

83

Λ64



КОНТРОЛЬН. ДР.
СРОКОВ ВОЗВ.
ТА ДОЛЖНА
РАЩЕНА НЕ
ОГО ЗДЕ

В. 1978

Книга должна быть
возвращена не позже
указанного здесь срока

Колич. предыд. выдач _____

Г 2174 # 4390
83 51703
Л 64 Литературная
энциклопедия т. II
1929 2-50

[Blank paper insert]

83
164

**КОММУНИСТИЧЕСКАЯ АКАДЕМИЯ
СЕКЦИЯ ЛИТЕРАТУРЫ, ИСКУССТВА И ЯЗЫКА**



ЛИТЕРАТУРНАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

**И. М. БЕСПАЛОВ, П. И. ЛЕБЕДЕВ-ПОЛЯНСКИЙ,
А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ, И. Л. МАЦА, И. М. НУСИНОВ,
В. Ф. ПЕРЕВЕРЗЕВ, Н. А. СКРЫШНИК**

ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР
В. М. ФРИЧЕ

ОТВЕТСТВЕННЫЙ СЕКРЕТАРЬ
О. М. БЕСКИН

ТОМ ВТОРОЙ



Дмитровская районная Библиотека
Московской области

**ИЗДАТЕЛЬСТВО КОММУНИСТИЧЕСКОЙ АКАДЕМИИ
1 9 2 9**

51703 / 47390
05647 / 72174
682
71
15
86
K
M

83 я 2

Энциклопедия литературная

8

164

*

ОТПЕЧАТАНО
 В ПЕРВОЙ ОБРАЗЦОВОЙ
 ТИПОГРАФИИ ГОСИЗДАТА.
 МОСКВА, Валовая улица, 28.
 Главлит Д-41428. П.11. ИКА 437.
 Заказ 207. * * * Тираж 20500.

ЛИ-ЭН-М-29 (Т, 2)

Портреты на вкладных листах Герцена, Гёте и Горького отпечатаны способом меццо-тинто в Гованне; портреты Вольтера, Гейне, Гоголя и Грибоедова — в типографии гав. «Правда». Клише изготовлены в цинкографии «Искусство».

Статформат Б, (176 × 250 мм).

ОТ РЕДАКЦИИ

Со второго тома Редакция отказалась от деления материала на основной и справочный. Как неоднократно указывалось читателями и прессой, такое разделение крайне затрудняет пользование «Литературной энциклопедией».

Вместе с тем несколько изменен критерий отбора материала. Часть имен и понятий, первоначально предположенных ко включению в справочный отдел, отошла к основному и в связи с этим подверглась более детальной разработке. Другая часть слов, чрезвычайно незначительных по своему удельному весу для науки о литературе, отпала вовсе. Последнее менее всего коснулось современности.

Основным и руководящим принципом «Литературной энциклопедии» остается отбор крупных явлений литературной истории и важных понятий теории литературы. Редакция стремится полностью охватить материал, необходимый для научного, историко-материалистического понимания литературы. Редакция отнюдь не ставит себе целью придать «Литературной энциклопедии» характер универсального справочника. Это привело бы ее к невозможности широкой аналитической разработки важнейших тем или к чрезвычайному увеличению объема издания.

Как уже отмечалось в предисловии к первому тому, Редакция особенно озабочена полным освещением литературы народностей СССР. В меру сил и возможностей она эту задачу выполняет. Но нельзя не подчеркнуть лишний раз огромных трудностей этого начинания: нет достаточно разработанных материалов; еще не хватает занимающихся литературой работников — в особенности марксистов — из среды этих национальностей; еще часто научное изучение заменяется публицистической оценкой. На этом участке «Литературной энци-

клопедии» неминуемы некоторые ошибки. Думается, что огромная политическая важность самого «первоначального накопления» материала в этой области их извиняет.

Редакционная коллегия *«Литературной энциклопедии»* пополнена гг. Беспаловым И. М. и М а́ ца И. Л.

В июле с. г. трагически погиб сотрудник *«Литературной энциклопедии»* Анатолий Яковлевич Ш А Б А Д: он утонул в Москве-реке.

Несмотря на молодой возраст (покойному было 22 года), т. Шабад отличался большой эрудицией в области западно-европейских литератур.

Если бы смерть не пресекла так рано его работы, т. Шабад безусловно занял бы видное место среди деятелей науки о литературе.

ВАЖНЕЙШИЕ СТАТЬИ ПЕРВОГО ТОМА:

- АБИССИНСКАЯ ЛИТ-РА** — Авдиев В. И.
АБИССИНСКИЙ ЯЗЫК — Грандэ Б. М.
АБХАЗСКАЯ ЛИТ-РА — Поливанов Е. Д.
АБХАЗСКИЙ ЯЗЫК — Марр Н. Я., акад.
АВГАНСКАЯ ЛИТ-РА — Пурецкий Б. Д.
АВЕСТА — Фрейман А. А.
АВТОРСКОЕ ПРАВО — Николаев Н.
АГАДА — Гордон Ш. М.
АГАСФЕР — Шабад А. Я.
АГИТАЦИОННАЯ ЛИТ-РА — Лунин Э. Б.
АКАДЕМИИ — Б. К.
АКМЕИЗМ или АДАМИЗМ — Совсун В. Г.
АКСАКОВЫ — Клевенский М. М.
АКСЕЛЬРОД Л. — Вольфсон С. Я.
АКТИОН — Запровская А. Я.
АКЦЕНТУАЦИЯ — Поливанов Е. Д.
АЛЬМАНАХИ и СБОРНИКИ — Ежов И. С.
АЛЬФЬЕРИ — Гливенко И. И.
АМП — Анисимов И. И.
АНГЛИЙСКАЯ ЛИТ-РА — Коган П. С.
АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК — Солонино М. А.
АНДРЕЕВ — Горбачев Г. Е.
АНДРЕЕВИЧ — Храпченко М. Б.
АНЕКДОТ — Зунделович Я. О.
АННЕНСКИЙ — Благой Д. Д.
АННУНЦИО — Фриче В. М.
АНТИХРИСТ — Кисин Б. М.
АНЦЕНГРУБЕР — Шиллер Ф. П.
АПОКАЛИПТИЧЕСКАЯ ЛИТ-РА — Никольский Н. М.
АПШЕРЦЕПЦИЯ — Асмус В. Ф.
АРАБСКАЯ ЛИТ-РА — Некора Л. С.
АРАБСКИЙ ЯЗЫК — Юшманов Н.
АРАМЕЙСКАЯ ЛИТ-РА — Грандэ Б. М.
АРВАТОВ — Фриче В. М.
АРИОСТО — Дживелегов А. К.
АРИСТОТЕЛЬ — Асмус В. Ф.
АРИСТОФАН — Дератани Н. Ф.
АРМЯНСКАЯ ЛИТ-РА — Мсерианц Л. и Е. П.
АРМЯНСКИЙ ЯЗЫК — Мсерианц Л.
АРХИВ — Бельчиков Н. Ф.
- АРЦЫБАШЕВ** — Назаренко Я. А.
АСЕЕВ — Лелевич Г. Л.
АШ — Нусинов И. М.
БАБЕЛЬ — Горбов Д. А.
БАЙРОН — Фриче В. М.
БАЛЛАДА — Шор Р. О.
БАЛЬЗАК — Нусинов И. М.
БАЛЬМОНТ — Лелевич Г. Л.
БАРАТЫНСКИЙ — Благой Д. Д.
БАРБЮС — Анисимов И. И.
БАРОККО — Пуришев Б. И.
БАСНЯ — А. С. и Р. Ш.
БАСОВ — Вешнев В. Г.
БАТЮШКОВ — Благой Д. Д.
БАШКИРСКАЯ ЛИТ-РА — Саади А. А.
БЕДНЫЙ ДЕМЬЯН — Цейтлин А. Г.
БЕЗЫМЕНСКИЙ — Лелевич Г. Л.
БЕЛИНСКИЙ — Полянский Вал.
БЕЛОРУССКАЯ ЛИТ-РА — Пиотухович М. И. и Жилунович Д.
БЕЛОРУССКИЙ ЯЗЫК — Расторгуев П. А.
БЕЛЫЙ АНДРЕЙ — Воронский А. К.
БЕЛЬГИЙСКАЯ ЛИТ-РА — Лопашев С. А.
БЕНГАЛЬСКАЯ ЛИТ-РА — Сухотин А. М.
БЕНЕДИКТОВ — Дружкина В. А.
БЕРАНЖЕ — Горбов Д. А.
БЕРГЕЛЬСОН — Нусинов И. М.
БЕРНАРДЭН де СЕН ПЬЕР — Шабад А. Я.
БЁРНЕ — Винер М.
БЕССАЛЬКО — Лелевич Г. Л.
БЕХЕР — Анисимов И. И.
БИБЛИОГРАФИЯ ЛИТ-РЫ — Фо-мин А. Г.
БИБЛИЯ — Гурлянд А. С.
БЛАСКО ИБАНЬЕС — К. Д.
БЛОК — Благой Д. Д.
БОВОРЫКИН — Кубиков И. Н.
БОГДАНОВ — Лелевич Г. Л.
БОГЕМА — Фриче В. М.
БОГОИСКАТЕЛЬСТВО и БОГОСТРОИТЕЛЬСТВО — Вольфсон С. Я.
БОГОРОДИЦА — Кисин Б. М.
БОДЛЕР — Луначарский А. В.
БОКАЧЧО — Дживелегов А. К.
БОЛГАРСКАЯ ЛИТ-РА — Кара-Иванов
БОЛГАРСКИЙ ЯЗЫК — Данилов Г. К.
БОМАРШЕ — Рубин А.

БРАНДЕС — Фриче В. М.
 БРЮНЕТЬЕР — Фриче В. М.
 БРЮСОВ — Благой Д. Д.
 БУЛГАКОВ — Нусинов И. М.
 БУЛГАРИН — Клеветский М. М.

БУЛЬВЕР-ЛИТТОН — Бабух С. Р.
 БУНИН — Горбов Д. А.
 БУРЛЕСКА — Шабад А. Я.
 БУРЯТСКАЯ ЛИТ-РА — Поппе Н. Н.
 БУХАРИН — Вольфсон С. Я.

ВАЖНЕЙШИЕ СТАТЬИ ВТОРОГО ТОМА:

БЫЛИНЫ — Соколов Б. М.
 БЬЕРНСОН — Коган П. С.
 БЭРНС — С. Б.
 БЮРГЕР — Пуришев Б. И.
 БЯЛИК — Гордон Ш. М.
 ВАВИЛОНО - АССИРИЙСКАЯ ЛИТ-РА — Авдиев В. И.
 ВАГАНТЫ — Р. Ш.
 ВАЗОВ — Кара-Иванов
 ВАЛЛЕС — Лаврецкий А.
 ВАЛЬТЕР фон дер ФОГЕЛЬВЕЙДЕ — Шор Р. О.
 ВАЛЬЦЕЛЬ — Запровская А. Я.
 ВАРИАНТЫ — Лунин Э. Б.
 ВАССЕРМАН — Анисимов И. И.
 ВЕДЕКИНД — Анисимов И. И.
 «DIE WEISSEN BLÄTTER» — Запровская А. Я.
 ВЕКОВЫЕ ОБРАЗЫ — Нусинов И. М.
 ВЕНГЕРСКАЯ ЛИТ-РА — Маца И. Л.
 ВЕРГИЛИЙ — Троцкий И. М.
 ВЕРЕСАЕВ — Полянский Вал.
 ВЕРИЗМ — Шабад А. Я.
 ВЕРЛЕН — Луначарский А. В.
 ВЕРН — Чехов Н. В.
 ВЕРТЕР и ВЕРТЕРИЗМ — Пуришев Б. И.
 ВЕРФЕЛЬ — Анисимов И. И.
 ВЕРХАРН — Луначарский А. В.
 ВЕСЕЛОВСКИЙ АЛ-ДР — Якобсон Л. Г.
 ВЕСЕЛЫЙ, АРТЕМ — Лежнев А. З.
 ВИДЕНИЯ — Шор Р. О.
 ВИЗАНТИЙСКАЯ ЛИТ-РА — Орлов А. С.
 ВИЙОН — Шабад А. Я.
 ВИЛАНД — Пуришев Б. И.
 ВИЛЬЕ де ЛИЛЬ АДАН — Шабад А. Я.
 ВИННИЧЕНКО — Василенко В.
 ВИНЬИ — Нусинов И. М.
 ВЛИЯНИЯ — Цейтлин А. Г.
 ВОДЕВИЛЬ — Бескин Э. М.
 ВОЛЬНЫЙ СТИХ — Тимофеев Л. И.
 ВОЛЬТЕР — Фриче В. М.
 ВОЛЫНСКИЙ — Бескин Э. М.

