примером такой эволюции поэта, описывает тяжелое положение казахской бедноты и рабочих и разоблачает жесто-

кую эксплуатацию их казахскими феодалами и капиталистами.

В конце 1920 Т. умер от туберкулеза, в расцвете творческих сил.

Т.—один из писателей демократического направления в дореволюционной казахской лит-ре, решительный противник религии и феодальных устоев. Огромны заслуги Т. в развитии казахского лит-ого языка.

Библиография: I. Полное собр. соч., Kaz. издат., 1933.

ТОРРЕС-БОДЕТ Хайме [1902—]—современный мексиканский поэт. Живет почти безвыездно в Европе (Франции и Испании). На лит-ое поприще выступил в 1918 со сборником стихов «Пыл» (*Fervor*), за к-рым последовали «Сердце бредит» [1922], «Песни» [1922], «Новые песни» [1923], «Дом» (*La Casa*, 1923), «Дни» (*Los Dias*, 1923), «Поэмы» (*Poemas*, 1924) и др. Наиболее известные книги Т.-Б.: «Прозерпина» (*Proserpina gescatada*, 1931), «Сентиментальное воспитание» (*La educacion sentimental*, 1930), «Стихи», «Изгнание» (*Destierro*, 1930) и роман из жизни кино «Дневная звезда» (*Estrella de dia*, 1933). Т.-Б. является вождем той группы молодых мексиканских поэтов, к-рые в своем творчестве ориентируются гл. обр. на поэтические течения Западной Европы, в частности на французских символистов и на испанских поэтов Мануэля Маchado и Хуан Рамон-Хименеса, не порывая, однако, с национальной почвой (т. н. «экзотическая индо-американская ветвь символизма»). Содержание его поэзии образуют лирические переживания, облекаемые в форму поэтических символов. Впрочем в некоторых своих стихотворениях Т.-Б. касается и социальных тем (напр. стихотворение «На пути из фермы горной»). Поэзия Т.-Б. мелодична и красочна. Пишет Т.-Б. преимущественно ассонансами, избегая рифмы.

Ф. К.

ТОРРЕС НААРРО Бартоломе [Bartolomé Torres Naharro, ум. ок. 1530]—один из первых испанских драматургов, много сделавший для расцвета испанской драмы «золотого века». Был солдатом, потом монахом (биография его почти неизвестна). В комедии «Нуменеа» он впервые на сцене выдвинул вопрос дворянской «чести», к-рый играет такую большую роль в дальнейшем развитии испанского театра. Впервые Т. Н. дал также развитие характера на сцене, строя на нем драматический сюжет, освещая его в разных сценических положениях. Отсутствие чувства меры—основной недостаток пьес Т. Н., приводящий к нагромождению порою нелепых эпизодов и пр.

Т. Н. был и первым испанским теоретиком театра. В предисловии к собранию своих пьес (*Propalladia*) он делит комедии на два вида: комедии действительности (*a noticia*) и комедии воображения (*a fantasia*), к-рая говорит о вещах «фантастических или воображаемых, имеющих характер истинных, не будучи таковыми». Следуя Горацию, Т. Н. предлагает делить комедию на пять актов «*jornadas*»; количество действующих лиц он определяет в шесть—двенадцать, их не должно быть ни так мало, чтоб представление казалось глухим, ни так много, чтоб создавалась неразбериха».

Библиография. I. La Propaladja (первое изд. Nápoles, 1517, последнее, комментированное в серии Libros de Antano, т. IX—X, ed. M. Cañete y M. Menéndez y Pelayo, с обстоятельным предисловием последнего), Madrid, 1880—1890.

II. Romera-Navarro M., Estudio de la «Comedia Hímeña» de Torres Naharro, «Romanic Review», v. XII, 1921, p. 50—72; Stiefel A. L., Zur Bibliographie des Torres Naharro, «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», v. CXIX, 1907, s. 195—196.

ТОРО [Thoreau, Henry David, 1817—1862]—американский писатель. Р. в семье бедного фермера. Несмотря на университетское образование, продолжал заниматься ремесленным трудом, стремясь увязать свою общественно-философскую теорию с жизненной практикой. Творчество Т. становится понятным в свете усиливающегося в 30—40-х гг. протеста мелкобуржуазных групп против развития капитализма в Америке. Протест этот нашел отражение в идеалистических течениях.

К этому времени возникает общество трансценденталистов (см. «Соединенных Штатов литература») во главе с философом Эмерсоном, к к-рому примкнул Т.

Для доказательства осуществимости своих теоретических положений Т. поселился в 1851 в лесу на берегу р. Уолдана. Он жил там в течение двух лет, добывая средства к существованию исключительно физическим трудом.

В 1854 вышел рассказ о его жизни в лесу под заглавием «Уолден, или жизнь в лесах» (Walden, or Life in the Woods). Здесь Т. выступил как философ, естествоиспытатель и социолог-утопист. Из других произведений раннего периода следует назвать «Неделю на реках Конкордии и Мерримак» [A Week on the Concord and Merrimack rivers (напис. 1847, изд. 1849)].

Перу Т. принадлежит много лирических стихотворений, темой к-рых также является природа и ее воздействие на человека [«Прогулки» (The Excursions, 1863)].

Т. сопоставляет с Толстым, считая однако первого более последовательным в своей проповеди и ее претворении в жизнь, чем последнего.

В своем трактате о «Гражданском неповиновении» (Civil Disobedience), впервые опубликованном под названием «Resistance to 1849 Civil government», Т. обрушивается на правительство, прикрывающееся «маской миролюбивой демократии».

Т. противопоставляет идеологии буржуазной plutократии идеологию мелкобуржуазную, представляющую собой своеобразный руссоизм на американской почве: проповедует опрощение, физический труд для всех, умеренность, восстает против новой урбанистической цивилизации.

Отличительной чертой стиля Т. является стремление к антиэтике и парадоксу.

Библиография: I. The Writings of H. D. Thoreau (Riviside ed.), II vols., Boston, 1894—95; Walden ed., 20 vols., Boston, 1906.

II. Emerson R. W., Introductory Note to «Excursions», Boston, 1863; Macy J. A., The spirit of American Literature, N. Y., 1926; Chaning W. E., Thoreau: the poet-naturalist, new ed., ed. by F. B. Sanborn, Boston, 1902; Sanborn F. B., The life of H. D. Thoreau, Boston, 1917; Baralgette L., H. Thoreau, bachelor of nature, N. Y., 1924; Atkinson J. B.,

H. Thoreau, the cosmic Yankee, N. Y., 1927; Van Doren M., H. D. Thoreau, Boston, 1916. На русском языке: Вальден или жизнь в лесах. С биографич. очерком, напис. Р. В. Эмерсоном. Пер. П. Буланже, изд. «Посредник», М., 1910. Ранее изд. под назв. «Опыт употребления жизни» (У Вальденского озера в Америке), М., 1900.

III. Allen F. H., A Bibliography of H. D. Thoreau, Boston, 1908. *Н. Егорова*

ТРАВЕСТИ [от итал. travestire—«переодеть»]—вид комической поэзии, сформировавшийся в эпоху Возрождения в связи с общим развитием бурлескной поэзии. Комизм Т. строится на том, что серьезное содержание выражается несоответствующими ему образами и стилистическими средствами, а «возвышенные герои» классической античной либо неоклассической (реже—средневековой) литературы оказываются как бы «переодетыми» в шутовское чуждое им одеяние.

Раньше всего Т. возникает в Италии. Ранними образцами итальянской Т. можно считать Orlando ruffato—ирон-комическую поэму Франческо Берни [1541], являющуюся соответственной переделкой Orlando innamorato Боярдо и подобную же переделку того же сюжета, принадлежащую перу Лодовико Доменики [1545]. Но только в следующем веке мы видим уже по-настоящему сформировавшуюся Т., нашедшую, наконец, свой основной объект—образы античной древности, прежде всего стазы высоко чтимой средневековым и гуманистами «Энеиды». Такова «Eneide travestita» Лалли [1633], нашедшего себе многочисленных подражателей.

Во Франции наиболее ярким произведением этого жанра явилась знаменитая в свое время «Eneide travestie» Скаррона (см.) [1648—1653]. Так как Скаррон прервал свое изложение на восьмой песне «Энеиды», то вскоре появились попытки продолжения. Более самостоятелен d'Assoucy со своим «Ravissement de Proserpine». Был и еще целый ряд подобных попыток во французской литературе, но мало удачных. Несколько выделяется в этом ряду попытка травестировать «Генриаду» Вольтера, попытка, сделанная Монброном [1758].

Начало немецкой Т., в конце XVIII в., положил Михаэлис со своим «Leben und Taten des teuren Helden Aeneas. Erstes Märlein, 1771. Но это произведение, как и последующее аналогичное Ф. Беркана [1779—1783], были еще очень слабыми. Более удачный образец Т. дал лишь А. Блумауэр [1784—1788], вызвавший ряд подражателей и последователей в Германии и даже за ее пределами. Резкие выпады Блумауэра против иезуитов, яркие картины немецкого быта под покровом рассказа об Энее и его спутниках, удачное применение комического тона—обусловили довольно большую популярность Блумауэра и его травестированной «Энеиды».

На английской почве Скаррону подражал в своем травестированном Вергилии К. Коттон; но важнейшим памятником Т. в Англии является «Hudibras» Бэтлера [1669]—злая сатира на пуритан. Из других Т. можно назвать Т. 4 кн. «Энеиды» голландского поэта П. Лангендика [1735] и поэму датского поэта Гольберга [1754], травестировавшего в своей поэме ряд мест из «Энеиды».

В России конец XVIII в. ознаменовался несколькими травестированными поэмами. Одна из них—«Виргилиева Енейда, вывороченная наизнанку» Н. П. Осипова [1791] и с продолжением Котельницкого [в 1801]. Далее к тому же жанру относятся «Ясон, похититель золотого руна, во вкусе нового Енея» Наумова [1794] и «Похищение Прозерпины» Котельницкого и Люценко [1795]. Все эти произведения сохранили теперь только историческое значение. Напротив, поныне сохранила свою свежесть высокохудожественная украинская Т.—«Энеида» И. Котляревского (1-е полное прсмертное изд. 1842, написана же была в период от 90-х гг. XVIII столетия и до 20-х гг. XIX столетия). Была попытка травестировать «Энеиду» и в белорусской лит-ре («Энаида навыварат»; другой образец Т.—«Тарас на Парнасе»).

В новейшей европейской лит-ре жанр Т. развития не получил и в значительной мере является образцом пережиточной жанровой формы. Особняком стоят музыкальные Т. Оффенбаха—«Прекрасная Елена» и «Орфей в аду».

Библиография: Г. «Ирои-комическая поэма», редакция и примечания Б. Томашевского, изд. Писателей в Ленинграде, Л., 1933 [перепечатаны с некоторыми сокращениями «Виргилиева Енейда, вывороченная наизнанку» Н. П. Осипова, «Окончание Виргилиевой Енейды, вывороченной наизнанку» Александра Котельницкого, «Ясон, похититель золотого руна во вкусе нового Енея» Н. Наумова, «Похищение Прозерпины» Е. Люценко и А. Котельницкого]; Котляревский И. П., *Энеида*, под ред. и со вступ. статьей И. Айзенштока, вид. «Книгоспілка», Киев, 1927; Карский Е., *Белорусская Энеида наизнанку*, в сб.: Пошана, сборник Харьковского историко-филологического общества, т. XVIII, Харьков, 1909 [лучшее издание текста сохранившихся отрывков белорусской «Энеиды» со сводкой вариантов]; Дзяржынскі Ул., *Выписи з беларускае літаратуры XIX і XX ст.*, Менак, 1926, изд. 2-е [текст белорусской «Энеиды» и «Тараса на Парнасе»].

П. Степанко И. П., *Поэзия И. П. Котляревского (к 100-летию юбилею его «Энеиды»)*, 1—И. П. Котляревский и Осипов. 2—Котляревский в свете критики, Киев, 1898 (оттиск из «Киевской старины», 1898, июль-октябрь); Ег о же, *Энеида Котляревского и Котельницкого в порівнянні з іншими текстами*, в сб. «Записки украинського наукового товариства в Києві», книга IX, Киев, 1912; Дашкевич Н., *Малорусская и другие бурлескные (шутливые) Энеиды*, Киев, 1898 (оттиск из «Киевской старины», 1898, сентябрь); Карский Е., *Белорусь*, т. III, *Очерки словесности белорусского племени*, 3 (Художественная литература на народном языке), П., 1922 [стр. 9—22—Белорусская Энеида наизнанку, стр. 79—82—«Тарас на Парнасе»].

ТРАГЕДИЯ—большая форма драмы, драматургический жанр, противопологаемый комедии и (см.), специфически разрешающий драматическую борьбу неизбежной и необходимой гибелью героя и отличающийся особым характером драматического конфликта. Т. имеет своей основой не всякую борьбу личности с препятствиями, но лишь глубокий идейный конфликт, столкновение мировоззрений.

Термин Т. появляется впервые в древней Греции для обозначения религиозного обряда—традиционных мимических игр и хоровых песен (дифирамбов), связанных с аграрными празднествами в честь бога Диониса. Ритуальной основой этих празднеств было жертвоприношение козла (по-гречески *tragos*, откуда и возникло название «траге-

дия», «козлиная песнь», «песнь в честь козла»), сопровождавшееся исполнением сказания о Дионисе. Это сказание некогда, в глубокой древности, повествовал народу жрец, позднее же оно перешло к дифирамбическому хору, наряду с к-рым в обряде участвовали пляшущие «хоры сатиров», мимически воспроизводившие события того же сказания о Ди-



Праздник в честь бога Диониса. Хоры сатиров с козлом. VII—VI вв. (с античной вазы)

нисе. Из сочетания дифирамба с хором сатиров и произошла, по свидетельству Аристотеля, Т., на ранних ступенях своего развития сохранившая тесную связь с мифом о Дионисе. Постепенно расширяя область Т. введением других мифов, усложняя драматизацию сюжета,—культовое действо перешло в театральное зрелище. Этапы этого перехода точно не установлены, окончательно же сложилась Т. как драматическая форма в период VII—VI вв. до н. э. Зачинателем Т. античного предание называет коринфского поэта Ариона. Первая точная дата в истории Т.—534, когда в Афинах выступил со своим хором «отец аттической Т.» Феспис, сделавший крупный шаг в развитии жанра введением актера (протагониста). Вслед за этим выступлением в системе афинских общегородских празднеств окончательно оформился хороводный театр, достигший полного расцвета в эпоху общегреческой гегемонии Афин (479—431). В этот период уяснились границы жанра, раскрылись принципы композиционного построения и развертывания сюжета, сложилась тематика, и термин «Т.» приобрел вполне определенное и устойчивое значение.

Для решения проблемы Т. необходимо поставить вопрос о том, в каких социальных условиях возник этот жанр, какие исторические явления он отразил, какие идейно-художественные запросы удовлетворял он, когда и как переживал свой распад, в какой зависимости вновь появлялся на сцену.

История театра и драмы свидетельствует о том, что в одни эпохи жанр Т. является преобладающим, в другие же—то исчезает совершенно, то существует как застывшая шаблонная форма, то деформируется в такой мере, что удерживает лишь название Т. Этот жанр создается впервые в истории театра и драмы в эпоху великого социального переворота. Античная Т. возникла в Греции в эпоху гибели и разложения родового строя, освобождения мелких свободных производителей—крестьян и ремесленников—от власти родовой общины и образования античных го-

родов-государств в форме демократических республик. В эту эпоху рушились патриархальные устои родового быта, распадались цельность родового мировоззрения; в мир кастовых традиций, строгих нравов, наивной веры врывались религиозные сомнения, индивидуализм, авантюризм торгового горожанина. Бурно развивалась новая, индивидуалистическая культура, новая философия, новое искусство; вместе с ломкой старого социального уклада Грецию охватывала, новая, демократическая религия—культ Диониса, страдающего бога-освободителя. В то же время «моральное влияние, унаследованное мировоззрение и мышление старой родовой эпохи еще долго передавались последующим поколениям, вымирая лишь мало-помалу» (Энгельс, «Происхождение семьи, частной собственности и государства»). Восприимчивый сквозь призму унаследованного мировоззрения, сдвиг всех форм жизни и сознания ощущался древними как потрясение земли и неба, смена богов; непонятная закономерность исторического процесса вставала как непостижимое предначертание судьбы. В этой борьбе двух мировоззрений, в смене двух миров создавалась народная и героическая, имевшая громадное общественное, всенародное значение, выражавшая подлинный «голос народного сознания» (Гегель), античная Т., высшее воплощение к-рой дали величайшие трагики древнего мира—Эсхил, Софокл и Еврипид. Генетически связанная с мифологией и культовым действием новой религии, греческая Т. в то же время уходила своими корнями в народный эпос, народный культ героев. Как указывал Гегель, «древняя Т. основывается на эпическом и героическом состоянии мира». Симптоматично для генезиса Т., что первые трагики создали ряд историко-героических

Стремления личности изменить ход вещей обречены («Эдип»); добро и зло, мировой и общественный порядок установлены свыше; единая закономерность правит миром—судьба; покорность судьбе—единный закон для человека. Это древнее понимание действительности становится в творчестве Эсхила трагическим, ибо оно не спокойно, не неподвижно. Эсхил отстаивает неизбежность дре-



Сцена из трагедии Эсхила (с античной вазы)

ней истины, но гениальное чутье художника открывает ему движение жизни, глубокие и существенные изменения, к к-рым ведет это движение, смену старых законов новыми, Эриний—Евменидами («Орестея»). В особенности остро это противоречие сказалось в трилогии Эсхила о Прометее, проникнутой освободительными идеями, гуманизмом, богоборчеством. В лице Прометея Эсхил создал

образ великого бунтаря против гнетущей власти богов, мученика-борца за свободу и независимость, за человеческое самоопределение, за права человеческого разума, творчества и культуры.

То движение жизни, к-рое Эсхил осмысливал как восстание человека против закона богов, встает у Софокла (496—406) как борьба двух законов, двух истин—закона неписанного—извечного родового права, и нового закона—античного демократического государства («Антигона»). Если Эсхил оправдывал гибель героя как следствие предначертаний судьбы, то Софокл, не отказываясь от идеи рока, ставит с ним рядом личную вину героя, неизбежно ведущую к гибели. Отступая от прямолинейного развития Т. Эсхила, где необходимость выступает во всей обнаженности, благодаря чему гибель героя уже предрешена в завязке, Софокл вводит в Т. момент случайности, создавая перипетию—замедление действия, отклонение его от стремительного приближения к катастрофе.

Творчество Еврипида (480—406)—последняя стадия античной хороводной Т.—отмечено чертами глубочайшего кризиса патриархального мировоззрения. Еврипид окончательно разрывает идейную связь Т. с рели-



Праздник в честь бога Диониса. Сатиры, играющие на флейтах. VII—VI вв. (с античной вазы)

драм на тему освободительной борьбы греков («Взятие Милета»), «Финикиянки» Фриниха, «Персы» Эсхила).

Античная Т. на первых порах своего существования как сложившегося жанра выступала еще посетительницей «моральных влияний унаследованного мировоззрения родовой эпохи». Эсхил [526—456] насыщал свою Т. религиозными идеями, выдвигал как основную идею всемогущество рока. Гибель героев Эсхила предопределена свыше, их борьба трагична потому, что они противопоставляют свои человеческие ограниченные силы высшей силе, царящей над миром.



СЦЕНА ИЗ ТРАГЕДИИ «ИФИГЕНИЯ В ТАВРИДЕ».

С древнегреческой вазы.

религиозным культом, вносит в нее дух софистики, гуманистической философии. Вращаясь в кругу традиционных мифологических тем, Еврипид дает им остро-современное разрешение. Его Т. решительно борется с родовым мировоззрением, полемически переоценивает культовые предания («Ипполит»), изображает родовую мораль бессмысленной и варварской («Орест»). Закон божественной необходимости, судьба вносят в жизнь людей низость



Сцена из трагедии Еврипида (с античной вазы)

и преступление. Гибель героя необходима, но эта необходимость отвратительна. Боги участвуют в трагедии Еврипида лишь в качестве *deus ex machina*, по существу же она атеистична. Интерес Т. сосредоточен на изображении душевных переживаний героя; индивидуализация и психологизация образов достигают высокого уровня; большое место отводится жизненной случайности; в Т. вводится интрига—усложнение действия запутанными линиями сознательных поступков героев. Возрастает динамика действия, решительно уменьшается роль хора. В Т. вплетаются приключенческие и эротические мотивы, борьба страстей занимает первенствующее место. Наконец появляются Т. со счастливой развязкой, т. е. ломаются границы жанра.

В первой половине IV в. до н. э. с падением афинской демократии умирает и хороводный театр. Победоносная торгово-промышленная аристократия создает новую, т. наз. эллинистическую культуру, изысканную и утонченную, возникает новая, индивидуалистическая философия, обожествляется могущественный случай, глубокие проблемы

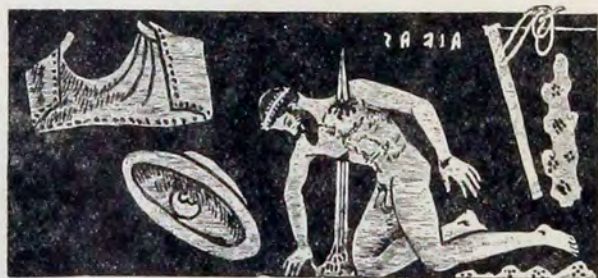
Т. Эсхила и Софокла сменяются в искусстве узко личными семейно-бытовыми интересами—и Т. отмирает, уступая место иным драматургическим жанрам.

Древний Рим не создал своей Т. Лишь в III в. до н. э., в эпоху владычества Рима над всем Средиземноморьем, покоренные греки приносят завоевателям свою культуру, свое искусство, и римские нобили знакомятся с копиями аттической Т. Раб римского сенатора, греческий поэт Ливий Андроник, сочиняет первую латинскую Т. [240]. Вслед за ним Квинт Энний, Марк Пакувий, Луций Акций и др. пытаются культивировать жанр

аттической Т., изменяя, в соответствии с идейно-художественными воззрениями римской знати, содержание Т., ее философский пафос. Римская Т.—фабульно-занимательное, мелодраматическое заостренное зрелище, имеющее целью морально-политическое воспитание плебса в духе идей рабовладельческой знати. Римская Т. удерживает мифологическую тематику, но как чисто формальный момент; наряду с подражательной мифологической Т. создается историческая Т.—претекста, прославлявшая патрицианский сенат и легендарные подвиги консулов и полководцев и ставшая официальной драмой сенатской республики.

В эпоху Римской империи Т. пытается возродить поэт и философ Сенека, представитель аристократически-упадочного пессимистического стоицизма. Его Т. стремятся показать пагубное влияние страстей и необходимость освобождения и очищения души. Эти Т. статичны, перегружены внутренними переживаниями героев, напряженно патетичны, тщательно отделаны в смысле формы и особенно в смысле соблюдения «правил» формального построения греческой Т. Слагаясь как сугубо-аристократическая драма, вне связи с народным творчеством, исключительно по лит-ой традиции, ориентируясь не столько на сцену, сколько на чтение, декламацию, являясь формалистической попыткой искусственного создания жанра,—подражательная, эпигонская римская Т. предвещает все признаки распада жанра и действительно отмирает в развлекательном театре Римской империи.

В долгие века средневековья, в эпоху величайшей скованности человеческого сознания путами христианской религии жанр Т. не возрождался к жизни. Итальянское Возрожде-



Сцена из трагедии Софокла (с античной вазы)

ние с его бурным расцветом творческой мысли, науки и искусства прошло мимо театра, продолжавшего жить средневековыми традициями. Освоение гуманистами наследия античной драматургии—трагедии Сенеки по преимуществу—не оказало влияния на судьбы театра и драмы, оставаясь лишь академическими опытами («Софонисба» Трицино). В XVI в., в период феодально-католической реакции и оскудения итальянского гуманизма возникает попытка воссоздания Т. как сценического жанра. Джиральди Чинтио, Сперони, Грото и др. пишут, по образцу трагедий Сенеки, ряд пьес, изоби-

люющих кровавыми ужасами, моральными тирадами и мелодраматическими сценами. Эти Т. представляют собою кровавые мелодрамы, эффектные зрелища, не отражающие живой действительности, но лишь имитирующие внешний механизм древней Т. Мертво-формалистическое понимание сущности Т. вылилось в канонических «правилах» Т., теоретически обоснованных в трактатах Веттори [1560] и Каstellветро [1570]. Анало-

Марло [1564—1593] идеализирует мощь человеческой воли и разума, изображает сильные страсти человека Возрождения: страсть к знанию и к власти («Трагическая история доктора Фауста», «Тамерлан Великий»), к обогащению («Мальтийский еврей»). Титанические герои Марло гибнут, ибо страсть их чрезмерна, воля преступает законы, установленные небом,— и хотя сочувствие Марло на стороне его подлинно ренессансных героев, но унаследованное мировоззрение средневековья представляет ему законы неба как необходимость.

Ренессансная Т., начало которой кладет Марло, вырастает из средневекового мистериального театра, углубляя и развивая на новой идейной основе присущие последнему реалистические тенденции, его народный характер, настойчивое стремление к «обмирщению» театра, к освобождению его от церковной идеологии. От мистериального театра идет и своеобразная композиция ренессансной Т., сохраняющей ряд его своеобразных черт: грубый натурализм кровавых сцен, внедрение шутовских буффонад в патетические сцены, аллегорические персонажи и т. п., но сплетающей с этими традиционными чертами и влияния гуманистической «правильной» Т.: стремление к упорядочению частей, экономии



Сцена из трагедии *Сенеки* (с античной вазы)

гичные попытки насаждения гуманистической «правильной» Т. имели место и среди гуманистов других стран: во Франции один из поэтов «Плеяды»—де ла Тайль—пишет трактат «Искусство трагедии» [1572], Жюдель и Гревен выступают с Т. по образцу античных; в Англии Нортон и Секвиль ставят силами студентов Лондонской юридической академии свою Т. «Горбодук» [1561].

Жанр Т. переживает свое новое рождение не в этих эпигонских подражаниях. Он возникает отнюдь не по прихоти ученых любителей древности, но из недр народного творчества, в условиях, сходных с условиями рождения античной Т. в смысле огромного напряжения борьбы двух социальных укладов в эпоху английского Возрождения, когда распад еще довольно прочных социальных связей феодального мира давал себя чувствовать повсюду, когда освобождение индивидуальности и активное стремление ее к самоопределению было одним из основных явлений эпохи. Незыблемые законы феодального общества падали, разрушались «тысячелетние рамки обязательного средневекового мышления» (Энгельс), сословно-корпоративному духу средневековья противопоставлялась необузданная индивидуальность, и на смену «феодальным патриархальным идилическим отношениям» шло царство «бессердечного чистогана» (Маркс). Мир предстал людям той эпохи как хаос, где отдельные воли противопоставлены друг другу, где дерзкие притязания сталкиваются с извечными законами, где самоопределяющаяся личность стоит между победой и гибелью. На базе этих общественных настроений возникает Т., рисующая дерзания и гибель человека. Кристофер

художественных приемов, гармонической структуре. Новое целое, возникшее в результате этого сплетения, как особый жанр литературы и театра эпохи Возрождения, получает полное выражение в творчестве Шекспира. Шекспир формирует новую Т. как выражение типично ренессансного мировоззрения, освобождающегося от оков средневековой схоластики и ищущего мотивировок исторических событий и судеб личности не в предопределении бога, но в объективном историческом развитии. Острым глазом художника, схватывающего основные тенденции исторического процесса, Шекспир видит гибель феодальных идеалов и распад феодальных связей. Трагедия Шекспира развертывается на широком историческом фоне; образы его героев проецируются на этот фон, подымаясь до уровня высокого трагизма. Сталкивая героя с неумолимой закономерностью, царящей в мире, Шекспир показывает ее как объективно-исторический ход событий. Глубоко аргументированный и материалистический художник, Шекспир анализирует психику своих героев, показывая их как противоречивые, многосторонние, развивающиеся организмы, как «типичные характеры в типичных обстоятельствах» (Энгельс). Трагедия Шекспира отражает действительность с глубокой правдивостью, с «шекспировской живостью и богатством действия» (Энгельс). Тематика трагедий Шекспира—историческая и легендарная—вскрывает острые проблемы современной ему жизни: проблему гибели средневековых иллюзий в мире «бессердечного чистогана» («Король Лир»), проблему феодальной чести в свете нового, буржуазного мировоззрения (Фальстаф); проблему

личности и ее прав в столкновении с феодальными принципами («Ромео и Джульетта»); Шекспир переоценивает мораль средневековья, его иллюзии, его историю. Понимание жизни как движения, столь своеобразно раскрывающееся в трагедии Шекспира, могло родиться у художника прошлого только в эпоху сдвигов и ломки, а такою и было английское Возрождение. В основе трагедий Шекспира лежит сложный комплекс идей, отражающий сложность социальных противоречий его эпохи. Отвергая уходящий мир феодализма, видя в то же время зло идущего ему на смену капитализма, Шекспир постигает закономерность совершающегося процесса, понимает его необходимость; и это ощущение объективной необходимости и субъективного протеста личности против этой необходимости определяет сущность его Т. как жанра.

Попытки создания жанра Т. встречаются и в испанской драматургии XVI в.—века испанского Возрождения, бурного роста капиталистических отношений в связи с открытием Америки, ломки феодального строя и становления абсолютизма, усиления военной мощи и национального подъема. В этот период расцветает испанский театр, вырастая, подобно английскому, из средневекового театра и выдвигая такого крупного драматурга,

инквизицией, своеобразие испанского абсолютизма, сходного с «азиатскими формами правления» (Маркс) и тормозившего капиталистическое развитие страны,—придают особый характер испанской драматургии, в к-рой



Титульный лист к «Испанской трагедии» Кида, изд. 1615

веяния Ренессанса, образы типичных людей Возрождения переплетаются с художественным воплощением принципов неизблемой феодальной верности богу, королю и дворянской чести. Дух церковности, узость мировоззрения не дают испанской драме XVI в. подняться до высокого уровня Т.; даже Лопе де Вега создает лишь кровавые трагедии, где драматический конфликт строится на столкновении притязаний личности с волей короля или бога и на торжестве последней.

Полувеком позднее, в эпоху упадка Испании, жанр трагедии стремится культивировать Кальдерон де ла Барка [1600—1681]. Его Т. проникнуты острым ощущением гибели и ничтожности земной жизни («Жизнь есть сон») и пламенным религиозным фанатизмом; они проникнуты аристократизмом; они утверждают торжество феодально-католических принципов над разумом, над необходимостью, над реальным миром («Стойкий принц»). Эти Т. передают



Б. Вест. Иллюстрация к трагедии Шекспира «Король Лир» (XVII в.)

как Лопе де Вега [1562—1635], творчество которого отмечено стремлением к созданию испанской Т. («Звезда Севильи», «Наказание — не мщение»). Однако особые условия исторического развития Испании — тяготевшая над ней в самую блестящую пору ее расцвета власть католической церкви с ее мрачной

настроение эпохи сдвигов и ломки, но эпохи, воспринятой художником уходящего мира, художником, не умеющим подняться до предчувствия нового и ищущим разрешения конфликтов не на земле, а в потустороннем мире. Испанская Т., порожденная, подобно английской, эпохой социальной ломки, не достигает

подлинного расцвета жанра, присущей ему идейной глубины. Ее застойное мировоззрение, резкое сужение ее социальной базы в сторону аристократизма зачастую стирают грани между Т. и средневековыми насыщено-религиозными (у Кальдерона) и кровавыми (у Лопе де Вега) autos. В условиях испанской католической реакции утверждается барочный жанр трагикомедии (см.).



Иллюстрация к трагедии Корнея «Медea», 1635

В XVII в., в эпоху нового наступления буржуазной культуры на средневековую, в эпоху рождения материалистической философии и борьбы опытной науки со схоластикой, во Франции вновь рождается трагический жанр. Минувший опыт испанской и английской Т., французская Т. обращается к античной древности, воспринимая ее через академические опыты гуманистов, учась у драматургов «Плеяды» и итальянского барокко. Но безжизненная формалистическая Т., которую пытались создать ученые любители древности, наполняется новым содержанием и поднимается до уровня высокого искусства со значительным идейным багажом.

Вырастая на основе философского рационализма, французская классическая Т. XVII в. выдвигает передовые прогрессивные идеи единства нации и гражданского долга. Проблема личного и общественного решается в пользу общественного, принимающего своеобразную форму преданности абсолютному монарху. В Т. классицизма гибель героя

есть необходимое следствие столкновения личного чувства и гражданского долга, к-рым определялось поведение героя.

Великий драматург эпохи становления абсолютизма Корнель [1606—1684] создает наиболее законченные образцы классической Т. Его Т. проникнута героическим пафосом; его темы—войны, революции, важные государственные интересы, требующие самопожертвования; его герои—фанатики гражданского долга, утверждающие в строго картезианском духе примат разумного нравственного принципа над чувством и воображением. Затянута в строгие рамки классической поэтики, французская Т. с ее рационалистическим построением, законом трех единств, античными сюжетами, александрийским стихом,—глубоко противоположна по форме шекспировой Т.,—является по существу тем же жанром, ибо ее сущность также—в понимании жизни как движения, в признании



Ф. Шао. Иллюстрация к трагедии Расина «Вероника», 1670

связи частной судьбы человека и общей закономерности, в раскрытии гибели героя как проявления этой закономерности, в пафосе общественного звучания Т.

Когда бурное становление абсолютизма сменяется его мирным процветанием, когда застывает в неподвижности сословное государство, классическая Т. становится канон-

ническим «высоким» жанром придворного театра, утрачивает свое передовое общественное значение, переходит в творчестве Расина [1639—1699] к личным проблемам любви и страсти и, сжимая свои рамки, изощряя формальную сторону, деградирует как жанр.

В XVIII в. передовая роль переходит к иным драматическим жанрам. В эпоху первой французской революции классическая Т. еще раз оживает, наполняясь новым, революционным содержанием, у М.-Ж. Шенье [1764—1811] (знаменитая Т. «Карл IX или Варфоломеевская ночь»), Сорена, Лагарпа и др. Но «едва новая общественная формация успела сложиться, как исчезли допотопные гиганты и все римское, воскресшее из мертвых,—Брут, Гракхи, трибуны, сенаторы и сам Цезарь» (Маркс, «18 брюмера Луи Бонапарта», Собр. соч., т. VIII, стр. 424), исчезла во Франции и Т.

В период Sturm und Drang'a—этого эстетического и морального бунта против гнета феодализма—в Германии возникает трагедия Шиллера [1759—1805] и Гёте [1749—1832]. Мягкие трагедии Шиллера («Коварство и любовь», «Заговор Фиеско», «Разбойники») ставят проблемы буржуазно-демократической революции, переустройства общества, рисуют героические образы борцов за свободу. Подобно социально заостренным Т. раннего Гёте («Гец фон Берлихинген»), изображая всемирно-исторический конфликт уходящего феодализма с нарождающейся эрой бюргерства, отражают бурную эпоху своего возникновения не только пафосом содержания, но и художественной формой, разрушающей каноны классицизма.

Когда же эстетический бунт против действительности сменяется в творчестве Гёте и Шиллера примирением с действительностью,—трагедия Гёте становится чисто эстетической формой, застывшим слепком классических античных образов, воплощающим чуждые Т., как жанру, идеи отречения, примирения («Ифигения»); Шиллер обращается к т. наз. «трагедии рока».

В первые десятилетия XIX в. мучительное желание разбитых и уходящих классовых групп задержать наступление капитализма, болезненное сознание невозможности противостоять ему, порождая глубокий идеологический кризис, выливаются в фетишизацию неумолимой закономерности общественного процесса, эстетически воплощающаяся в форме Т. рока, к-рые занимают видное место в творчестве Шиллера («Мессинская невеста», «Мария Стюарт»), Клейста («Пентезилея»), З. Вернера, Грильпарцера, Уланда и др. В Т. рока судьбы героев решены с самого начала; человек изъят из окружающей среды и противопоставлен бессмысленной судьбе; в отвлеченной внеобщественной сфере слепо действуют необъяснимые силы, «судьба играет в жмурки с человеком» (Гегбель). Если для древнего грека идея судьбы была формой познания мира, если за ней скрывалось признание закономерной обусловленности всех поступков личности, связь между случайным и необходимым,—в новой «трагедии рока»

раскрывается понимание мира как бессмыслицы; идея судьбы есть форма ухода от познания мира; действительность есть царство бессвязной случайности. «Трагедия рока», лишенная идеи объективной закономерности, являет признаки распада жанра.

В творчестве французских романтиков (В. Гюго) Т. как жанр переживает дальнейшее разложение. Культивируя драму, подобно



Делакруа. Иллюстрация к трагедии Гёте «Гец фон Берлихинген», 1845

Т. разрешающую драматический конфликт гибелью героя («Эрнани», «Марион Делорм» и др.), романтики, в согласии со своей художественной концепцией, выдвигают случайное в ущерб необходимому, частное в ущерб общему, разрывают связь личности со средой, ищут единичного, неповторимого, гротескного. Гибель героя романтической драмы не утверждает торжества закономерной необходимости, нравственного закона над ограниченной человеческой личностью, но имеет частный, индивидуалистический характер.

К середине XIX в. в сложившейся буржуазной лит-ре Т. как жанр исчезает, вытесняется бытовой натуралистической драмой. Лишь к концу века у Ибсена и символистов (Метерлинк, Л. Андреев) появляется тяга к созданию Т. Но тот род драмы, который возникает в результате этой тяги,—драма, проникающая в чисто психологические глубины, «все больше уходящая в глубину души, в тишину и внешнюю неподвижность интеллектуальных переживаний» (Л. Андреев). Такая драма свидетельствует

именно о том, что сознанию эпохи буржуазного распада чуждо трагическое как объективная категория; она подменяется глубоко субъективным истолкованием любого жизненного явления как носящего в себе трагедию. Еще ярче выражается эта утеря объективного трагизма, наряду с усилением субъективного переживания трагического в жизни, в проникнутом ощущением безысходной гибели твор-

чивая свое следование методу Шекспира в изображении характеров. В «Каменном госте», «Пире во время чумы», «Скупом рыцаре» Пушкин вновь поднимает драму на уровень высокой Т., создавая оригинальный жанр «маленьких Т.». Но этот исключительный момент высокого проявления трагедийного творчества в России, связанный с владыкшим лучшими умами ощущением того, что «воистину некий мир погибает», и «предчувствием нового, имеющего возникнуть на месте старого» (Чаадаев, письмо к Пушкину, 1831), сменяясь годами николаевской реакции, не ведет за собой создания русской национальной Т.

II. Уже этот, не исчерпывающий всего конкретного разнообразия, обзор истории жанра показывает, что отнюдь не все эпохи были способны культивировать Т. Трагедийное творчество вспыхивает с предельной силой в эпохи крупнейших социально-исторических сдвигов, смены социальных укладов, когда



Г. Менцинген. Иллюстрация к трагедии Клейста

да воочию обнажаются основные жизненные узлы, в эпохи великих переоценок философских, этических и эстетических норм. Периоды расцвета Т. совпадают с теми периодами истории человечества, когда «старый порядок, как существующий миропоря-

док, боролся с миром, еще только рождающимся; на его стороне было всемирно-историческое заблуждение, но не личное» (Маркс, Соч., т. I, стр. 402). Греческая Т. вышла из недр синкретического культового обряда и стала художественным жанром, ибо новое мировоззрение, резкий переход от патриархальной неподвижности к бурной ломке старого социального уклада породили эту но-

чество Кайзера, Хазенклевера, Унру и др. экспрессионистов (см.). Их драматургия, перенося центр мира в человеческую душу, разобщает человека с миром, уводя его от того признания закономерной связи человека и мира, на к-рой строится жанр Т. Т. в России является впервые в XVIII в. в творчестве Сумарокова [1718—1777]. Это — подражательные, чисто эпигонские попытки насаждения классической Т. с ее абстрактными образами, строгостью в соблюдении трех единств и напыщенным слогом. Таковы же и риторические Т. «русского Расина» — Княжнина. В начале XIX в. патриотическое возбуждение, подъем общественной жизни, глубокие переживания народа, связанные с 1812 годом, оживили русскую Т., выдвинув историческую трагедию Озерова («Дмитрий Донской»), Зотова, Глинки, Плавильщикова и др. В этот период выступает как теоретик трагического жанра Катенин, обосновывая принципы классической Т. Схлынувшая волна общественного подъема уносит с собою и подъем Т.; эпоха николаевской реакции культивирует в театре, наряду с чувствительной мелодрамой, фальшивую казенную историко-патристическую трагедию Кукольника, Полевого, Гелеонова.

Во второй четверти XIX в. является пушкинский «Борис Годунов» — первая великая русская Т., первый трагический характер в русской литературе, самобытный по национальному содержанию и приемам творчества. В критических высказываниях Пушкин формулирует тему Т. как таковой — судьба человека и судьба народная, — в то же время подчер-



Девериа. Иллюстрация к трагедии В. Гюго «Эрнани», 1830

док, боролся с миром, еще только рождающимся; на его стороне было всемирно-историческое заблуждение, но не личное» (Маркс, Соч., т. I, стр. 402). Греческая Т. вышла из недр синкретического культового обряда и стала художественным жанром, ибо новое мировоззрение, резкий переход от патриархальной неподвижности к бурной ломке старого социального уклада породили эту но-

вую поэтическую конструкцию, художественную форму, являющуюся адекватным выражением ощущения жизни как бурно протекающего процесса. Идея рока, заложенная в античной Т., не составляет ее сущности, эта идея привнесена в Т. унаследованным религиозным мировоззрением древнего грека, но не существенна для Т. как жанра. Сущность античной Т.—в ощущении столкновения человека с необходимостью и возможности его борьбы с нею; в признании органической связи между судьбой отдельного человека и общей закономерностью жизни. Та же сущность жанра вскрывается и в трагедии Шекспира, умевшего осознать противоречия жизни героев как противоречия живых социальных сил. То же острое чувство борьбы двух принципов отношения к миру заложено и в творчестве Корнеля. И как бы ни были различны особенности исторического сознания, общественные запросы, конкретные художественные идеи, к-рые отражались в различных Т.,—Т. как жанр выражает собой определенный тип самосознания, определенные настроения, определенное отношение к действительности, к-рое может быть сформулировано как отрицание плавного и постепенного хода жизни, как острое восприятие жизни в движении, как стремление проникнуть в действительность путем «раздвоения единого и познания противоречивых частей его» (Ленин, Философские тетради, 1936, стр. 325).

Содержанием Т. всегда являются великие исторические противоречия, столкновения противоречивых социальных сил, предстоящие художнику, в зависимости от его мировоззрения, то в абстрактной мистифицированной форме—как рок, как провидение, как непреложный нравственный кодекс, то—в разрыве со старой метафизикой,—как закономерности исторического процесса. «Для трагедии в ходе и развязке частного действия должно быть видно господство какой-нибудь высшей силы, которая управляла бы событиями этого мира» (Гегель). Являясь адекватной художественной формой выражения трагического, как объективной категории действительности, Т. создается на основе признания торжества необходимого над случайным, общего над частным,—торжества утверждающей себя жизни над единичным поражением. В Т. художник подымается над миром единичного и случайного, не занимается замкнутой в себе индивидуальностью, но дает широкое обобщающее драматическое изображение значительного этапа развития человечества, выступает с драматическим решением философских проблем. Мир предстает в Т. как закономерно движущееся целое, и необходимость, открывающаяся в развязке, «есть уже не слепая судьба и неразумная, которую многие называют древней судьбой. Эта судьба есть высокий разум событий» (Гегель).

Замкнувшаяся в себе индивидуальная страсть, печальная участь человека, сложив-

шаяся в силу бытовых условий, несчастный случай, обрушивающийся на человека извне—не могут быть темой Т. Трагическим событием, трагической судьбой является лишь та, к-рая с необходимостью постигает героев; герой Т. гибнет в силу своеобразного величия своей природы. «Великие религиозные реформаторы, мученики за свои убеждения, бойцы за политическую свободу... люди

ДИМИТРИЙ ДОНСКОЙ,

ТРАГЕДИЯ

ВЪ ПЯТИ ДѢЙСТВІЯХЪ,

въ стихахъ.



И. Иванов. Титульный лист 1-го изд. трагедии Озерова «Дмитрий Донской», СПб, 1828

мысли, падающие жертвой своих открытий—таковы герои трагедии» (Готшалль). Судьба трагического героя необычайна; его душа раскрывается незаурядно; его страсти достигают титанического напряжения, но они никогда не становятся болезненными, патологическими. Трагическая судьба героя не вызывает ни тоски, ни ужаса перед жизнью; в гибели героя запечатлевается «торжество истины над ограниченной человеческой личностью» (Белинский). Жанру Т. органически чуждо слезливо-сентиментальное или романтически-упадочное отношение к действительности; развязка Т. долженствует вызывать не пессимистическое отчаяние, не грустное примирение с судьбой, но волю к жизни и борьбе; гибель героя Т. вызывает не страх перед судьбой, необходимостью,

гибелью, но учит, что «есть нечто сильнее судьбы: это дух, мужественно сносящий ее».

III. Теория Т. как художественного жанра насчитывает многовековую давность. Первые намеки на теорию Т. сохранины во фрагментах высказываний великих греческих трагиков. Известно предание о споре Софокла с Еврипидом, в котором Софокл утверждал, что «лю-

свойственна трагическому вымыслу, она неразделима с трагическим действием. Страх и сострадание определяют облик героя Т. Героем Т. не может быть человек добродетельный, ибо переход добродетели от счастья к несчастью возмущает зрителя; не может быть им и порочный, ибо «сострадать можно лишь тому, кто несет кару незаслуженную, а страшишься можно лишь за равного нам».

Трагический герой не должен быть ни добродетелен, ни порочен; он должен впасть в злосчастье по какому-нибудь греху и притом ранее пользоваться великим почетом и счастьем. Развязка Т. не должна награждать добродетель и карать порок,—она должна представлять незаслуженную, но объективно оправданную гибель героя, вытекающую из развития действия. Т. должна развивать одно законченное действие, образуя логическое целое.

Все эти положения Аристотеля возникли как наблюдение и обобщение живого творческого опыта греческой Т., но в эпоху Возрождения они были восприняты как законы нормативной эстетики и подверглись многим истолкованиям и кривотолкам. На ранних ступенях развитие теории Т. в буржуазном обществе шло исключительно в плане интерпретаций «Поэтики» Аристотеля. Эстетическая мысль молодой буржуазии цепко хваталась за античные образцы как за оружие в борьбе против средневековой культуры. Подлинная трагедия Ренессанса, органически выраставшая из средневекового театра,—трагедия Марло и Шекспира,—игнорировалась теоретиками, отвергалась как внеэстетическая, варварская форма. Трагедия Шекспира возникла без теоретических предпосылок, сама давая обильный материал для новых теоретических обобщений и выводов. Т. же классицизма, создаваясь на основе ряда академических опытов гуманистов, получила от теории готовую форму и установленные правила, в которые втискивала свое содержание. Трагедии Корнелия предшествовал ряд трактатов, разрабатывавших каноны «правильной» Т., окончательно сформулированные Буало в его «L'Art poétique» [1674]. Тщательно разрабатывая правила формального построения Т., теория классицизма не обогатила классической Т. в смысле ее философского содержания; напротив, она дезориентировала трагедийное творчество, выпячивая узко-формальные вопросы, вроде трех единств, и подчеркивая как существенное в Т. не ее широкие обобщения, гражданский пафос и общественную значительность, а метафизические «страдания» и «страсти».

В XVIII в., когда Т. уступила место новым драматическим жанрам, возникла новая теория драмы, враждебная классицизму в его теории и творческой практике. Дидро и Мерсье выступили с резким отрицанием Т., какую оставил им в наследие классицизм, ее канон, ее событий и ее героев и выдвинули бытовую буржуазную драму с сюжетом «простым, семейным, близким к действительной жизни».



К. Шредер. Иллюстрация к трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов», СПб, 1842

дей в трагедии нужно изображать такими, какими они должны быть», Еврипид же—что «такими, каковы они в действительности».

Впервые изложил стройную теорию трагедии Аристотель в своем трактате «Поэтика» (написанном между 336—332). Излагая историю возникновения Т. из дифирамба, Аристотель определяет Т. в ее законченной форме как «подражание действию важному и законченному, имеющему определенную величину, при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной, посредством действия, а не рассказа, совершающее посредством страха и сострадания очищение (катарсис) подобных страстей». Это определение, решающее вопрос о сущности Т. раскрытием ее конечных целей, ее художественного эффекта, послужило предметом обширных комментариев, обсуждавших, какое значение—этическое, эстетическое или патологическое—имеет катарсис, и стало одним из спорных пунктов теории Т. в буржуазной эстетике. Страх и сострадание, являясь сущностью Т., не должны, по Аристотелю, возбуждаться внешними эффектами, но вытекать из связи действия самой Т. Эти ощущения вызываются зрелищем страсти,—«действия болезненного и разрушительного». Страсть

Почти одновременно с развитием новой теории драмы во Франции, с оппозицией классицизму в Германии выступил Лессинг [1729—1781], уделивший в своей «Гамбургской драматургии» большое место истолкованию Аристотеля, в неверном понимании которого Лессинг упрекал представителей классицизма. Комментируя Аристотеля, Лессинг раскрывал сущность Т. и ее воздействия на зрителей как морализирующей семейной «буржуазной трагедии» — жанра, аналогичного мещанским драмам Дидро.

Вместе с немецкой классической философией появилась общезстетическая теория Т., ставившая проблему сущности Т. как явления искусства и трагического как явления действительности. Отправляясь от суждения Канта о трагическом, как о «виде возвышенного, осложненном моментом борьбы и гибели сильной личности в столкновении с непреодолимой силой обстоятельств», Шиллер создал теорию Т., в которой «страдание» является центральным пунктом Т., ибо «высшее нравственное удовольствие всегда сопровождается страданием». Законы трагического искусства состоят в изображении страждущей природы и нравственного сопротивления страданию. «Трагедию можно бы назвать поэтическим подражанием связанному роду событий, показывающим нас, людей, в состоянии страдания и имеющим целью вызвать наше сострадание» (ст. «О трагическом искусстве»). В свете дуализма кантовской этики Шиллер определяет трагическое страдание как вечную борьбу слепого инстинкта и разумной воли, как конфликт между чувственным стремлением и моральным долгом; если это страдание выявляется по закону необходимости, когда человек вынужден искупить свою вину, — то это страдание эстетически велико и должно служить основой Т. При этом «та трагедия будет самой совершенной, в которой вызванное страдание будет последствием не столько содержания, сколько наилучшим образом употребленной формы. Она может считаться идеалом трагедии». Таким образом снимается смысл Т. как художественной формы, адекватной пониманию трагического как объективной категории действительности.

В условиях идеологического кризиса начала XIX в., в атмосфере болезненного распада и бегства от действительности, столь ярко выразившихся в немецком романтизме, возникла как своеобразная параллель к «трагедиям рока» теория трагедии Шопенгауэра, усматривавшая в Т. изображение неизбежного зла мироздания и отрицание воли к жизни.

Теорию Т. развивали также немецкие романтики в лице А. Шлегеля, выдвигавшего как наиболее существенное для Т. идею необходимости, лежащую, по мнению Шлегеля, в основе Т. как жанра. Трагическое для Шлегеля есть борьба свободы с необходимостью, причем завязка Т. есть ощущение свободы; развязка ее — сознание необходимости.

Наконец Гегель ставит вопрос о теории Т. в систематическом и в историческом разрезе. Подчеркивая объективный характер Т., Гегель считает содержанием Т. коллизию харак-

теров, их целей и поступков, враждебно вступающих друг против друга. В Т. господствуют великие субстанциальные цели, каковы силы мира, семья, государства; они-то и составляют содержание трагических характеров. В форме исключających друг друга индивидуальностей нравственные силы выступают друг против друга, впадая в раздор, влекущий за собой вину. Трагическая вина



Вейтраух. Иллюстрация к трагедии Шиллера «Коварство и любовь», с гравюры XVIII в.

формулируется Гегелем как основа трагической коллизии. «С таким же правом, как трагическая цель и характер, с такою же необходимостью, как трагическая коллизия, существует и трагическое решение этого противоречия». Решение это состоит, по Гегелю, в гибели трагического героя, причем «не страдание и несчастье, а удовлетворение духа служит завершением трагедии, так как лишь при таком конце необходимость того, что случается с индивидуумом, может представляться абсолютной разумностью, и душа в самом деле успокаивается, потрясенная судьбою героев, но примиренная положением вещей». Трагическое есть необходимое следствие конечности, и в то же время все ограниченное и печальное, что содержится в трагическом, разрешается в Т. в высшее единство и ясность.

Рассматривая историю Т., Гегель считает принципом античной Т. субстанциальный пафос; сострадание, возбуждаемое несчастьем

героя античной трагедии, есть субстанциальное, а не субъективное сострадание, не растроганность; принципом же трагедии Шекспира является субъективное величие характера.

Эстетика Гегеля возвращает так. обр. Т. ее сущность, состоящую не в особенностях формального построения, как то полагали представители теории французского классицизма, и не в изображении эстетически великого страдания, о чем учил Шиллер, но в широком раскрытии через частные коллизии героев общих законов движения мира. Выражая эту сущность Т. как определенное типа самосознания, Гегель, хотя и в превратной, идеалистической форме, решает проблему жанра Т. и уясняет те формально-творческие принципы, на основе которых Т. может раскрыть движение окружающего мира. Так наз. три единства, указывает Гегель, ведут свое начало не от Аристотеля, а от французов; «к числу действительно ненарушимых законов принадлежит лишь единство действия, к-рое может быть более или менее строгим. Основой действия служит коллизия характеров, поэтому единство действия состоит в предрасположении к коллизии, в обнаружении ее, в борьбе противоположных целей и в разрешении ее. Настоящее драматическое течение событий есть движение к конечной катастрофе без задерживающих эпических эпизодов».

Суждение Гегеля о Т. разворачивается на материале античной и шекспировской Т. Современная ему драма, как и драма последующих десятилетий, не поднималась до уровня Т. Буржуазная драма XIX в., проникая в психологические глубины узколичных, порою патологических переживаний своих героев, снимает проблему трагического как объективной категории действительности. Для позитивистской эстетики XIX в. трагическое есть ужасное в жизни человека.

Точно наблюдая и изображая буржуазную действительность в ее психологических проявлениях, драма XIX в. не идет далее анализа застывшей противоположности обнажившихся противоречий. Трагическое существует отныне лишь в субъективном чувстве. Так с деградацией человека в капиталистическом обществе деградирует высокий жанр большой философской емкости, способный воплотить большое социальное содержание.

Проблема создания социалистической Т. стоит как одна из проблем осуществления метода социалистического реализма в лит-ре и театре. Если уже в Т. прежних веков борьба народа, борьба человека против родовой, феодальной или капиталистической деградации подымала Т. на уровень высокого пафоса, огромного напряжения творческой мысли, — то пафос становления социалистического общества в борьбе со всеми стоящими на его пути препятствиями, в борьбе с капитализмом должен наполнить Т. неизмеримо более высоким содержанием, ибо он связан с неизмеримо более высоким преобразованием общества. В свете понимания действительности как движущегося, противоречивого, вечно изменяющегося целого, в свете величайшей в истории ломки общественных отношений и чело-

веческого сознания, связанной с процессом формирования нового человека, с развитием нового героизма, Т. как жанр, способный с особой силой и глубиной воплотить все коллизии борьбы за будущее человеческого общества, раскрыть перспективы великих побед сквозь отдельные поражения, отдельные потери, — в лит-ре социалистического реализма может быть возведена на небывалую высоту.

Библиография: II. Общие проблемы трагедии и трагического: Маркс К., Энгельс Ф., Об искусстве. Сборник под ред. М. Лифшица, изд. «Искусство», М.—Л., 1937; Аристотель, Поэтика, пер., введ. и прим. Н. И. Новосадского, изд. «Academia», Л., 1927; Буало, Поэтическое искусство, пер. С. С. Нестеровой, ред. и вступ. ст. П. С. Когана, изд. «Огни», СПБ, 1914 (то же, Гослитиздат, М., 1937); Лессинг Г.-Э., Гамбургская драматургия, изд. «Academia», М.—Л., 1936; Дидро Д., Собр. соч., т. V, Театр и драматургия, изд. «Academia», М.—Л., 1936; Шиллер Ф., Статьи по эстетике, изд. «Academia», М.—Л., 1935; Гегель Ф., Курс эстетики или наука изящного, третья книга, М., 1869 [устарелый перевод]; Егоров Е., Принципы трагедии, комедии и драмы, «Литературные критики», 1936, №№ 3, 5 и 7 [перевод отрывка из «Эстетики»]; Белинский В. Г., Полное собр. соч., под ред. С. А. Венгеровой, т. VI, СПБ, 1903 [статья «Разделение поэзии на роды и виды»]; Шпенглер А., Полн. собр. соч., т. I, Мир как воля и представление, М., 1901; Эйхенбаум Б., Словарь литературы, изд. «Academia», Л., 1924; Волькенштейн В., Драматургия, изд. «Искусство», М.—Л., 1937; Лукач Г., Литературные теории XIX века и марксизм, ГИХЛ, М., 1937; Cornille P., Oeuvres, vol. I, P., 1862 [Discours... du poëme dramatique de la tragédie—des trois unites]; Saint-Evrémond, Oeuvres, vol. IV, P., 1753 [Réflexions sur les tragédies]; Lessing's Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel, Lpz., 1910; Schlegel A. W., Von Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, 2 Bde, Bonn, 1923; Hegel G. W. F., Sämtliche Werke (Jubiläumausgabe), Bd XII—XIV—Vorlesungen über die Aesthetik, Stuttgart, 1927—1928; Schelling F. W. J., Schriften zur Philosophie der Kunst, Lpz., 1911; Vischer F., Aesthetik, oder Wissenschaft des Schönen, 3 Tle, Reutlingen—Stuttgart, Lpz., 1846—1858; Hebel F., Sämtliche Werke, Bd II, B., 1901 [«Ein Wort über das Drama», «Vorwort zu Maria Magdalenes»]; Nietzsche F., Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, Lpz., 1873; Bahnsen J., Das Tragische als Welgesetz..., Lpz.—Lauenburg, 1877; то же, Lpz., 1931; Dejob Ch., Etudes sur la tragédie, P., [1897]; Lipps T., Der Streit über die Tragödie, Hamburg, 1891; Volkelt J., Aesthetik des Tragischen, München, 1897; то же, 3. Aufl., 1917; Courtney W. L., The Idea of tragedy in Ancient and Modern Drama, Westminster, 1900; Georgy E. A., Das Tragische als Gesetz des Weltorganismus, B., 1905; Görland A., Die Idee des Schicksals in der Geschichte der Tragödie, Tübingen, 1913; Hirt E., Das Formgesetz des epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung, Lpz., 1923; Lucas F. L., Tragedy in relation to Aristotle's Poetics, N. Y., 1928.

История трагедии: Гуковский Г., О сумарковской трагедии, в сб.: «Поэтика», I, изд. «Academia», Л., 1926; Klein J. L., Geschichte des Drama's, Bde I—XIII, Lpz., 1865—1876; Creizenbach W., Geschichte des neueren Drama's, Bde I—IV, Halle, 1893—1909; Bernays J., Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie, Breslau, 1857; Günther G., Grundzüge der tragischen Kunst aus dem Drama der Griechen entwickelt, Lpz.—B., 1885 (русский перевод 7 и 8 главы книги Гюнтера в кн.: «Педагогический сборник», 1895, №№ 1 и 2); Laehr H., Die Wirkung der Tragödie nach Aristoteles, B., 1896; Knoke F., Begriff der Tragödie nach Aristoteles, B., 1906; Wilamowitz-Moellendorf U., Einleitung in die griechische Tragödie, 3. Abdruck, B., 1921; Matthaei L., Studies in Greek Tragedy, Cambridge, 1918; Goodell T. D., Athenian Tragedy, New Haven, 1920; Schadowaldt W., Monolog und Selbstgespräch (Untersuchungen zur Formgeschichte der griechischen Tragödie), B., 1926; Fansler H. E., The evolution of Technic in Elizabethan Tragedy, Chicago, 1914; Lucas F. L., Seneca and Elizabethan Tragedy, Cambridge, 1922; Green C. C., The neoclassic theory of tragedy in England during the eighteenth century, Cambridge (Massachusetts), 1903; Faguet E., La Tragédie française au XVI-e siècle, P., 1883; то же, P., 1912; Lanson G., Esquisse d'une

histoire de la tragédie française, 2 éd., P., 1927; Brunetière F., Études critiques sur l'histoire de la littérature française, VII-e série, P., 1903 [«L'évolution de la tragédie»]; Weddigen O., Lessing's Theorie der Tragödie, B., 1876; Poensgen M., Geschichte der Theorie der Tragödie von Gottsched bis Lessing (Diss.), Lpz., 1899; Clivio J., Lessing und das Problem der Tragödie, Zürich—Lpz., 1928; Steinweg C., Goethes Seelendramen und ihre französischen Vorlagen, Halle, 1912; Zinkernagel F., Die Grundlagen der Hebbelschen Tragödie, B., 1904; Benjamin W., Ursprung des deutschen Trauerspiels, B., 1928. E. Козина

ТРАГИЧЕСКОЕ—см. «Эстетика».