ВОРДСВОРТ — Бабух С. Р.
 ВОРОВСКИЙ — Вольфсон С. Я.
 ВОРОНСКИЙ — Добрынин М. К.
 ВРЕМЯ — Цейтлин А. Г.
 ВЫСПЯНСКИЙ — Каменский Г. Г.
 ВЯЗЕМСКИЙ — Нечаева В. С.
 ГАЗЕНКЛЕВЕР — Гальперина Е. Л.
 ГАЗЕТА — Лунин Э. Б.
 ГАМЛЕТ — Нусинов И. М.
 ГАМСУН — Блюмфельд Л. Г.
 ГАРШИН — Каменельсон С. М.
 ГАУПТМАН Г. — Анисимов И. И.
 ГЕББЕЛЬ — Шиллер Ф. П.
 ГЕЙНЕ — Шиллер Ф. П., Шор Р. И. и Лаврецкий А.
 ГЕЛЬДЕРЛИН — Луначарский А. В.
 ГЕОРГЕ — Гальперина Е. Л.
 ГЕРДЕР — Пуришев Б. И.
 ГЕРЦЕН — Каменев Л. Б.
 ГЁТЕ — Пуришев Б. И.
 ГЛАДКОВ — Горбачев Г. Е.
 ГОГОЛЬ — Переверзев В. Ф.
 ГОЛСУОРСИ — Динамов С. С.
 ГОЛЬДОНИ — Дживелегов А. К.
 ГОМЕР — Богаевский Б. М.
 ГОНКУРЫ — Эйхенгольц М. Д.
 ГОНОРАР — Троцкий И. М. и Николаев Н.
 ГОНЧАРОВ — Цейтлин А. Г.
 ГОРАЦИИ — Дератани Н. Ф.
 ГОРЬКИЙ — Беспалов И. М.
 ГОСИЗДАТ — Халатов А. Б.
 ГОТЬЕ — Эйхенгольц М. Д.
 ГОФМАН — Анисимов И. И.
 ГРАММАТИКА — Шор Р. О.
 ГРАФИКА — Шор Р. и Каринский Н.
 ГРЕЧЕСКАЯ ЛИТ-РА (античная) — Троцкий И. М.
 ГРЕЧЕСКАЯ ЛИТ-РА (новая) — Лопашев С. А.
 ГРЕЧЕСКИЙ ЯЗЫК — Дератани Н. Ф.
 ГРЕЧЕСКИЙ ЯЗЫК (новый) — Лопашев С. А.
 ГРИБОЕДОВ — Благой Д. Д.

ПОРТРЕТЫ НА ВКЛАДНЫХ ЛИСТАХ

	<i>Между стр.</i>		<i>Между стр.</i>
ВЕСЕЛОВСКИЙ	192—193	ГЕРЦЕН	480—481
ВОЛЬТЕР	288—289	ГЁТЕ	512—513
ВОРОВСКИЙ	304—305	ГОГОЛЬ	560—561
ГЕЙНЕ	432—433	ГОРЬКИЙ	640—641
ГРИБОЕДОВ	752—753		

Б

БЫЛИНЫ.—термин—русские эпические песни, сохранившиеся главным образом в устах северного крестьянства под названием «старин», «старин» и «старинок». Термин былины искусственный, введенный в научное употребление в 30-х годах XIX века любителем ученым Сахаровым на основании упоминаемых в «Слове о полку Игореве» [кон. XII в.] «былинах сего времени». У северных «сказителей» (исполнителей, певцов) именем старин обозначаются иногда также некоторые эпические духовные стихи (см.) и многие исторические песни, гл. обр., XVI—XVII вв. В научной литературе обычно эти произведения рассматриваются отдельно, хотя по существу некоторые эпические духовные стихи и особенно длинные исторические песни отнести к особому фольклорному жанру труднее, чем былины.

Несмотря на огромное количество ученых работ, посвященных былинам, последние до сих пор во многом остаются не разъясненными и загадочными.

ИСТОРИЯ СОБИРАНИЯ. Значительную трудность создает то обстоятельство, что до нас не дошло, а может быть вовсе не имелось, записей былин ранее начала XVII века. Самые старшие Б. записи имеют всего лишь 300-летнюю давность. Принимая же во внимание неизбежную изменчивость всякого фольклорного текста в устной передаче из поколения в поколение, приходится признать, что даже наши древнейшие записи Б. не сохранили Б. в их первоначальном содержании и форме. Более поздние записи былин, сделанные учеными собирателями из уст народа в XVIII—XX вв., вполне естественно включили в себя ряд еще дальнейших «наслоений» и подверглись большим или меньшим изменениям и привнесениям со стороны длинного ряда поколений отдельных сказителей. Восстановление первоначального вида каждой Б. и ее дальнейшей эволюции может быть (и то относительно) сделано лишь на основании внимательного сравнения и сопоставления всех дошедших до нас вариантов Б. как старых, так и новых записей.

Этим объясняется, почему ученые фольклористы так дорожат каждой старой рукописью с былинным текстом и каждой новой записью Б. на один и тот же сюжет. Б. сюжетов насчитывается всего около 40, записей же Б. текстов сейчас накопилось свыше 1 500 номеров.

Древнейшей записью русских эпических песен является запись исторических песен, почти современная воспеваемым в них событиям, сделанная для англичанина Ричарда Джемса, жившего в России в 1619—1620. Собственно Б. текстов в рукописях XVII в. дошло до нас пять. Самым древним рукописным текстом является «Сказание о киевских богатырях, как ходили в Царьград и как побили цареградских богатырей и учинили себе честь» (в конце текста это «Сказание» названо «Богатырским словом»). Этот и им подобные рукописные тексты Б. XVII в. надо рассматривать вместе с другими рукописными Б. текстами XVIII и начала XIX вв. Сейчас в науке известно таких старинных записей XVII—XIX вв. Б.—24 номера (Статья проф. Б. М. Соколова в журнале «Этнография», 1926, № 1—2), излагающих семь Б. сюжетов (Сказание о 7 богатырях, Б. о Михаиле Потыке, Алеше Поповиче и Тугарине, Ставре Годиновиче, Михаиле Даниловиче, неизвестная былина и былина об Илье Муромце и Соловье разбойнике); среди них наибольшее количество рукописных текстов передает последний сюжет. Эти записи былин сделаны конечно не с научной целью, а в целях занимательного чтения. Недаром они в своих заглавиях носят характерные для книжной литературы XVII—XVIII веков названия — «Слово», «Сказание» и «История». Читателями этих текстов были, судя по записям на рукописях, представители средних и низших классов указанной эпохи.

От середины XVIII в. дошел до нас замечательный сборник: былин, составленный казачком Киршей Даниловым для уральского богача заводчика Демидова и заключающий в себе свыше 70 песен. Несколько

(именно 26) были из этого сборника были изданы Якубовичем в 1804; более научно и полно (хотя опять не все былины были помещены), под заглавием «Древние российские стихотворения», этот сборник был издан в 1818 Калайдовичем. Вполне научного издания с дополнениями сборник Кириши Данилова дождался лишь в начале XX века (ср. Сб. Кириши Данилова под ред. П. Н. Шеффера, СПб., 1901).

Открытие богатств русского Б. эпоса падает на 60—70-е гг. XIX в. В 1861—1867 вышли в свет «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым» (224 номера Б.), а в 1872 — «Онежские Б.», записанные в 1871 А. Ф. Гильфердингом (318 номеров). Это было полным откровением для фольклористов. Оба собирателя записывали Б. в Олонецкой губ., получившей в науке название «Исландии русского эпоса». Заслуга этих собирателей заключается в их стремлении к максимальной точности записи и указанию, у какого сказителя сделана запись, а также в чрезвычайно ценных наблюдениях над условиями жизни эпоса в устах северного крестьянства. Особенно велико значение сборника Гильфердинга, обратившего большое внимание на роль личности сказителей и расположившего собранный им Б. материал не по сюжетам, а по сказителям. С тех пор этот метод расположения эпического материала (не только Б., но и сказок) стал обязательным требованием для научных сборников по русскому фольклору. В течение 1862—1874 выходили выпуски посмертного труда «Песни, собранные П. В. Киреевским» (всего 11 тт.). Песни эти собирались известным славянофилом в течение десятков лет, ценность этого сборника Б. — в наличии Б. записей из разных мест центральной России и Поволжья. В XIX в. делались и другие частичные записи Б.; Б., печатавшиеся в более мелких изданиях или журналах, объединены в два сборника: Н. С. Тихонов и В. Ф. Миллера, «Б. старой и новой записи», М., 1894 (85 номеров) и В. Ф. Миллера, «Б. новой и новейшей записи», М., 1908 (108 номеров). На самом рубеже XX в. было произведено открытие Б. богатств, на этот раз еще севернее — в Архангельской губ. Молодые тогда ученые собиратели совершили поездки за Б. в разные края этой обширной губернии; в результате наука обогатилась обстоятельными сборниками Б.: А. В. Маркова, «Беломорские Б.», М., 1901 (116 номеров); А. Д. Григорьева (всего 424 номера), «Архангельские Б. и исторические песни», т. I, М., 1904 и т. III, М., 1910 (том II не вышел) и Н. Е. Ончукова, «Печорские Б.», П., 1904 (101 номер). Сборники эти по технике записи и принципам издания стоят на высоте современных научных требований. Делались систематические записи и в других местах — правда, не давшие такого обилия текстов: в Белозерском крае (Б. и Ю. Соколовы —

28 номеров), в Саратовском крае (М. и Б. Соколовы и другие — 24 номера), в Сибири (Тан-Богораз, Гуляев и др. — 27 номеров); довольно значительный Б. материал записан у казаков донских, терских, уральских, оренбургских (собрания Листопадова, Арефина, Дюгадина, Железновых, Мякушина, Панкратьева, Карпинского — сведения обо всех этих записях объединены в ст. В. Ф. Миллера — «Казацкие эпические песни XVI и XVII веков» в его «Очерках народной словесности», т. III, М., 1924).

Наконец в 1926—1928, по давно задуманному плану и под непосредственным руководством Б. и Ю. Соколовых, были предприняты экспедиции в б. Олонецкую губернию на Онежское озеро, Водлозеро и на Кенозеро (теперь Карельская республика и часть Вологодской губ.), как-раз в те места, где некогда производились записи былины Рыбниковым и Гильфердингом. Эта экспедиция «по следам Рыбникова и Гильфердинга», с одной стороны, дала возможность записать 370 номеров Б. текстов, с другой — сделать важные для науки наблюдения над законами Б. традиций на протяжении трех-четырех поколений, установить характер происходящих изменений в эпосе и законы его отмирания (сборник Б. печатается Гос. академией художественных наук; основные выводы и свод главных фактов изложены в статье Ю. М. Соколова «Художественный фольклор», М., 1927, II—III).

ГЕОГРАФИЧЕСКОЕ РАСПРОСТРАНЕНИЕ. Наблюдения над географическим распространением Б. по месту сделанных записей показали, что, хотя главным хранителем Б. эпоса является далекий, глухой север — Архангельская губерния, б. Олонецкая губ., Сибирь, — былины в XIX веке, и частью даже в XX в., были записаны поемному в северной и южной Великороссии (губ. Московская, Новгородская, Ленинградская, Владимирская, Калужская, Тульская, Орловская, Смоленская, Воронежская), в Поволжье — Среднем и Нижнем (губ. Нижегородская, Саратовская, Ульяновская, Самарская) и среди русского казачества на Тереке, Волге, Дону и по Уралу. Это дало право предполагать, что в более древнее время былины пелись среди всего великорусского населения. Что касается следов бытования русских былин на Украине, то таких следов очень немного. Былин в подлинном смысле — записано не было. Ученые извлекают косвенные данные из употребления в украинском фольклоре былинных имен (например, Олексий Попович, Чурило, Михайлик) и частью сходных сюжетов и некоторых свидетельств XVI века, например, предания об Илье Муромце и его гробнице в Киевских «пещерах». Чрезвычайно редки, почти случайны, записи былин, или сказок с содержанием былин, и в Белоруссии. Тем не менее, на основании некоторых исторических свидетельств (например письмо оршанского старосты Кмиты

Чернобыльского (1574) с упоминанием имен Ильи Муромца и Соловья Будимировича можно думать, что былинный эпос был некогда распространен и на юге и на юго-западе Руси. Более веские выводы по этому вопросу получаются в результате историко-социологического рассмотрения содержания Б.