ТРАФАРЕТ—термин, обозначающий установившиеся, ставшие привычными шаблонами поэтические средства. Складываясь на основе типичных, повторяющихся явлений, Т., в силу схематизации, обеднения в нем многообразия жизни, приобретает характер поэтической условности, лишается художественной убедительности. Поэтому употребление Т. говорит о творческой слабости, об эпигонстве автора. В реалистической критике XIX—XX вв. термин этот подвергался критике в борьбе за правдивое отражение действительности и творческую индивидуализацию образа. Тот же смысл сохраняет этот термин и в нашей критике.

Нужно, однако, сказать, что указанное представление о Т. было бы неправомерно распространять на такие поэтические стили, к-рые по самым принципам своим требуют использования традиционных образов, мотивов, поэтических средств, как это имеет место напр. в фольклоре (преимущественно старинном), или придерживаются определенных канонов и правил, установленных нормативной поэтикой соответствующей школы, как это было напр. в классицизме. В таких случаях пользование готовыми, установившимися художественными формами само по себе отнюдь не является признаком творческой слабости. В особенности это нужно сказать о традиционной поэтике старинного фольклора, глубоко оправданной самим характером социальной действительности того времени, бытового уклада и мышления патриархального крестьянства. Будучи связаны с самым принципом типического образного обобщения, в основе—реалистическим, будучи проверены в своей художественной подлинности огромным коллективом носителей фольклора, традиционные фольклорные мотивы, формулы, построения обладают высокой эстетической ценностью и отнюдь не исключают своеобразной эпохальной индивидуальности образов этой поэзии. Конечно, в значительной мере иначе приходится расценивать каноны классицизма, страдающие рационалистичностью и ограниченные требованиями «хорошего вкуса».

Стиль социалистического реализма принципиально исключает Т. и каноны, сочетая в художественных образах широкую типическую обобщенность с богатством и разнообразием их индивидуализации, так как расцвет человеческой индивидуальности в коммунистическом обществе исключает трафаретность и шаблонность в самой жизни.

Трдина Янез [Janez Trdina, 1830—1905]—словенский писатель и собиратель фольклора, участник борьбы против угнетения словенского народа австрийской буржуазией и по-

мещиками, сторонник радикального направления в словенском национально-освободительном движении. Во всех его сочинениях проявляются политические требования словенского крестьянства (сам Т. происходил из крестьянской семьи). В народные басни и сказки, собранные им в ряде словенских провинций, он вносил свои политические взгляды, подвергая критике австро-венгерскую реакцию. Он часто брал только мотивы народных сказок, подвергая их полнейшей переработке. Такими являются его «Народные припевки из Бистришке Долине» [1846—1850] и особенно несколько томов «Байке и повести о Горданцах» [1882—1888]. Кроме того им был написан ряд исторических повестей («Аров и зман», 1850), «Припевка од Гласан-Бога» [1850]. Очень интересны его мемуары—Бахови хузарји цин Имери (Гусари Баха, 1887), где он подвергает суровой критике наступившую в Австрии после революции 1848 реакцию и австро-венгерскую монархию вообще.

Превосходен язык сочинений Т., и особое их значение заключается как раз в том, что он обогатил словенский язык народными, до него неизвестными, словами и оборотами.

ТРЕДИАКОВСКИЙ Василий Кириллович [1703—1769]—поэт и лит-ый теоретик, один из основателей русского классицизма. Р. в Астрахани, в семье священника. По невыясненным причинам (сам Т. ссылался на тягу к учению; по другим сведениям—стремясь избежать неприятного брака) поэт уехал в 1723 в Москву и поступил в Славяно-греко-латинскую академию. Здесь он написал не дошедшие до нас драмы «Язон» и «Тит Веспасианов сын», а также «Элегию на смерть Петра Великого» [1725] и «Песенку» [1725]. В 1725 Т. отправился в Голландию и пробыл два года в Гааге, затем переехал в Париж, где обучался «математическим и философским наукам, а богословским там же, в Сорбонне». В эти годы Т. писал элегии и любовные песенки на французском и русском языках. В 1730 вернулся в Россию. С 1732 поступил на службу в Академию наук в качестве переводчика, с 1733 «под титулом секретаря» поставлял оригинальные и переводные оды к дворцовым торжествам. В 1745 одновременно с Ломоносовым и др. Т. был назначен профессором Академии по кафедре элоквенции. В 1759 вышел в отставку.

В лит-ой деятельности Т. наиболее важными сторонами являются: а) борьба за русский лит-ый язык; б) попытка реформы стихосложения и в) теоретические работы по вопросам жанров и проблеме перевода. В 1730 Т. начал свою деятельность с отрицания традиционного лит-ого языка той эпохи, условного славяно-русского «диалекта», настаивая на обогащении лит-ого словаря из языковой бытовой практики высших слоев общества. Однако в царствование Елизаветы, решительно опиравшейся в своей внутренней политике на церковь, Т. начал ограничивать свою ставку на «почти самое простое русское слово, то есть каковым мы между собой говорим», и усилить славянский элемент в своем лит-ом языке. В этом направлении переработана им

в «Сочинениях и переводах», 1752, «Речь к членам Российского собрания», 1735. Последующие его переводы («Аргенида», 1751, «Тилемахида», 1766) изобилуют изысканными славянизмами, создавшими специфическую славу Т. как бездарному писателю, абсолютно лишенному языкового такта и вкуса.

Вопрос о языке имел для Т. как переводчика не столько теоретическое, сколько прак-



тическое значение. Проблеме перевода Т. посвятил немало суждений. В основном он стоял на точке зрения «научного перевода» (ср. «Соч. и пер.», ч. I, стр. 11—12).

Свое оригинальное творчество Т. ставил выше переводного. Он писал оды, песни, мадригалы и пр., даже в оригинальных произведениях всегда имея образцом лит-ру французского классицизма. Т. много сделал для развития русского стиха. Тредиаковский был реформатором старого силлабического стиха и насадителем тонико-силлабической версификации. Под влиянием длинного ряда предшественников, шведов и немцев, писавших на русском языке тонические стихи, Т. решил обновить традиционные размеры силлабического стихосложения (13-ти и 11-ти-сложник) путем введения постоянных ударений и цезуры; прочие же виды стиха («краткие стихи»), употреблявшиеся преимущественно в песнях, Т. оставил без изменения. Так обр., не порывая со старой традицией, свою связь с к-рой он настойчиво подчеркивал, Т. пытался видоизменить силлабическую систему. Подлинным же реформатором русской версификации был Ломоносов.

Т. дал широко разработанную теорию жанров классицизма как в переводных работах (Гораций, Буало), так и в оригинальных, пользуясь иногда даже исторической точкой зрения. Во всех теоретических работах Т. было много свежего и интересного не только для своей эпохи, но и для более позднего времени. Именно в этом смысле надо понимать слова Пушкина о том, что изучение Т. приносит больше пользы, чем изучение многих других старых писателей.

Стиль самого Т. во многом определялся связью его с силлабической традицией, от к-рой идут сокращения слов («что либь вм. «что либо»; «зерцая», вм. «созерцая»), произвольные расширения слов («Из камня потек им мед, Елей из тверда камя равно»), применение enjambement (в «Элегии на смерть Петра Великого»), скудость эпитетов и т. д. Позднее, в начале 1730-х гг., в связи с изучением устной словесности, у Т. появляются стойкие эпитеты «народной поэзии» («ясны очи», «слезы дремучи», «сахарны уста» и т. д.). В конце жизни, под влиянием античной поэзии, у Т. появляется эффектный сложно-составной эпитет («каплеросный», «златошвейный»). С самого начала поэтической деятельности Тредиаковский проявлял интерес к строфике, в области которой он настойчиво работал до конца жизни.

При жизни Т. находился в почти постоянной, очень острой полемике со своими современниками — Ломоносовым и Сумароковым; несмотря на все расхождения с последним, Т. создавал, совместно с ними, русский классицизм. Однако по своим политическим убеждениям, отразившимся преимущественно в

ТИЛЕМАХИДА ИЛИ СТРАНСТВОВАНИЕ ТИЛЕМАХА СЫНА О ДУССЕВА

О П И С А Н Н О Е

ВЪ СОСТАВЪ ИРОЧЕСКІЯ ПИМЫ

василемъ тредиаковскимъ

Надворнымъ Советникомъ

Ч Л Е Н О М Ъ

САНТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ИМПЕРАТОРСКАЯ АКАДЕМІЯ НАУКЪ

сбъ Французскія истихословныя рѣчи

СОЧИНЕННЫЯ

Францискѣмъ де-Салльиакѣмъ де-ла-Мѣшонъ

ФЕНЕЛОНѢМЪ

Архипескѣномъ-Дюкомъ Камбрѣйскимъ

Принцомъ Священнаго Имперіа

Томъ первый

ВЪ САНТ-ПЕТЕРБУРГѢ 1766 ГОДА

переводах («Аргенида», «Тилемахида»), Тредиаковский был левее многих современных ему писателей; это, наряду с невысокими художественными достоинствами его лит-ого творчества, было основной причиной преследований его при жизни и постоянных глумлений у последующих поколений историков литературы.

Библиография: 1. Езда в остров любви, 1730; Речь... к членам Российского собрания....СПБ [1735]; Новый и краткий способ к сложению российских стихов, СПБ, [1735]; Сочинения и переводы как стихами, так и про-

вою, 2 тт., СПб, 1752; Сочинения, изд. А. Смирдина, 3 тт. (в 4 книгах), СПб, 1849; Избранные сочинения, изд. П. Перевлесского, М., 1849; Стихотворения Тредиаковского, в кн.: «Русская поэзия» под ред. С. А. Венгерова, т. I, вып. I, СПб, 1893, и вып. VI, СПб, 1897; новейшие издания: Стихотворения, под ред. акад. А. С. Орлова, изд. «Советский писатель» [Л.], 1935 (Био-ка поэта, под ред. М. Горького); В. Тредиаковский, М. Ломоносов, А. Сумароков—Стихотворения, изд. «Советский писатель» [Л.], 1935 (Био-ка поэта, малая серия, № 4).

II. Сборник материалов для истории имп. Академии наук в XVIII в., издал А. Куник, ч. I, СПб, 1865; П е р е т ц П., История имп. Академии наук, т. II, СПб, 1873 (обширная биография Тредиаковского); Русская поэзия, под ред. С. А. Венгерова, т. I, вып. VI, СПб, 1897 (примечания, сводка критических отзывов о Тредиаковском); П е р е т ц В. Н., Историко-литературные исследования и материалы, т. III—Из истории развития русской поэзии XVIII в., СПб, 1902 [гл. III. В. Тредиаковский как новатор в области теории поэзии и русского стиха]. Ср. полемичку с автором в отзыве об этой книге С о б о л е в с к о г о А. И. в «Сб. Отд. русск. яз. и слов. Акад. наук», т. LXXXI, № 2, СПб, 1905; Ор л о в А. С., «Гилемахида» В. К. Тредиаковского, в кн.: XVIII век, сборн. статей и материалов, изд. Академии наук СССР, М.—Л., 1935.

III. М е в е р А. В., Русская словесность..., ч. II, СПб, 1902.

ТРЕНЕВ Константин Андреевич [1878—]— советский писатель. Р. в семье бывшего крепостного крестьянина Харьковской губернии. Учился в уездном земледельческом училище, в семинарии, окончил три высшие школы. Впервые выступил в печати с рассказами из жизни дореволюционной украинской и донской деревни. Первый рассказ «На ярмарке» был напечатан в газете «Донская речь» [1898]. Крестьянин, сельский учитель, священник, торговец— основные образы в произведениях Т. («Мокрая балка», «По тихой воде»). Лирическая окрашенность бытовых рассказов писателя сочетается нередко с ироническими, социально-заостренными зарисовками обывателей, предстателей духовенства («Заблудились», «На хуторе» и др.). Хорошее знание материала, красочное описание быта, мастерская передача языка персонажей, в частности диалогов— таковы достоинства прозы Т. Тонкий мастер пейзажа, Т. с особенной любовью рисует степные просторы, передает аромат степи, приближаясь нередко в своих описаниях к художественной выразительности и лиризму чеховских пейзажей. Решающую роль в творческом развитии Т. сыграл М. Горький, к-рый поддержал молодого автора, внимательно следил за его дальнейшим ростом. Особенно высоко оценивал Горький повесть Т. «Владыка», напечатанную в 1911, и его украинские очерки.

После революции Т. приобрел известность как драматург. Однако в первой своей пьесе «Пугачевщина» (напеч. в 1924, постав. на сцене Московского Художественного театра в 1925) Т. не дает исторически верного освещения пугачевского движения, не сумев освободиться от традиционной трактовки личности Пугачева и его роли буржуазными историками. Но уже в этой пьесе автор проявил себя как мастер сценического сюжета и живо-го сочного диалога. Вторая пьеса— «Любовь Яровая» (поставлена впервые в 1926 на сцене Малого театра; напеч. в 1927)— пользуется огромным и заслуженным успехом. Это одна из тех советских пьес, которые не сходят со сцены наших театров уже в течение двадцати лет. Это единственная советская

пьеса, показанная МХАТ в 1937 на Всемирной выставке в Париже. Художественно яркое обобщение героики гражданской войны, острота поставленных проблем, живость действия, драматизм сюжета, типизация характеров, наряду с подчеркиванием своеобразия каждого из них, индивидуализация речи персонажей выделяют эту пьесу среди других произведений советской драматургии.



Пафос утверждения революции, изображен- ный замечательного героизма людей, выковы- вавшихся в бурные годы гражданской войны (Любовь Яровая, Кошкин, Швандя), сочета- ются в пьесе с резким разоблачением враждебных начал революции, с едким смехом над чуждыми элементами, примазавшимися к великому делу (Дунька Панова).

В комедии «Кена» (1928), воспроизводящей быт и характеры, сложившиеся в условиях нэпа, образ Веры Грушиной, человека новой формации, противопоставлен целой галлее бюрократов, карьеристов, спекулянтов, ожив- ших в нэповской обстановке. В противополо- жность ярким и выразительным зарисов- кам отрицательных персонажей— всей этой буржуазной напички, положительные герои— инженер Грушин и его жена— изображены бледно и неотчетливо. В этом— слабость комедии.

Пьеса «Опыт», написанная в 1933, ставит в центр внимания героический образ круп- ного советского ученого, смелого инициатора, труженика науки—Соболева, доводящего необ- ычайный научный опыт до конца, невзирая на все трудности. Пьеса, интересная по своему замыслу, в художественном отношении пред- ставляет меньшую ценность, чем «Любовь Яровая».

Революционным событиям в Петрограде, происходившим в промежуток между февраль- ской и Великой Октябрьской социалистиче- ской революцией, посвящена последняя пьеса Т.— «На берегу Невы» [1937], написанная к 20-летию Октябрьской революции. Эта пье- са— о нарастающих большевистских настроений

среди рабочих и солдатских масс Петрограда, руководимых Лениным, о победоносном ходе революции. Образ великого вождя конкретно ошутим во всей пьесе, несмотря на то, что он только эпизодически появляется в ней. Значение этой пьесы, очень тепло встреченной советским зрителем, — в остроте и выразительности социальных характеристик.

В 1938 Т. подверг пьесу значительной переработке, добавив ряд дополнительных сцен, в частности создав новую сцену, в к-рой Ленин выступает как непосредственно действующее лицо.

Из драматургических произведений Т. наибольшей популярностью пользуется пьеса «Любовь Яровая», не только прочно утвердившаяся в репертуаре советского театра, но и являющаяся значительным этапом в развитии советской драматургии.

За выдающиеся заслуги в этой области Т. в июне 1938 (в связи с 40-летием лит.-ой деятельности) был награжден орденом Трудового Красного Знамени. В 1939 награжден орденом «Знак Почета».

Библиография: 1. Собр. соч., 2 тт., ЗИФ, М.—Л., 1928 (т. I — «Владыка», т. II — «Мокрая балка»); Батраки, Рассказы, изд. «Недра», М., 1927; Избранные произведения, ГИХЛ, М., 1933; Рассказы и пьесы, изд. Москва писателя [М.], 1933; Пьесы, Гослитиздат, М., 1935; Гимназисты. Пьеса, изд-во «Искусство», М., 1936; то же, Гослитиздат, М., 1937; Любовь Яровая. Пьеса в 5 д. Новый вариант, изд-во «Искусство», М.—Л., 1936; На берегу Невы. Пьеса в 4 д., изд-во «Искусство», М., 1937; Моя работа над «Любовью Яровой», «Литературная газета», 1937, № 1, 5 января. А. В.

ТРЕССОЛ Роберт [R. Tressall] — англ. пролетарский писатель, автор повести «Оборванные филантропы» (The Regged—Trousered philanthropists, 1914). Т. был маляром и умер от туберкулеза. Оставил повесть в рукописи. Т. называет рабочих «филантропами, надрывающимися для обогащения капиталиста», ведет антирелигиозную пропаганду, разоблачая в лице ханжи Слайма всех христианских социалистов и мелкобуржуазных реформистов. В 1926 повесть была переделана в агитационную пьесу Джо Корри и закончена призывом вступить в компартию.

Библиография: 1. На русский яз. переведено: Филантропы в рваных штанах. Роман, пер. Э. Выгодской. Под ред. А. Н. Горлина. Предисловие Джессей Поп, Гиз, Л., 1924; то же, под названием: Оборванные филантропы. В сокр. пер. С. И. Цедербаум, изд. РИО ВЦСПС, М., 1925.

ТРЕФОЛЕВ Леонид Николаевич [1839—1905] — поэт. Род. в г. Любиме, Ярославской губ., в семье мелкого чиновника. В 1856 окончил ярославскую гимназию. В следующем году впервые начал печататься (на страницах «Ярославских губернских ведомостей»). В течение нескольких лет Т. продолжал сотрудничать в этом издании, поместив в нем довольно много стихотворений («Иван Суанин», «Катанье» и др.) и переводов, в частности из Беранже («Добрая старушка»). С 1864 стихи Т. начинают появляться в столичной печати — в журналах и газетах: «День», «Дело», «Искра», «Развлечение», «Народный голос», «Отечественные записки» (80-х гг.), «Вестник Европы» и др. Т. почти всю жизнь прожил в Ярославле. С 1866 по 1871 Т. редактировал неофициальную часть «Ярославских губернских ведомостей». С 1872 до смерти служил в звании, одновременно ре-

дактируя «Вестник ярославского губернского земства». Т. много занимался историей Северного края. Его исторические статьи и краеведческие очерки печатались в «Русском архиве», «Историческом вестнике» и др. журналах.

Как поэт Т. сформировался в некрасовской школе. Для лучших произведений Т. характерны мотивы любви к народу, горячего сочувствия его нуждам. В стихах Т. тепло очерчены образы столичной городской бедноты (напр. «Песня рабочих»); но с особенным вниманием он рисует жизнь нищего, задавленного нуждой и трудом крестьянства («Песнь о камаринском мужике», небольшая поэма «На бедного Макара и шишки валяются» и др.).

Демократической поэзии Т. не свойственна яркая революционная целеустремленность, придававшая такую силу творчеству Некрасова. В отдельных стихах его (особенно 80-х гг.) звучат ноты уныния, смирения, народнического преклонения перед долготерпением крестьянства. Но следует подчеркнуть, что даже в годы мрачной реакции поэта не оставила вера в могучие силы народа и его грядущее освобождение. Об этом свидетельствуют, в частности, стихотворение «Макар», сказка «Два Мороза Морозовича».

В отличие от многих других поэтов, Т. не сложил оружия в эпоху вырождения народничества. Именно во вторую половину своей деятельности он создал ряд сатир, обличавших современный строй. В 1881 в шедринских «Отечественных записках» была напечатана прекрасная сатира на либерализм («Буйное вече»). Т. принадлежат также злые эпиграммы на «литературного жандарма» Каткова, Александра III, Победоносцева и других апологетов самодержавия. Эти эпиграммы не могли появиться в печати до революции.

К оригинальным стихотворениям Т. примыкают его многочисленные переводы из П. Дюпона, Гейне, Гервега, Шевченко, Сырокомли и др. поэтов, народная и обличительная тематика к-рых совпадала с тенденциями гражданской поэзии Т.

Поэтическое мастерство Т. в значительной мере определяется его интересом к народной речи, стремлением отразить песенные размеры и ритмы. Благодаря простоте языка, напевности, песенным интонациям, многие стихи Т. приобрели широкую известность в качестве народных песен; сюда относятся «Ду-бинушка», «Камаринская», «Когда я на почте служил ямщиком» (перевод «Ямщика» В. Сырокомли) и др. Известна высокая оценка, данная Трефолеву Некрасовым: «Стих его бьет по сердцу. Это — мастер, а не подмастерье».

Лит.-ое наследие Т. до сих пор не собрано полностью. Основной сборник его стихотворений [1894] крайне не полон и испорчен цензурой. В издании 1931 включены стихотворения, к-рые не могли быть напечатаны до революции; однако это издание совершенно неудовлетворительно как в отношении обработки текстов, так и, особенно, в отношении сопроводительного аппарата.

Библиография: 1. Славянские отголоски (вып. I), Ярославль, 1877; Стихотворения (1864—1893), М., 1894; Собрание стихотворений, ОГИЗ—ГИХЛ, М.—Л., 1931; Незданные стихи и автобиография, «Литературное наследство», № 3, М., 1932, стр. 227—246; Избран-

ные стихотворения. Вводная статья и редакция И. А. Мартьянова. Ярославское областное изд-во, 1937.

II. «Русское богатство», 1894, X (рецензия на сб. 1894); М и х е е в В., Л. Н. Трефолев и его поэзия, «Северный край», [Ярославль], 1905, № 291 от 8 декабря; Огурцов Н., Л. Н. Трефолев (К 10-летию со дня смерти), «Голос» (Ярославль), 1915, № 272 от 28 ноября; Д м и т р и е в С. С., Сотрудничество Л. Н. Трефолева в исторических журналах в кн.: Ярославский край, сб. II (Ярославское естественно-историческое и краеведческое общество. Труды секции краеведения, т. III, вып. 2), Ярославль, 1929; Д о с т о в с к и й А. М., Воспоминания, изд. Писателей в Ленинграде, 1930 [см. по указателю].

III. О г у р ц о в Н. Г., Опыт местной библиографии. Ярославский край, Ярославль, 1924 (см. по указателю). Непопулярная библиография исторических работ Т. Дополнения см. в статье С. Дмитриева).

В. Жданов

ТРЕХДОЛЬНЫЕ РАЗМЕРЫ—стихотворные размеры, образуемые по силлабо-тонической теории сочетанием стоп, состоящих из трех ритмических долей—одной сильной и двух слабых: $\cup\cup\cup$, дактиль; $\cup\cup\cup$, амфибрахий; $\cup\cup\cup$, анапест. Пропуск ударений, столь характерный для двудольников, в ритмике Т. р. мало употребителен. Это объясняется тем, что акцентные соотношения, присущие русскому языку (в среднем, около 2,7 слога на 1 ударение), оказываются более близкими к схеме трехдольных (3 слога на 1 ударение), чем двудольных размеров (2 слога на 1 ударение). Зато традицией узаконено в Т. р. внесение излишних ударений, не предусмотренных схемой размера. Это явление изложено в работах по русской метрике (В. Брюсов, Г. Шенгели) в виде учения о заменах основных стоп Т. р. рядом вспомогательных: трибрахий, амфимакар, бакхий, антибакхий, молосс.

В русской поэзии, после эпизодических опытов XVIII в., Т. р. разрабатываются Жуковским и затем приобретают широкое распространение в творчестве Лермонтова, Фета, Некрасова. Опыты символистов закрепили наметившийся еще до них органический переход от Т. р. к «дольникам».

Библиография: II. Жирмунский В., Введение в метрику, Л., 1925.

М. Ш.

ТРИБРАХИЙ—название стопы в античной метрике. Т. состоит из трех кратких слогов ($\cup\cup\cup$) и произносится в три единицы времени. В восходящем размере Т. получается в результате распушения долгого слога в ямбе ($\cup\cup$) на два кратких и поэтому имеет ритмическое ударение на втором кратком ($\cup\cup\cup$). В нисходящем размере, образуясь путем распушения долгого слога в трохее ($\cup\cup$) на два кратких, Т. имеет ритмическое ударение на первом кратком ($\cup\cup\cup$). Т. встречается в античной лирике и драме.

Н. Д.

См. «Стихосложение».

ТРИГО Фелипе [Felipe Trigo, 1864—1916]—испанский писатель, автор социальных романов, близкий к Бласко Ибаньесу и писателям его круга. Наиболее волнующая Т. тема—борьба против католического мешанского взгляда на брак и на любовь и противопоставление ему свободной любви, как естественного инстинкта и как пути к возрождению человечества. Заимствованный у Золя натурализм, доведенный Т. до последней степени, снижал ему славу порногра-

фического писателя, но социальная заостренность сделала лучшие из его романов («Las ingenuas», 1901; «La sed de amor», 1903; «Sor Demonio», 1908, и др.) исключительно популярными в самых широких кругах читателей. Языковая небрежность и стилистическая нечеткость значительно снижают художественную ценность произведений Т.

Библиография: II. Peseux-Richard H., F. Trigo, un romancier espagnol, «Revue Hispanique», 1913, v. XXVIII, p. 317—389; Abrid M., F. Trigo: Exposición y glosa de su vida, Madrid, 1917.

ТРИЛОГИЯ [греч.]—первоначально в греческой лит-ре три трагедии (см.), объединенные в одно целое единством фабулы или идейного содержания; в новейшее время термин «Т.» применяется в соответствующих случаях к произведениям драматическим, эпическим и даже лирическим.

У древних греков Т. состояла из трех трагедий с мифологическим или историческим сюжетом; представлялись они на поэтических состязаниях в дни празднеств Дионисий. Первоначально отдельные части Т. обязательно воспроизводились в течение одного дня; присоединение к Т. так наз. «драмы сатиров», контрастирующей с ней по построению и назначению, создавало «тетралогию». С V в. до н. э. это требование начинает нарушаться, а с IV в. до н. э. «драма сатиров» отделяется от трагической Т. и ставится на особых состязаниях. Античные Т. дошли до нас в обломках; так из сохранившихся семи трагедий Эсхила четыре являются частями Т., посвященных мифам о Данаидах, Эдипе, Прометее и историческому событию—поражении персов; из этих Т. только «Орестейя» сохранилась полностью; утрачена лишь «драма сатиров»—«Протей». В дальнейшем, уже у Софокла, трагедии приобретают самостоятельную законченность и отдельную значимость; так «Эдип-царь», «Эдип в Колоне» и «Антигона», хотя и связанные единством сюжета, не объединялись поэтом в Т.

В драматическом творчестве нового времени встречаются попытки возродить Т.; таковы трилогии Шиллера («Валленштейн»), Грильпарцера («Золотое руно»), Вагнера («Нибелунги»), Суинберна («Мария Стюарт») и др. В русской лит-ре известность получила трилогия А. Толстого («Смерть Ивана Грозного», «Царь Федор Иоаннович», «Борис Годунов»). Примером Т., отдельные части которой—комедия, а не трагедия, является трилогия Бомарше («Севильский цирюльник», «Свадьба Фигаро», «Винювная мать»). Однако в целом в драме нового времени Т. не получает широкого развития.

Принцип Т. применяется в строении романа и повести; таковы Т. романов Дюма («Три мушкетера», «Двадцать лет спустя», «Виконт де Бражелон»), Сенкевича («Огнем и мечом», «Потоп», «Пан Володиевский»), Золя («Лурд», «Рим», «Париж»), Г. Манна («Три богини»). В русской лит-ре «Мертвые души» Гоголя были задуманы в форме Т. Трилогию представляют собой «Детство», «Отрочество» и «Юность» Л. Толстого, «Детство», «В людях» и «Мои университеты» Горького. Следует, однако, отметить, что эпическая полнота изображения, допуская расширение его

за рамки отдельного романа, в то же время нередко нарушает стройность и четкость трехчленного строения; эпическая Т. не представляет такого тесного единства, как Т. драматическая, и легко перерастает в многотомный цикл романов (ср. цикл «Ругон-Маккаров» Золя, «Жан Кристоф» Р. Роллана и др.).

В лирике термин Т. почти не применяется, несмотря на попытки некоторых поэтов ввести его (Гёте «Trilogie der Leidenschaft», Гейне «Trilogie»).

Библиография: П. Негманн G., Die tragischen Tetralogien der Griechen, Lpz., 1819; Welcker F. G., Die Aeschylische Trilogie, Darmstadt, 1824; Steinweg C., Studien zur Entwicklungsgeschichte der Tragödie, В. VI. Halle a/s., 1924; Wiesmann P., Das Problem der tragischen Tetralogie, Diss., Zürich, 1929 (дана основная литература).

ТРИМЕТР—название метрического члена (стиха) в античном стихосложении, состоящего из трех метров. Т. может состоять: из трех стоп—в том случае, когда каждая стопа произносится в четыре единицы времени (моры); или из шести трехморных стоп, в к-рых метр образуется двумя стопами (диподией), объединенными одним ритмическим ударением. Т. встречаются в логэдах, но чаще мы видим ямбический Т.—обычный размер диалога в греческой и римской драме.

См. «Стихосложение».

ТРИОЛЕ Эльза Юрьевна [1897—]—писательница, переводчица. Р. в Москве, в семье адвоката. Много путешествовала, была в Калифорнии, на Таити, объездила Европу. С 1918 живет в Париже, где сотрудничает с французским писателем Луи Арагоном. Первая книга «На Таити» вышла в 1925. В книге сделана попытка преодолеть традиции дореволюционной экзотической лит-ры и реалистически описать жизнь таитян. Но писательница останавливает свое внимание гл. обр. на перипетиях своей личной жизни, тем самым затушевывая основную тему.

О своем детстве и юности рассказывает Т. и в книге «Земляничка», лишенной всякого социального значения. Любовно, с мягким юмором описывая уютный, комнатный мирок своих героев, писательница не умеет подняться над ним.

Такова и книга Т. «Защитный цвет» [1928], где описана жизнь молодой буржуазной женщины со всеми тончайшими нюансами ее интимных переживаний. Действие романа происходит в Париже, в годы мировой войны.