Эпоха записи устных Б. [XVIII — XX вв.] застаёт былины бытующими почти исключительно среди крестьянского и лишь частично среди казацко-русского населения. Это давало исследователям известное право называть Б. эпос «народным», подразумевая под последним термином крестьянство. Однако внимательное изучение содержания и формы Б. привело к непреложному теперь выводу, что Б. эпос явился сложной продукцией различных социальных групп и различных эпох. Каждая социальная группа и каждая новая эпоха, с одной стороны, вносили в Б. эпос свои новые песни, а с другой — усваивали и, усваивая, по-своему, когда бессознательно, когда сознательно, перерабатывали и приспособляли к своим вкусам прежний эпический материал. Поэтому, в целях правильного историко-социологического истолкования русских Б., исследователю нужно заниматься постепенным снятием верхних напластований, чтобы дойти до первоначального слоя каждой Б. и вместе с тем изучать ее дальнейшие переработки.

УСЛОВИЯ БЫТОВАНИЯ Б. СРЕДИ СЕВЕРНОГО КРЕСТЬЯНСТВА. О крестьянстве приходится говорить не столько как о классе, создавшем Б., сколько как о классе, сохранившем в силу консервативности своего быта то эпическое наследие, какое было некогда получено прежними крестьянскими поколениями от носителей и слагателей эпических песен других социальных классов и групп. Но так как былинная устная традиция сохранилась почти исключительно у крестьян, то естественно уделить прежде всего внимание условиям ее бытования в крестьянской среде и современным крестьянским носителям Б. — «сказителям».

Лучше всего к эпохе научных записей [вторая половина XIX в.] Б. сохранилась на севере в бывш. Олонецкой и Архангельской губ. Для этого было много оснований: отдаленность севера от политических и культурных центров, часто необычайная глушь заброшенных среди лесов и озер селений, отсутствие хороших путей сообщения, даже разобщенность на большой период (напр. вследствие весенней и осенней распутиц), отдаленность селений друг от друга, наличие целого ряда промыслов, как рыбный, соединенный с длинным процессом плетения сетей или с долгими ожиданиями ветра на берегу озера, реки или моря, или лесной промысел, заставляющий лесорубов проводить долгие зимние ночи без дела в лесной избушке, — все это, вместе с тугим проникновением в эту дикую глушь грамотности, создавало вплоть до

революционной эпохи благоприятную обстановку для сохранения старинного эпоса в его устном бытовании. Известную роль сыграли также такие обстоятельства, как отсутствие на севере крепостного права, что не могло не сказаться, вместе с упорной борьбой с окружающей суровой природой, на выработке характера северного великоросса с его чувством достоинства, большим упорством в работе, смелостью и предприимчивостью. Былинные богатыри и их удаль, естественно, были особенно понятны и близки сознанию северовеликоросса. Несомненно также, что в силу тех или других природных и хозяйственно-экономических условий население севера обладает особой художественной одаренностью, что сказалось не только в исключительно богатом по содержанию и форме словесном фольклоре (напр. знаменитые северные причитания, свадебные песни, заговоры и сказки), но и в области изобразительного искусства (ср. напр. деревянную архитектуру).

СКАЗИТЕЛИ Б. И ИХ РОЛЬ. Однако было бы совершенно неправильно утверждать, что знание и исполнение Б. является на севере общим достоянием и не требует особого художественного отбора и мастерства. Исполняют на севере Б. лишь особые их любители и знатоки, так наз. там «сказители», для к-рых однако сказывание старин отнюдь не является профессиональным занятием, связанным с добыванием средств пропитания. Лишь в отдельных случаях Б. входят в репертуар нищих калик, большею частью поющих для собирания милостыни, обычно так наз. духовные стихи. Сказители, особенно в эпоху Рыбникова и Гильфердинга, принадлежали скорее если не к состоятельным, то, во всяком случае, вполне хозяйственно крепким крестьянам, хотя бывает конечно среди них бедняки, например известная сказительница М. Д. Кривополонова. Правда, сказителей нередко приглашают участвовать в тех или других северных промыслах, в частности рыбных, причем пение Б. приравнивается к самой работе и сказитель получает равную долю с другими членами артели, а иногда и большую. Нередко среди сказителей являются лица, занятые портняжным, сапожным или валяльным промыслом, по самому своему характеру способствующим «сказыванию» длинных, медленно поющихся Б. Для запоминания и исполнения Б., по признанию самого северного крестьянства, требуется обладание «особенным талантом». Сказитель обычно пользуется у населения общим уважением. Исполнение былин не есть какой-нибудь чисто механический акт простого буквального воспроизведения, а «сказывание» былин всякий раз, особенно в устах хорошего сказителя, является безусловно творческим актом художественного мастерства. Это дало возможность ученым определенно говорить о большом значении личности сказителя и ее отражении в Б. Сказитель не

заучивает новую Б. наизусть. Он запоминает гл. обр. ее содержание, а когда сам начинает петь ее, то расцветивает ее обычными для былин описаниями или моментами действия, так наз. «типическими местами», постоянными сравнениями, эпитетами и оборотами былинной поэтики.

Личность сказителя проявляется кроме того в подборе своего репертуара, в выборе близких его вкусу сюжетов, в трактовании героев былин, а иногда и в изменении тех или других подробностей содержания. У набожного сказителя и богатыри окажутся очень набожными, все время кладут кресты и поклоны, у книжного сказителя невольно и в текст Б. проникнут книжные обороты речи или отдельные словечки; один из сказителей, долго живший в услужении, любит останавливаться на том, как богатыри входят в прихожую, и даже переносит туда действие былины. В устах сказителя-портного понятно, почему голова Идолица Поганого от удара Ильи Муромца отлетает, «будто пуговица». Один сказитель подробно опишет наказания героев, другой, более добродушный, обойдется с ними ласковее и т. д. Этим же объясняется, почему у двух сказителей, «появляющихся» былину у одного и того же лица, Б. при общем сходстве все же примет более или менее заметный своеобразный, индивидуальный отпечаток. Для сказывания Б. требуется большая восприимчивость, обычно Б. «понимается» в юные годы, хотя очень редко исполняется публично людьми молодыми. Сказывание старин является делом людей «степенных», сказители часто бывают людьми очень старыми (обычно 60—70 лет), а то и прямо древними (80—100 лет). Исполнение былин требует огромной памяти. Лучшие сказители знали порой десятки тысяч стихов. Часто искусство сказывания былин переходит по наследству. Таково например семейство Рябининых — традиция их Б. восходит к XVIII в. Учителем знаменитого Рыбниковского, а затем Гильфердинговского сказителя, Трофима Григорьевича Рябинина, был умерший глубоким стариком в 20-х годах XIX в., еще более знаменитый в Олонецком крае сказитель Илья Елустафьевич. У Трофима Григорьевича искусство пения Б. унаследовал его сын Иван Троф. Рябинин, у последнего — его пасынок Ив. Гер. Андреев-Рябинин, и наконец представителем последнего поколения сказителей является сын последнего — Петр Иванович Андреев-Рябинин. Однако далеко не всегда дети перенимают способности сказывания Б. Очень часто сказитель остается без продолжателей своего искусства в своем потомстве. В Олонецком и Архангельском крае ученые собиратели Б. застали рассказы и предания о целом ряде выдающихся сказителей, память о которых жила более столетия и распространялась на целую округу. Выдающиеся

сказители являются учителями целого поколения в округе. И в Олонецком и в Архангельском крае в былинной манере «сказывания», в сюжетах и приемах как словесного, так и музыкального оформления, собиратели намечали как бы местные «школы», или «манеры». Из сказителей, у которых в XIX и XX вв. производили свои записи Б. ученые собиратели, наиболее известными в Олонецком крае являлись: упомянутый Т. Г. Рябинин, В. П. Щеголенок с Онежского озера и Ив. Пав. Сивцов-Поромский с Кенозера. В Архангельском — Аграфена М. Крюкова с Белого моря, М. Д. Кривополенова с Пинеги, А. К. Вокоев и Петр Поздеев с Печоры. Из сибирских лучших сказителей надо назвать Леон. Гавр. Тупицына из-под Барнаула. Некоторые из сказителей вызывались учеными фольклористами в столицы, — Петербург и Москву, — что давало возможность познакомиться с их искусством очень широкому кругу ученых, артистов, учащихся. Так в 70-е гг. в Москву и Петербург приезжали Т. Г. Рябинин и В. П. Щеголенок, гостивший между прочим в Ясной Поляне у Л. Н. Толстого, воспользовавшегося рядом записанных у него устных легенд и сказаний для своих художественных произведений. В 90-х гг. приезжал И. Т. Рябинин, а в 1915 и 1922 М. Д. Кривополенова; в 1927 в Москву и Ленинград — Петр Иванович Рябинин-Андреев и Настасья Степановна Богданова-Зиновьева. Эти приезды дали возможность исследователям сделать ряд интересных наблюдений над ролью личности в сказывании былин.

Б. ТРАДИЦИЯ В НАСТОЯЩЕЕ ВРЕМЯ И ЕЕ ОТМИРАНИЕ. В 60-х годах XIX в., когда делали свои записи Рыбников и Гильфердинг, былинная традиция в Олонецком крае еще жила достаточно интенсивной жизнью, хотя и тот и другой собиратели предвидели неизбежность ее скорого отмирания. В целях выяснения процессов изменения Б. за более чем полувековой период, в 1926, 1927 и 1928 была совершена указанная выше экспедиция бр. Б. и Ю. Соколовых в те же места, где производили в свое время записи Рыбников и Гильфердинг. Эта экспедиция с достаточной ясностью может ответить на вопрос, каково состояние Б. традиции в «Исландии русского эпоса» в послереволюционный период и каковы происшедшие изменения. Записано было от 135 сказителей 370 Б. Но все же это сравнительное обилие Б. записей не колеблет основного вывода экспедиции: Б. традиция быстрым темпом идет к полному вымиранию. Еще сохранились некоторые талантливые и знающие сказители, большую часть или непосредственные потомки (внуки и дети) известных сказителей эпохи Рыбникова и Гильфердинга, или их «ученики». Многие современные сказители — глубокие старики 70—80 лет. Если количество былинных сюжетов в устном употреблении осталось почти

то же, то значительно увеличилось число певцов; напр. в Кижской волости Гильфердингом было записано от 11 человек 75 Б. текстов на 32 сюжета, теперь там же было записано от 30 человек 87 текстов на 31 сюжет, и чрезвычайно уменьшился запас Б. у каждого из сказителей. Произошло явное измельчание репертуара, сказывание былины явно потеряло значение особого мастерства. Существенно изменился характер популярности тех или других сюжетов: героические и фантастико-легендарные Б. исчезают, в значительно большем употреблении былины романтического и балладного характера, с семейно-бытовыми и любовно-драматическими сюжетами. Если Гильфердинг считал, что на Кенозере «как бы сам воздух пропитан былинной поэзией», то сейчас приходилось уже разыскивать стариков, знающих Б., путем обхода деревень и отдельных изб. Молодое поколение былин уже почти совсем не знает. Одним словом, Б. традиция даже в глухом Олонецком крае приближается к тому положению, какое имеет место в других районах, где цветущая некогда эпическая традиция оставила небольшие следы и где запись былин является теперь делом совершенно случайным (напр. Сибирь, Белозерский край, Саратовская губ. и др.). Былинный эпос в крестьянской среде определенно и безвозвратно отмирает: содержание богатырских Б., предполагающее достаточно наивную веру в чудесное, размеренный спокойный склад былинного стиха, однообразный, уравновешенный Б. напев и длительное многочасовое исполнение одной Б. стоят в полном противоречии с новым укладом крестьянского быта, с ростом культуры и самосознания, с поднятием и развитием активности и общественности деревни и ускорением темпа жизни. Новое время потребовало новых песен. Б. эпос окончательно утрачивает созвучие с мирозерцанием и настроениями последнего хранителя Б. — крестьянского класса. Изпод устного бытования былин ускользает последняя социальная база. Крестьянство в нашу эпоху окончательно перерастает былинный эпос.

ПОЭТИКА Б. (СТИЛЬ, КОМПОЗИЦИЯ, ЗВУКОПИСЬ, СТИХОСЛОЖЕНИЕ). В своем историческом развитии Б. претерпели изменения не только в своем содержании, но и в своей художественной форме. В какой мере крестьянский период жизни Б. сохранил их старинную форму, говорить можно лишь относительно. Выработанные в течение веков композиционные и стилистические приемы создали традиционность Б. поэтики. Сказитель, обладая запасом таких традиционных формул и комбинируя их, получает возможность варьировать Б., то уменьшая, то увеличивая ее, однако не нарушая несколько самого Б. сюжета. Поэтические приемы эпоса вместе с тем являются часто и приемами мнемоническими, облегчающими запоминание и воспроизведение Б. текста. Выдержанный эпический стиль Б. отличается

медлительностью и спокойствием. Былинный эпос любит медленное разворачивание действий, часто прибегает к различным видам повторений, с большой обстоятельностью описывает отдельные детали и несколько не боится утомить сравнительным однообразием своего стиля. Внешними приемами Б. композиции являются отстоявшиеся в эпической традиции вступления («запевы», «зачины») и концовки, а также «общие места» Б., т. е. типические традиционные формулы, описывающие излюбленные для Б. сюжеты положения Б. героев или Б. обстановку (таковы напр. типические описательные формулы поклонов богатыря при входе в терем, просьбы благословения у матери, седлания богатырского коня, сватовства богатырей, посольства и т. п.). Сами былины отличаются иногда разницу между «запевом» или «прибауткой» и следующим за ним «зачином». Так в известном начале Б. о Добрыне — «Из-под беляя березы кудреватая» — после поэтического описания величественной «Матки Волги реки» идут такие примечательные слова: «Все это, братцы, не сказочка, а все это, братцы, прибауточка. Теперь-то Добрынюшке зачин и пошел: Во стольном-то граде во Киеве...» и т. д. Запевы не имеют прямой связи с содержанием Б. — они лишь служат как бы уvertureй к Б., прелюдией, их цель привлечь внимание слушателей, настроить их и самого исполнителя на соответствующий данному былинному сюжету общий тон и лад.

Из запевов укажем еще знаменитый запев — «Высота ли высота поднебесная, Глубина-глубина океан море, Широко раздолье по всей земле, Глубоки омуты Днепровские»; запев о турицах, увидевших на киевской стене городской плачущую девицу, предчувствующую невзгоду над Киевом; зачин о Скимене-звере или зачины с призывом слушать былину: «Послушайте, вы, люди добрые, Я ли вам да старину скажу, Старину скажу да стародавнюю»; или «Кто бы нам сказал про старое, про старое, про бывалое, про того Илью Муромца» и др. Следующие за запевами или прямо начинающие собой былины зачины могут быть разделены на несколько типов. Большое количество зачинов может быть отнесено к числу географических, т. е. обозначающих место действия или отвечающих на вопросы, куда и откуда приехал былинный герой. Иногда это место действия обозначено в общих чертах — «из-за моря», «поле чистое», «горы», «крест леванидов», большею же частью дается конкретное географическое обозначение (напр.: «Из Волянца города, Из Галича, Из той Волянь-земли богатыя, Из той Корелы из проклятыя Да не бел кречетышко выпархивал, Не бел горностаюшко проскакивал, Не ясен сокол тут пролетывал, Проезжал удалой добрый молодец, Молодой боярин Дюк Степанович», или «Ай во славном было городе во Муроме, А во том было селе да Карачарове» и т. д.). Сюда же нужно отнести и зачины о непроезжей дороге, о заставе

богатырской и др. Значительно реже зачины хронологические, обозначающие время действия (ср. «Как доселева Рязань слободой слыла, А как нонече Рязань славен город стал» и пр.). Запевы и зачины впрочем не обязательны. Иногда Б. переносят нас прямо in medias res их действия, напр. — «Как да хвалитце Сатко, похваляитце Сатко Во ины грады товары все повыкупить» и т. п. Б. заключения, концовки реже зачинов, но и они характерны: «Синему морю на тишину, Всем добрым же людям на послушанье», «А по тых мест старинка и поконилась», «То старина, то и дэянье». Или величание хозяина, или пение славы: «Только тому Соловнику славы поют, а Ильина-то слава не минуется». В полном согласии с традиционностью зачинов, типических формул и концовок — также и другие стилистические и композиционные приемы былин. Сюда относятся наличие всевозможного рода повторений. Былинная поэтика не стесняется буквальным или почти буквальным повторением часто значительных по своему размеру целых эпизодов. Например приказание князя послу с буквальной точностью повторяется при изложении послом этого приказания иноземному царю. Особенно излюблены троекратные повторения эпизодов, правда, с некоторой тенденцией «наращення». Этот же принцип повторений дает себя ясно чувствовать в словесном стиле былин. Таковы простые повторения слов («Чудным, чудным, чудно», «дивным дивно», «из лесу было лесу темного»), повторения предлогов, повторения одного и того же слова в двух или нескольких следующих друг за другом стихах («Того ли то соболя заморского, Заморского соболя ушистого, Ушистого соболя, пушистого»), повторения путем отрицания противоположности («А и холост хожу, не женат гуляю», «Немало дело то, великое»), употребление синонимов («Без бою, без драки, кровопролития», «Не знаешь, не ведаешь»), связь этимологически родственных слов («Мелкие ручейки бродом брела, Глубокие реки плывом плыла», «дождь дождит», «сослужу службу дальнюю»). Сюда же относятся и повышение числа в каждом новом стихе: «Там выправь дани, выходы, За двенадцать год да за тринадцать лет, За тринадцать лет да с половиною». К отстоявшимся традиционным приемам былинного стиля относятся также так наз. постоянные эпитеты, прилагаемые к различным предметам: белый (березка, грудь, день, кречет, лебедь, горностаи, рука, свет, снег, шатер, гридня, стол, светлица, ворота и др.), красный (солнце, золото), серый (волк, гусь, селезень), широкий (двор, степь, дорога, доля, раздолье), богатырский (голос, конь, лошадь, сила, сон, добыча). Многие из этих эпитетов дают представление об эстетических вкусах и пристрастиях русских былин. Большинство постоянных эпитетов применяется лишь к одному-двум словам: поле чистое, море синее, мелкий жемчуг, облако ходячее, гости богатые, тугой лук и др.

Эпитеты дают часто важные указания на исторические отношения (славный богатый Вольный город, татарин поганый, Литва хобробая, седельшко черкасское), на историко-бытовые черты (терема златоверхие, подворотенки, дорог рыбий зуб, печка муравлена) и социальные черты предыдущих периодов в жизни русских былин (Владимир стольно-Киевский, старый казак Илья Муромец, бояре думные). В русском былинном эпосе довольно часты сравнения. Таковы напр.: «Опять день за днем будто дождь дождит, неделя за неделей, как трава растет, А год за годом, как река бежит»; или в былине об Идолице: «Глазница будто чашица, ручица будто грабища». Еще больше уподоблений (Владимир — красно солнышко, брови — черна соболя). Нередки в былинах также параллелизмы, особенно отрицательные (напр. «Не ясен сокол тут вылетывал, Не черной ворон тут выпархивал, Выезжает тут злой татарченок»). Традиционность былинного стиля повлекла за собой в некоторых случаях нечувствительность к смыслу тех или других выражений, слов и оборотов. Сюда нужно например отнести «окаменелые» эпитеты, т. е. такие эпитеты, какие, употребляясь по привычке, иногда оказываются в былинах не к месту (напр. кн. Владимир называется ласковым даже тогда, когда по действию былины он наоборот весьма неласков; царь Калин своего же подчиненного татарина называет «поганым», а татарин, передавая грозное приказание кн. Владимиру от имени своего повелителя, называет последнего «собака Калин царь»). Значительно менее чем внешняя техника и стилистика былин разработаны вопросы о внутренних приемах былинной композиции. Работы в этом направлении начали появляться лишь в самое последнее время (Скафтымов, Габель), и признать выводы из этих опытов установившимися было бы преждевременно. Нет сомнения однако, что как в самой архитектонике внутреннего состава былин, так и в формах действия, былины далеко не однородны. Прежде всего в этих отношениях будут различаться былины богатырские от Б.-новелл, как их уже давно Вс. Миллер различал по содержанию. В былинах богатырских движение отличается центростремительностью к главному действующему лицу — богатырю. Развивается оно не всегда прямолинейно, а очень часто с внезапными сдвигами в противоположную сторону. Излюбленным приемом богатырской Б. является прием антитезы (Илья, вопреки предостерегающей надписи на распустье трех дорог, едет по ним и своими действиями опровергает эти предостережения; Добрыня не слушается наставлений матери и купается в Пучай реке и т. д.). Аналогично приему антитезы в развитии действия в богатырских былинах видим тот же прием контраста и в организации образа Б. героев. В начале Б. герой не дооценивается, даже опочивается, враг кажется значительнее его, сильнее, затем все это

сразу опровергается дальнейшим, тем более финальным моментом богатырской Б.: богатырь один расправляется с многотысячной враждебной силой. Контрастно например обрисованы такие пары, как Илья и Идолище, Потаня и Кострюк, Добрыня и Змей и др. Для богатырской былины чрезвычайно характерны различные формы гиперболизации как внешнего вида былинных героев и их атрибутов, так и их действий, подвигов. Б.-новеллы (Чурила и Катерина, Алеша и Добрыня, Хотен Блудович и др.), в отличие от богатырских Б., включают значительно больше элементов чисто драматического действия. Не малую роль в поэтике Б. играют различные формы диалога, причем в богатырской, воинской Б. диалог, или вообще прямая речь, менее употребительны, чем в Б. новеллистической, для которой диалогическая форма изложения в значительной мере является формальным признаком особого Б. жанра. Диалог выполняет существенную динамическую функцию в строении Б. — он в значительной мере двигает действие в Б.

В отношении звукописи Б. только сейчас начинают подвергаться научному анализу. Так напр. обстоит дело с рифмой в Б. Если раньше считалось общепринятым, что Б. является нерифмованным «белым» стихом, то сейчас, по новым исследованиям (Жирмунский), наоборот, конечной рифме отводится несомненная роль в метрическом строении Б. Правда, в большинстве случаев эта Б. рифма является произвольным следствием характерного для Б. ритмико-синтаксического параллелизма соседних стихов или полустуший и поэтому в ней преобладают созвучия морфологически тождественных окончаний (суффикса или флексии), напр.: подлыгаешься — насмеаешься, кушати — нарушати, столовым — дубовым. Кроме того обычное наше представление о рифме в Б. стихе осложняется тем обстоятельством, что в этом стихе при напеве нужно разуместь ударным каждый последний слог независимо от фонетической ударности этого слога (К о р ш). С этой точки зрения в Б. рифмованными окажутся такие слова, как — по солнышку: по месяцу; Никитинич; Иванович. Впрочем обычное рифмовое созвучие в Б. распространяется до третьего слога с конца, приобретая характер дактилической рифмы с метрическим отягчением на последнем слоге (соловь и ны и, зверь и ны и). Довольно часто в Б. конечные созвучия носят характер глубоких рифм, благодаря параллелизму префиксов: п р и з а д у м а л и с ь; п р и з а с л у х а л и с ь. Как видно из последнего примера, для Б. рифмы не важно несовпадение согласных между ударной гласной третьего слога и окончанием (поскак и в а т ь: пом а х и в а т ь; хоробр о е й: клено в о е й). Вообще в Б. большею частью преобладают рифмы неточные, приближенные, или даже просто ассонансы, поэтому лучше говорить не о рифмах