В последние годы, живя в Париже, Т. перешла гл. обр. на переводческую работу, изредка печатая очерки и корреспонденции («Бусы», «Письма из Парижа», «Десять дней в Испании»). Лучшие переводы Т.—«Путешествие на край ночи» Луи Селина и «Базельские колокола» Луи Арагона. Совместно с Луи Арагоном Т. переведена на французский язык поэма В. Маяковского «Во весь голос» и др. его произведения.

Библиография: I. На Таити, изд. «Атеней», Л., 1925; Земляничка, Артель писателей «Круг», М., 1926; Защитный цвет, роман, издательство «Федерация» и Артель писателей «Круг», Москва, 1928; Бусы, «Красная новь», 1933, № 2; Париж 9 февраля, «30 дней», 1934, № 4; Народный фронт (Письма из Парижа), «30 дней», 1935, № 8.

ТРИОЛЕТ [франц. triolet]—одна из особых, так наз. «твердых» форм лирической поэзии,

французского происхождения, восходящая к старофранцузскому рондо. Т. состоит из восьми стихов и строится только на двух рифмах—одной мужской и одной женской, расположенных по схеме: а ба а ба а б. Свообразные формы Т. заключаются в повторах целых стихов, к-рые, однако, не подходят под тип обособленного рефрена, а тесно сплетаются с тканью стихотворения. Эти повторы являются в Т. дважды: 1) первый стих воспроизводится буквально в четвертом стихе; 2) первый и второй стихи повторяются без изменений в седьмом и восьмом стихах. Если выделить повторяющиеся элементы Т. прописными буквами, то приведенная выше схема приобретает следующий вид: А В а А а б А В... Эта троекратность появления одной из строк: (А) и объясняет происхождение названия триолета. Пример:

«Лизета чудо в белом свете,
Вдохнув, я сам себе сказал;
«Красой подобных нет Лизете;
Лизета чудо в белом свете;
Умом зрела в весеннем цвете.
Когда же злость ее узнал...
«Лизета чудо в белом свете,
Вдохнув, я сам себе сказал.

(К а р а м з и н.)

В качестве канонического стихотворного размера Т. в России закреплен наиболее близкий к французским образцам 4-стопный ямб; однако у нас имели место неоднократные попытки применить другие размеры и даже дактилические рифмы, что неизменно приводило к искажению замысла и стиля Т.

Главная трудность формы Т. заключается в задаче органического слияния повторяющихся стихов с остальными в композицию целого. Поэтика французского Т., в целях облегчения этой задачи, регламентировала систему знаков препинания Т. Такого рода правила, создавая удобные, хотя и вряд ли желательные трафареты, разумеется, обязательной силы не имеют. Гораздо большего внимания заслуживает запрещение вносить в повторяющиеся строки даже незначительные изменения, к-рые ослабляют ощутительность повтора.

Т. принадлежит к легким жанрам лирической поэзии, с игривым содержанием, нередко окрашенным в тона грациозной эротики. Во Франции в XVII в. он был любимой забавой «светского» общества. Появившись в России в XVIII в., Т. неизменно оставался в стороне от «большой» лит-ры и совершенно отсутствует среди форм, разрабатывавшихся крупнейшими русскими поэтами XIX в. Отдельные образцы можно найти у кн. Шаликова, Буниной, а в конце века у Фофанова. Некоторый интерес к нему выказали символисты XX в.—Ф. Сологуб, И. Рукавишников, к-рый написал две книги Т. и не только пытался усвоить технику строгого Т., но и немало экспериментировал, стремясь к расширению его возможностей.

Библиография: П. Шувальковский Н.Н., Теория и практика поэтического творчества, изд. т-ва Вольф, СПб.—М., 1914, стр. 444—447; G a u d i n P., Du rondeau, du triolet, du sonnet, C. F., 1870; R a s s m a n n C. F., Triolette der Deutschen Essen, Duisburg, 1815. М. Ш.

ТРИССИНО Джанджорджо (Trissino Giangiorgio, 1478—1550). Р. в Виченце, в богатой ари-

стократической семье. Блестящий знаток античной литературы, Т. был поборником утонченности вкуса и боролся за внедрение античной традиции в итальянскую лит-ру. Им создано первое подражание греческой трагедии на итальянском языке «Sofonisba» (напис. 1515, изд. 1524). Сюжет трагедии заимствован из XXX книги Тита Ливия. Наиболее известное из его произведений — поэма «Италия, освобожденная от готтов» (Italia liberata dai Goti, 1547—1548) — подражание «Илиаде» Гомера. Оба эти произведения холодны и рассудочны. Подражание «Близнецам» Плавта — «J simillimi» [1548] лишено живой силы подлинного таланта.

Значительную роль сыграл Т. в споре о лит-ом яз. Т. боролся за признание лит-ым итальянским языком искусственно созданного из всех наречий Италии языка. Эту теорию он изложил в диалогизированном трактате «Il Castellano» [1528], который вызвал отпор со стороны Маккиавелли, Бембо и др.

Аристократ по рождению и идеологии, он очень отрицательно относился ко всем произведениям, написанным живым разговорным языком (известен его резко отрицательный отзыв о «Неистовом Роланде» Ариосто), требовал утонченности стиля и изысканности словаря.

Библиография: I. Tutte le opere di G. G. Trissino, Verona, 1729; Morsolin B., Giangiorgio Trissino, 2-a ed., Firenze, 1894; Ciampolini E., Un poema eroico nella prima metà del Cinquecento, Lucca, 1884; Его же, La prima tragedia regolare nella letteratura italiana, Lucca, 1884, nuova ediz., Firenze, 1896; Ermanni F., L'Italia liberata dai Goti di Giangiorgio Trissino, Torino, 1894; Springarn J. E., A History of literary criticism in the Renaissance, 2nd ed., N. Y., 1908; Гаспари А., История итальянской литературы, т. II, М., 1897, стр. 487—494; Овэрт А., История итальянской литературы, СПб, 1908 [по указателю]; то же, под назв.: Овэрт А., Итальянская литература, Гос. изд., М., 1922 [по указателю]. Г. Р.

ТРИСТАН И ИЗОЛЬДА — легендарные персонажи средневекового рыцарского романа XII в. Параллели к мотивам романа мы находим в сказаниях древневосточных, античных, кавказских и др. Но в поэзию феодальной Европы сказание это пришло в кельтском оформлении, с кельтскими именами, с характерными бытовыми чертами.

Сказание это возникло в районе Ирландии и кельтизированной Шотландии и впервые было исторически приурочено к имени пиктского принца Дростана [VIII в.]. Оттуда оно перешло в Уэльс и Корнуэльс, где окрасилось рядом новых черт. В XII в. оно стало известно англо-нормандским жонглерам, один из к-рых около 1140 переложил его в французский роман («прототип»), до нас не дошедший, но послуживший источником для всех (или почти всех) дальнейших лит-ых его обработок.

Непосредственно к «прототипу» восходят: 1) утраченное нами промежуточное звено, породившее — а) французский роман Беруля

(ок. 1180, сохранились только отрывки) и б) немецкий роман Эйльгарта фон Оберге (ок. 1190); 2) французский роман Томаса (ок. 1170), породивший: а) немецкий роман Готфрида Страсбургского (начала XIII в.), б) небольшую английскую поэму «Сэр Тристром» (конца XIII в.) и в) скандинавскую сагу о Т. (1126); 3) эпизодическая французская поэма «Безумие Тристана», известная в двух вариантах (около 1170); 4) французский прозаический роман о Т. (ок. 1230) и т. д. В свою очередь к перечисленным французским и не-



Тристан на охоте (миниатюра из рукописи XV в.)

мецким редакциям восходят более поздние редакции — итальянские, испанские, чешские и т. д., вплоть до белорусской повести «О Трышане и Ижоте».

Путем сличения производных версий ряд исследователей (Бедье, Гольтер и др.) восстановил в основных чертах содержание и конструкцию «прототипа». В нем подробно рассказывалась история юности Т., бретонского королевича, к-рый, рано осиротев и лишившись наследства, попал ко двору своего дяди, корнуэльского короля Марка, заботливо воспитавшего его и намеревавшегося, по причине своей бездетности, сделать его своим преемником. Юный Т. оказывает своей новой родине большую услугу, убив в единоборстве ирландского великана Морольта, взимавшего с Корнуэльса живую дань. Сам тяжело раненный отравленным оружием Морольта, Тристан садится в ладью и плывет наудачу в поисках исцеления, к-рое он получает в Ирландии от принцессы Изольды, искусной во врачевании. Позже, когда вассалы понуждают Марка жениться для получения законного наследника, Т. добровольно ищет ему невесту и привозит И. Но в пути он с нею вышивает по ошибке любовный напиток, к-рый

ей дала мать для обеспечения прочной любви между нею и мужем. Отныне Т. и И. связаны любовью столь же сильной, как жизнь и смерть (у Томаса Т. говорит: «Изоolda моя милая, Изоolda моя любимая, в вас моя жизнь, в вас моя смерть»). Между ними происходит ряд тайных свиданий, но наконец они изобличены и осуждены. Они бегут и долго скитаются в лесу. Затем Марк прощает их и возвращает И. ко двору, но велит Т. удалиться. Т. уезжает в Бретань и там, плененный сходством имен, женится на другой И.—Белорукой, однако, верный своему чувству к первой И.—не сближается с женой. Смертельно раненный в одном сражении, он посылает гонца к своей И. с мольбой приехать и снова исцелить его. Они условились, что если гонцу удастся привезти И., на его корабле будет выставлен белый парус, в противном случае—черный. Ревнивая жена Т., проведав об этом, велит служанке сказать, что оказался корабль с черным парусом. Т. тотчас же умирает. И. сходит на берег, ложится рядом с телом Т. и умирает тоже. Их хоронят в двух соседних могилах, и растения, выросшие из них за ночь, сплетаются между собой.

Автор «прототипа» чрезвычайно развил сюжетно кельтское сказание, присоединив к нему ряд дополнительных черт, взятых им из разнообразных источников—из двух кельтских сказаний (плавание Т. за исцелением), из античной лит-ры (Морольт-Минотавр и мотив парусов—из сказания о Тезее), из местных или восточных сказаний новеллистического типа (хитрости влюбленных). Он перенес действие в современную ему обстановку, включив в него рыцарские нравы, понятия и учреждения и по большей части рационализировав сказочные и магические элементы.

Но главным его нововведением является оригинальная концепция взаимоотношений между тремя основными персонажами. Т. все время терзается сознанием нарушения им тройного долга по отношению к Марку—его приемному отцу, благодетелю и сюзерену (идея вассальной верности). Это чувство усугубляется великодушием Марка, к-рый не ищет мести и готов был бы уступить ему И., но защищает свои права только во имя феодального понятия престижа короля и чести мужа.

Этот конфликт между личным, свободным чувством любящих и общественно-моральными нормами эпохи, проникающий все произведение, отражает глубокие противоречия в рыцарском обществе и его мировоззрении. Изображая любовь Т. и И. с горячим сочувствием и рисуя в резко отрицательных тонах всех, кто хочет помешать их счастью, автор не решает открыто протестовать против господствующих понятий и учреждений и «оправдывает» любовь своих героев роковым действием напитка. Тем не менее объективно роман его оказывается глубокой критикой старозаветных феодальных норм и понятий.

Это социальное содержание «прототипа» в форме художественно разработанной трагической концепции перешло в большей или меньшей степени во все последующие обработки сюжета и обеспечило ему исключительную

популярность вплоть до эпохи Возрождения. В позднейшее время он также много раз разрабатывался поэтами в лирической, повествовательной и драматической форме, особенно в XIX в. Крупнейшими обработками его здесь являются—опера Вагнера «Т. и И.» (1864; по Готфриду Страсбургскому) и композиция Ж. Бедье «Роман о Т. и И.» (1898; был дважды издан на русск. яз.), в основном воспроизводящих содержание и общий характер «прототипа».

Библиография: II. Le Roman de Tristan par Thomas, publié par J. Bédier, 2 vls, P., 1902—1905 (Текст и исследование); Le roman de Tristan par Bérout et un anonyme, pub. p. E. Muret, P., 1903; Les deux poèmes de la Folie Tristan, pub. p. J. Bédier, P., 1907; G o l t h e r W., Tristan und Isolde in der Dichtung des Mittelalters und der neuen Zeit, Lpz., 1907; Loth J., Contribution à l'étude des Romans de la Table ronde, P., 1912; Schoepperle G., Tristan and Isolt, 2 vls, Frankfurt u. London, 1913; Bruce T. D., The Evolution of Arthurian Romance..., t. I, Göttingen, 1923; R a n k e F., Tristan und Isolde, München, 1925; K e l e m i n a J., Geschichte der Tristan-Sage nach den Dichtungen des Mittelalters, Wien, 1923; B a u e r h o r s t K., Bibliographie der Stoff- und Motivgeschichte der deutschen Literatur, V.—Lpz., 1932 (дана лит-ра: 21 название); Сборник «Тристан и Изоolda», «Труды Института языка и мышления» при Академии наук, II, Л., 1932.

ТРИСТАН Л'ЭРМИТ Франсуа [François Tristan L'Hermite, 1601—1655]—французский поэт и драматург. Происходил из разорившейся аристократической семьи. С детства жил при дворе, был пажем незаконного сына Генриха IV, маркиза де-Вернейль. В возрасте 13 лет убил одного человека на дуэли и принужден был бежать в Англию. В 1620 он получил прощение и вернулся во Францию. Эту часть своей жизни Т. описал в автобиографическом романе «Опальный паж» («Page deisgracie», 1643). Поступив затем на службу к герцогу Орлеанскому, Т. жил в постоянной бедности, усугублявшейся его страстью к игре.

В творчестве Т. отразились социальные противоречия первой половины XVII в., эпохи становления абсолютизма. Примыкая в общем к господствующему при дворе литературному направлению, он многими чертами своего творчества отражал настроения фронды. Т. оставил несколько сборников стихов и упомянутый автобиографический роман, но главное место в его творчестве занимают драматические произведения. Наиболее значительной является трагедия «Марианна» («Marianne», 1635, 2 испр. изд., 1637), соперничавшая с «Сидом» Корнеля—отчасти благодаря талантливой игре актера Мондори. В «Марианне» разрабатывается один из популярных в то время сюжетов, взятый у историка Иосифа Флавия и позже использованный Вольтером: арабский вождь Ирод женится на иудейке Марианне, семью к-рой он истребил. Она ненавидит его, он любит ее страстно. Родственники Ирода устраивают заговор, в результате к-рого Марианна гибнет. «Марианна» является произведением переходным от трагедии французского Ренессанса к трагедии развитого классицизма. Как и в «Сиде» Корнеля, к александрийскому стиху здесь примешиваются другие размеры. Единство времени и действия соблюдены, но единство места не выдержано строго. В диалоге встречаются элементы большой естественности, почти бы-

товые интонации. Характеры персонажей не лишены реализма. В XVIII в. «Марианна» была переиздана в обработке Ж.-Б. Руссо. Из других произведений Т. следует отметить трагедию «Смерть Криспа» («La mort de Crispin», 1645) и комедию «Паразит» («Le Parasite», 1654), к-рая считается предшественницей комедий Мольера.

Библиография: I. Théâtre de Tristan L'Hermite, éd. par N.-M. Bernardin, P., 1907; Les plaintes d'Acante et autres oeuvres, édition critique, publ. par J. Madeleine, P., 1909; Le Page disgracié... éd. par A. Dietrich, P., 1898; Marianne, éd. critique, publ. par J. Madeleine, P., 1917; La mort de Seneque, éd. critique, publ. par J. Madeleine, P., 1919; Le parasite, éd. annoté par J. Madeleine, P., 1934.

II. Lanson, G., Esquisse d'une histoire de la tragédie française, P., 1927, p. 92—93; Lotheissen F., Geschichte der französischen Literatur im XVII Jahrhundert, Bd. II, Wien, 1879; Larroumet G., Histoire de la tragédie française au XVII siècle, «Revue des Cours et Conférences», 1897; Bernardin, N.-M., Un précurseur de Racine, Tristan L'Hermite, Sieur du Soleil, P., 1895.

ТРОЛЛОП [Anth. Trollope, 1815—1882]—английский писатель. Долгое время служил почтовым чиновником в Ирландии. Вышел в отставку лишь в 1867, когда не смог больше совместить службу со своей лит-ой деятельностью.

К его лучшим произведениям принадлежат так наз. Барчестерские повести, состоящие из: «Надзирателя» (The Warden, 1855), «Башен Барчестера» (Barchester Towers, 1857), «Трех клерков» (The three Clerks, 1858), «Барчестерской хроники» [1861] и «Последней Барсетской хроники» (The last chronicle of Bareset, 1864). Они представляют собой картины из жизни провинциального мещанства, гл. обр. духовенства. Главный интерес романа заключается в бытописании и зарисовке комических характеров.

Заслуживают упоминания: роман «Домик в Аллингтоне» (The Small House of Allington), сочетающий художественность языка с тонкостью психологического анализа; политические повести: «Финнеас Финн» (Phinneas Finn, 1869, русск. перев., СПб, 1875), «Премьер-министр» (The Prime Minister, 1876, русск. перев., СПб, 1877) и «Американский сенатор» (The American Senator, 1877).

По политическим воззрениям Т.—умеренный либерал, воспринимаящий «неравенство как волю всемогущего».

Язык Т. прост и свободен от манерности; излюбленной формой является диалог. Т. особенно удаются комические типы современной ему косной английской буржуазии.

Библиография: I. На русск. яз. переведены, кроме указанных в тексте, многие др. романы Т.: Орлийская феама, 2 чч., СПб, 1864; Рачель Рэй, СПб, 1864; Клеверинги, СПб, 1867; Булгамтонский vicарий, М., 1869; Наследник Ральф, СПб, 1871; Сар Герри Готспур, СПб, 1871; Леди Анна, «Русский вестник», 1873, №№ 5—9, 11, 12, 1874, №№ 1—4 и отд. изд., М., 1874; Бриллиантовое ожерелье, СПб, 1873; Попенджей ли он? СПб, 1878; Ангел Аглан, 2 чч., М., 1882 (др. назв. «Эвалин ангел», СПб, 1898); и многие др. романы.

II. Дружинин А. В., Собрание сочинений, т. V, СПб, 1865; Полонский Л., Очерки английского общества в романах А. Тrollope, «Вестник Европы», 1870, №№ 8 и 10; Он же, Женские типы в романах Тrollope, там же, 1871, № 8; Escott T. H. S., Anthony Trollope, L., 1913; S adleir M., Trollope, A commentary, L., 1927; S aintsbury G., Trollope revisited, в сб.: Essays and Studies by members of the English Association, v. VI, L., 1920.

III. S adleir M., Trollope (A bibliography), L., 1928.

ТРОПЫ [греческое tropoi]—термин античной стилистики, обозначающий художественное осмысление и упорядочение семантических изменений слова, разнообразных сдвигов в его семантической структуре. См. «Семасиология». Определение Т. принадлежит к числу наиболее спорных вопросов уже в античной теории стилистики. «Троп,—говорит Квинтилиан,— есть изменение собственного значения слова или словесного оборота, при котором получается обогащение значения. Как среди грамматиков, так и среди философов ведется неразрешимый спор о родах, видах, числе тропов и их систематизации».

Основными видами Т. у большинства теоретиков считаются: метафора, метонимия и синекдоха с их подвидами, т. е. Т., основанные на употреблении слова в переносном значении; но наряду с этим в число Т. включается и ряд оборотов, где основное значение слова не сдвигается, но обогащается путем раскрытия в нем новых дополнительных значений (созначений)—каковы эпитет, сравнение, перифраза и др. Во многих случаях уже античные теории колеблются, куда отнести тот или другой оборот—к Т. или к фигурам. Так, Цицерон относит перифразу к фигурам, Квинтилиан—к тропам. Оставляя в стороне эти несогласия, можно установить следующие виды Т., описанные у теоретиков древности, Ренессанса и Просвещения:

1. Эпитет (греческое epitheton, латинское appositum)—определяющее слово, преимущественно тогда, когда оно прибавляет новые качества к значению определяемого слова (epitheton ornans—украшающий эпитет). Ср. у Пушкина: «румяная заря»; особое внимание теоретики уделяют эпитету с переносным значением (ср. у Пушкина: «дней моих суровых») и эпитету с противоположным значением—так наз. оксюморону (ср. Некрасова: «убогая роскошь»).

2. Сравнение (латинское comparatio)—раскрытие значения слова путем сопоставления его с другим по какому-то общему признаку (tertium comparationis). Ср. у Пушкина: «быстрее птицы младость». Раскрытие же значения слова путем определения его логического содержания называется истолкованием и относится к фигурам (см.).

3. Перифраза (греческое periphrasis, латинское circumlocutio)—«способ изложения, описывающий простой предмет посредством сложных оборотов». Ср. у Пушкина пародийную перифразу: «Юная питомица Талии и Мельпомены, щедро одаренная Аполлоном» (вм. молодая талантливая актриса). Одним из видов перифразы является евфемизм—замена описательным оборотом слова, по каким-либо причинам признаваемого непристойным. Ср. у Гоголя: «обходиться с помощью платка».

В отличие от перечисленных здесь Т., построенных на обогащении неизменного основного значения слова, следующие Т. построены на сдвигах основного значения слова.

4. Метафора (латинское translatio)—«употребление слова в переносном значении».

Классический пример, приводимый Цицероном—«ропот моря». Стечение многих метафор образует аллегория и загадку.

5. Сине́кдоха (латинское *intellectio*)—«случай, когда целая вещь узнается по малой части или когда по целому узнается часть». Классический пример, приводимый Квинтилианом—«корма» вместо «корабль».

6. Метони́мия (латинское *denominatio*)—«замена одного названия предмета другим, заимствуемым у родственных и близких предметов». Ср. у Ломоносова: «читать Вергилия».

7. Антоно́мация (латинское *propinatio*)—замена собственного имени другим, «как бы извне заимствованным прозвищем». Классический пример, приводимый Квинтилианом—«разрушитель Карфагена» вместо «Сципион».

8. Метале́писис (латинское *transumptio*)—«замена, представляющая как бы переход от одного тропа к другому». Ср. у Ломоносова—«десять жатв прошло...: здесь через жатву разумеется лето, через лето—целый год».

Таковы Т., построенные на употреблении слова в переносном значении; теоретики отмечают еще возможность одновременного употребления слова в переносном и прямом смысле (фигура синонимозы) и возможность стечения противоречащих друг другу метафор (Т. катахрезы—латинское *abusio*).

Наконец выделяется ряд Т., в к-рых изменяется не основное значение слова, но тот или иной оттенок этого значения. Таковы:

9. Ги́пербола—преувеличение, доведенное до «невозможности». Ср. у Ломоносова: «бег, скорейший ветра и молнии».

10. Ли́тоте́с—преуменьшение, выражающее посредством отрицательного оборота содержание положительного оборота («немало» в значении «много»).

11. Иро́ния—выражение в словах противоположного их значению смысла. Ср. приводимую Ломоносовым характеристику Катилены у Цицерона: «Да! Человек он боязливый и прекроткой...».

Основными Т. теоретики нового времени считают три Т., построенных на сдвигах значения—метафору, метонимию и синекдоху. Значительная часть теоретических построений в стилистике XIX—XX вв. посвящена психологическому или философскому обоснованию выделения этих трех Т. (Бернгарди, Гербер, Вакернагель, Р. Мейер, Эльстер, Бэн, Фишер, на русском языке—Потебня, Харчиев и др.). Так пытались обосновать различие между Т. и фигурами как между более и менее совершенными формами чувственного воззрения (Вакернагель) или как между «средствами наглядности» (*Mittel der Veranschaulichung*) и «средствами настроения» (*Mittel der Stimmung*—Т. Фишер). В том же плане пытались установить и различия между отдельными Т.—напр. хотели видеть в синекдохе выражение «непосредственного воззрения» (*Anschaung*), в метонимии—«рефлексии» (*Reflexion*), в метафоре—«фантазии» (Гербер). Натянутость и условность всех этих построений очевидны. Поскольку, од-

нако, непосредственным материалом наблюдения являются языковые факты, ряд теоретиков XIX в. обращается к лингвистическим данным для обоснования учения о Т. и фигурах; так Гербер противопоставляет Т. как стилистические явления в области смысловой стороны языка—фигурам как стилистическому использованию синтактико-грамматического строя языка; на связь стилистических Т. с кругом семантических явлений в языке (в особенности на ранних ступенях его развития) настойчиво указывают Потебня и его школа. Однако все эти попытки найти лингвистические основы стилистических Т. не приводят к положительным результатам при идеалистическом понимании языка и сознания; только при учете стадийности в развитии мышления и языка можно найти лингвистические основы стилистических Т. и фигур, в частности разъяснить текучесть их границ как результат текучести границ между семантикой и грамматикой в языке,—см. «Семасиология», «Синтаксис», «Язык». Следует далее помнить, что лингвистическое обоснование стилистических Т. отнюдь не заменяет и не устраняет необходимости литературоведческого их рассмотрения как явлений художественного стиля (как это пытались утверждать футуристы). Оценка же Т. и фигур как явлений художественного стиля (см.) возможна лишь в результате конкретного литературно-исторического анализа; в противном случае мы вернемся к тем отвлеченным спорам об абсолютной ценности тех или других Т., к-рые встречаются у риторов древности; впрочем, и лучшие умы древности оценивали Т. не абстрактно, а в плане применимости их в жанрах риторических или поэтических (так—Цицерон, Квинтилиан). См. «Стилистика», «Семасиология». R. S.

ТРОХЕЙ—см. «Хорей».

ТРУБАДУРЫ [от провансальского *trobar*—«находить», «изобретать», отсюда «создавать поэтические и музыкальные произведения», «слагать песни»]—средневековые провансальские поэты-лирики, составители песен на старопровансальском языке. Обычно Т. были и певцами-исполнителями своих произведений, и только некоторые из них ограничивались составлением лишь поэтического текста и музыкальной мелодии, поручая исполнение их жонглеру (так напр. Бертран де Борн неоднократно обращается в своих песнях к своему жонглеру—Папиолу). Творчество Т. развивалось гл. обр. в Провансе, но культивировалось также в Северной Франции, в Италии и Испании, что при политической, культурной и языковой близости, существовавшей между этими странами и Провансом в пору деятельности Т. [XII и XIII вв.], представляется весьма понятным. Во многих областях Испании и Италии язык провансальских поэтов был в те времена единственным лит-ым языком. Немало провансальских поэтов побывало в Испании, в Италии, в Северной Франции, с другой стороны—многие испанцы, итальянцы и французы слагали свои песни на провансальском языке. Есть основание думать, что некоторые провансальские Т. переносили свою деятельность даже в Ан-

глию, лит-ым языком к-рой после завоевания норманнов [1066] стал французский. Поэзия Т. оказалась также значительное влияние на развитие м и н е з а н г а. Все это свидетельствует о том, что поэзия Т. пользовалась в средние века европейской славой.

Для суждения об условиях жизни и поэтической работы Т. одним из самых ранних источников служат их биографии, составленные в XIII в. в духе кратких средневековых хроник. Однако сведения, сообщаемые биографами Т., не раз заставляют усомниться в своей достоверности: в этих биографиях немало легендарного вымысла, многие факты явно сочинены ad hoc, в виде наивной попытки истолковать ту или иную поэтическую тему, встречающуюся в песнях данного Т.; использованы здесь и так наз. «сюжеты бродячи е» (см.) повествовательной лит-ры. Все же биографии Т., даже если рассматривать их как вымышленные новеллы, верно воспроизводят основные черты той исторической и бытовой обстановки, в к-рой развивалась деятельность Т. Немаловажным источником в этом отношении могут послужить и сами произведения Т., где авторы упоминают об исторических и бытовых фактах, связанных с особенностями и судьбою их творчества и творчества их собратьев по искусству.

Поэзия Т. была тесно связана с жизнью рыцарского замка. В биографиях Т. не раз говорится об их знатных покровителях, крупных феодальных владетелях. Сами Т. в своих стихах нередко упоминают о милостях или об опале, испытанных ими от меценатов, восхваляют их щедрость или осуждают скупость. Многие дворцы и замки знатных любителей поэзии в Провансе, Италии и Испании превратились в своеобразные центры поэтического искусства. Такие центры существовали напр. при дворах графов тулузских, виконтов марсельских, дофина овернского, графов родезских—в Провансе, королей арагонских и кастильских—в Испании, маркизов монферратских и д'Эсте, императора Фридриха II—в Италии. Немало Т. (среди них известные поэты—Бернард де Вентадорн, Арнаут Даниэль, Пейре Видаль) жили у знатных меценатов в качестве их придворных поэтов. Другие вели жизнь странствующих певцов. Произведения Т. распространялись и при помощи ж о н г л е р о в. Так. обр. значительная часть Т. состояла из поэтов-профессионалов, которым лит-ое творчество доставляло средства к существованию. Социальный состав этих поэтов-профессионалов был пестрый: здесь были и небогатые рыцари (напр. Гильельм де Кабестан, Раймон де Мираваль), и монахи (Пейре д'Альвернья, Пейре Карденаль, к-рому монастырь разрешил предаваться сочинению светских песен и даже исполнять их в замках по соседству, с тем чтобы получаемая за это плата поступала в монастырскую казну); были здесь и представители третьего сословия (Фолькет де Марселья и др.), и люди без роду и племени (Маркабрюн). Но, кроме поэтов-профессионалов, искусством Т. занимались и представители феодальной аристократии: первый известный нам Т. был Гильельм де Пейтёу, герцог Акви-

танский. Среди четырехсот с лишним Т., сведения о к-рых до нас дошли, насчитываются имена знати старого Прованса: Гильельм де Пейтёу, герцог Аквитанский, Джауфре Рюдель, принц Блайский, граф Рамбаут д'Ауренга, графиня Беатриса де Диа, Бертран де Борн и мн. др. Поэтому поэзию Т. нельзя рассматривать как совершенно единое целое; в ней достаточно ясно выступают и противоречия между демократическими настроениями и суждениями Т. из народа и восхвалением феодальных отношений трубадурами-аристократами. Так выходец из народа Маркабрюн пользуется изысканной формой п а с т о р е л и для осмеяния бездельников-рыцарей, тогда как феодал Бертран де Борн в страстных сирвентах прославляет набеги и грабежи как единственно достойное рыцаря занятие.