в былинах, а о «рифмоидах» (Жирмунский). Тем не менее эти конечные созвучия придают некоторый характер членения Б. стихов на неравномерные и непоследовательные композиционные ритмико-синтаксические единицы, не строфы — а «строфемы» (обычно рифма в Б. связывает собой два или три идущих друг за другом стиха: «А орет в поли ратай, понук и в а е т, А у ратая то сошка поскрип и в а е т, Да по камешкам омешики почирки в а ю т»). Иногда встречаются более обширные строфические объединения одной рифмой, обычно в исходе Б. или на эффектных вершинах действия. Большею частью в былинах последовательное объединение стихов разными рифмами принимает форму — *aa bb cccc*, — икс обозначает конечный нерифмованный стих, заключающий собой такую строфему. Приблизительный подсчет дает в Б. около трети стихов, в том или другом виде связанных рифмой-«рифмоидом». Качественное и количественное различие в употреблении их зависит часто от художественной манеры и навыков отдельных сказителей. Помимо конечных рифм в Б. стихе часты начальные и срединные рифмы (основанные на том же ритмико-синтаксическом параллелизме) — «Пошипи зм ей по-зме и н о м у», Зарявкой зв е р ь по-тур и н о м у», — а также рифмовка полустуший и «подхватывание» второго полустушия в начале следующего стиха («А кто стоя стоит, тот и сидя сидит, А кто сидя сидит, тот и лежа лежит»). Вообще лично мы склонны придавать в Б. стихе большее значение, чем конечным рифмам, другим видам и приемам звукописи, каковы напр. различные виды ассонансов, аллитераций и звуковых повторов, часто организующих собой целые Б. тирады. На этих приемах напр. основан такой знаменитый запев: «Ай чисты и поля были ко О п скову, Ай широк и раздольица ко К и еву, Ай выс о кие то горы Сорочинские, Колокольной от з в о н да в Н о в е городе, Ай тертые к а л а чики В а л дайские, Ай шап л и в ы — щего л и в ы в Я р о с л а в и города, Ай сладки на п и тки во П и тере, Ай широки п одолы П у д ожаночки. Ай Дунай, Дунай, да боле петь вперед не знай». В этом запеве замечательные свойства каждой местности подобраны не по одному смысловому принципу, но и по звуковому притяжению. Примеры построений целых Б. стихов путем аллитераций довольно часты для Б. («П о вели Илью да п о чисту поло, А ко тым п о латам п о л отнянным, П р и в о д и л и ко п о л атке п о л тняной, Привели его к собаке царю Калину»). Звуковому притяжению мы придаем также не малое значение в образовании постоянных эпитетов (д лю то л о халище, в ы ходы в ы сокие, п и во п ь я ное и друг.). Огромное количество в былинах постоянных эпитетов на наш взгляд образовано взаимным притяжением плавных согласных р и л (сыра земля, стрелочка каленая, стремя булатное и другие).

Б. стихосложение получило разработку у известного ученого Ф. Е. Корша. Ритмический склад тонического былинного стиха Корш рассматривает в связи с напевом. Б. стих характеризуется наличием четырех главенствующих ударений, из которых последнее представляет собой указанное выше метрическое отягчение и при напеве Б. нередко сопровождается музыкальным растяжением (долготой). В былинном стихе музыкальное ударение может быть не только ударением слова, но и ударением целой фразовой группы (добрый-мблodeц, золотá-орда, птицей-сбóлом). Для Б. неважно количество неударных слогов между главенствующими ударениями. Количество слогов в стихе лишь иногда доходит до 14 или 15, но также редко встречается стих в 8 слогов. Цезура Б. стиха может быть очень подвижной: она может быть женской (У великого князя | вечеринка была), мужской (А сидéла на пирú || честнý вдовú) и дактилической (И сидéла тут Добрынина || мáтушка) и, как видно из последнего примера, не требует логической остановки.

НАПЕВЫ. Напевы Б., так же как и сюжеты и стиль, претерпели длинный ряд изменений и наслоений. Б. имеет несколько типов напева. Из них выделяются два напева: строгий, спокойный, даже величавый, и быстрый, веселый — скоморойший. Обычно Б. стих делится на три ритмических периода. Большинство Б. напевов, по Маслову, имеет одну остановку; такие напевы имеют объем стиха в одну строку. Напевы в два-три колена имеют вместе с тем и три остановки, из которых последняя является главной. Такие напевы имеют две или три строки (в музыке 2 — 3 мотива). Строгие, спокойные, вместе с тем и наиболее старинные напевы Б. исполняются не спеша, ровно, с редкими изменениями темпа. «Тягучее однообразие мелодии не только не отвлекает внимания от содержания Б. какими-либо музыкальными эффектами, а наоборот, оно приятно успокаивает слушателя, чрезвычайно гармонируя со спокойным, мерным изложением события отдаленных времен» (Яничук).

ИСТОРИКО-СОЦИОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ Б. Результаты изучения бытования Б. в крестьянстве XIX — XX вв. (отсутствие профессионализма и традиционность передачи) и поэтики Б., донесенных до нас крестьянами-сказителями, сравнительная высота техники и художественных приемов, предполагающая собой профессионализм сложения и исполнения Б., все больше и больше укрепляют мысль, что Б. отнюдь не являются продуктом творчества крестьянского класса. Последний лишь унаследовал продукцию поэтического Б. творчества других социальных групп и более древних эпох. Еще больше и убедительнее за это говорит анализ тематики, сюжетов, бытовых подробностей и классовой тенденции, вскрываемых исследователем былин. На долю крестьянства едва ли придется сложение

хоть одного Б. сюжета; не так сильно сказались на Б. и творческая переработка и приспособление к новой социальной среде старых сюжетов. Наиболее существенным фактом этой крестьянской переработки является превращение важнейшего Б. героя Ильи Муромца в крестьянского сына из рода Муромца, села Карачарова (вм. прежнего Муравленина и Моровийска и г. Корачева Черниговщины) и создание нового мотива из поэтической биографии этого, ставшего уже совершенно эпическим былинного героя, именно мотива исцеления крестьянского мальчика-сидня пришедшими к нему старцами и следующая затем помощь Ильи своим родителям в их крестьянской работе (выкорчевывание леса для пашни). Любопытно, что этот вновь созданный мотив так и не успел облечься в Б. стихотворную форму и, за исключением двух-трех мало удачных попыток у некоторых сказителей былин, так и остался в форме крестьянской сказки-легенды. Большой ошибкой является рассмотрение образа знаменитого «ратая», Микулы Селяниновича, как порождения крестьянского творчества. Исторически создание этого Б. персонажа должно быть отнесено к периоду достаточно древнему; социологически Микула отнюдь не является представителем крестьянской массы и выразителем ее интересов, он даже ее антагонист — помогает князю доставать дань с мужиков и прибегает к насилию над ними («Как этот третьего дни был, да мужичков он бил»). Свою знаменитую сошку он хочет спрятать с дороги за раковитов куст не от кого-нибудь другого, а именно от «мужичка — да деревенщины». Микула — не типичный крестьянин-земледелец, тем более не подневольный кому-нибудь, а богатый хозяин, «кулак», тип особого класса новгородских «своеземцев», владевших немалыми земельными участками. Недаром его князь ставит своим наместником над мужиками. Эпоха бытования былин в крестьянской среде XVII — XX вв. не успела или не сумела изжить и переработать анти-мужицкие классовые тенденции во многих Б. Мужик в Б. остался большей частью с презрительными эпитетами: мужик — «деревенщина», «засельщина», «балахонник» и проч. В известной мере крестьянскому классовому сознанию можно приписать лишь социально-враждебные, и то сравнительно редкие эпитеты, прилагательные к боярам, как напр. «бояре-голдоброухие»; но скорее это отголосок классовых столкновений эпохи XVI — XVII вв., в частности столкновений казачества с боярством. На долю крестьянского периода в жизни былин нужно отнести вполне естественное внесение в былины исторических искажений, анахронизмов, народных этимологий и др. проявлений «перевирания» былин, что так свойственно среде, социально и хронологически отдаленной от восплаемых в Б. исторических событий. В этот же период Б. жизни, надо думать, в Б. привнесены

были многие элементы сказочного стиля, а также крестьянско-обрядовой песенности и символики. Кроме того именно в этот период многие Б. перешли в разряд «побывальщин» и сказок и даже обрядовых песен с утратой прежних подробностей, названий и имен. В этот же период, и чем ближе к нам — тем более, произошло стирание прежней жанровой (и следовательно стилистической) дифференциации Б., «объэпичивание», нивелировка былых индивидуальных своеобразий отдельных Б. Несомненно в эту же эпоху произошла утрата тех Б. сюжетов, какие были уже совсем далеки и чужды социальным вкусам крестьянства. Крестьянство так обр. донесло для науки Б., но оно же эти Б. шаблонизировало и в последнее время почти их изжило.

Наряду с крестьянством Б. бытует еще в другом классе русского народа — у казаков. Б. записаны, как было указано выше, среди казаков на Дону, Волге, Урале и Тереке. В отличие от крестьян, в казачьей среде Б. не «сказываются» отдельными сказителями единолично, а поются хором. Большая роль в этом исполнении выпадает на так наз. «запевалу», к-рый «ведет» песню с начала до конца, вместе с тем являясь как бы дирижером хора. Хранению былинной традиции среди казаков много способствуют отдельные любители и знатоки пения — «песенники», часто славящиеся на далекую округу; нередко Б. песенное предание хранится в отдельных семьях, передаваясь по наследству. По форме своей Б. у казаков отличается от северных крестьянских Б. своей краткостью и сжатостью; часто казачьи Б. обрывают или комкают Б., часто передают лишь какой-нибудь один-другой эпизод из нее. Понятно, что в казачьем исполнении Б. значительно ослабила те эпические приемы всевозможных сюжетных и стилистических повторов, эпической медлительности, о чем говорилось выше. Из известного старинного Б. запаса казачья среда сохранила лишь 20 Б. сюжетов, по преимуществу воинских, из которых к настоящему времени впрочем не все являются достойными всех казачьих районов. От периода XVI—XVII веков в казачьем употреблении осталось также до 20 так наз. исторических песен; среди них не мало места уделено — Ермаку, Разину, Флору Минаеву и др. казачьим героям. Из старинных Б. героев прочнее всех у казаков удержались три популярных богатыря: Илья Муромец, Добрыня Никитич и Алеша Попович. Б. репертуар казаков ближе всего стоит не к сев. репертуару Архангельской или Олонецкой губ., а к центральному и гл. обр. Поволжским областям б. Московского государства и, можно думать, что былина к казакам была заносима на нижнее течение Волги и на Дон из Московской Руси населением, устремившимся в эти места, особенно после падения Казани и Астрахани. Кроме того казачья масса могла воспринять многие популярные

былины Московской Руси во время своего активного участия в событиях XVI—XVII веков, так называемого Смутного времени. Казачья обработка коснулась не только форм былин, но яркий казачий слой налег и на само содержание попавших к казакам былин. В старинные Б., наряду с прежними богатырями, а иногда заменяя их, вошли излюбленные казачьи герои, как указанные сейчас Ермак Тимофеевич, Степан Разин и др., тем более, что казакам был более чем северным крестьянам близок характер и подвиг Б. богатырей, каковых они в своем сознании сближали с собою. В былины, поющиеся казаками, невольно внесены многие подробности казачьего быта: кн. Владимир пирует с «гольыбою» казачкой (Б. о женитьбе князя Владимира), в известном зачине о турах — последних завидели выпившие казаки, в Б. о Скимне звере на Днепре — последний заменен казачьей рекой Яиком, причем в одном варианте за зверем гонится «млад донской казак», и мн. др. Популярность среди казаков Б. об отъезде Добрыни, прощании с матушкой и оставлении молодой жены, с запретом ей выходить до известного срока замуж, объясняется близостью означенного сюжета к условиям казачьей жизни. Можно думать, что среди казаков не только передавались старые сюжеты на свой лад, но создавались новые; таковы: Б. «Илья Муромец на Соколе корабле», или былина об «Илье Муровиче», к-рый упрекает какую-то старушку, мало заботившуюся о своем погибшем воине-сыне. Мы уже не говорим здесь о значительном количестве исторических песен (см.), сложенных в XVI—XIX вв. самими казаками о подвигах своих героев. Если многие из этих песен (например песни об Ермаке или Степане Разине) далеко вышли за пределы чисто казачьего круга и стали общенародным достоянием всей России, то нет ничего невозможного в основательном предположении Вс. Ф. Миллера, что казачий элемент вообще довольно заметно сказался на части русских Б., распространенных не только в устах казаков, но и в устах крестьянских, в частности, северных сказителей. Одним из самых заметных фактов такого казачьего наслонения в наших Б. является наименование известного богатыря Илья Муровича или Муровца «старым казачком», что предшествовало указанному превращению его в крестьянского сына «из города Муромца, села Карачарова». Эпитет «старый казак», по Вс. Миллеру, указывает не на возраст Ильи, а на принадлежность его к разряду домовитых казаков, старослуживых московскому правительству, бывших на стороне порядка и государственно-сти, вопреки казачьей вольнице, гольтыбе. Тем не менее это обстоятельство не исключало того, что именно этот «старый казак» Илья Муромец представлен в целом ряде былин или отдельных вариантах их как прямой защитник и покровитель казачьей

вольницы, гольтьбы. К казацкому слою этой эпохи в былинном эпосе следует также отнести часто фигурирующие в Б. прозвания «казак», «атаман», равно как резко выраженную враждебно-классовую оценку князей-бояр, как «толстобрюхих», «брюшинников», «изменчиков», «подговорщиков» и т. д., и наоборот: ласковое и дружеское отношение к беднякам, казакам, голи кабацкой (знаменитая былина «Илья и голи кабацкие»). Однако на Б. эпос в ту же Смутную эпоху частично отложились черты противоположной классовой идеологии, типичной для господствующего боярского класса, обозначающего казаков «ворами», «шишами», и рассматривавшего их вождей как «разбойников», «воров-собак» и др. И это вполне понятно, так как Б. эпос московской эпохи был выразителем интересов не столько низших классов общества (как казаки или крестьяне), а гл. обр. интересов придворно-царского и княжеско-боярского круга. В этой последней среде былины и исторические песни не только распространялись, но многие из них здесь и создались.

Исполнителями, а очень часто и слагателями песен и Б. царско-боярской среды были замечательные древнерусские артисты, музыканты и поэты, известные под именем *скоморохов* (см.). За то, что эти добрые или «веселые молодцы» действительно обслуживали своим искусством, в частности пением Б., высшие классы, говорят как сами Б., так и сторонние исторические свидетельства.

Констатированная выше высота Б. техники, стройность композиции, разработанность стилистических приемов, дошедших до нас в устах крестьянских сказителей Б., должны быть отнесены на долю былых профессиональных исполнителей былин, от которых крестьянство переняло их репертуар и навыки. Таковыми и были указанные *скоморохи*. Недаром в самих былинах они выводятся исполнителями былин, выводятся истинными артистами, от «уныльной и умильной игры которых все князи и боярете, и все эти русские богатыри, все же за столом призадумались, все же тут игры призадумались».

Социологическое рассмотрение содержания былин и исторических песен царско-московской Руси дает совершенно определенный вывод, что преобладающее количество Б. и исторических песен XVI—XVII вв. было сложено *скоморохами* или другими авторами в среде высшего правящего тогда класса. Текучесть песенного материала, способность его подвергаться изменениям, смещениям и наслоениям чрезвычайно затрудняет историко-социологический анализ, и тем не менее социальная и классовая сущность многих эпических песен этой эпохи может быть все же достаточно выявлена. Больше того, исторические песни этой эпохи позволяют с большой долей убедительности распознавать в самом их содержании, в их тенденции

и в бытовых подробностях существовавшую социальную дифференцию в недрах этого правящего класса.

Однако не только так наз. исторические песни XVI—XVII вв. выявляют социальную природу создавшей их среды, в одинаковой мере мы должны это сказать и о былинах этой же эпохи. Это вполне понятно уже по одному тому, что принципиальной разницы, как мы уже указывали, между исторической песней и былиной нет. Различие между ними проводилось лишь учеными, а не в устном их бытовании, где они носят одинаковое название «старин». Кроме того сами факты с необычайной ясностью показывают, что любая старинная историческая песня XVI—XVII веков в устах традиции легко превращается в типичную былину киевского цикла с эпическим князем Владимиром, Киевом и богатырями. Чрезвычайно разителен пример перехода знаковой нам исторической песни о смерти Скопина Шуйского в Печорском крае в типичную Б. «киевского цикла»; точно так же историческая песня о Мамстрюке Темрюковиче превратилась в Б. о Кострюке и т. д. Поэтому нет ничего удивительного, что трудами научных исследователей так наз. исторической школы (особенно Халанский, В. С. Миллер, С. К. Шамбинаго, Б. Соколов и др.) за последнее десятилетие в целом ряде Б. найдено большое количество переработок и наслоений в духе московской эпохи XVI—XVII вв. Однако к этой же эпохе отнесено даже создание целого ряда новых Б. Эти факты в значительной мере опять-таки падают не на долю так называемого «народного» или простонародного творчества, а должны быть отнесены к культуре высшего боярского и дворянско-поместного класса. Вообще можно думать, что дошедший до нас былинный эпос получил чрезвычайно существенную переработку в духе вкусов и интересов царско-боярской Руси XVI—XVII вв. Исследователями отмечено, что в русских Б. существенно отразился быт высших классов именно московской эпохи. Напр. описание жилища в его архитектуре, расположение жилых и служебных помещений, техника внешнего и внутреннего убранства почти до мелких деталей воспроизводит палаты и терема царей и бояр XVI—XVII вв., сохраняя большую частью характерную для эпохи терминологию. Точно так же не раз описываемые Б. наряды Б. «шапов» или франтов (Дюк, Чурило), как сафьяновые сапожки с высокими каблучками («под пяту хоть соловей лети»), богатые «завесистые» шапки с меховой опушкой, с драгоценными камнями и пр. — также типичная черта богатого боярства московской эпохи. Еще больше подробностей и типовых моментов бытового уклада высших классов царско-боярской Руси сказалось в описании внутренних отношений между действующими лицами тех былин, какие сложились или получили особенное видоизменение в эту эпоху. Характерным является перерождение

личности эпического «ласкового» «князя Владимира», «Красна солнышка» в типичного московского самодержца, властного, эгоистичного повелителя, нередко носящего эпитет «государя», имеющего черты деспота в духе Ивана Грозного, сажающего в «погреб», ссылающего богатырей в «ссылочки дальние», накидывающего службы тяжелые, за всякий проступок прибегающего к казням, сажающего в котел, вешающего или сажающего на кол. В параллель князю приобретают «московский характер» и богатыри, являющиеся теперь холопами, боящиеся слова молвить «князю-государю», опасаящиеся его «опалы» и «казни скорые». Типичны для этой среды в изобилии проникшие в Б. черты боярского местничества, причем в некоторых частях былин рассадка на пиру у князя Владимира произведена с точным соблюдением местнических правил при царском дворе XVI—XVII вв. Вопрос богатырю — «или местом сидел всех ниже, или чара приходилась всех после» — очень обычен для многих Б. этой эпохи и несомненно выражает особую чувствительность к нему той социальной среды, выразителем которой служила Б. К этой же гл. обр. эпохе и среде должны быть отнесены взаимная похвальба бояр «вогчинами и поместьями» и соответствующее «жалованье» эпическим князем Владимиром богатырей и бояр. Также в духе царско-боярского быта изображаются идеальные достоинства княжеской невесты, в частности, с буквальным повторением в былинах тех же выражений, что и в соответствующих исторических документах XVI века, как и представления об образовании, о внешнем поведении должной степенности — «чтобы было можно назвать кого государыней, еще можно кому бы покорились, еще было бы кому поклониться». Особенно ярко отражает эпоху Московской Руси и, точнее, эпоху царствования Ивана Грозного былина о Даниле Ловчанине, на жене которого, Василисе Микулишне, хочет жениться князь Владимир, предварительно, по наущению своего советника, приказав убить ее мужа Данилу Ловчанина. В этой Б. мы усматриваем реальный факт женитьбы Ивана Грозного на Василисе Мелентевой в 1577, муж которой был заколот царскими опричниками. Б. в самых резких чертах изображает кн. Владимира (Ивана Грозного) и его прислужников, типичных опричников. Ярко выразила былина боярские тенденции, например местничество: Владимир сознательно, по наущению Мишатки Путятина, унижает Данилу Ловчанина местом и тем провоцирует его на протест. Нет сомнения, что эта былина создавалась в среде того родового боярства, с которым Грозный боролся, опираясь на свою опричину. Так же отрицательно и даже враждебно изображен князь Владимир и в былинке о Сухмане. В несправедливом поступке князя с Сухманом можно видеть аналогию с известным несправедливым отношением Ивана Грозного

к победителю крымского хана Девлет-Гирея в 1572 году, князю Михаилу Ив. Воротынскому, преданному Иваном мучительной казни. Отбитие Михаилом Воротынским хана Девлет-Гирея нашло себе отражение в наслоениях на известную нам Б. о Кострюке, именно, в эпизоде о наехавшей крымской Купаве, а также в особых песнях о Михаиле Воротынском и в былинке о Михаиле Даниловиче. Вполне естественен вывод, что песни, где Иван Грозный выводился в резко отрицательном облике с его жестокостью и мстительностью к «богатырям», боярам и где также резко изображалась царская опричина, эти песни не могли исполняться с сохранением действительных имен, а потому вполне сознательно могли облекаться в форму традиционных былин киевского цикла с заменой Ивана Грозного эпическим кн. Владимиром. Из других былин, несущих на себе черты весьма вероятной обработки указанной среды и эпохи, нужно указать напр. былинку о женитьбе князя Владимира, где старое эпическое предание о женитьбе князя Владимира на полоцкой княжне Рогнеде, с одной стороны, опирающееся на реальное событие киевской эпохи, а с другой — отражающее германское поэтическое сказание о женитьбе Гунтера на Брунхильде, получило в XVI веке существенную переработку в духе новых представлений и воззрений. К XVI веку относится также замечательная переделка былины об Илье и Идолице, и Алеше Поповиче и Тугарине в «Сказании о киевских богатырях», как ходили в Царьград и как побили царградских богатырей, учинили себе честь», к-рое дошло в двух рукописях XVII и XVIII вв. Это сказание носит яркие черты московской царской эпохи, где богатыри приобрели облик царских «холопей». По своей идеологии, «сказание» отражает популярные для этого времени идеи о Москве как наследнице Царегграда и единственной хранительнице православия. Бытовые черты московской эпохи заметным слоем налегли на Б. о Дюке и о Чуриле (указанное описание одежды, домашнего убранства, роскоши и пр.). Можно усматривать некоторые черты московской эпохи, именно сторожевой службы по охране границ Московского государства, в былинке «Застава богатырская». В эпоху смуты, не считая отмеченных нами выше казацких отложений на Б., сложилась или подверглась соответствующей переработке Б. о Добрыне и Марине. В последней справедливо усматривают отражение Марины Мнишек. Наоборот, для более ранней эпохи Московской Руси, именно для времени Василия III, усматривают некоторое воздействие былины о Василии Окуловиче и увозе им жены царя Соломона. К московской же эпохе XIV—XVI вв. следует отнести те наслоения и переделки былины о битве русских богатырей с татарами, где татары из былых победителей превратились в побежденных русскими богатырями. На этих Б. заметны влияния

поздних книжных сказаний о нашествии татар, как повести и сказания о Мамаевом побоище и др.