По своему происхождению провансальская лирика, возникшая, повидимому, в конце XI в., связана с народным песенным творчеством. Некоторые жанры поэзии Т. наглядно демонстрируют эту фольклорную традицию. Так б а л л а д а (провансальское *balata*—«плясовая») хранит в себе многие черты (и в словесном тексте, и в музыке), подтверждающие ее связь с народными хороводными песнями; в одной балладе прямо упоминается «апрельская королева», традиционный персонаж народных весенних обрядов. Другой жанр, а л ь б а, изображающая расставание влюбленных при наступлении дня (провансальское *alba*—«утренняя заря»), связан со свадебным фольклором и свадебными народными обрядами. Для самого распространенного жанра поэзии Т., к а н с о н ы, любовной песни (провансальское *canço*—«песня»), характерны так наз. «весенние запевы», состоящие в том, что поэт начинает свою песню с описания весны, птичьего щебета, расцветающих цветов и распускающейся зелени,—эти традиционные запевы, как установлено, тесно связаны с народной лирикой. Однако, возникнув на почве народной песни и народного поэтического языка, заимствуя и в дальнейшем некоторые свои мотивы из фольклорных источников, провансальская поэзия выступает—впервые в истории новейшей европейской лит-ры—как п о э з и я и н д и в и д у а л ь н а я, как лирика осознающей себя личности.

Правда, феодальная ограниченность и замкнутость налагают свой отпечаток на поэзию Т.; реабилитация земной радости и земной любви, поклонение женщине, к-рую церковь со своей проповедью аскетизма объявляла «сосудом скудельным всячески скверны», выливаются в форму феодальных отношений вассала и сеньора, в форму «служения даме». Особенно ярко это выступает в любовной лирике Т. Любовная лирика старого Прованса часто отличается условностью и узостью эмоционального содержания, однообразием и бедностью поэтических образов. Нередко обращенная к знатной покровительнице поэта кансона превращается в форму своеобразного феодального служения не только самой «даме», но косвенно и ее супругу. За любовными признаниями Т. часто не стоит никакого ре-

ального жизненного содержания. Высказываемые поэтом чувства подчиняются строгой регламентации, написанному кодексу любовного «служения», так наз. «куртуазной» любви. Создатель любовных песен должен был быть не только хорошим поэтом, но и совершенным—с точки зрения этого кодекса—или, как выражались Т., «лойяльным» влюбленным. Т. (среди них особенно Ригаут де Барбезье) много внимания посвящают характеристике такого «лойяльного» влюбленного: он должен отличаться скромностью и терпением, должен подчиняться всем капризам избранной им дамы, должен довольствоваться самыми малыми знаками внимания с ее стороны и т. п. Подчиняясь этому любовному кодексу, поэты не только сочиняли свои песни, но, так сказать, и самую свою биографию, как бы инсценируя новые и новые варианты традиционного сюжета о певце, влюбленном в знатную красавицу. Конечно, лучшие из провансальских поэтов умели преодолевать все эти шаблоны и создали ряд прекрасных кансон, отличающихся большой искренностью выражения, свежестью образов, богатой и глубокой эмоциональностью (Бернард де Вентадорн, Джауфре Рюдель, Беатриса де Диа), но и они не свободны от многих условностей провансальской любовной лирики и кодекса «лойяльной» любви. Изредка, правда, попадают среди Т. сознательные нарушители этого кодекса,—так, у Маркабрюна и его последователя Пейре Карденаля можно найти песни, исполненные нападок на женщин и на любовь, но лишь в виде исключения, притом исключения, подтверждающего правило, т. е. оригинальность этих поэтов-женоненавистников со всей яркостью выступает лишь на фоне молчаливо подразумеваемого или общепринятого в провансальской поэзии кодекса любовного служения, от которого они отталкиваются. Создав впервые в истории лит-ры концепцию любви-служения, сыгравшую такую большую роль в развитии лирической поэзии Европы, Т. сами запутались в формальностях созданного ими кодекса любовных отношений и осудили себя на бесплодные перепевы некогда новых и своеобразных тем.

Менее условен, чем кансоны, более насыщен конкретным жизненным материалом другой распространенный жанр поэзии Т.—с и р в е н т ы (провансальское *serventes*—«служебная песня»). От кансон сирвенты отличаются своей социальной, иногда сатирической, заостренностью; под пером некоторых Т. они превращаются в агитационные произведения, нередко в памфлеты. Лучший и известнейший из авторов сирвент—Бертран де Борн, один из политических деятелей провансальской военной аристократии, сам принимавший участие в феодальных усобицах на юге Франции, в военной распри из-за владений в Провансе, возникшей между сыновьями английского короля Генриха II—Ричардом Львиное Сердце и Генрихом, по прозвищу Молодой Король. Сирвенты служили Бертрану де Борну одним из средств феодальной борьбы. Поэтому, несмотря на прекрасные, полные жизни, чрезвычайно живописные и динамичные картины сражений, к-рые могут

служить образцом батальной поэзии, сирвенты Бертран де Борна, обращенные к его военным союзникам или противникам, носят слишком узкий феодально-аристократический характер. Иными настроениями насыщены сирвенты Пейре Карденаля, тоже прославленного мастера этого жанра. В своих сатирических песнях, написанных в мужественном и энергическом стиле, он клеймит гордость и жестокосердие богачей и знати, выражает симпатии к бедному и бесправному люду, негодует на французские войска и инквизицию, предававшие разгром альбигойцев. В песнях Гильельма Гийейра, современника Пейре Карденаля, можно найти высказывания, направленные против папства, и нападки на монахов.

В области словесного искусства Т. достигли большого совершенства. Они создали богатый и разработанный лит-ый язык, в основу к-рого, повидимому, было положено лимузенское наречие (свой язык Т. первоначально и называли лимузенским—*el lemozi*). Поэтическая речь Т. отличалась богатством и разнообразием художественной формы. В биографиях Т. упоминаются состязания, имевшие место между поэтами (биография Арнаута Даниэля), вопросы поэтического мастерства дебатировались и в песнях Т. В одной из своих кансон Бернард де Вентадорн задает вопрос о том, в чем состоит достоинство его как лирического поэта, и видит это достоинство в силе и искренности своего чувства. Сохранилась одна провансальская песня, написанная в диалогической форме и воспроизводящая спор между двумя поэтами—Гираутом (повидимому, Гираутом де Борнель) и Линором (графом Рамбаутом д'Ауренга) о преимуществах общепонятного, «ясного» поэтического стиля (*trobar clar*) и стиля, непонятного для непосвященных, темного, «замкнутого» (*trobar clus*). В другом произведении, принадлежащем Г. де Борнелю, поэт говорит о своем желании петь так понятно и просто, чтобы песни его были доступны даже маленькому его внуку. Подобные высказывания отображают борьбу «ясного» и «замкнутого» стилей, имевшую место в поэзии Т. Представителями первого были, в числе других, Бернард де Вентадорн, Бертран де Борн, Гираут де Борнель, Беатриса де Диа; представителями второго—«первый трубадур» Гильельм де Пейт्यूе, Арнаут Даниэль, Маркабрюн и др. Поэты, писавшие в «замкнутом» стиле, проявляли повышенный интерес к формальной стороне поэзии, достигая в этой области необычайной виртуозности (особенно отличался в этом отношении Арнаут Даниэль, мастерство которого высоко ценили Данте и Петрарка). Но и для представителей «ясного» стиля характерно тщательное культивирование формальных совершенств. Лирика Т. отличается большим разнообразием жанров. Кроме кансон, сирвенты, баллады и альбы, большим распространением пользовалась т е н с о н а (от *tenso*—спор), или иначе п а р т и м е н (*partimen*—раздел), диалог-диспут на художественные, психологические или философские темы (как напр. упомянутый выше спор между Гирау-

том и Линором). Распространен был и так назыв. плач (planh), выражающий скорбь поэта по поводу смерти своего знатного покровителя или какого-нибудь близкого человека (один из ярких образцов—«Плач» Б. де Борна на смерть «Молодого Короля»). Популярен был и жанр пасторелы (pastorella или pastorela), песни, изображающей беседу рыцаря с пастушкой; в этом жанре большим мастером был Маркабрюн. Существовало и много других, второстепенных жанров,—напр. эскондидж (escondig—оправдание), песня, в которой поэт оправдывается перед своею дамой; дескорт (descort—разногласие), песня с беспорядочной композицией, передающей смятенное состояние поэта, и др. Такое обилие поэтических жанров сопровождалось строгой регламентацией их тематики и словесной формы. Правда, у Т. встречаются попытки преодолеть жанровые трафареты, создавать новые жанры или по-новому трактовать старые. Так в противовес альбе создается серена (serena—вечерняя песня). Ук де ла Баккалариа задается целью создать альбу «на новый лад», где он посылает проклятие не утренней заре, разлучающей влюбленных, а ночному мраку, полному одиночества неразделенной любви; Рамбаут де Вакейра составляет дескорт на пяти наречиях, чтобы таким смещением языков выразить расстроенное состояние своей души.

В ритмическом отношении лирика Т. отличается большим богатством и разработанностью. Метрическая система Т.—силлаботоническая, близкая к итальянской, т. е. построена на закономерном распределении числа слогов в каждой строке и закономерном чередовании ударений. Рифмовка характеризуется большой точностью (ассонансы почти не встречаются) и изысканностью, нередко случаи, когда одни и те же две-три рифмы проходят через всю большую строфу или даже через все стихотворение. Строфика поражает своим разнообразием,—у Т. насчитывают до 1 000 строфических форм. Очень распространен в старопровансальской лирике рефрен, связанный с ее фольклорным происхождением и песенным характером. Служа в руках таких Т., как Бернард де Вентадорн, Бертран де Борн, Беатриса де Диа или Пейре Карденаль, прекрасным орудием поэтической выразительности, для других певцов (напр. для Арнауа Даниэля) формальное совершенство провансальской лирики превращалось почти исключительно в самоцель.

Разорение Прованса в результате альбигойских войн [1209—1229] положило конец искусству Т. Центры провансальской культуры были разгромлены, многие Т. и жонглеры переселились в Испанию и Италию. Установление инквизиции, образование монашеских орденов неблагоприятно отразилось на положении Т., чье искусство в пору его расцвета было исключительно светским. В Провансе поэзия начинает принимать все более и более религиозный характер. Формы любовной лирики используются для разработки религиозных тем, культ дамы трансформируется в мистический культ богородицы.

Условность поэтического языка, и ранее свойственная Т., достигает крайней степени в религиозной лирике Прованса. Крупнейший представитель этой лирики—Гираут Рикьер, «последний трубадур». Угасания провансальской поэзии не могла остановить и образованная в начале XIV в. Тулузская «консистория веселой науки» (gai saber—веселая наука,—так называли свое искусство Т.). В этой «консистории» культивировалась исключительно религиозная лирика, приобретающая с течением времени все большую сухость, условность и формализм. Традиция старопровансальской лирической поэзии совершенно прекращается. Но влияние провансальской поэзии на все развитие европейского поэтического искусства было очень велико. Влияние это обнаруживается и во французской лирике, и в испанской, и в немецком миннезанге, и особенно в итальянской поэзии (Данте, Петрарка, весь dolce stil nuovo находились под несомненным и большим воздействием старопровансальских поэтов). Произведения Т. имеют для нас так. обр. большое историческое и историко-литературное значение, а некоторые из этих произведений до сих пор не потеряли своей художественной ценности.

Библиография. I. Изд. текстов: Raynouard F., *Choix des poésies originales des troubadours*, 6 vols., P., 1816—1821; *Die Werke der Troubadours in provenzalischer Sprache*, hrsg. v. C. A. F. Mahn, 4 Bde. B., 1846—1853; *Gedichte der Troubadours*, hrsg. v. C. A. F. Mahn, 4 Bde., B., 1856—1873; Chabaneau C., *Les biographies des troubadours*, Toulouse, 1885; Bartsch K., *Chrestomathie provençale*, 6-me éd., Marburg, 1903; Appel K., *Provenzalische Chrestomathie*, 6. Aufl., Lpz., 1930; Cresciani V., *Manuale provençale*, Padova, 1905; Anglade J., *Anthologie des troubadours*, P., 1928. На русском яз. переводы: отдел «Провансальская литература» в кн.: *Хрестоматия по западноевропейской литературе*. Литература средних веков (IX—XV вв.). Сост. проф. Р. О. Шор, Учпедгиз, М., 1936, 2-е изд., М., 1938.

II. Историко-литературные работы о Т.: Diez F., *Leben und Werke der Troubadours*, 2. Aufl. von K. Bartsch, Lpz., 1882; Ег о же, *Die Poesie der Troubadours*, 2. Aufl. von K. Bartsch, Lpz., 1883; Bartsch K., *Grundriss zur Geschichte der provenzalischen Literatur*, Eberfeld, 1872; Stimming A., *Provenzalische Literatur*, в кн.: *Gröbers Grundriss der romanischen Philologie*, Bd. II, 2. Abteil, Strassburg, 1904—1906; Jangro A., *La poésie provençale du Moyen Age*. II—La poésie politique chez les troubadours, «Revue des Deux Mondes», P., 1899, т. 155, 3-е livraison, 1/X; Ег о же, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*, 2-е éd., P., 1904; Restori A., *Letteratura provençale*, Milano, 1891; Pätzold A., *Die individuellen Eigentümlichkeiten einiger hervorragender Troubadours im Minneliede*, Marburg, 1897; Anglade J., *Les troubadours, leurs vies, leurs oeuvres, leur influence*, P., 1908; Ег о же, *Les origines du gais savoir*, P., 1920; Шиммарк В., *Лирика и лирики позднего средневековья*. Очерки по истории поэзии Франции и Прованса. Париж, 1914; Де Ла-Барт Ф., *Беседы по истории всеобщей литературы*, ч. I, 2-е изд., М., 1914; Веселовский А., *Из истории развития личности*. Женщина и старинные теории любви, «Вестник», 1872, кн. III, март; Аничков Е. В., *Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян*, ч. 1—2 (Сборник Отделения рус. яз. и слов. Акад. наук, т. LXXIV, № 2, и т. LXXVIII, № 5), СПб., 1903—1905; Ег о же, *Очерк литературной истории Аппаса в XIII веке*, «Журн. мин. нар. просв.», СПб., 1900, февр.; Иванов К. А., *Трубадуры, труверы и миннеангеры*, СПб., 1901.

III. Pillet A., *Bibliographie der Troubadours*, Halle, 1933.

ТРУБАРЬ Примож [1508—1586]—первый словенский писатель, основоположник словенского лит-ого языка и организатор протестантизма в Словении. Т. происходил из зажиточной крестьянской семьи. Сперва Т.

изучал католическую теологию, однако вскоре примкнул к протестантизму и стал протестантским проповедником в Любляне, но под давлением католической церкви должен был уйти в деревенский приход, откуда вследствие угрозы ареста бежал в Германию.

Здесь Т. начал свою писательскую работу. В 1550 он выпустил две маленькие книжки на словенском языке, писанные немецким готическим шрифтом. Это первые книги, напечатанные на словенском языке. В 1555 Т. выпустил новое издание этих двух книг и «Евангелие по Матфею», но уже латинскими буквами. Впоследствии Т. издал целый ряд церковных книг и песенников, переводов из немецкой протестантской литературы и ряд полемических сочинений против католического духовенства. В 1575 его друзья, по его инициативе, организовали первую типографию в Словении (в Любляне), но в 1580 она была запрещена австрийским эрцгерцогом, правителем Словении.

Библиография: I. Pr. Trubers Briefe, ges. u. erläutert v. Th. Elze, Tübingen, 1897.

II. Schnurrer C. F., Slavischer Bücherdruck in Württemberg im 16. Jahrh., Tübingen, 1799; Silliem H. C. W., Primus Truber, Erlangen, 1861; Loserth J., Die Reformation und Gegenreformation in den innerösterreichischen Ländern, Stuttgart, 1898. Ф. Бурк

ТРУБИНА Марфа Дмитриевна [1888—]— чувашская писательница. Р. в крестьянской семье. Окончила чувашскую учительскую школу в Симбирске (Ульяновск); Т.—знатный человек Чувашии—учительница, работавшая в школе 29 лет.

В ряде рассказов и повестей Т. изобразила борьбу за коллективизацию, дала образы колхозников, противопоставляемых врагам колхозного строя,—кулакам, подкулачникам, спекулянтам, сектантам и др. В повести «Мучар» Т. удачно показала рост социалистического сознания чувашки, всевозможные ухищрения классового врага.

Особое место занимает серия «Детских рассказов», к-рыми она и начала свою литературную деятельность в 1919. Эти рассказы охватывают самые разнообразные явления из жизни детей советской деревни: участие детей в культурной и хозяйственной жизни деревни, счастливое детство в советской стране и т. п.

Повести и рассказы Т. написаны живым, образным языком народных сказок; они пользуются большой известностью среди читателей, многие из них вошли в школьные хрестоматии. Т. нехватает, однако, искусства художественного обобщения. В 1919 издан сборник чувашских сказок (собранных Т. еще до революции), представляющий большую ценность.

Библиография: I. На чувашском яз.: Чувашские сказки, Чебоксары, 1924; Рассказы для детей, Чебоксары, 1925; Красный галстук, Чебоксары, 1925; Победил, Чебоксары, 1927; Марина, Чебоксары, 1929; Маленькие бригадиры, Чебоксары, 1931; Из гостей, Чебоксары, 1931; Идет, Чебоксары, 1933; Мучар, Чебоксары, 1934.

ТРУВЕРЫ [ед. ч. troveres, trouveres, от глагола trover, trouver—находить, изображать, сочинять]—так назывались в средневековой Франции, с конца XI до начала XIV в., поэты, слагавшие произведения как лирические, так и эпические или повествовательные (героические поэмы, романы, фавлы).

В некоторых случаях Т. являлись лишь авторами произведений, исполнявшихся другими лицами, но очень часто они были жонглерами или менестрелями, т. е. сочинителями и исполнителями одновременно.

Наряду с этим в литературоведении существует употребление слова Т. в узком значении (по аналогии с «трубадурами») — исключительно лишь как лирических поэтов



Трувер, аккомпанирующий себе на виоле (скульптура XII в.)

Франции в названную эпоху. В дальнейшем имеется в виду только это значение.

Поэзия Т. распадается на три основных периода. В первый, докуртуазный, период [до середины XII в.] творчество Т. носит анонимный характер и содержит, в отношении как формы, так и тематики, много черт народной поэзии (ритмы, припев, параллелизм с миром природы и животных, календарные и обрядовые мотивы), в большей или меньшей степени стилистически

переработанных. Главные жанры—романы или «ткацкие песни» (*chansons d'histoire, chansons de toile*), излагающие какую-нибудь трогательную любовную историю, песни плясовые и веселые (*rondel, reverdie, retroenge* и т. п.), песни—жалобы на женскую долю (*chansons de mal mariée*), пасторели и т. п. Все эти песни дошли до нас в поздних списках и обычно уже в переделанном виде. Для них характерны простота языка и большая непосредственность.

Во второй период [приблиз. 1150—1240] поэзия Т. приобретает усложненный, определенно личный и куртуазный характер. Содержание для этой поэзии дает новое светско-рыцарское мировоззрение с его культом земной радости и любви, понимаемой как чувство, возвышающее человека, и переходящей часто в экзальтированный «культ дамы». Выросшая из тех же общих условий, что и поэзия трубадуров юга Франции (см. «Трубадуры»), эта лирика Т. по своей тематике и стилистике очень близка к ней. Она испытала кроме того и прямое, довольно сильное, влияние поэзии трубадуров благодаря интенсивному лит-ому обмену, происходившему между Провансом и Францией в XII в. [поездки Т. во Францию, насаждение провансальских лит-ых вкусов и нравов двумя дочерьми «первого трубадура»—Гильельма, графа Пейтвеу (Пуатье), из к-рых одна стала королевой французской, другая—графиней шампанской]. Эта «провансализирующая» (наиболее аристократическая) линия в лирике Т. характеризуется сложной, условной фразеологией и очень приподнятой концепцией любви, причем, однако, мы не встречаем здесь нарочитой установки на «темный стиль» (*trobar clus*) некоторых трубадуров. Образцом такой вычурной поэзии может служить лирика Кретьена де Труа. Другие крупнейшие Т. периода—Блондель де Нель, Конон Бетюнский, Тибо Шампанский—король Наварры и т. д. Более непосредственна и проста поэзия Гаса Брюля и особенно Колена Мюзе, у к-рого вновь оживают мотивы и формы народных песен. Преобладающие жанры периода—песня (*chanson*), прение (*débat* и разновидность его—*jeu parti*), альба (*albe*), сирвента (*serventois*—полемического или агитационного характера), переработанная в куртуазном духе пасторель и т. п.

Третий период, соответствующий выступлению городского сословия, характеризуется в лирике Т. показательным перерождением рыцарских жанров и стили. Новые городские Т., объединяющиеся в крупных торговых и промышленных центрах Франции (особенно на севере—Артуа) в особые организации (*puys*) наподобие поэтических цехов, сохраняют многое из форм и техники куртуазной лирики, но привносят в нее новые элементы рационализма, натурализма, субъективизма, моральную дидактику и, между прочим, религиозную тематику (культ богоматери и т. п.). Движение это, начавшееся еще в самом конце XII века, в середине XIII века получило свое полное развитие. Наиболее

ярким из Т. этого периода является Рютебёф (см.), насытивший свою поэзию злободневным и публицистическим содержанием; другие видные Т.—Жан Бодель (хронологически принадлежащий еще к предыдущему периоду, но уже дающий все элементы нового стиля), Адам из Галльи и др.

См. «Французская литература».

Библиография: П. Gröber G., Französische Literatur, в «Grundriss der romanischen Philologie», hrsg. von G. Gröber, II Bd., I Abt., Strassburg, 1902; J. e n r o y A., Les Origines de la poésie lyrique en France au moyen âge, 2-е éd., P., 1904; Ш и ш м а р е в В., Лирика и лирики позднего средневековья, Париж, 1911; А u b r y P., Trouvères et troubadours, P., 1909. А. С.

ТРУЛСТРА [Troelstra Pieter Jelles, 1860—1931]—видный деятель реформистского рабочего движения в Голландии, приобрел имя также как фризский писатель. Его поэзия включает лирические стихотворения и стихотворения о природе, песни в честь фризского народа и его прошлого. Хотя некоторые песни и призывают фризский народ к борьбе против нужды, они тем не менее не стоят ни в какой связи с рабочим движением. По своим лит-ым вкусам и симпатиям Т. консервативен; движение «Молодой Голландии» прошло мимо него. Стихи Т. собраны в сборниках: «Урожай» и «Старые и новые стихи» (*Alde en nye fersen*, 1909).

Журналистская деятельность Т. на голландском языке не представляет интереса. Несколько статей о рабочем движении с некоторыми боевыми песнями на голландском языке (ни одна из них не стала популярной) были изданы под заглавием «О нужде и борьбе»—*Van Leed en Strijd* [1898]. Т. написаны также «Воспоминания»—*Gedenkschriften*, в 4 т. [1927—1931].

ТРУС Павлук [1904—1929]—белорусский советский поэт. Р. в дер. Низок, Узденского района. Окончил Минский белорусский педтехникум. Работал журналистом.

При жизни поэта изданы два сборника его лирических стихотворений («Вершь», 1925, и «Ветры буйные», 1927). Произведения Т. посвящены гл. обр. героике гражданской войны, комсомолу («Червоныя ружы», «Юны змаганец», «Астрожнік», «Ленін» и пр.) и показу новой жизни белорусских крестьян, основанной на завоеваниях Великой Октябрьской социалистической революции. Лучшие стихи Т. проникнуты пафосом революционной борьбы, революционной романтикой. Правда, на раннем этапе в творчестве Т. сказывалась крестьянская ограниченность и некоторое влияние белорусских националистов. Однако к началу реконструктивного периода поэт начал преодолевать воздвигшие враждебной идеологии. В своей лирико-эпической поэме «Дзесяты падмурак» [1928] он с романтическим подъемом отразил начальный период индустриализации Советской Белоруссии.

Поэзия Т. в значительной степени питалась белорусским фольклором.

Библиография: I. Собр. соч. (в одном томе), Минск, изд. Бел. Академии наук, 1935.

«ТРУТЕНЬ»—один из лучших сатирических журналов, выходивших в России в 1769 и 1770. Издателем его был Н. И. Новиков. «Т.» выходил еженедельно в размере печатного полулиста. В 1769 вышло 36 номеров.

в 1770—17. Об успехе «Т.» свидетельствует вышедшее вскоре 2-е издание этого журнала. Третье издание выпущено было в 1865 под редакцией П. А. Ефремова.

Новиков в первом своем журнале «Т.» подверг довольно резкой критике порядки и нравы екатерининского времени. «Т.» открыто и энергично вел борьбу против всякого рода общественных злоупотреблений, бичевал невежество, пошлость, предрассудки и распущенность тогдашнего общества. «Т.», правда осторожно, подводил читателей к критике экономической основы крепостного права.

Статьи «Отписки крестьянские» и «Помещичий указ» вскрывают дикий произвол помещиков, бесправие и гнет крепостного крестьянства. Сочувствие журнала—на стороне «подлого» сословия. Но «Т.», как и последующие новиковские журналы—«Пустомеля» [1770], «Живописец» [1772—1773] и особенно «Кошелек» [1774],—ведя борьбу против крепостной эксплуатации и помещичьего произвола, против господ Безрассудовых, свою «власть во зло употребляющих», не ставил вопроса о крепостном праве так, как поставил его Радищев. Отсюда—идиллические картины счастливой жизни крепостных крестьян в поместьях «добросердечных» помещиков. Несмотря на это, новиковская критика крепостнической действительности имела значительное влияние на дальнейшее развитие общественной мысли в России.

Библиография: П. Неустров в А. Н., Историческое разыскание о русских повременных изданиях и сборниках за 1703—1802 гг., СПб, 1874; Лисовский Н. М., Библиография русской периодической печати 1703—1900 гг. (материалы для истории русской журналистики), П., 1915; Афанасьев А. Н., Русские сатирические журналы 1769—1774 гг., 2-е изд., Казань, б. г.; Семенов В. П., Книгоиздательская деятельность Н. И. Новикова и типографической компании, П., 1924; Каллаш В. В., История русской журналистики, «Русская мысль», 1903, тт. IV и V. *К. Новицкий*

ТРУЭБА-И-ЛА КИНТАНА Антонио, де [Antonio de Trueba, 1819—1889]—поэт и романист, представитель раннего испанского реализма XIX в., вышедший из школы бытописателя Фернан Кобольеро. Его творчество носит ярко выраженный областной характер: как в своих первых поэтических опытах («Книга песенок»—*El libro de los cantares*, 1852), довольно удачно подражающих поэтике народной песни, так и в последовавших за ними сборниках новелл из народной жизни («Народные рассказы»—*Cuentos populares*, 1859; «Розовые рассказы»—*Cuentos de color de rosa*, 1859; «Деревенские рассказы»—*Cuentos campesinos*, 1860, и др.), выполненных в духе «деревенских повестей» Жорж Санд, он дает ряд бытовых, исторических и фольклорных картин, почти неизменно воспроизводящих нравы его родины, Бискайи. Под влиянием революции (Эспартеро) Т. перешел на сторону консерваторов и сознательно работал над созданием массовой лит-ры, превратившейся в его руках в типичную «литературу для народа». Он рисует длинную галерею прекрасодушных, смиренных тружеников, всецело преданных церкви и мешанской морали. Несмотря на ограниченность своего творческого кругозора,

Т. умел изображать сочные жанровые сцены из жизни мелкой городской буржуазии и крестьянства, с большим искусством воспроизводя лукавую грацию и простодушный юмор народной речи («Соседки», «Черная собака», «Счастливица» и др.). Недостаток общей культуры и серьезного образования заметно сказывается в его исторических повестях [«Сид» (*El Cid Campeador*, 1851), «Дочери Сида» (*Las hijas del Cid*)] и в романах из современной жизни [«Деловые бумаги», «Современный искупитель» (*El Rodentor moderno*, 1876)], свидетельствующих о неумении Т. справиться с темой крупного социального масштаба.

Библиография: I. Obras, 11 vls, Madrid, 1905—1924. II. Louis-Landé, Un conteur espagnol contemporain, «Revue des Deux Mondes», 1876, 15/1; González Blanco A., A. de Trueba, su vida y sus obras, Bilbao, 1914; Ortega Munnilla J., A. de Trueba Rasgos del hombre y del poeta (Raza Española, 1920); Mujica G., Trueba, Su significación en la moderna literatura vasca, San Sebastián, 1914. *Б. Крюковский*

ТУГЛАС Фридеберт [1886—]—известный писатель современной Эстонии, выдающийся как своим художественным творчеством, так и своими критическими, литературно-историческими произведениями. Первые его рассказы появились в 1901. В 1905 Т. втянулся в водоворот революционного движения, примкнув к социал-демократии. Арестован в Ревеле в декабре 1905 и освобожден весной 1906. В эмиграции до 1917. Соприкосновение с социалистическим учением оставило, однако, мало следов в творчестве Т. Еще до революции он присоединился к кружку «Noor Eesti» («Молодая Эстония») и, наряду с Г. Суйтс, сделался руководящей фигурой движения неоромантиков. Мимолетное увлечение революцией—тоже романтическое—быстро сменилось разочарованием и отчаянием мелкобуржуазного интеллигента. Чем дальше от революции, тем глубже шел отрыв от жизни, от реального мира, тем дальше вел путь в дебри эстетизма, символизма, мистицизма. Т. вынужден был признать [1919] непроходимую пропасть между реальной жизнью и представляемым им лит-ым течением. Он бросил беллетристику и окончательно перешел в область критики и истории лит-ры. Он написал множество статей, очерков, ряд монографий, из к-рых история «Эстонского общества литераторов» дает весьма солидный материал для изучения культурной истории Эстонии. Но, исходя в своих критических и теоретических трудах из идеалистических установок, из принципа культа формы, из определения лит-ого творчества как религиозного психического явления, Т. и в этой области запутался в неразрешимых противоречиях между реализмом действительной жизни и абстрактными представлениями о лит-ре как искусстве. По своим политическим взглядам Т. не пошел дальше мелкобуржуазного радикализма даже в 1905. С установлением в Эстонии господства национальной буржуазии Т. воспевал величие «народа-короля». После переворота в Эстонии [1934] Т. очутился в группе эстонских писателей (вместе с Таммсааре, Суйтс и др.), относящихся оппозиционно к существующему политическому режиму.

Наиболее известные из его произведений рассказы «Hingemaa», «Suveeo armastus», «Toome helbed», «Felix Ormusson»; сборники—«Liivakell» I, II; «Raskuse vaim», «Hingede randimine»; критические очерки—«Eesti nuem ilukirjandus», «Ed. vilde ja E. Peterson», «A. H. Tammsaare», «Mait Metsanurk»; монографии—«Juhan Liiv», «Eesti Kirjameeste Selts» (посл. изд. 1932); критические сборники—«Kirjanduslik päevaraamat»; «Kriitika», I—IV.