Чрезвычайно выпукло в составе русского Б. эпоса выделяется буржуазный торговый слой. Б., созданные в этой среде, приобрели характер особого жанра; в отличие от Б. воинских, Б. древнерусской городской, преимущественно — торговой буржуазии должны быть отнесены к разряду типа европейских новелл или фавль. Сюжетами этих былин служат не военные подвиги, не крупные государственно-политические события, а картины, сцены или же анекдотические случаи из жизни и нравов большого торгового города, городские сплетни, комические приключения, ссоры на почве спесивой заносчивости, случаи внезапного разбогатения, построения храмов, городские скандалы, буйства отдельных лиц, кровавые столкновения между городскими партиями и прочее. Хвастовство богатством, явное сознание силы капитала, описание городской средневековой роскоши, нередкие упоминания о ростовщичестве и о денежной зависимости, невольно выявленная в былинах разращенность нравов внутри богатого торгового класса, заморская торговля и связанные с ней путешествия — все это нашло себе место в целом ряде русских Б. Московские богачи, «гости торговые», как-то мало сказались в былинах; зато чрезвычайно в этом отношении проявил себя богатый капиталистический и торговый класс Великого Новгорода. Однако несколько былин, отразивших интересы этого класса, могут быть отнесены и к Москве или вообще к Московской Руси. Так редкая и загадочная Б. — сатира, несомненно сложенная скоморохами, о «Большом быке», украденном по приказу кн. Путятинского у жившего в Москве кн. Ромадановского, в конечном счете восхваляет известных «богачей», «гостей», Строгановых за их «заступы крепкие» за невинно наказываемых московских торговцев и ремесленников и скоморохов. К более раннему времени, к началу XV в., можно отнести сложение Б. о замечательном «щаве», красавце Чуриле, сыне Пленка, «гостя сурожанина» или «суровца», т. е. купца из итальянского города Сурожя — Судака в Крыму. Купцы сурожане в XV веке особенно тянутся к Москве, а многие в ней и поселяются. Оба сюжета, связанных с именем Чурилы, как то: 1. насильничание Чурилы и его дружины над княжескими охотничьими, рыболовными и огородными займищами и промышленниками, 2. романтический сюжет о любовной связи красавца Чурилы с женой боярина Берматы, — по имеющимся в них бытовым подробностям вовсе не требуют обязательного отнесения их к поэтической продукции Великого Новгорода; наоборот, некоторые исторические указания (запись о вечном поминовении потомков «Чурилова сына Суровцева» в специфически московском Иосифо-волоколамском

монастыре) говорят за возможность исторического существования Чурилы в XV веке и именно в Московской, а не Новгородской области. Но конечно вполне естественно, что именно богатый торговый «господин Великий Новгород» создал наиболее благоприятную почву для развития многочисленного капиталистического и торгового класса с его социальными подгруппами (например бояр-капиталистов и ростовщиков, и купцов — «гостей торговых») и вместе с ним широкую возможность для расцвета богатой, шумной и пестрой жизни и специфического быта большого торгового города, связанного крепкими торговыми нитями не только с необъятными пространствами остальной Руси, но и со многими странами Запада. Вполне понятно, что этот город, управлявшийся вече, с обостренными классовыми и экономическими противоречиями и, в связи с этим, с ожесточенной борьбой политических партий и социальных групп, с широко открытыми для разных культурных влияний Запада и Востока дверями, создал особо благоприятную почву для развития здесь разных видов искусства, для возникновения разнообразных повествовательных сюжетов и создания ярких бытовых красок в художественном воспроизведении. Вместе с тем вполне понятно, что искусство (в частности и Б. поэзия), как это и всегда бывало, создавалось в среде господствовавших здесь высших классов, в данном случае среди новгородского боярства и богатого купечества. Новгородские Б. дали на редкость четкие, почти портретные образы представителей различных социальных слоев этого высшего новгородского класса. Законоченный образ новгородского знатного боярина-капиталиста, живущего разнообразной торговлей и барышничеством, а главное, ростовщичеством («Потому казна не тощится, что я и с той казны деньги в рост даю и тем я ростом год живу»), дает Б. о Ставре. Столкновение Б. Ставра с киевским кн. Владимиром и заключение его в «погреб» находит соответствие в летописном свидетельстве о боярине Ставре, занимавшем в Новгороде должность сотского и заточенного Владимиром Мономахом в 1118. Симпатии автора былины определены на стороне богача боярина и враждебны киевскому князю. Другой знаменитый герой новгородских былин, Васья Буслаев, также является представителем богатейшего высшего класса Новгорода, представителем влиятельных и именитых так наз. «вятших людей», одним словом, новгородской аристократии. Отец его, Буслай, изображен в Б. одним из главных руководителей внешней и внутренней политики Великого Новгорода («С Новым городом не спаривал, со Олсковым не вздиривал, а со матушкой Москвой не перечился», «с мужиками новгородскими поперец словечка не говаривал»). Былина о Васье Буслаеве является драгоценной жемчужиной картиной шумного торгового Новгорода,

как бы в одном фокусе собравшей наиболее характерные черты экономического, социального и бытового уклада его жизни и обостренной классовой борьбы. Почти все детали былины находят себе многочисленные аналогии в летописных и других документах новгородской жизни, гл. обр. XIV—XV вв., хотя историческое существование Васьки Буслаева не подтверждено (свидетельство поздней Никоновской летописи о посаднике Ваське Буслаеве, умершем будто бы в 1171, наверно вошло уже из устного источника). В общем же былина о Ваське Буслаеве в историческом и бытовом отношении на редкость правдива. Новгородское ушкунничество, грабеж в новгородских колониях, производившийся дружинами знатных новгородских бояр, обостренность междоусобной борьбы в Новгороде, легкая возможность ее вспышек по малейшему поводу, наемные дружины у борющихся партий, братчины, их строй и пиры, битвы на Волховом мосту, усмирение враждующих сторон новгородским «владыкой» (в Б. — старцище-пилигримце), возможность участия в этих столкновениях женщин (в былине — девушка-чернавушка), роль в общественной жизни Новгорода «честных вдов», наконец благоприятные условия для создания реалистического (Васька не верит «ни в сон, ни в чох») мировоззрения — все это действительно имело место в жизни Великого Новгорода. Живые реалистические краски, особенно торгового новгородского быта, дают не менее известные Б. о Садке. В лице Садка былина рисует цельный и выразительный тип на этот раз не именитого боярина, а богача-купца, новгородского «богатого гостя». Садко вышел из небогатых людей: по одним вариантам Б. он был сначала одним из добрых молодцев, «гулявших по Волге реке», по другим вариантам — бедным гуслиаром. Внезапное разбогатение Садка приписывается в Б. чуду (рыбке золотой и морскому царю), но Б. сохранила указания и на более реальные условия его разбогатения: угощение «таможенных» людей и людей посадских. В былине прекрасно отобразена новгородская купеческая среда, хвастовство купцов богатством, их споры и «заклады», формы заморской торговли Новгорода и типичная для русского средневековья связь торговли с церковью, в частности с храмовым зданием (кстати, новгородская летопись занесла из деятельности Садка именно факт построения в 1167 Садком Сытинцев, каменной церкви в честь Бориса и Глеба в Новгороде). Основной тенденцией былины является прославление неисчерпаемых богатств торгового Новгорода («Не я, видно, купец богат новгородский — побогаче меня Новгород»). Тип новгородского богатого купца выведен также в былине о госте Терентьице (скоморохи «излечивают» жену гостя Терентьица, изгоняют «недуг» в виде ее любовника). Сюжет расписан яркими бытовыми подробностями из жизни богатого

новгородского купечества, да и сама-то Б. сложена по поводу какой-нибудь очередной сплетни о «старом богатом госте», занимавшей, видимо, новгородский купеческий мир, лит-но разработанной и разнесенной по городу скоморохами и по капризу судьбы оставшейся в виде пикантной песни-фабляго для ряда последующих веков. На почве такого же скандального приключения в новгородской буржуазной среде создалась одна из лучших реалистических Б. о Хотене Блудовиче. Былина эта отражает борьбу отдельных социальных группировок внутри одного и того же высшего класса. Сюжетом для Б. послужила ссора двух «честных вдов» на княжеском пиру из-за того, что Часова вдова была оскорблена самым фактом сватанья ее дочери Блудовой женой за ее сына Хотена. Это сватанье «нищетоной» вдовы оскорбило родовитую и спесивую Часову вдову. Упоминание в Б. Новгорода и ряда бытовых подробностей (в частности, изображение Часовой вдовы в виде столь типичной для новгородского боярства богатой боярыни-банкирши, дающей деньги в рост), несмотря на киевскую циклизацию, дает возможность отнести эту Б. к Новгороду. Новгородские Б., как видим, несут почти исключительно реалистически-жанровый характер и служат выражением интересов, вкусов и тенденций богатой новгородской буржуазии. Слагателями и исполнителями этих былин, выполнявшими соответствующий «социальный заказ», были скоморохи. Недаром скоморохи почти во всех сейчас указанных новгородских Б. сумели включить самих себя в само содержание Б. — Ставр выведен хорошим гуслищиком, как и Садко, играющий на пирах у «купцов, бояр», а в былине о госте Терентьице скоморохи являются главными действующими лицами и получают от гостя Терентьица за свою «правду великую» щедрую денежную награду. Новгород, как мы указывали, вообще даже в XVI в. продолжал славиться своими искусными скоморохами. Скоморохам так. обр. и здесь принадлежала в сложении былин большая роль. Однако в полном составе Б. эпоса далеко не все должно быть отнесено на долю их творчества. В настоящее время нужно безоговорочно признать огромное воздействие на Б. эпос различный книжной и устной легенды. Проводником этого воздействия была церковно-паломническая среда. И это вполне понятно, если принять во внимание абсолютно господствовавший над всей средневековой русской образованностью тон византийско-церковный. Особенно большое участие в проведении церковно-религиозной легенды в устную эпическую, в частности былинную, поэзию нужно приписать, совершенно аналогично западно-европейскому средневековью, русским паломникам по святым местам, так называемым пилигримам, или каликам (см.), творчеству которых бесспорно принадлежит эпический же, но чисто религиозный жанр —

духовные стихи. Не все Б. с религиозно-легендарными мотивами должны быть целиком отнесены на долю церковной среды, но во всяком случае то или другое воздействие этой среды испытало чрезвычайно большое количество былинных сюжетов и мотивов. Помимо указанной Б. о 40 каликах со каликою, особо сильный отпечаток апокрифических и агиографических сказаний имеют следующие былины: Б. о Василии Окуловиче, увезшем Соломону жену (апокрифы и легенды о царе Соломоне), Б. о Михаиле Потыке (житие болгарского святого Михаила из Потука), былина о Святогоре — об острижении у него волос, примеривании им гроба (апокрифы о Самсоне и о смерти Аарона и Моисея), исцеление Садка святым Николаем (житие Исидора Ростовского и подоб.), былина о Василии Пьянице (слово о пьянстве святого Василия Великого), былина о Микеле Пахаре (апокриф, как Христос плугом орал, помогал собирать дань для царя Прова) и др. (ср. нашу статью «О житийных и апокрифических мотивах в былинах», 1916). Особый отдел Б., сложенных несомненно в церковно-книжной и достаточно по тому времени образованной среде, занимают былины, сложившиеся в эпоху борьбы христианства с русским язычеством и отражающие определенно миссионерскую идеологию правящего класса. Такова, по нашему мнению, Б. об Илье и Идолице, сложившаяся в Ростовской области и сначала прикрепленная не к Илье, а к ростовскому «храбру» XIII века — Александру Поповичу и дающая удивительно близкую параллель к церковному сказанию об Авраамии Ростовском и о сокрушении им в Ростове идола Велеса. Старчице Иваниче былины, идущий в Цареград и дающий богатырю свою клюку подорожную, которой богатырь и убивает Идолице, — это странник Иван Богослов из Цареграда, давший св. Авраамии для сокрушения идола свою трость. Знаменитая былина о Добрыне Змееборце уже давно истолкована В. Ф. Миллером как былина о миссионерской деятельности дяди кн. Владимира, Добрыни, вместе с Путятой «огнем и мечом» крестившего новгородцев. Содержание этой Б. облечено в соответствующую церковно-символическую форму змееборческой легенды. Точно так же песню Б. о миссионерской деятельности сына Владимира, великого кн. Ярослава (носившего христианское имя Георгия) мы видим в бывшем до сих пор загадочным стихе об Егории Храбром и утверждении им веры на Руси. Таким образом участие церковного, достаточно образованного и социально безусловно высокого класса в сложении одних былин, или в соответствующих воздействиях и переработке других, мы видим начавшимся с раннего периода русского средневековья, к X—XI вв. в Киевской Руси, и продолжавшимся позднее в Новгороде, Ростове и Москве и др. центрах, где слагались былины. Вполне естественно, что песни и Б. такого рода постепенно в устах светских и

полусветских исполнителей и носителей значительно «обмирщались», утрачивали свой бытовой и религиозно-церковный отпечаток и смешивались со всем другим достоянием русского былинного эпоса. Однако научный анализ устанавливает, что этот церковный паломнический слой былин был достаточно мощным.

Тем не менее наиболее древним и количественно основным в русском Б. эпосе должен быть признан слой к н я ж е с к о д р у ж и н н ы й. Сюжеты былин этого происхождения являются по преимуществу богатырскими, повествующими о воинских подвигах князей и их дружинников-богатырей в боях со степными кочевниками (татарами, половцами, печенегами). Былины эти территориально большей частью восходят к южной Руси (Киевской, Черниговской, а также к другим южно-русским областям; в конце периода к областям — Галицко-волинской и Ростово-суздальской), хронологически же к достаточно большому периоду с конца X—XI в. и до XIII—XIV вв. Здесь-то и сложилось основное ядро русских богатырских былин, здесь основа для эпической циклизации Б. вокруг Киева и кн. Владимира, здесь сложение основного «героя» русской былины — «славного могучего богатыря».