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

ТУВИМ Юлиан [Julian Tuwim, 1894—]—современный польский поэт. Еще будучи студентом, выступил со стихотворением «Весна» [1918], резко эпатировавшим польского буржуа. Стихотворение отнюдь не заслужило обвинения в порнографичности, каковую пытались приписать ему реакционные круги. Но тревога буржуазных кругов имела основания: стихотворение отражало презрение молодого поколения к тому настоящему, к-рое утверждалось в «независимой» Польше. В течение 20-ти лет своей лит-ой деятельности Т. со своим пессимизмом, выраженным уже в этом стихотворении, являлся поэтом распада и гниения буржуазного общества, живым олицетворением трагедии творчества, переживаемой многими крупными художниками Запада. Усталость и одиночество, антиобщественный индивидуализм, утонченная самоуглубленность, презрение к массе, безыдейность, бегство от жизни и от самого себя—вот что характеризует большинство произведений Тувима. Т. ненавидит буржуазию, обличает и зло высмеивает ее пороки, ее ничтожество. Но с глубокой и горькой иронией, свойственной его творчеству, он вынужден признать, что сам замкнут в ее порочном кругу. Он пытается убедить себя, что функции человека не в открывании миров, не в спасении человечества, не в заботе о потомстве и даже не в писании стихов, что все это стократ суега. Забыть и смерть, смерть и забыть—вот что видится поэту как избавление.

Но если декаденты на рубеже нового века еще успокаивали себя тем, что можно всецело отрешиться от конкретной действительности, то в наши бурные дни это становится все труднее. Очень характерно стихотворение Т. «Далекий тигр» [1933], в к-ром он сам иронизирует над тщетностью надежд, будто можно укрыться в четырех стенах от жизненных бурь. И у поэта является желание стоять на «всемирном сквозняке» («Кричу»). В такие моменты он пишет глубоко прочувствованные стихи, как «Первое мая», или простые и реалистические стихи о страданиях человеческих, как «Слепцы», или обращается к народу, как в стихотворении «К простому человеку», предупреждая его об угрозе новой войны и восклицая: «Эй, в землю штык! Винтовку к чорту! Им нефть, а нам... Нам брань и ложь? И крикни им в лицо, в упор ты: Нет дураков, мы тоже терты, очков нам больше не вотрешь».

Правда, этот призыв к пассивному сопротивлению («в землю штык и винтовку к чорту») не направит «простого человека» по

единственно правильному пути организованной, руководимой коммунистической партией, борьбы. Когда польская пресса после появления этого стихотворения стала обвинять автора чуть ли не в большевизме, он поспешил отречься от него. Но как бы то ни было, это обращение к действительности убеждает, что поэт сознает невозможность отрешиться от нее. Перед нами выразитель настроений той части мелкобуржуазной интеллигенции, которая, чувствуя и видя разложение буржуазного мира, в то же время не находит в себе силы примкнуть к пролетарскому движению, так как проникнута «аристократическим» презрением к массе и неверием в ее силы. Именно поэтому Т. так мечется от одного лагеря к другому, то выступая с враждебными капитализму заявлениями, увлеченный волной массового революционного движения, то клеветая на СССР.

Польская критика говорила о Тувиме как о классике польской поэзии, но не случайно она его сравнивает с Райнер Мариа Рильке; и точно так же не случайно она говорила о том, что «весь мир для него двойник», что стихи его—«моментальные снимки рождающегося потустороннего мира» (Ст. Наперский). Эти свойства поэзии Т., к-рые польская критика выставила как достоинство, являются главным пороком его поэтического творчества, основой его творческой трагедии.

Т., мастер стиха, обогативший польский словарь, дал прекрасные образцы поэтической формы, в частности блестящие переводы стихов Пушкина, Маяковского, Брюсова, Пастернака, «Слова о полку Игореве». Они являются достижениями переводческой культуры. Но для того, чтобы оригинальное творчество Т. стало подлинно значительным, поэт должен проникнуться лучшими идеями современности и понять, что только они способны оплодотворить подлинное поэтическое творчество.

Библиография: I. Czyhanie na Boga, 1918; Sokrates. tanczacy, 1920; Siódma jeź'ień, 1921; Czarty tom wierszy, 1923; Słowa w krwi, 1926; Rzecz czarnoleska, Wiersze zebrane, 1929; Biblia cygańska, 1933; Balmont i Briussow, przekłady z liryki rosyjskiej, 1920; Obłak w spodniach Majakowskiego, 1921; Rimbaud wspólnie z J. Iwaszkiewiczem... (1921); Słowo o wyprawie Igora, Jeździec Miedziiany Puszki, 1933; Wybór wierszy Puszki, 1937; Czary i czarty polskie, ora wypis czarnoksiężskie, 1925; Polski słownik pijacki i dzieje pijaństwa w Polsce, 1931.

М. Жусов

ТУНАЙ Абдулла [1886—1913]—татарский народный поэт, один из основоположников дореволюционной татарской лит-ры и татарского лит-ого языка. Детство и юность провел в нищете и мятарствах. Учился в медресе и русско-татарской школе. С 1905 работал наборщиком и корректором, а затем сотрудником в разных газетах и журналах г. Уральска и Казани. Исключительно тяжелые условия жизни рано надорвали его здоровье; он умер от туберкулеза в возрасте 27 лет.

Т.—зачинатель татарской демократической поэзии. Его творчество охватывает период революции 1905 и последовавший период реакции. Первоначально Т. подражал древним арабским и персидским поэтам. Револю-

ция 1905 толкнула Т. на демократический путь: он скоро освободился от тяготевшей над ним панисламистской и пантюркистской идеологии татарской буржуазии и начал выступать в своих произведениях против самодержавия и капитализма. Его эмоционально насыщенные, высокохудожественные стихи острейшим своим были направлены против угнетателей народа. В замечательной сатирической поэме «Новый кисекбаш» Т. бичевал консервативных татарских купцов, представите-



лей реакционного духовенства и паразитов-шакирдов («Паразитам»), высмеивал тупого обывателя-мещанина, двурушника-националиста, беспощадно критиковал продажную националистическую интеллигенцию (стихи «Националисты», «Сибгатуллин», «Молодежь» и т. д.). В его лирических стихах отражалась скорбь обездоленных народных масс (стихи «Осенние ветры», «Гнет», «Чего нехватает мужику») и в особенности горькая участь оскорбленной и униженной женщины-татарки («Униженной», «Жалоба»).

Т. все же не смог подняться до полного осознания действительных причин социального неравенства и не смог освоить идеи революционной борьбы пролетариата. После поражения революции 1905 в некоторых произведениях Т. отразилась пессимистическая настроенность. Оторванность от действительности и растерянность поэта сказались в некоторых стихах («Разбитая надежда», «Вечное желание» и др.).

В основных своих произведениях Т. оставался носителем демократических идей и выразителем переживаний и чаяний угнетенных народных масс. Поэзия его разоблачала эксплуататоров, срывала маски с консервативной националистической татарской буржуазии и духовенства. В этом смысле творчество Т. имеет четко выраженный прогрессивный характер. Он дал первые образцы чисто народной поэзии на подлинно народнотатарском языке.

Т. собирал и художественно разрабатывал татарский фольклор. Ряд поэм и сказок написан Т. по сюжетам народных сказок («Леший», «Речная ведьма», «Газ» и др.). Поэзия Т. отличается художественной простотой и ясностью.

Т. создал первые замечательные стихи для детей на татарском языке. Он также впервые переводил на татарский язык стихи западноевропейских и русских классиков.

Библиография: I. На татарском яз.: Сочинения, т. I—II, Казань, 1925; т. III, Казань, 1931; Избран. соч., Таттосиздат, 1937. На русском яз.: Сборник татарской литературы (дореволюционной) под редакцией П. Радимова, М.—Л., 1931; Стихи, Таттосиздат, 1936.

ТУКАРАМ или **ТУКА** [1608—1649, Tukāgām, Tukā]—крупнейший поэт маратхи, одной из новоиндийских лит-р. По преданию, Т. принадлежал к низкой касте, шюдров, в молодости занимался мелкой торговлей, во время голода разорился и более не возвращался к торговой деятельности. Вид потрясающих бедствий низших каст, ремесленников и крестьян так подействовал на Т., что он выступил с проповедью, в к-рой говорил о равенстве всех каст, о страданиях низших каст, угнетаемых высшими. Речи и песни Т. имели огромный успех среди низших каст. Большая социальная заостренность его песен и их направленность против высших каст вызвали ненависть брахманства, и Т. был изгнан из родной деревни близ г. Пуна, а его произведения были брошены в реку. Однако популярность Т. среди низших каст настолько возросла, что брахманство вскоре было вынуждено отказаться от открытого преследования его. Сам знаменитый раджа Шиваджи, основатель маратхского государства, послал приглашение Т. переселиться к своему двору; но Т., дав царю совет облегчить положение низших каст, отклонил его приглашение и до конца жизни продолжал жить, как нищий.

Вся поэтическая продукция Т. состоит из коротких песен, число которых достигает десяти тысяч. Эти песни записаны не самим Т., а его последователями. Все песни сложены на простом разговорном языке, свободном от традиционных лит-ых украшений. Простой, зачастую грубый словарь и метр сообщает им большую выразительность и силу. Песни составлены гл. обр. на религиозные и моральные темы, однако Т. сумел вложить в них столько ярких картин из жизни низших каст, что они в настоящее время являются единственными в своем роде во всей индийской лит-ре. Несмотря на очень архаичный язык Т., его песни пользуются широкой популярностью и, модернизированные в отношении языка устной традицией, стали народными.

Библиография: II. Бараников О., Короткий очерк новоиндийских литератур, Харин, 1933; The Poems of Tukārama, translated by J. Nelson Fraser, vol. I—III, L.—Madras, 1909; The Poems of Tukārama, ed. by Vīshnu Parashuram Shastri, Bombay, 1869; Fraser J. N. a. Edwards J. F., Life and teaching of Tukārama, Madras, 1922. А. Б.

ТУЛСИ Дас [1532—1624, Tulsi Dās]—крупнейший поэт лит-ры хинди и один из величайших поэтов всей индийской лит-ры. Биография Т., как и биографии большинства

индийских авторов, мало известна. С несомненностью известно только, что он был брахманом и вскоре после рождения был покинут своими родителями. Воспитан бродячими нищими-брахманами. Под их руководством он изучал санскритскую и новоиндийские лит-ры. После кратковременного брака Т. сделался аскетом и несколько десятков лет провел в непрерывных скитаниях по Северной Индии. Под конец жизни он поселился в Бенаресе, где и умер. Тесное соприкосновение с широкими народными массами сказало в том, что Т. отказался от традиционного брахманского лит-ого языка—санскрита—и перешел на язык народных масс, чем возбудил глубокое негодование ортодоксального брахманства. Все произведения Т. написаны на диалекте авадхи и посвящены величайшему мифическому герою Индии—Рама. У Тулси Рама—воплощение высочайшего божества Вишну. Он нисходит в страдающий от несправедливости правителей мир, чтобы дать людям пример служения человечеству, научить каждого исполнять свой долг, в чем Т. видит спасение от всех социальных и моральных бедствий. Несмотря на мифический характер своего героя, Т. дает яркие картины из жизни современной ему Индии, прекрасные описания обычаев и картин природы, и это, в связи с исключительным мастерством художественной формы, сделало его произведения непревзойденным образцом индийской поэзии. Главным произведением Т. является грандиозная поэма «Рамачарита-манаса» (Rāmacharit-mānasa), т. е. «Море подвигов Рамы», или «Рамаяна» (в 7 книгах). Согласно традиции, Т. работал над своей «Рамаяной» в течение 40 лет. «Рамаяна» Т. и в настоящее время является распространенной книгой во всей Северной Индии. Из других его произведений наиболее популярны «Гитавали» (Gītāvalī), собрание гимнов Рама, «Дохавали» (Dōhāvalī), «Кавиттавали» (Kāvittāvalī), «Виная Патрика» (Vinay Pātrikā).

Библиография: П. Баранников, О. Короткий начерк новоиндийских литератур, Харків, 1933; Macfie J. M., The Ramayan of Tulsi Das, Edinburgh, 1930; Griegsson G. A., Notes on Tulsi Das, Allahabad, 1921. А. Б.

ТУМАННЫЙ ДИР [1903—]—псевдоним Николая Николаевича Панова. Поэт и прозаик. Р. в семье податного инспектора. Окончил Московский институт журналистики. Печатается с 1918—1919. Входил в группу конструктивистов. В первой книге стихов «Московская Америка» [1924] Т. стремился показать образы новых людей («Агитатор», «Председатель завкома», «Красноармеец службы ВОХР» и др.). Но четкое представление о движущих силах революции у поэта отсутствовало. Он то провозглашал, что «жизнь нелепа и мир нелеп», то восторженно утверждал, что пролетариат наперекор блокаде и голоду поставит «мировой рекорд коммунистической победы». Идеологическая расплывчатость стихов Т. сочеталась здесь с художественной незрелостью. Книга носит следы не критического усвоения поэзии символистов и футуристов.

В 1924 Т. выступил под знаком конструктивизма. Поэма «Человек в зеленом шарфе»,

посвященная революционной борьбе зарубежного пролетариата, по заявлению автора, имеет целью «оживление стиха прозой». Автор стремился к построению фабульной поэзии по принципу романа приключений и ставил перед собой задачу осуществления незаметного перехода из одного стихотворного размера в другой в зависимости от изменения содержания. Т. удалось избежать основного порока конструктивизма—культы асоциального техницизма. Конечную цель революционной борьбы отчетливо представляют его герои, сражающиеся как на фронтах гражданской войны, так и на фронте строительства («Пять фронтовиков», «Сны Михаила Сизова» и др.). Проза Т. очень разнообразна по тематике. Он изображает подпольную работу русских большевиков («Тайна старого дома»), деятельность иностранных компартий, кренущих в борьбе с империалистической реакцией, рост революционного сознания в Америке, Китае («Дети черного дракона» и др.), разоблачает происки классового врага на советских предприятиях («Черное золото»). В стихах (начиная со 2-й книги) Т. стремится к многообразию стихотворных форм (рондо, баллада, сонет, она). С течением времени Т. остановился на форме «стихотворной новеллы», как наиболее отвечающей задаче максимальной сюжетной насыщенности стихотворения.

В последних произведениях Т. обращается к теме борьбы международного пролетариата против реакции (поэма «Командир танка», «Взятие Трои»—1937 и пр.).

Он пишет также ряд стихов об укреплении мощи Советского Союза («Друзья»), о строительстве «будущей Москвы» («В будущей Москве», «Путешествие в Москву», 1934—1937 гг.) и т. д. Фабульная поэзия Т. носит рационалистический оттенок, она лишена чисто лирических описаний, а порою схематична.

Библиография: I. Московская Америка. 1-я книга стихов, 1919—1923 гг., М., 1924; Человек в зеленом шарфе, поэма, сб. «Госплан литературы», М.—Л., 1925; Дети черного дракона (Необычайные приключения в Китае). Роман приключений из жизни современного Китая. В 5 вып., М., 1925; Всадник ветра (Двойники). Роман, М., 1925; Черное золото. Повесть, Л., 1925; Человек в зеленом шарфе, 2-я книга стихов (1924—1927), [М., 1928]; Тайна старого дома. Роман приключений, М.—Л., 1928; Враг своей тени. 3-я книга стихов (1928—1931), Москва, 1931; Ночь влюбленных. Поэмы, М. 1934; Новеллы [стихи], Москва, 1935; Стихи и новеллы, Жур.-газ. объединение, М., 1937.

ТУМАНСКИЙ Василий Иванович [1800—1861]—поэт. Р. в помещицкой семье в Полтавской губ. Воспитывался в St. Petri Schule; после окончания школы был вольнослушателем в Париже, в Collège de France. В 1818—1819 сотрудничал в «Сыне отечества» и «Благонамеренном», с 1821 состоял членом «Вольного об-ва любителей российской словесности», встречаясь в его рядах с писателями-декабристами. Одновременно с Пушкиным служил в Одессе под начальством гр. М. С. Воронцова. С 1825 перешел по службе в Молдавию, позже служил при русском посольстве в Константинополе, в 1839 перешел в Государственный совет, история которого была им написана по поручению правительства. В 1846 ушел в отставку.

Лирика Т. крайне несамостоятельна. Изобиловавшие архаизмами патриотические вирши в одическом стиле, навеянные событиями 1812 («Поле Бородинского сражения»), впоследствии сменились типичными для «арзамасского» направления произведениями так наз. «легкого», вакхического жанра в духе Батюшкова («Други! Веселись! Кубки налилы, зреют любовью граций ланиты») и чрезвычайно чувствительными «песнями», посвященными воспеванию «юных фиалок» и «мягкой муравы». Последние—прямое подражание Дмитриеву. В период расцвета русского байронизма находим у Т. грустные элегии с вошедшим уже в традицию мотивом разочарования («любовь—мечта», «счастья в сем мире нет»). В результате соприкосновения с литераторами-декабристами Т. обращался к политической поэзии с либеральным оттенком (стихотворения Т., посвященные греческому восстанию). Поверхностное вольнолюбие Т. исчезло после 14 декабря. Чем дальше, тем больше срастался Т. с бюрократическими кругами и наконец перешел на откровенно верноподданнические позиции. Не случайно Т. приписываются ультрашовинистические, полонофобские стихи, написанные в связи с польским восстанием 1830.

Наряду с легкостью стиха, ограниченность кругозора, поверхностность, склонность к трафарету, к банальности характерны почти для всей поэтической продукции Т. Он прежде всего способный версификатор, удачливый и находчивый в сфере «малых» салонных жанров (альбомные стихи, увеселительные куплеты, эпиграммы, шарады).

Библиография: I. Стихотворения и письма. Ред., биографич. очерк и примеч. С. Н. Бравловского, СПб., 1912.

ТУМАНЯН Ованес [1869—1923]—выдающийся армянский писатель. Р. в семье священника. Учился в тбилисской школе «Нерсисян». Начал писать в юности. Раннее его произведение—сказка «Собака и кот» [1886]. С начала 90-х гг. Т. начал печататься во многих армянских периодических изданиях прогрессивного направления, а также в детских журналах. Туманян принимал активное участие в лит-ой и общественно-политической жизни. Одно время тесно примыкал к буржуазно-националистической партии «дашнакцутюн», редактировал газету дашнакского направления «Оризон» (Горизонт, 1909), дважды подвергался аресту (1908—1909, 1911—1912) и судился по большому процессу партии «дашнакцутюн». Вместе с группой известных армянских писателей (Лео, Шант, В. Папазян) составил и издал букварь и книгу для чтения «Лусабер» (Свечог) для армянских школ, а также лит-ую хрестоматию «Армянские писатели». Основал детский журнал «Аскер» (Колосья). В 1912 организовал в Тбилиси «Союз армянских писателей» и руководил им. Имperialистическая война и роль дашнаков в ней как лакеев империализма способствовали окончательному отказу Т. от националистических увлечений и полному разрыву с дашнаками. В первые годы Октябрьской революции [1918—1920]. Т. выступал в армянской и русской печати Закавказья

как убежденный сторонник советской власти. Он горячо приветствовал советизацию Грузии и Армении. Т. как общественного деятеля характеризуют: решительное и безоговорочное приятие Великой Октябрьской социалистической революции (в то время как многие крупные армянские писатели оказались в эмиграции), гневные выступления против братоубийственных войн и распри («Капля меду»—1909, «Конец зла»), пламенные призывы к братскому единению трудящихся Закавказья, выступления против даш-



накской авантюры (1921) и белой эмиграции («Похуже голода»). В 1919 получил высокое звание народного поэта.

Вступив на лит-ое поприще в период решительной ломки феодально-патриархального уклада жизни народов Закавказья и начальной фазы развития капитализма, Т. отразил в своем творчестве этот переходный период со всеми его противоречиями. На первом этапе своего творчества Т. испытал влияние националистической романтики армянской буржуазии 90-х гг. (цикл стихотворений «С отчизной», не лишенный налета религиозности), а затем—мелкобуржуазного демократизма.

Относительно небольшое лит-ое наследство Т. весьма разнообразно: поэзия и проза, лирика и эпос, поэмы, сказки, басни и баллады. Подлинной стихией его творчества является эпос. Прекрасная обработка замечательного памятника армянского народного творчества—героического эпоса «Давид Сауский» [1902], а также ряда народных сказок, преданий, легенд и баллад («Храбрый Назар», «Хозяин и работник», «Ахтамар», «Кукушка», «Собака и кот» и мн. др.), поэмы из народной жизни—«Сако лорийский» [1889], «Маро» [1887], «Ануш» [1901—1902] и историческая поэма «Взятие Тмбкарберда» (на сюжет которой написана опера А. А. Спендиарова «Алмаст») — вот самое ценное в творчестве Т., отмеченное печатью глубокой народности.

В своем творчестве он особенно ярко отразил жизнь патриархальной деревни. Однако напрасно армянские буржуазно-националистические «литературоведы» пытались представить Т. апологетом патриархальной крестьянской «самобытности». Все творчество Т. в целом является мощным, беспощадным изобличением отсталости, косности, ограниченности, темноты, невежества, суеверий, эксплуатации, рабства женщины, семейного деспотизма. Осознав внутренние социальные противоречия, разведавшие патриархальную деревню, Туманян все свои симпатии отдал эксплуатируемому труженику. Его замечательная «Песня пахаря» [1887], десятилетиями распевавшаяся крестьянами и школьниками, его трогательный рассказ «Гикор» (ныне экранизированный), песни в пользующейся популярностью опере «Ануш», рассказ «Железная дорога» и десятки других поэтических и прозаических произведений до сих пор сохранили силу воздействия на широкую аудиторию читателей. Прославление труда и труженика, честности и правдивости, трудолюбия и свободолюбия — вот в чем выражалась народность поэзии Т.

Т. — крупный мастер художественного слова. Простой и вместе с тем живой и образный язык, блестящий стиль, яркие, легко запоминающиеся образы, мягкий юмор — таковы достоинства художественных произведений Т.

Велики заслуги Т. в области детской лит-ры. Его рассказы для детей, сказки, басни, баллады поныне являются ценнейшими материалами для армянских учебников.

Т. обогатил армянскую лит-ру и рядом прекрасных переводов из Пушкина, Лермонтова, Кольцова, Некрасова, Гёте, Шиллера, Байрона, Гейне и др. русских и западноевропейских поэтов.

Библиография: I. Стихотворения, тт. I и II, М., 1890—1892; Песни, 1896; Собр. сочинений, Ереван, 1926; Избранные сочинения, Ереван, 1929; Поэмы, Ереван, 1933; Художественные произведения, Ереван, 1934; Легенды, баллады, песни, Ереван, 1934; Четверостишия, Ереван, 1934; Рассказы, Ереван, 1937. На русск. яз.: Сборник «Армянские поэмы», под ред. Ар. Дервиша, М., 1902; Сборник «Поэзия Армении», под ред. В. Брюсова, М., 1916, стр. 323—364 (стихи, поэмы, баллады, сказки); «Сборник армянской литературы», под ред. М. Горького, П., 1916, стр. 180—194 (стих., рассказ «Гикор»); Избранные произведения, Гослитиздат, М., 1936. С. Гамалюв

ТУМЕР Джин [Jean Toomer, 1894—] — американский негрятинский писатель. Р. в Вашингтоне; там же получил образование (в Dunbar High School). Некоторое время работал учителем. Сотрудничал в эстетско-новаторских журналах «Secession» и «Groom» и др. и в негрятинских буржуазных журналах «Opportunity» и «Crisis». В конце 20-х гг. отошел от лит-ры. Т. — один из талантливых членов группы «Молодое поколение», более законченно воплотивший принципы эстетического утверждения расы и создания «универсальных ценностей». Единственная книга Т. — «Гростник» (Cane, 1923) — представляет собой сборник прозы и стихов о южном штате Джорджия. Для Т. юг — не проблема, требующая разрешения, а мир красоты, к-рый должен быть воспет; негр из Джорджии — не угнетенный раб, а материал для ярких полотен. Американская буржуазная критика

с удовольствием отметила Т. как «художника, к-рого можно рассматривать независимо от расовой принадлежности» и который из негрятинских тем создает «то абстрактное и абсолютное, что называют искусством».

Т. — эстет-импрессионист, к-рый и в прозе своей является прежде всего поэтом, стремящимся к музыкальному эффекту и остроте образа.

Библиография: I. Cane, N. Y., 1923. З. Г.

ТУР Евгения [1815—1892] — псевдоним писательницы Евгении Васильевны Салиас де Турнемир. Р. в Москве, в семье помещика Сухово-Кобылина; получила блестящее по тому времени образование. Брат Т. был писателем (А. В. Сухово-Кобылин), а также и сын (Е. А. Салиас).

Т. начала свою лит-ую деятельность на страницах «Современника» («Ошибка», 1849; «Долг», 1850). Повести Т. пользовались успехом (см. статью И. С. Тургенева в «Современнике», 1852, № 1). В этих повестях Т. изображала жизнь и быт аристократического, а также беднейшего, разоряющегося дворянства. Т. проводила передовые взгляды на воспитание и образование женщины, критически относилась к великосветскому быту, чопорному, закостенелому, симпатии ее на стороне бедных, умных, честных девушек, стойких в своих привязанностях («Ошибка», «Племянница», 1851). Подъем революционного движения в 50-х гг. напугал Т., как и других дворянских либералов; она навсегда порывает с «Современником» (с конца 1851) и со своими прежними взглядами. Позже Т. печаталась в «Отечественных записках» (повести «Две сестры», 1851, «Заколдованный круг», 1854, «Цветочница», 1859), в «Библиотеке для чтения» (роман «Три поры жизни», 1853; отп. полностью, М., 1854), а затем в катковском «Русском вестнике», где была заведующей беллетристическим отделом (повести «Старушка», 1856, «На рубеже», 1857). В соответствии с поворотом к реакции Тур в своих повестях отходит от реалистических тенденций. Этот период лит-ой деятельности Т. получил справедливую суровую оценку со стороны Н. Г. Чернышевского в рецензии на роман «Три поры жизни» («Современник», 1854, № 5 и 7).

С конца 50-х гг. Т. отошла от художественной деятельности и написала ряд критических статей в журналах «Отечественные записки», «Северная пчела», «Русская речь», в газете «Голос» и др. Эти статьи не имели серьезного значения.

С конца 60-х гг. до конца своей жизни Т. отдалась исключительно детской лит-ре («На-такомъ», М., 1866, «Семейство Шалонских», СПб, 1880, «Княжна Дубровина», Москва, 1887, и др.). Повести для детей Т. насыщены романтикой, мистикой, религиозной экзальтацией, далеки от реальной жизни.

Библиография: I. Повести и рассказы, 4 тт., М., 1859; отд. более поздние произведения (м. н. в «Словаре» Н. Н. Голицына и в «Обзоре» Д. Д. Языкова).

II. Кроме упомянутого: Чернышевский и Н. Г. Об искренности в критике, «Современник», 1854, № 7 (перепеч. в кн.: Полн. собр. соч. Н. Г. Чернышевского, изд. М. Н. Чернышевского, т. I, СПб, 1906); Языков Д., Литературная деятельность г-в. Е. В. Салиас, «Исторический вестник», 1892, V; Коз-

мин Н. К., Н. И. Надеждин и Е. В. Сухово-Кобылина (Евгения Тур), «ЖМНП», 1906, кн. 2.

Ш. Г о л и ц ы н Н. Н., Библиографический словарь русских писательниц, СПб, 1889; Мезиер А. В., Русская словесность с XI по XIX ст. включ., ч. II, СПб, 1902; Языков Д. Д., Обзор жизни и трудов рус. писателей и писательниц, вып. 12, СПб, 1912. А. К.

ТУРГЕНЕВ Иван Сергеевич [1818—1883]— крупнейший русский писатель-реалист. Род. в с. Спаском-Лутовинове (бывш. Орловской губ.). Мать писателя, В. П. Лутовинова, самовластная крепостница, превратила усадьбную жизнь семьи в сплошную ад не только для



И. С. Тургенев в 1846

дворовых, но и для сына. Воспитываясь в немецком пансионе (в Москве с 1827), затем в Московском и Петербургском ун-те [1833—1837], продолжая свое образование в Берлине [1838—1841] и даже пытаясь служить в министерстве внутренних дел [1843], Т. непрерывно чувствовал над собой властную руку своей матери, к-рая ограничивала его в средствах. Тяжелые впечатления молодости настраивали его враждебно к старому быту и старым нравам, возбуждали в нем умственные и нравственные искания. В условиях правительственной реакции и господства бюрократических нравов эти искания, как и у всей лучшей молодежи того времени, приняли романтический характер. Т. увлекался гением Пушкина, зачитывался шеллингианскими статьями Белинского, повестями Марлинского и сам написал романтическую поэму «Стено», избрав в ней, в подражание Байрону, таинственного страдальца с «мировой скорбью» в душе. Затем он пишет ряд лирических стихотворений; два из них появились в «Современнике» без имени автора. Это первое печатное выступление Т. [1838]. Мечтательные настроения потянули юношу в Германию, к истокам романтической философии и искусства. Здесь Т. познакомился со Станкевичем, Грановским, Бакуниным, к-рые оказали на него громадное влияние, слушал лекции гегельянцев, погружаясь в стихию немецкого идеализма с его возвышенным учением о мировом развитии, об «абсолютном духе», о вы-

соком призвании философа и поэта. Возвращение Т. из философского паломничества совпало с оживлением мысли в кружках дворянской интеллигенции. В лит-ых салонах Москвы кипели ожесточенные споры между «западниками», во главе с Герценом и Огаревым, и славянофильскими вождями в лице братьев Киреевских, Хомякова и др. Споры эти вращались гл. обр. вокруг отвлеченных философских проблем; в центре их стояла грандиозная философская система Гегеля. Находясь в окружении реакции и умственной рутины, испытывая острую враждебность к правящим кругам, эти кружки, блиставшие разнообразными талантами, были замечательнейшим явлением своего времени. Здесь происходила переоценка общественных и моральных ценностей; здесь ставился вопрос о новом отношении к «народу», к крестьянству, о несостоятельности крепостного порядка; здесь начался в передовых умах переход от Гегеля к материализму Фейербаха и утопическому социализму. Лучшие из лучших людей этого времени перешли от слов к делу, применив к практической борьбе итоги своей философской подготовки. Но здесь же в напряженной идейной атмосфере, при отсутствии живого практического дела и связи с массами, окончательно сложился тот своеобразный тип поведения и мышления, к-рый состоит в возвышенных и отвлеченных рассуждениях, в увлечении психологическим самоанализом, в повышенной эмоциональной чувствительности, не связанных прямо с каким-либо практическим действием. В статье «По поводу одной драмы» Герцен первый назвал эту склонность своего круга к абстрактному «выразумеванию» (Grübeleien)—«гамлетизмом». Будучи последовательным «западником» по своему мировоззрению, Т. состоял в близких дружеских отношениях со всеми «западниками», включая Герцена и Белинского.

В первую половину 40-х гг. в лит-ре еще господствовали традиции, доставшиеся молодому движению от предыдущей эпохи; но на этот же период падает и расцвет «натуральной школы», идущей вслед за Гоголем; Т. пришлось все это усвоить и переработать, прежде чем стать вполне самостоятельным художником. Вернувшись из Германии, он приступил к серьезной творческой работе, продолжая то, на чем он остановился в «Стено». Свои мечтательные, романтические настроения, свое презрение к господствующим нравам он пытался выразить в форме стихотворной повести (поэмы) романтического или сатирического направления, заимствованной у Пушкина и Лермонтова. Здесь он обнаружил малую оригинальность, но несомненный талант. Поэма «Параша» [1843], изображающая обычную любовную историю усадьбной девицы и светского шеголя в духе Евгения Онегина, вызвала сочувствие друзей и благосклонный печатный отзыв Белинского, послуживший поводом к личному сближению писателя и критика. За ней следовала абстрактно-романтическая поэма «Разговор», ориентирующаяся на Лермонтова, потом сатирическая поэма «Помешик», напоминающая «Графа Нулина» и «Казначейшу», на-

конец лучшее произведение этого характера — поэма «Андрей» [1845, напеч. 1846], по форме опять-таки связанная с «Евгением Онегиным». Одновременно Т. пробовал силы в прозе, обнаруживая здесь больше чувства действительности и оригинальности («Андрей Коловцов», 1844). К этим произведениям примыкает и пьеса «Где тонко, там и рвется» [1847, напеч. 1848], лучшая из драматических попыток Т. Во всех этих произведениях Т. делал шаг вперед в художественном освоении идейной жизни передового, преимущественно усадебного дворянства. Правда, уже Пушкин в лице Ленского и Татьяны избразил его ранних представителей. Одновременно с ним В. Ф. Одоевский неоднократно пытался художественно утверждать тип мечтательного передового помещика-философа (напр. в повести «Дни досад»). Молодой Т. продолжил эти попытки, обнаруживая большую близость к жизни. И здесь он был не одинок. Ту же задачу ставили себе и К. С. Аксаков в своих повестях, и Н. Огарев в своих ранних поэмах. Более радикальную поэтическую трактовку тех же типов и тех же проблем одновременно дал Герцен в романе «Кто виноват?» Но ни повесть, ни поэма Т. не вызвали к себе общественного внимания; сам автор, видимо, тоже не сознавал всей значительности этих опытов; в следующих повестях он брал другие темы, дав враждебный ему тип светского дуэлянта («Бретер», «Три портрета»), пытаясь создать пьесу в господствовавшей тогда манере натуральной школы («Бездежье»). Неотчетливость художественной мысли и неуспех повестей вызвали у писателя неуверенность в своих силах и даже готовность отказаться от искусства. Тяжелая общественная атмосфера, углубляющийся разрыв с матерью, неустраиваемость личной жизни — все это снова вызвало в нем «охоту к перемене мест». И в начале 1847, проявив горячее участие в организации некрасовского журнала «Современник», отдав его дружественной редакции маленький рассказ «Хорь и Калиныч», Тургенев снова уехал в Германию, сопровождав туда знаменитую певицу Виардо-Гарсиа. В оставленном рассказе, появившемся в печати со скромным подзаголовком «Из записок охотника», писатель, бросив лит-ые подражания, впервые спустился в гущу русской жизни — в деревню, талантливо изобразив ее в свете тех проблем и настроений, к-рые вызревали тогда в «западническом» кругу; рассказ имел выдающийся успех, указавший Т. новый и настоящий творческий путь. В середине 40-х гг. вопрос о крестьянстве, об отношении к нему подвергался оживленному обсуждению в кругу передовых людей того времени; признание в крестьянине человеческой личности, несправедливости его угнетения, сознание неизбежности социальных изменений — таково было общее настроение, хотя напр. Герцен, с одной стороны, и Грановский, с другой, вкладывали в эти общие мысли и различное содержание. Почин в художественном выражении этих настроений принадлежал Григоровичу («Антон-горемыка», «Деревья»). Т. сделал это глубже, ярче, значитель-

ней. Он создал на протяжении четырех лет серию рассказов из жизни крестьян и помещиков. Он нашел привлекавший его душевный мир в односторонне понятом «русском мужичке» («Хорь и Калиныч», «Касьян с Красивой Мечи», «Бежин луг», «Бирюк» и др.), среди простоватых, гостеприимных помещиков («Мой сосед Радиков», «Однодворец Овсяников», «Два помещика» и др.), среди лесов и полей Средней России. Но «охотник» искал себе собеседника не на пахоте, не в людской, а на хуторе, на мельнице, в кабачке, в сторожке. Он старательно обходил крестьянскую избу, барщину и деревенский сход, где можно встретить угрюмую крестьянскую толпу, озлобленную на бар и урядников. Т. боялся этих глубоких социальных противоречий своей эпохи и поэтически их вуалировал. Он идеализировал хитроумного Хоря, мечтательного Касьяна, вдохновенного Якова и других им подобных крестьян-одиночек, дворовых, подчеркивая их одаренность и ум, их незлобность и добродушие. В образах Полутыкина, Овсяникова, Стегунова и пр. Т. с легким юмором изображал низовое усадебное дворянство, оттеняя его патриархальность, наивность, паразитизм. Вместе с тем мы находим у Т. и полное острой иронии изображение таких помещиков-крепостников, как Пеночкин, Хвальский и др. Поэтичные и в отдельности, казалось, невинные рассказы эти свободно печатались в «Современнике», но когда в 1852, вскоре по возвращении автора из-за границы, они соединены были в отдельном издании, — это вызвало общественное возбуждение. Крепостные крестьяне, обладающие высокими человеческими достоинствами, встали теперь рядом с провинциальными чудаками и самодовольными крепостниками-помещиками; лишенные протеста и бунтарства, самой своей нравственной кротостью и одаренностью они резко подчеркивали нелепость и несправедливость существующего неравенства и гнета. Вместе с тем книга Т. звала к гуманности, к мирному разрешению вековечного спора, к либеральным реформам. «Записки» привлекли к писателю сочувствие передовых кругов и возбудили гнев консервативных и правительства. Власти уволили цензора, пропустившего книгу. Еще до выхода книги отдельным изданием они придрались к сочувственной статье Т. на смерть Гоголя, арестовали его, посадили на «ссызкую» (здесь написан рассказ «Муму»), а затем сослали на полтора года в собственную усадьбу. Значительность «Записок охотника» заключается, однако, не только в их социальной направленности. Они художественный результат некоторого преодоления Т. тех абстрактных увлечений, той умственной рефлексии, к-рыми он страдал вместе со своим кругом в начале 40-х гг. Они отличаются не только жизненностью темы, но простотой и тонкостью художественной мысли. В проникновенных зарисовках крестьян и помещиков, сельских пейзажей, охотничьих встреч Т. нашел свою, оригинальную поэтическую манеру, свой стиль. К этому времени отчетливо определилась дифференциация «западников». Когда Герцен клеймил умственную болезнь своего круга

названием «гамлетизм», он боролся не против отвлеченной мысли самой по себе, а против оторванности ее от живого, практического применения; он назвал «Логику» Гегеля «алгеброй революции», он поехал во Францию учиться европейскому опыту общественной жизни. Когда Т., подхватив герценовскую формулу, художественно применил ее в рассказе «Гамлет Шигровского уезда» [1848, напеч. 1849], он понимал здесь нечто иное. Для него лево-гегельянские теории Герцена были страшны, потому что они влекли за собой крайние и опасные выводы; они вели к материализму, социализму, революции, ко всему тому, что, по его мнению, шло в разрез с русской действительностью 40—50-х гг., в особенности с дворянской усадебной действительностью, от к-рой не смог уйти Т. По своей

ключкой. Настроение скепсиса и социального самоотрицания постепенно крепло у Т., являясь наиболее скрытой и глубокой сторонай его общественного сознания; на их основе, еще в «Поездке в Полесье» (напис. в 1853—1857, напеч. в 1857), он поставил проблему ничтожества человека перед лицом могучей и неумолимой природы; и почти во всех последующих произведениях эти настроения сказываются то в размышлениях отдельных героев, то в сентенциях самого автора.

С возвращением из усадебной ссылки зимой 1853 наступил расцвет художественного творчества Т. Писатель вполне овладел теперь своими творческими силами, своим стилем, а общественная жизнь давала ему яркие впечатления, ставила перед ним новые большие проблемы. Военные поражения николаевской

России и предреформенное общественное оживление—это период лучших надежд и мечтаний для либерально-дворянских кругов, с к-рыми был связан Т. Много, правда, омрачало эти надежды: недавние левые друзья (Герцен, Бакунин) вели на Западе революционную деятельность и пропаганду своих крайних идей. В редакции Некрасовского «Современника», к-рый Т. и Дружинин привыкли считать своим журналом, постепенно укреплялись Чернышевский и Добролюбов—материалисты и демократы-революционеры. Но все-таки это был период подъема, смутных социальных предвосхищений и сознания своего прогрессивного общественного значения. Пользуясь растущей лит-ой известностью, Т., живя в столице, принимал участие в полемике, раздиравшей редакцию «Современника» и приведшей ее к расколу. В этой



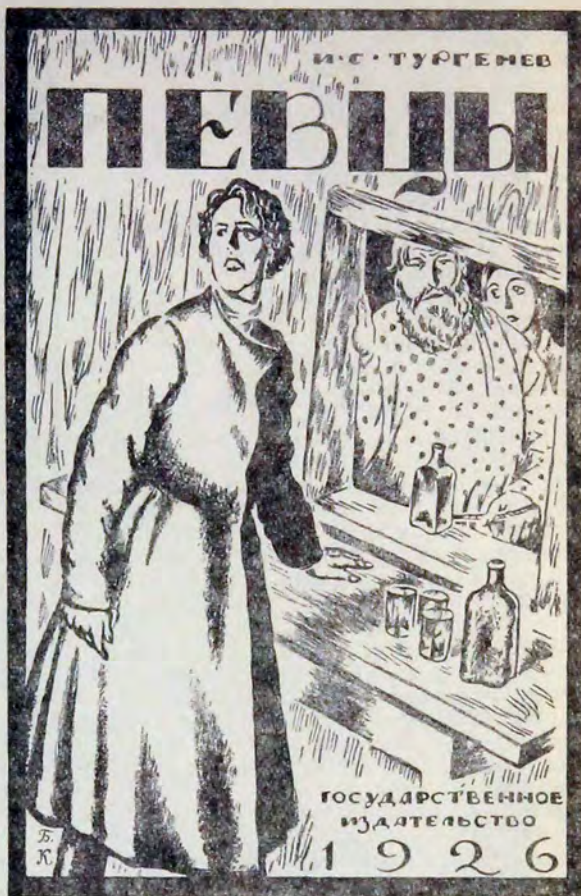
Н. Рачков. Иллюстрация к рассказу Тургенева «Безим луг»

свам своего характера он не рвал так отношений со своими левыми друзьями, как Грановский в 1845 резко порвал с Герценом в спорах об атеизме. Вместе с Грановским, Дружининым, Боткиным он бежал от всех этих крайностей во имя умеренности, от утопического во имя «возможного». Это была позиция либерального компромисса с самодержавной Россией. На этой позиции Т. остался на всю свою жизнь. В образе шигровского Гамлета Т. критически показал воображаемого участника гегельянских кружков, который дошел до полного скептицизма и самоотрицания. Проблема социальной ненужности его очень занимала. Эту тему он развернул в повести «Дневник лишнего человека» [1849, напеч. 1850], где изобразил подобного же скептика и чудака из дворян-интеллигентов—Чулкатурина. Вслед за Огаревым (поэма «Записки лишнего человека», 1849) он ввел в лит-ру это название, к-рое было на языке у людей его круга и к-рое стало затем ходовой

борьбе складывались и его личные отношения с крупнейшими литераторами того времени, отношения в большинстве случаев неровные и противоречивые, отражающие идейные разногласия и социальную рознь. Наиболее ровны и близки его отношения с друзьями либералами: с Дружининым, Анненковым, Боткиным. Дружба с Некрасовым и растущее сближение с Л. Толстым наталкивались, наоборот, на препятствия, приводившие к конфликтам и отчуждению. Некрасов все теснее входил в революционно-демократическую среду. Толстой, со своейственной ему прямолинейностью, все ожесточенней выступал против либеральности и половинчатости Т., упрекая его в «вилянии», в неискренности; их идейные различия, обостренные самолюбием, привели в дальнейшем и к более глубоким конфликтам. В этот же период происходит острое столкновение Т. с Гончаровым, к-рый видел в каждом новом романе Т. плагиат из его будущих сочинений и доводил дело до

третейского суда. В это время Т. периодически бывал за границей, привлекаемый туда личными связями с семьей Випардо. Но и во время длительных пребываний на Западе [1856—1858 и 1860—1861] он чутко улавливал все новое в русской общественной жизни и горячо на него откликался, стараясь оказать помощь различным либеральным начинаниям; так напр. он принял горячее участие в организации «Общества для вспомоществования нуждающимся литераторам и ученым», произнес свою знаменитую речь «Гамлет и Дон-Кихот» [январь 1860] и носился с проектом «Общества по распространению грамотности». Его художественные произведения этого периода чрезвычайно значительны. Ряд произведений, созданных в последние годы николаевского режима, содержал повторяющиеся сюжетное сопоставление культурных, вышесловенных представителей служилых слоев дворянства и простоватых усадебных добряков, мечтателей, романтиков. Одновременно Т. пробовал свои силы в большой форме и написал «Рудина» [1855, напеч. 1856]. В этом первом романе он по своему подводит итоги идейному развитию западнической группы. В основу романа положена идейная коллизия между Рудиным и Лежневым, связанными общим участием в студенческом гегельянском кружке. Уже тогда, по признанию Лежнева, они обнаружили разное отношение к отвлеченным философским теориям. Позже пути их окончательно разошлись: Рудин носился со своими идеями, искал их применения, ораторствовал, пропагандировал; Лежнев, не видя в этом толку, уединился в усадьбу, превратился в деловитого помещика-хозяина, не доходя, однако, до скептицизма и борясь с ним (в романе скептицизм разоблачается непривлекательной фигурой Пигасова). В обоих героях не трудно увидеть типические черты двух разошедшихся групп западнического движения, хотя в Рудине автором обойдены, может быть из цензурных соображений, феербахизм и социализм группы Герцена, а в Лежневе усиленно подчеркнута усадебная простоватость, к-рой не было у Грановского, Т. и проч. западников-либералов. Роман художественно раскрывает порочность идейной отвлеченности Рудина и утверждает торжество усадебной простоты Лежнева. Разрыв между взглядами и поступками Рудина особенно ярко обнаруживается в эпизоде с Натальей, от к-рой Рудин бежит, как только она требует на деле осуществить его красноречивые призывы. В последних главах Лежнев выступает судьей Рудина, высказывая взгляды автора. Своим романом Т. боролся против рассудочных теорий, приведенных, по мнению Т., его бывших друзей к отрыву от своей социальной почвы. Роман не имел большого успеха; критика (Григорьев, Писарев) клеймила Руди-

ных вместе с автором, мимоходом упрекая и его самого в вершительности и непоследовательности. Вслед за «Рудиным» Т. создал ряд замечательных повестей. Первая из них, «Переписка» [1844—1854, напеч. 1856], примыкает к «Рудину». Повести «Фауст» [1856] и «Ася» [1857, напеч. 1858] примыкают ко второму роману — «Дворянское гнездо» [1856—1858, напеч. 1859] и образуют вместе с ним и последующей



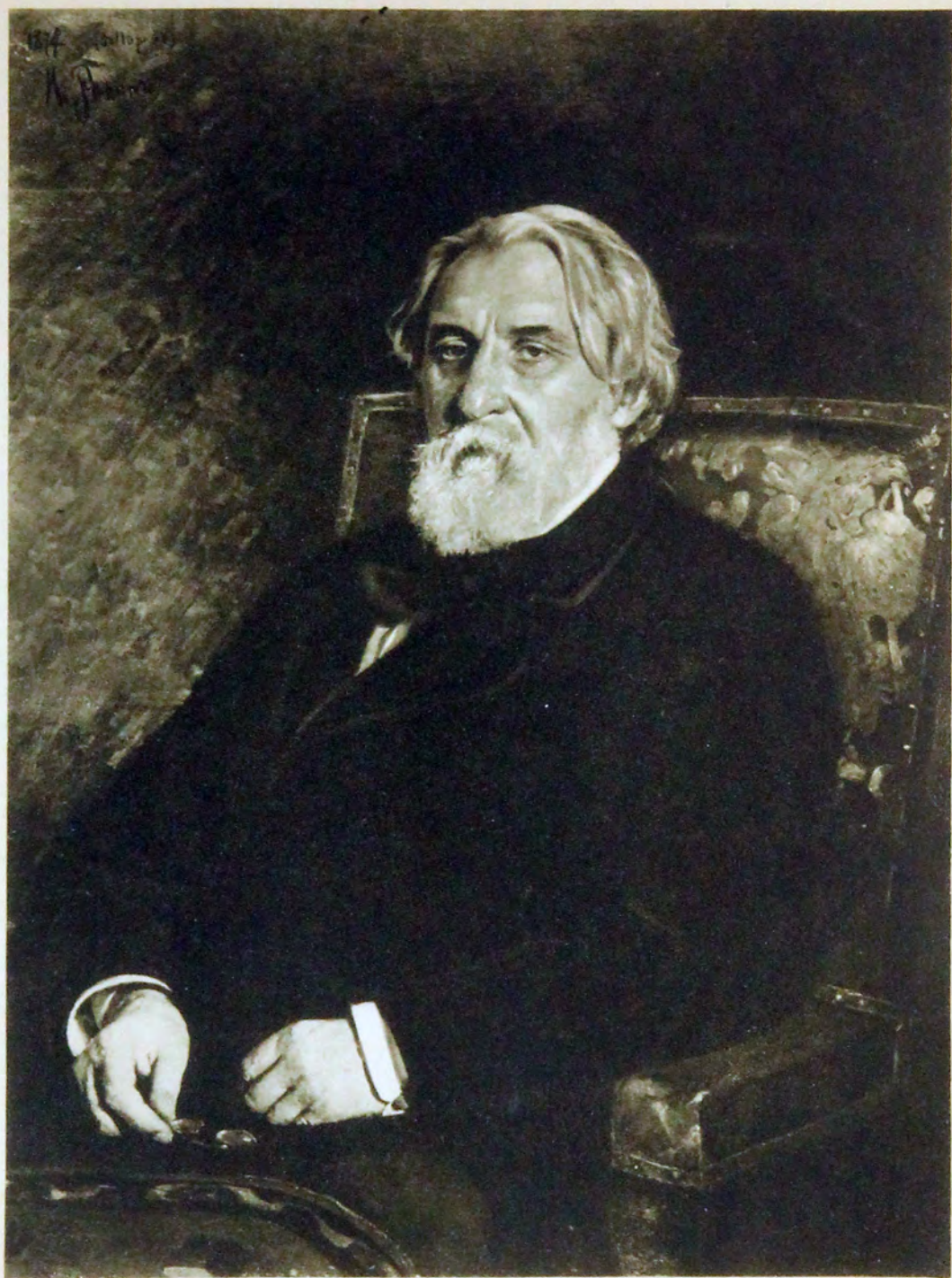
Б. Кустодиев. Титульный лист к рассказу Тургенева «Певцы», 1926

повестью «Первая любовь» [1860] единую по мысли группу произведений, наиболее поэтичных и глубоких по настроению во всем творчестве Т. Эпиграф к «Фаусту», взятый из одноименной поэмы Гёте, хорошо выражает их общую направленность: «Entbehren sollst du, sollst entbehren». Отрицая эгоизм, безверие и безволие борьбы, на к-рый стали левые западники, Т. противопоставил им образ Дон-Кихота; борясь со скепсисом и рефлексией, к-рые разъедали и его собственное сознание, он символически выразил эту борьбу параллелью с Гамлетом. Теперь поэтической параллелью с величайшим образом Гёте он символизировал те романтические настроения передовых кругов усадебного дворянства, к-рые возникли у них в эпоху реакции, те социальные чаяния своей среды, к-рые углубились

и обострились в период предреформенного общественного подъема. Настроения героев Т., его дворян-романтиков, возвращающихся из области философской рефлексии и из бесплодных скитаний по «святым местам» европейской культуры на родную и реальную усадьбную почву, одновременно и очень возвышенны и полны жизненного, практического смысла. Их жажда личного счастья, высоких и интимных любовных отношений и дружеской близости, их стремление к женщине, поставленной на романтический пьедестал, их умиленное созерцательное любовное природой, их чувство близости к жизни, принятия ее во всей ее силе и безыскусственности—все это глубоко личное, интимное выражение жажды социального самоутверждения, стремления найти положительные ценности в реальной действительности, обрести новые формы быта перед лицом углубляющихся социальных противоречий, к-рые ожидало дворянство в настоящем и будущем. Т., этот крупнейший художник-мыслитель либерально-дворянских кругов, отчетливо сознавал, как велики эти противоречия и трудности, как слаба его социальная среда, как эфемерна эта фаустовская жажда счастья, как иллюзорны надежды на светлое будущее; это было, конечно, не столько ясным пониманием событий, сколько художественной интуицией мудрого и вдумчивого человека. Сюжеты всех произведений этой линии одинаково раскрывают в событиях личной жизни героев нарастающую волну мечтательных настроений и стремления к счастью, и каждый раз, на самом его пороге, когда герой уже протягивает к нему руки, это счастье оказывается разбитым, смятым, уничтоженным, и автор приводит героя к грустным размышлениям о том, что «жизнь не наслаждение, а тяжелый труд, что надо уметь отречься от радостей жизни, обходиться без них («entbehren»), и сам грустит вместе с ним. В повести «Ася» безвозвратная потеря счастья мотивирована социально острее и реальнее, чем в «Фаусте». На материале этого произведения Чернышевский в своей острой статье «Русский человек на rendez-vous» заклеймил бездельность, разрыв между словом и делом дворянской интеллигенции. В «Дворянском гнезде» [1859] идеи, выдвинутые Т. в «Асе», раскрыты с наибольшей определенностью и полнотой; здесь главный герой, Лаврецкий, наряду с мечтами о переустройстве личной жизни, обладает и определенной практической программой: «возможно лучше пахать землю» и устроить хозяйство, «быт своих крестьян»; но и здесь понимание глубоких трудностей этого дела и бессилие его выполнить символизированы в крушении личных надежд героя; выполнение программы осталось за кулисами, авансцена романа занята любовной интригой: сближение женатого героя с идеалистически настроенной девушкой, Лизой. Интрига осложнена соперничеством с вылощенным бюрократом Паншиным; кульминационная сцена свидания в саду опоздирована музыкой Лемма; а затем появляется из-за границы мнимо умершая жена, и снова растоптано и поругано светлое будущее, раз-

бита жизнь героя. В эпилоге одинокий бо-быль Лаврецкий, а вместе с ним и автор, подводят грустные итоги жизни, и не своей только, а жизни целого поколения передового дворянства, уступая дорогу «молодым силам». Написанный с большой глубиной мысли и мастерством, роман имел громадный успех у читателей и у критики (А. Григорьев, Анненков, Писарев и др.).

В произведениях 50-х гг. окончательно сложился лит-ый стиль Т. Это простое, но вместе с тем романтическое изображение усадьбного и городского дворянского быта, отличающееся психологизмом, проникнутое созерцательностью и лиричностью. Самые глубокие и сложные социальные проблемы здесь трактуются в пределах частных, интимных событий и столкновений бытового, семейного характера. Все монументальное, широкое, массовое отсюда исключено. Любовная интрига, очень ясная в своем содержании и несложная в своих перипетиях, но эмоционально-насыщенная, образует здесь обычно композиционный центр произведения, но никогда не самодовлеет, а лишь углубляет и поэтизирует идейную борьбу героев: любовь всегда является тем «пробным камнем», на к-ром испытывается жизненная сила героев Т., истинность их идейных позиций. В этом исключительном внимании к любовным переживаниям, в их возвышенной, идеалистической трактовке сказывается несомненно та философская школа, к-рую прошел автор,—школа немецкого объективного идеализма (Шеллинг, Гегель) и немецкой поэзии (Гёте, Шиллер), в которых исключительно важное место и оценку получила область эстетических, философских, любовных переживаний человека как одна из самых высоких стадий развития и самосозерцания «мирового духа». Несомненно также большое влияние немецкой натурфилософии на «чувство природы» у Т. Пейзаж играет в его произведениях большую роль, то аккомпанируя настроениям героев, то символически предвосхищая ход событий сюжета. Это пейзаж Средней России, со всеми неяркими, но тонкими переливами его красок, со всем разнообразием его реальных бытовых деталей. Но его пейзажи не только детальны и тонки, в них много эстетизма, идеализма, культивированной эмоциональности, выросших на почве того идеалистического умственного движения, к к-рому этот мечтательный художник принадлежал. Утонченная и прозрачная любовная интрига на фоне символических сельских пейзажей,—это и сила и слабость Т. Когда ему приходится развертывать на такой интриге большие и сложные социальные фигуры, интрига оказывается слишком коротка, слаба и примитивна, и главного героя приходится дорисовывать рядом дополнительных статических сцен; так это случилось с Рудиным, так произошло и с Базаровым. Слабость основного сюжетного узла, наличие добавочных, бытовых сцен, отступлений к прошлому героев делают повести и в особенности романы Т. композиционно не всегда достаточно слаженными. Их сила в углубленности образных характеристик, в проникновенности и значительности автор-



И. С. ТУРГЕНЕВ
С портрета И. Е. Репина, 1874

ского повествования, блещущего тонкими нюансами поэтического языка. Портретно-психологические зарисовки социально враждебных ему типов отличаются у него большой долей иронии, выраженной гиперболическими деталями, подчас доходящими до карикатурности, до гротеска. Наоборот, словесные характеристики близких автору героев, изображение любовных сцен и служащих им фоном пейзажей, в к-рых Т. был исключительным мастером, — все это выражает обычно большой подъем лирических настроений автора и отличается изяществом словесного рисунка, интонационной медлительностью фразы, ее эмоциональной значительностью, иногда переходящей в манерность. Семантически это выражается легкими, не бьющими в глаза психологическими метафорами, подкрепленными обычно рядом простых и вместе с тем изысканных эпитетов, усиливающих эмоциональность впечатления и начинающихся часто с неопределенных прилагательных. Синтаксически язык Т. очень правилен, ясен, прост, но и здесь это простота некоторой изысканности. Не употребляя никаких сильных эффектов, чуждый риторичности и патетики, умеренным подбором словесных повторов, инверсий, единоначатий, Т. умеет создать замедленную, значительную интонацию фразы, соответствующую значительности переживаний героя, изображаемых событий его личной жизни, обстановке, его окружающей.

«Дворянским гнездом» завершается первая половина творчества Т. и намечается предстоящий перелом в новой общественной и лит-ой эпохе. Выражением этого перелома является роман «Накануне» [1859, напеч. 1860]. Где те «молодые силы», к-рым покорно уступил дорогу Лаврецкий, выйдут ли они из новых поколений дворянства — таков вопрос, ставший перед Т. Своим новым романом он ответил на него отрицательно. Нового героя писатель не нашел среди русского общества. Т. остановился на болгарине. В образе Елены Т. полней зарисовал тип дворянской девушки, ищущей «деятельного добра» и подвига и не находящей в своей среде применения своим силам; появление Инсарова решает ее судьбу: она вся отдается своему избраннику и идет за ним по его тяжелому пути. Отстранение на второй план мечтателей-дворян и предоставление первой роли сильному герою с иной социальной идеологией было очень знаменательно. Это было косвенным художественным отражением новой расстановки классовых сил, намечившейся к 60-м гг. В статье о «Накануне» Добролюбов указал, что в России уже появляются мужественные, граждански мыслящие люди, к-рым предстоит борьба с «внутренними врагами», что «Накануне» отделено от «настоящего дня» «всего-то какой-нибудь ночью». Со свойственной ему социальной чуткостью это понимал и сам Т., но он не относился к этим «мужественным» людям с сочувствием. Статьи молодых критиков «Современника», статьи в «Русском слове» коробили и возмущали его; он порвал с «Современником» и напечатал «Накануне» в консервативном «Русском вестнике» Каткова, став его сотрудником.

Катков совсем не был единомышленником Т. и занимал более правую политическую позицию. Сближаясь с ним, уходя от Некрасова накануне решающих социальных событий, Тургенев обнаружил этим характерные черты дворянина-либерала. Он был враждебен консервативным правящим слоям, возмущался политической реакцией и репрессиями, но не мог пойти за революционной демократией, выражавшей интересы крестьянской революции.

Все элементы критики Т. правящих кругов означали лишь несогласие с проводимым политическим курсом, но не содержали надлежащей критики социальных основ. Наоборот, при всем своем несомненном интересе к передовой революционной молодежи, он стал глубоко чужд и враждебен их общественной деятельности, ее тактике и ее целям. Это хорошо понял Ф. Достоевский, враждебно относившийся и к либералам вообще, и к Т. в особенности; в романе «Бесы» в образе Кармазинова он дал художественный шарж на либерала, трусливо заискивающего перед революцией и совершенно чуждого ей, имея в виду лично Т. Но все же в предреформенный период, когда политическая борьба еще не обострилась, когда происходила идеологическая подготовка будущих классовых столкновений, Т. мыслит вдумчивей и глубже, чем в дальнейшем. В этот период он понимал, что передовая разночинная молодежь различных оттенков становится ведущей социальной силой, обладает настоящей последовательностью мысли, жизнеспособностью и демократичностью, но все же не хотел ей отдать пальму социального первенства, принадлежащую, по его мнению, либеральному дворянству. «Накануне» было первоначальным откликом на происходящие перемены; к этому времени у Т. еще только складывались художественные образы новых героев. Через два года он послал Каткову новый роман — о Базарове. С этого произведения начинается новый период его творчества. В «Отцах и детях» [напис. 1860—1861, напеч. 1862] выразились социальные настроения писателя во всей их сложности и противоречивости. Приводя разночинца в чуждую ему усадебную среду, изображая его в спорах с помещиками, Т. старался выявить и подчеркнуть все крайности и парадоксы его утилитарного материалистического мировоззрения и в то же время дать почувствовать его силу, значительность, одаренность. Самоуверенно и грубовато ниспровергает Базаров все общественные ценности, выдвигаемые консервативным светским шеголем, Кирсановым-дядей (аристократизм и сословность, общину и семью, принцип и авторитет), и все идейные фетиши либерала-идеалиста, Кирсанова-отца (науку, искусство, красоту природы, романтическую любовь); с гордым оптимизмом пропагандирует он принцип общественной полезности, практическую научную работу, основанную на естественно-научном материализме, необходимость коренной ломки социальной жизни; простотой и доступностью завоевывает он любовь слуг и домохозяев; от его «нигилизма» здесь веет бодростью и силой, в ней нет пока ни скепсиса,

ни упадка. Но, столкнув два враждебных мировоззрения, автор, развертывая далее любовную интригу, показывает, какое из них оправдывается жизнью. Забыв жуков и лягушек, Базаров гостит у Одинцовой, близко сходит с ней и влюбляется в нее возвышенно, романтически, вступая в противоречие со своими нигилистическими отрицаниями любви и романтики. Но он слишком груб и демократичен для барыни-аристократки; отвергнутый ею, не умея побороть в себе свое чувство,

рицается жизнью, "идеализм и романтика торжествуют. Базарова нет, а слабые, колеблющиеся дворяне-идеалисты, Аркадий и его отец, живут, женятся, и их передовое хозяйство «на вольном труде» начинает приносить доход. И все же это роман о Базарове: его сильная и суровая фигура стоит в нем во весь рост, и перед ней жалкими и маленькими кажутся удачливые обладатели «дворянского гнезда», но в ней много мрачного и трагического. «Нигилист» показан сильным и



В. Перов. Иллюстрация к роману Тургенева «Отцы и дети»

он испытывает глубокий моральный кризис, приводящий его к апатии, к бездействию, к самым упадочным, скептическим настроениям, размышлениям о ничтожестве человека в природе, о субъективности истины, о тщете и ненужности социальной борьбы и труда, перекликаясь здесь с цыгровским Гамлетом, Чулкатуриным, с Пигасовым. В этом моральном кризисе Базаров неизменно сохраняет свое мужество, свое благородство; в столкновении с Кирсановым-дядей, рядом с этим «светским львом», он поражает своей простотой и силой. Но жизнь не на шутку отомстила ему за его отрицание высоких ценностей: Базаров мужественно встречает смерть от случайного заражения, а у читателя остается впечатление, что эта смерть—результат его идейного крушения. Нигилизм от-

рицается жизнью, идеализм и романтика торжествуют. Базарова нет, а слабые, колеблющиеся дворяне-идеалисты, Аркадий и его отец, живут, женятся, и их передовое хозяйство «на вольном труде» начинает приносить доход. И все же это роман о Базарове: его сильная и суровая фигура стоит в нем во весь рост, и перед ней жалкими и маленькими кажутся удачливые обладатели «дворянского гнезда», но в ней много мрачного и трагического. «Нигилист» показан сильным и благородным человеком и в то же время идеологическим неудачником и банкротом; а идеологическое банкротство—выражение банкротства социального. Образом Базарова Тургенев утверждал общественную несостоятельность передового демократического движения, а кличкой «нигилист» он вооружил реакционные круги в борьбе с этим движением. В решительный момент приближающихся столкновений прославленный автор «Записок охотника» занял место все же по правую сторону баррикады. И революционно-демократический лагерь, поняв это, выступил против романа Т. с резким идеологическим отпором: статьей Антоновича он обвинял писателя в сознательной клевете на передовую молодежь. Наоборот, правый лагерь, в общем сочувствуя художественной атаке на «нигилизм», был недоволен тем, что эта атака была недостаточна резка и определена, что в романе звучали ноты уступчивости и компромисса. Со своей стороны радикальная группа «Русского слова», оставив в тени критическую сторону романа, статьями Писарева выступила с апологией базаровского «реализма». В социальной борьбе эпохи роман получил большой политический резонанс.

В пореформенную эпоху творчество Т. стало заметно оскудевать: он пишет реже и меньше; за пять лет, отделяющих «Отцов и детей» от нового романа «Дым» [напис. 1865—1867, напеч. 1867], он напечатал только три маленьких произведения. Способствовал этому и ряд внешних обстоятельств: с 1863 Т. жил почти постоянно за границей, вдалеке от событий русской жизни, прочно обосновавшись в Баден-Бадене, в собственной вилле, рядом с семейством Винардо, и на родине бывал лишь наездами, не имея постоянного притока впечатлений; некоторую роль сыграли и резкие отзвuky о последнем романе, вызвавшие такое отягченное впечатление, что писатель снова готов был отказаться от творчества и выразил

свои горькие раздумья в прозаической элегии «Довольно» [напис. 1862—1864, напеч. 1865]. Но основная причина творческого перелома лежала глубже: закончилась эпоха, в к-рую вызревали все основные художественно-идеологические впечатления и настроения Т.; наступил новый период социальной жизни, на художественное освоение к-рого он уже не смог найти в себе силы и на события к-рого он мог только откликаться, пользуясь уже сложившимися идейно-творческими возможностями. Но эти отклики были все же остры. Буржуазные реформы 60-х гг. положили предел всяким неясностям и колебаниям в общественной борьбе и отчетливо противопоставили враждующие силы. Правительство взяло реакционный курс; революционная молодежь углубила политическую борьбу; в «Колоколе» Герцена и Огарева стали постепенно складываться основы народнического мировоззрения.

Тургенев, занимавший «левую» позицию в либерально-дворянских кругах, враждебно относился и к реакционным сферам, правящей знати, и к новым, народническим, идеям «лондонских агитаторов», с их «преклонением перед народом», с их отрицательной оценкой буржуазной европейской культуры. В романе «Дым» [1867] он противопоставил европеизированного либерала Литвинова, с одной стороны, революционно-народническому эмигрантскому кружку Губарева (намек на Огарева), с другой—реакционерам из кружка генерала Ратмирова. Острота политических разногласий на этот раз заставила писателя во многом отступить от художественной правдивости и глубины изображения. Впервые изпод его пера вышел образ дворянина-либерала, образованного хозяина-практика, лишенного сомнений и идейных исканий, самоуверенно и бодро смотрящего вперед; впервые Т. дал поверхностную карикатуру на своих социальных противников, изобразив Губарева и его сторонников людьми тупыми и недалекими, крикливыми и фанатичными, оставив их в стороне от основного хода событий. Отсюда и эти события лишились идейного смысла: увлечение Литвинова Ириной и его конфликт со своей невестой, Таней, кончающийся их браком, только композиционно связывает сцены романа, подчеркивает жизненную удачливость героя, но не раскрывает его духовного развития. И идейную борьбу с революционной эмиграцией Литвинов переуступает Потугину; этот образ бездействующего резерва идеологически доминирует в романе; в его длинных публицистических тирадах автор выразил основы своего западнического сгедо и весь свой социальный скепсис и пессимизм, корнями уходящий еще к шигровскому Гамлету. Потугин говорит о глубине и силе европейской культуры, об отсталости и дикости России, о нелепости славянофильской и народнической «веры в армяк», о «комедии жизни» с «трагическим концом». В конце 60-х гг. все это имело острый политический смысл и шло вразрез с мнениями и правого и левого лагеря. На писателя снова ополчились и слева и справа, причем справа против него выступили такие лит-ые автори-

теты, как Л. Толстой, Достоевский, Тютчев, Фет. В результате Т. снова «несколько усомнился в самом себе и умолк на несколько лет». За девять лет, отделяющие «Дым» от «Нови», им не создано произведений со значительной общественной проблематикой. Произведения этого периода—это лишь рассказы на случайные сюжеты, навеянные воспоминаниями: «Несчастливая» [1868, напечатано 1869], «Странная история» [1869], «Стук, стук, стук» [1870, напечатано 1871], «Пуни и Бабури» [1872—1874, напечатано 1874], «Часы» [1875, напеч. 1876], или же дополнения и вариации на старые темы творчества: три новых рассказа к «Запискам охотника» с «Живыми мощами» [1874] во главе, повесть «Вешние воды» [1871, напеч. 1872], примыкающая к циклу «Дворянского гнезда», «Степной король Лир» [1870], снова раскрывающий шекспировскую тему на материале русской жизни. За это время Т. снова меняет свой образ жизни: после падения французской империи и разгрома Коммуны семья Виардо переезжает во Францию, и с ней Т.; в Париже он обближается с рядом крупнейших французских писателей (Жорж Санд, Флобер, Золя, Додэ) и много времени проводит в их обществе. Но все это не мешает ему внимательно следить за течением русской жизни, глубоко интересоваться ею. Результатом был новый и последний роман—«Новь» [1876, напеч. 1877], напечатанный уже не в «Русском вестнике», с к-рым Т. порвал еще в 1869, вследствие несогласия с реакционными взглядами Каткова, а в либерально-буржуазном органе Стасюлевича «Вестник Европы». «Новь»—это художественное осознание Т. «хождения в народ». Делая попытку изобразить последователей и участников Губарева-Огарева, Т. не мог, конечно, отнестись к ним с сочувствием; пугасовско-потугинский скепсис углубился в нем еще больше. Он снова пытался показать идейное банкротство передовых демократических слоев. Образы народников-пропагандистов, Нежданова и Марианны, занимают теперь центр романа и противопоставлены буржуазному радикалу-практику Соломину, а с другой стороны—дворянам-консерваторам, Снягина и Калломийцеву. Их образами автор снова ударил по реакционным слоям своего класса, но в основном он бил по народничеству. Слабость, надуманность и обреченность «хождения в народ» углубленно раскрыты в идеологических сомнениях, колебаниях, а затем и в самоотрицании и скепсисе Нежданова, в его полной неудаче найти контакт с крестьянской массой. Неудача Нежданова подкреплена далее неудачами фанатичного и крайне примитивного Маркелова, выданного крестьянами властям, нелепой, безудержной активностью Кислякова и критическими рассуждениями резонера Паклина, частично повторяющего речи Потугина. Понимание сомнений и колебаний революционной молодежи у Т. очень своеобразно: его Нежданов—это «русский Гамлет», «рефлектер и меланхолик», «эстетик и скептик», это кружковский романтик, взявшийся не за свое дело. Несомненно, среди дворянской молодежи, идущей в народ под знаменами революционной демократии, могли

быть люди с зародышами подобных настроений; и в этом сила и правдивость главного образа «Нови». Но, конечно, не кающееся дворянство было основой народничества, и в этом историческая ограниченность тургеневского романа. Нежданов кончает самоубийством, считая свое дело ложью, уступаая руку и сердце Марианны своему другу, цельному и сильному Соломину, к-рый связан с промышленными рабочими, враждебен дворянству, но пока не видит толку в скороспелой революционной пропаганде. Художественная символика этого самоубийства и этой любовной уступки довольно ясна. Обнаружившая слабость и бесперспективность народнического

обуздать твоего гланыя? Перечтите паскудные сцены переодевания, сжигания письма, помните, как Нежданов берет подводу, и вдруг начинает революцию, как идейный Соломин говорит: делайте революцию, только не у меня во дворе... Все это можно писать, лишь впадши в детский возраст».

Последние годы своей жизни Т. пишет еще меньше. Продолжая оставаться во Франции, лишь наездами бывая в России, он очень тяготился этим, мечтая о переселении на родину, но не успел осуществить это и, заболев тяжело, умер в загородной вилле Буживаль (22 августа ст. ст. 1883). За эти последние годы он создал три небольших произведения на темы фантастические, с оттенком мистицизма; лучшие из них — «Песнь торжествующей любви» [1881] и «Клара Милич» [1882, напечат. 1883]. — и знаменитые «стихотворения в прозе» (Senilia, 1878—1882). В очень оригинальной форме сюжетных лирических фрагментов в прозе он снова выразил здесь свой социальный скепсис и самоотрицание, дошедшие до апогея и переросшие в космические масштабы. Ничтожество человеческой жизни на земле перед лицом природы («Разговор», «Конец света», «Природа»), близость и неотвратимость смерти («Старуха», «Собака», «Черепья», «Последнее свиданье»), мимолетность и призрачность счастья («Маша», «Посещение») — все эти безотрадные мысли нашли здесь свое законченное выражение. Творческие корни этих



И. Соколов. Иллюстрация к рассказу Тургенева «Бурмистр»

движения, выдвигая постепеновца Соломина в качестве передовой фигуры русской жизни, либерал Тургенев в идеологической борьбе эпохи снова сыграл наруку самодержавно-крепостнической реакции. Большое и сложное демократическое движение он нарисовал со свойственным ему эстетизованным психологизмом; он много сказал о личных колебаниях Нежданова, о любовных свиданиях в саду и очень мало о народе и его борьбе за освобождение. Именно как услугу самодержавию рассматривал «Новь» напр. Щедрин. В написанном по поводу «Нови» очерке «Чужую беду руками разведу» Щедрин резко протестовал против, с его точки зрения, неэтичного даже вмешательства Т. в непонятные ему отношения нового времени. В письме к Анненкову (от 17/II 1877) Щедрин писал о «Нови»: «Роман этот показался мне в высшей степени противным и неприятным. Я совершенно искренно думаю, что человек, писавший эту вещь, выжил из ума, во-вторых, потерял всякую потребность какого-либо нравственного контроля над самим собой... Что же касается до так называемых „новых людей“, то описание их таково, что хочется сказать автору: старый болтунице! Ужель даже седые волосы не могут

мыслей уходят к «Гамлету Шигровского уезда», к «Дневнику лишнего человека» и «Поездке в Полесье». Вместе с тем и в эти годы остается у Т. устремление к большой, яркой деятельности, преклонение перед отдающими себя служению человечеству, хотя конкретные формы этого служения и чужды писателю. Так образ девушки из рассказа «Порог» близок образам девушек из ранних романов.

Т. как художник замечателен тем, что он всегда умел откликаться на самые острые и боевые вопросы современности и в то же время решать эти вопросы с большой философской и психологической глубиной. В своих многочисленных повестях и романах он сумел отобразить, по его собственным словам, «самый дух и давление времени». И поэтому, хотя во всех его произведениях сказалась историческая ограниченность идеологии дворянина-либерала, они до сих пор являются и еще долго будут живыми художественными памятниками эпохи буржуазных реформ, приведших Россию к капиталистическому порядку. Именно поэтому они и являются шагом вперед на путях к художественному реализму. Реализм Т. глубок: помимо острых вопросов своего времени о путях развития России, о

судьбах лучших людей времени—помимо этого, в пределах социальной проблематики своей эпохи он сумел поставить целый ряд глубоких, исторически повторяющихся, проблем: проблему иллюзорной социальной цели (Дон-Кихот), проблему безволия (Гамлет), проблему дисгармонии личного счастья и общественного долга. Символически использованы образы мировых художников слова,—Шекспира, Сервантеса, Гёте,—он наполнил их своим собственным, новым историческим содержанием. А поэтому и его собственные лучшие образы: шигровский Гамлет, Рудин, Лаврецкий, Базаров и т. д. приобрели широкое символическое значение и вышли за пределы исторической эпохи, их создавшей. Блестящим образом использования типов Т. является статья В. И. Ленина о графе Гейдене, содержащая яркую параллель между «гуманностью» Гейдена и «гуманностью» помещика Пеночкина из «Бурмиистра», к-рый ведет культурные, возвышенные разговоры и вслед за тем отправляет лакея на конюшню за неподогретое вино. Характерная черта цивилизованного крепостника, получившая художественное обобщение, оказывается применимой к другой эпохе, к другим отношениям. После смерти Т. либеральная русская пресса создала легенду о его социальном объективизме и беспартийности. Эта легенда была противопоставлена оценке Т., данной в прокламации, написанной народовольцем П. Якубовичем и распространявшейся во время похорон Т.: «Для нас важно, что он служил русской революции сердечным смыслом своих произведений, он любил революционную молодежь, признавал ее святой и самоотверженной».

Хотя прокламация и преувеличивала значение Т., общественная направленность его творчества искренность и во многих случаях правдивость, его яркая талантливость сохраняют значение Т. для советского читателя.

Библиография: I. [В основу данной библиографии положена работа М. Клемана, указанная ниже]. Сочинения, ред. К. Халабаева и Б. Эйхенбаума, 12 тт., Гиз—Гослитиздат, Л., 1928—1934 [лучшее и наиболее полное научно редакторское изд.; тексты проверены по автографам и первоначальным изд.; комментарии В. Эйхенбаума, М. Азавоцкого и др., вступ. статьи В. Деницкого и Л. Пумянского]; Избранные сочинения, Гослитиздат, Л., 1934 (текст однотомника дан на основе предыдущего изд.; комментарий И. И. Венслера); то же, 2 изд., Л., 1935. Научно комментированные издания отдельных произведений: *Ночь*, ред., введение и комментарий Н. К. Пискарева, Гиз, М., 1928 (в серии: Русские и мировые классики); *Стихотворения в прозе*, ред., статья и прим. Б. В. Томашевского, изд. «Academia», Л., 1931; Рудин, Дворянское гнездо. Подготовка текста и комментарий М. К. Клемана, изд. «Academia», М., 1933; то же, 2-е изд., М., 1936; Литературные и житейские воспоминания, ред., комментарий и статья А. Островского. Изд-во Писателей в Ленинграде (Л., 1934); *Накануне. Отцы и дети*. Подготовка текста и комментарий М. К. Клемана, изд. «Academia», М., 1936. Письма Т. Т.: Первое собрание писем И. С. Тургенева (1840—1883 гг.), СПб., 1884; Письма К. Д. Кавелина и И. С. Тургенева в А. И. Герцену, с объяснительными примеч. М. Драгоманова, Женева, 1892; Письма И. С. Тургенева и А. И. Герцена к А. А. Краевскому, СПб., 1893; И. С. Тургенев. Неизданные письма и г-же Влардо и его французским друзьям (1846—1882), М., 1900; Письма И. С. Тургенева к Л. Н. и Л. Я. Стеличным. Под ред. М. Г. Попурженко, Одесса, 1903 [письма 1878—1882 гг.]; Ivan Tourguéneff. Lettres à madame Viardot publiées et annotées par E. Halpérine-Kaminsky, P., 1906 [то же, изд. 6-е, 1926; Письма 1846—1871 гг.; русск. пер. писем в журн. «Русская мысль», 1906, кн. 9]; Письма И. С. Тургенева к графине Е. Е. Ламберт.

Предисл. и прим. Г. П. Георгиевского, М., 1915 [письма 1856—1867 гг.]; Тургенев и Савина. Письма И. С. Тургенева к М. Г. Савиной. Воспоминания М. Г. Савиной об И. С. Тургеневе. Предисл. и под ред. А. Ф. Кони, П., 1918 [письма 1879—1883 гг.]; Письма И. С. Тургенева к Людвигу Пичу (1864—1883). Пер. Н. Тролля, ред., вступит. статья и примеч. Л. Гроссмана, М.—Л., 1924; Толстой и Тургенев. Переписка, ред. и прим. А. Е. Грузинского и М. А. Цяпловского, М., 1928 [письма 1855—1883 гг.]; Ф. М. Достоевский и И. С. Тургенев. Переписка. Под ред. с введением и прим. И. С. Зильберштейна, предисл. П. Ф. Бельчикова, Л., 1928 [письма 1860—1877 гг.]; В. П. Боткин и И. С. Тургенев. Незаданные переписка (1851—1869). По материалам Пушкинского дома и Толстовского музея, пригот. и печати Н. Л. Бродский, М.—Л., 1930; Тургенев и «Круг современников». Незаданные материалы (1847—1861), М.—Л., 1900, [письма к И. И. Панаеву, Н. А. Некрасову Е. М. Феодотову]; *Séménoff et L. La vie douloureuse d'Ivan Tourguéneff. Avec des lettres inédites de Tourguéneff à sa fille*, P., 1933 [письма 1855—1883 гг.]; помимо указанного, письма Т. опубликованы во многих журналах и газетах. Выборы из писем даны также в след. изд.: Бродский Н. Л., И. С. Тургенев, в воспоминаниях современников и его письмах, ч. II, М., 1924; Островский А., Тургенев в записях современников, вступ. статья В. М. Эйхенбаума, Л., 1929; подробный перечень писем Т. по адресатам дан в книге: Клеман М. К., *Летопись жизни и творчества И. С. Тургенева*. ред. Н. К. Пискарева, М.—Л., 1934.

II. Белинский В. Г., Взгляд на русскую литературу 1847 года, «Современник», 1848, №№ 1 и 2 (переч. в Полн. собр. соч. Белинского, под ред. С. А. Венгерова, т. XI, П., 1917); Добролюбов П. А., Что такое обломовщина? «Современник», 1859, кн. V (переч. в Полн. собр. соч. Добролюбова, т. II [М.—Л.], 1935; Егоров Е. Когда же придет настоящий день? «Современник», 1860, кн. III (переч. там же, т. II, [М.—Л.], 1935); Писарев Д. И., Писемский, Тургенев и Гончаров, «Русское слово», 1861, ноябрь (перепечатано в кн.: Д. И. Писарев, Избр. соч., т. I, [М.], 1934); Егоров Е., Женские типы в романах и повестях Писемского, Тургенева и Гончарова, «Русское слово», 1861, дек.; Егоров Е., Базаров, «Русское слово», 1862, март (переч. там же); Егоров Е., Реалисты, «Русское слово», 1864, сент., окт. и нояб. (переч. там же, т. II, М., 1935); Чернышевский Н. Г., Русский человек на rendez-vous. Размышления по прочтении повести Тургенева «Ася», «Атеней», 1858, ч. III, № 18 (переч. в кн.: Н. Г. Чернышевский, Избр. соч., гос. изд. «Худож. литература», М., 1934); Григорьев А. П., И. С. Тургенев и его литературная деятельность. По поводу романа «Дворянское гнездо», «Русское слово», 1859, №№ 4—6, 8 (переч. в кн.: Соч. А. Григорьева, т. I, СПб., 1876); Воронский В., Базаров и Савина. Два нигилизма в Соч. Воронского, т. II, М., 1931; Овсяннико-Куликовский Д. Н., Этюды о творчестве И. С. Тургенева, 2-е изд., СПб., 1904 (и в Собр. соч. О.-К., т. II, 5-е изд., М.—П., 1923); Егоров Е., История русской интеллигенции, ч. I и II, Москва, 1906—1907 (и в Собр. соч. О.-К., т. VII—VIII, 6-е изд., М., 1924); Гутьяр Н. И., И. С. Тургенев. Сб. статей. Юрьев, 1907; Иванов И., Иван Сергеевич Тургенев. Жизнь. Личность. Творчество. М., 2-е изд., Нежин, 1914; Истомин К., «Старая манера» Тургенева (1834—1855 гг.). Опыт психологии творчества, «Известия Отделения русск. яз. и слов. Акад. наук», СПб., 1913, т. XVIII, кн. 2 и 3; Тургеневский сборник (под ред. Н. К. Пискарева и П., [1915]; Сакулин П. Н., На грани двух культур, И. С. Тургенев, М., 1918; Грузинский А. Е., И. С. Тургенев (Личность и творчество), 1818—1918, М., 1918; Венюк Тургеневу. 1818—1918. Сб. статей. Одесса, 1918; Творчество Тургенева. Сб. статей под ред. И. Н. Розанова и Ю. М. Соколова, М., 1920; Тургеневский сборник под ред. А. Ф. Кони, П., 1921; Творческий путь Тургенева. Сб. статей под ред. Н. Л. Бродского, М.—П., 1923; Тургенев и его время. Первый сб. под ред. Н. Л. Бродского, М.—П., 1923; И. С. Тургенев, М., 1923 (в серии: Документы по истории литературы и общественности, вып. 2); Векслер П. И., И. С. Тургенев и политическая борьба шестидесятых годов, Л., 1934; Изд. 2-е, Л., 1935; Клеман М. К., Иван Сергеевич Тургенев. Очерк жизни и творчества, Л., 1936; Мазон А., *Manuscrits parisiens d'Ivan Tourguéneff. Notices et extraits*, P., 1930; Мазон А., Парижские рукописи И. С. Тургенева. Пер. с франц. Ю. Ган. Под ред. Б. Томашевского, М.—Л., 1931; И. С. Тургенев. Рукописи, переписка и документы, составлен. К. П. Богоявленского, Н. А. Дилевской, Н. В. Жаровой [и др.], ред. Н. П. Чулкова, М., 1935 («Бюллетень Гос. литературного музея», № 1); Клеман М. К., Летопись жизни и

творчества И. С. Тургенева, ред. Н. К. Пиксанова, М.—Л., 1934; Мордовченко Н., Добролюбов в борьбе с Тургеневым, «Литературный критик», [М.], 1936, кн. 2.

III. Языков Д. Д., Обзор жизни и трудов покойных русских писателей, вып. III, СПб, 1886, и вып. XI, СПб, 1909; Мезьер А. В., Русская словесность с XI по XIX ст. включ., ч. II, СПб, 1902; Витберг Ф. А., Модзалевский В. Л., Каталог выставки в память И. С. Тургенева в Академии наук (март, 1909), 2-е изд., СПб, 1909; Петрашкевич С. П., Библиография воспоминаний о Тургеневе, в кн.: Тургеневский сборник под ред. Н. К. Пиксанова, П., [1915]; Алексеев М. П., Материалы к тургеневской библиографии (1918—1919 гг.), в сб.: Тургенев и его время, под ред. Н. Л. Бродского, М.—П., 1923; Португалов М., Тургеняна, Статья, очерки и библиография [Орел], 1922. Г. Поспелов

ТУРЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА—см. Дополнение в XII томе.

ТУРЕЦКИЙ ЯЗЫК—известен еще под названиями: 1) османский или османскотурецкий, — название «османский» происходит от Османа—основателя свергнутой султанской династии; в настоящее время османским (osmanlica) называется дореволюционный, насыщенный арабизмами и фарсизмами литый язык и 2) анатолийско-турецкий—название, возникшее после Всесоюзного туркологического съезда в Баку [1926] в связи с предложением турецкой делегации об изъятии из употребления термина «османский». О месте Т. яз. среди других языков той же системы—см. «Турецкие языки».

Область распространения Т. яз.—вся территория Турецкой республики (Анатолия, турецкая часть Румелии), северная часть Сирии, маленькие поселения на Балканском полуострове (Ада-Кале и пр.) и Адигенский и Ахалцихский р-ны ССР Грузии.

Т. яз. на обширной территории своего распространения подразделяется на целый ряд диалектов. Эти диалекты или совершенно еще не обследованы, или изучены далеко в недостаточной степени. Поэтому говорить о какой-либо лингвистической карте Т. яз. пока не приходится. Тем не менее существуют описания отдельных диалектов (эрзерумский, трапезундский, кастамунийский, айдинский, караманский, македонский, кармалицкий, румелийский, боснийский), произведенные преимущественно европейскими учеными. Можно заметить, что диалекты Восточной Анатолии выявляют схождения с азербайджанским, в то время как диалекты Центральной и Западной Анатолии тяготеют к стамбульскому диалекту, легшему в основу литературного турецкого языка.

Неудовлетворительная изученность письменных памятников эпохи возникновения Османской империи не позволяет обрисовать полную картину происхождения и развития письменного литературного языка. Его оформление началось под сильным воздействием арабской и персидской литературы Ислама; хлынувшая в Т. яз. волна арабизмов и фарсизмов до неузнаваемости изменила облик литературного Т. яз. Так напр. в нек-рых памятниках XVII, XVIII и последующих веков турецкий слой занимает ничтожное место (примерно 10—15%). Арабские и персидские влияния не ограничиваются многочисленными лексическими данными; заимствуются и морфологические (арабские и персидские формы множественного числа, различие граммати-

ческих родов и др.) и синтаксические (персидский «изафет», строй фразы) элементы.

Объем этих заимствований в нек-рой степени может быть показателем социальной дифференцированности турецкого лит-ого языка. В высокостильном языке феодально-клерикальных кругов мы встречаем максимальное количество (80—90%) арабско-персидских слов и целых оборотов, совершенно чуждых для языка других слоев общества. Меньше заимствований наблюдается в языке демократической интеллигенции преимущественно конца XIX и начала XX вв., и наименьшее количество этих заимствований падает на язык народной массы.

С другой стороны, культурно-экономические и политические условия Турции в XIX—XX вв. вели к соприкосновению с западно-европейскими странами. Отражением этих связей является наличие в турецком языке лексических наслоений французского (в большей степени), итальянского и др. европейских языков.

В 1928 по инициативе республиканского правительства в Турции была проведена большой важности реформа в области языкового строительства. Совершенно непригодный для турецкой звуковой системы арабский алфавит был заменен латинским. Эта реформа еще более усилила уже наметившееся после революции течение по очищению Т. языка от навязанных ему чуждых языковых слоев. Под непосредственным руководством президента Кемали Атаюрка было основано общество по изучению Т. яз. (Türk dili arastırma kurumu), к-рое провело уже два съезда. На этих съездах, происходивших с участием Кемали Атаюрка, обсуждались вопросы об освобождении турецкого яз. от излишних и торозящих внедрение культуры в широкие массы арабизмов и фарсизмов и об их замене турецкими эквивалентами, а также вопросы терминологии, грамматики и др. Упорная борьба, руководимая авторитетом президента, за осуществление постановлений съездов уже дала результаты: в настоящее время употребление арабизмов и фарсизмов доведено до минимума, в газетах встречаются статьи, изложенные исключительно турецкими и международными словами; есть основание полагать, что приближение турецкого лит-ого яз. к языку народных масс будет успешно завершено.

Графика Т. яз. До 1928 в турецкой письменности применялся арабский алфавит с теми дополнительными буквами, к-рые введены в персидском письме, и кроме того с дополнительной буквой (şafih), введенной для обозначения «н» заднеязычного, совпавшего, впрочем, в константинопольском (лит-ом) произношении с «н» переднеязычным. После реформы 1928 (ср. выше) в турецкой письменности применяется латинский алфавит со следующими специфическими значениями букв: с=дж, ç=ч, ş=звонкое фрикативное г, і (без точки)=ы, j=ж ş=ш.

Библиография: Weil G., Grammatik der osmanisch-türkischen Sprache, B., 1917; Deny J., Grammaire de la langue turque (dialecte osmanli), P., 1921 (с обширной библиографией); Гордлевский Вл., Грамматика турецкого языка, М., 1928; Дмитриев Н., Материалы по османской диалектологии, «Зап. коллегия востоковедов», т. III (Л., 1928) и т. IV (Л., 1930) (с обширной библиографией).

С. Д.

ТУРЕЦКО-ТАТАРСКИЕ ЯЗЫКИ—см. «Турецкие языки».