Б. в том виде, как дошли до нас, из всех степных кочевников, с которыми приходилось бороться древней Руси, сохранили лишь название татар. Их позднее, но вместе с тем и наиболее продолжительное господство на Руси затмило собою в эпосе все предыдущие войны и нашествия и сделало «поганого татарина» нарицательным именем всякого врага. Больше того, русский Б. эпос заимствовал у татар их название для воина, витязя: с татарской эпохи древнерусское название героя-воина «храбр» заменилось татарским — «богатырь» (от монгольского *baghatur*). Б. в большинстве случаев делает русских богатырей победителями над татарами, что объясняется, с одной стороны, естественным национальным самолюбием авторов и певцов Б., а с другой — говорит о ряде наслоений и переделок прежних Б. в более позднюю эпоху [в XIV—XVI вв.], когда власть татар действительно была уже сломлена. Таковы упоминания в Б. царя Мамай и Куликова поля, отражение реки Непрядвы, где была Куликовская битва [1380] и также некоторые мотивы из книжных сказаний об этом Мамаевом побоище (напр. в Б. о Сухмане) и др. Но все же сквозь эти позднейшие наслоения и видоизменения в Б. не так трудно вскрыть события более раннего периода татарской эпохи и в особенности его начального момента, потрясшего своей неожиданностью и своими гибельными последствиями русскую землю и подвергнувшего разгрому южную Русь с ее стольным Киевом. Со знаменитой, столь плачевной для русского войска, Калкской битвой [1224] ученые не без основания связывают целый ряд былин о

«страшном побоище». Таковы — знаменитая Б. о гибели богатырей и родственные ей Б. о Камском (нар. переделка Калкском) побоище и о Калине царе (отвлеченном от того же названия Калкского, или Калкинского побоища). Больше того, в Б. в лице царя Батыги (в былинне о Василии Пьянице) ясно видно слегка переделанное имя хана Батгия. С знаменитой Калкской битвой книжные летописные памятники связывают гибель ростовского богатыря Александра Поповича вместе с другими 70 «храбрами», в том числе с каким-то «Добрыней Рязаничем — златым поясом». Ученые уже давно установили тождество этого Александра Поповича с Б. Алешей Поповичем (тем более, что уменьшительное Алеша одинаково производилось и от Алексея и от Александра). Сообщенные летописями еще другие сведения об этом лице дают еще больше данных к их отождествлению. Подобный факт служит особенно ценным доказательством историчности былинного эпоса. В Б. о Камском побоище и о гибели богатырей — среди гибнущих в битве богатырей называется и Алеша Попович. Из тех же летописных сказаний об Александре Поповиче объясняется один из мотивов этих Б. — о наказанном хвастовстве двух «братьев суздальцев», в которых можно усматривать суздальских хвастливых кн. Юрия и Ярослава, побежденных ростовским князем Константином в битве при Липице [1216], причем Тверская летопись приписывает решающее значение в этой битве «храбру» Константина — Александру Поповичу. В летописях есть описания других воинских подвигов Александра Поповича. Все это говорит за то, что ростовский богатырь Алеша Попович некогда пользовался большой популярностью и в былинах ему должен был приписываться не один богатырский сюжет. Однако прозвание этого богатыря «Поповичем» с течением времени, в связи с ukazанной выше демократизацией эпоса, повело к снижению богатырского облика этого былинного персонажа и к превращению его в жадного и завистливого («глаза завидущие, руки загребущие») и трусливого «бабьего пересмешника». Упоминание летописи о каком-то Добрыне Рязаниче, также погибшем при Калке, дает возможность предполагать его отражение в том или другом мотиве былин, связанных с именем Добрыни, тем более, что старая Рязань не раз упоминается в Б. и Б. помнит то время, когда «Рязань еще слободой слыла». О возможности существования рязанских былин из эпохи татарщины говорит интересная книжная повесть о нашествии Батгия на Рязань с целым рядом чисто былинных образов, подробностей и чисто былинных выражений. Сохранилась также былина об Авдотье Рязаночке, попавшей в татарский полон.

Однако не Суздальско-ростовская или тем более Муромо-рязанская Русь, не ее удельные князья и дружинники давали

повод к созданию героических былин о битвах русских богатырей с находившими на Русь степными кочевниками. Главной ареной столкновений была южная Русь во главе с гор. Киевом, жившая ряд веков своеобразным воинским бытом и выносившая на себе многовековую борьбу со степью; татарское нашествие было лишь ее трагическим финалом. Суздальская же северная Русь в области героического эпоса была лишь относительно слабой продолжательницей тех песенно-воинских традиций, к-рые сложились в более подходящем для этого княжеско-дружинном быту южной, по преимуществу Киевской Руси.

В летописной и былинной биографии упомянутого нами Алеши (Александра Поповича) мы видим этому удивительно наглядное подтверждение. В летописи (Тверской) говорится, что в 1224 Александр Попович, по смерти ростовского князя Константина, вызвал на совещание других богатырей и ими было решено оставить службу удельным князьям «понеже князем в Руси велико неустройство в части боеве, тогда же ряд (договор) положише, яко служити им единому великому князю в матери градом Киеве». В соответствии с летописью об этом же отъезде Алеши Поповича из Ростова в Киев поет Б., причем любопытно, что Б. сохраняет в ряде своих вариантов имя паробка (оруженосца) Алеши «Тороп» (в других вариантах — Еким), как и в летописи.

Половецкий период отразился в записях Б. в уже достаточно раздробленном виде. Цельных Б. сюжетов дошло немного; но тем не менее былины сохранили в течение долгих веков имена отдельных половецких ханов. Таково напр. имя современного автору «Слова о полку Игореве» половецкого хана Кончака (в Б. — Коньшик, Кончалничек и др.), а также имя другого половецкого хана — Отрока или Атрака (в Б. Артак и пр.). Значительно больше Б. уделили внимания половецкому хану Тугоркану, современнику Владимира Мономаха и тестю киевского князя Святополка Изяславича. Этого Тугоркана (Тугорхана) исследователи давно отождествили с былинным Тугарином-Змеевичем, победу над которым Б. позднее приписала Алеше Поповичу и к-рая раньше приписывалась несомненно какому-то другому, современному Тугоркану герою, может быть тому же Владимиру Мономаху, фактическому победителю Тугоркана в 1096. Вообще с Владимиром Мономахом, можно думать, была связана не одна эпическая песня.

Из южных княжеств в XII—XIII вв., видимо, большое участие в сложении воинских Б. должно быть приписано Галицко-волынской земле, впитавшей целый ряд разнообразных культурных и в частности лит-ых воздействий извне (Литва, Венгрия, Византия). Есть полное основание предполагать, что первое занесение на Русь знаменитого сказания об Индии Богатой,

имевшего сначала форму памфлета на византийского императора Мануила, было произведено как-раз на галицко-волынской почве. Весьма возможно, что в некоторых былинах о кн. Романе нашли себе отзвук предания о знаменитом галицко-волынском князе конца XII—XIII вв. — Романе Мстиславиче.

Однако как ни велики отголоски в дошедших до нас воинских Б. боевых событий XII—XIII вв. из эпохи татарской и половецкой, все же основное сложение Б. и образование эпического цикла вокруг г. Киева и кн. Владимира нужно отнести по всей справедливости к еще более ранней эпохе и связать с деятельностью вел. кн. Владимира Святославича, его ближайших предков и непосредственных потомков. Эпоха X—до начала XII вв. была временем наиболее могучего расцвета Киевской Руси и ее стольного города. Не надо забывать, что Киев эпохи Владимира и Ярослава представлял из себя чрезвычайно большой, культурный и богатый город, который западными писателями того времени считался «блестящим украшением Греции», т. е. православного Востока, и подлинным соперником Константинополя. Киев имел высшим классом общества, наряду с духовенством, многочисленный дружинный класс, по своей подвижности и тесным связям с европейским миром бывший несомненно активным проводником на Русь европейской культуры и в частности искусства. О том, что Б. об эпическом кн. Владимире в основе своей действительно отражают историческую личность кн. Владимира Святославича или предания о нем, об этом свидетельствует согласие Б. и исторических, в частности летописных данных. Б. князь Владимир «Красное солнышко» недаром стал князем, возглавляющим почтен пир «про всю дружинишку хоробрую»; таким устроителем многолюдных пиров кн. Владимир выведен и в летописях, неоднократно описывающих эти его пиры. Сказалась в Б. и та забота Владимира о своей дружине, которая многократно отмечена в летописных повествованиях. Ряд более поздних письменных памятников подтверждает существование о Владимире устных преданий, восхваляющих его «щедроты». Как мы уже указывали, к эпохе Владимира, вне всякого сомнения, должна быть отнесена основа известной Б. о женитьбе кн. Владимира, в к-рой богатырь Добрыня или Дунай добывает насильно для кн. Владимира невесту. Исторической базой для этой Б. послужило занесенное также и в летопись сказание о женитьбе кн. Владимира, при помощи его дяди Добрыни, на гордой княжне Рогнеде. Эта Рогнеда (христианское имя Анастасия) в былинах превратилась в сестру княжеской невесты Настасью Поляницу. Самый же этот исторический факт, как мы указали в одной из наших работ, опозитизирован под непосредственным воздействием известных

германских песен и сказаний о женитьбе Гунтера на Брунхильде при помощи Сигурда-Зигфрида.

Другой Б. сюжет о том же Добрыне, связанный с насильственным крещением Добрыней Новгорода, был уже нами отмечен выше. С деятельностью непосредственного преемника Владимира, его сына, Ярослава, нужно связать, как это недавно сделал исследователь Лященко о, известную былинку о Соловье Будимировиче, к-рая отражает исторический факт пребывания на Руси Гаральда, впоследствии короля Норвегии и жениха, а затем мужа Елизаветы, дочери Ярослава. Составитель ее — дружинный певец — вероятно знал скандинавскую сагу о Гаральде, к-рая была сложена наверно еще при жизни Гаральда. Другую песню уже о самом Ярославе, как было указано выше, лично мы усматриваем в первой части стиха об Егории Храбром. Эпические песни разбираемого сейчас раннего периода очень быстро распространялись по всему пространству древней Руси, захватывая и тесно связанный с Киевом Новгород. Немалое значение, надо думать, мы должны приписать гор. Чернигову, также очень часто упоминаемому в Б. В частности, именно в Черниговской области сложилась часть Б. о знаменитом богатыре Илье Муромце (напр. Б. об освобождении Ильей Чернигова). Тот факт, что в древнейших свидетельствах Ильи носит прозвание не Муромец, а или Муравленин (письмо Кмиты Чернобыльского, 1514), или Моровлина (Эрик Лассота, 1594), или Муровец из г. Морова (повесть об Илье, XII в.), дал возможность Вс. Миллеру сделать основательное предположение, что богатырь Илья был первоначально связан не с сев. Муромом, а с Моровском, или Моровийском, городом Черниговского княжества XII и XIII вв.; в Б. под селом Карачаровым, естественно, первоначально предполагать гор. Карачев (теперь в Орловской губ.), находившийся в сфере влияния того же Черниговского княжества. Достоин внимания, что в окрестностях этого города находится река Смородинная и село Девятидубье, связываемое местными жителями с преданиями о Соловье Разбойнике. Древность существования сказаний о русском богатыре Илье подтверждается упоминанием о нем в западно-европейском эпосе: под именем Ильи русского (Ilias von Riuzen) в немецкой поэме Орнит начался XIII в. и под именем Ильи ярла Греции (Ilias jarl of Graeca) в норвежской саге о Тидреке [середина XIII в.]. В Тидрексаге Илияс сделан родственником Владимира, короля над всей Русью. В саге упоминаются русские города, в том числе Новгород и Полоцк. Самым ранним, предшествовавшим эпохе Владимира, историческим фактом, послужившим основой для дошедших до нас Б., является деятельность бабки Владимира, великой кн. Ольги. Отражение поэтических преданий о ней, в частности

об устраивавшихся ею знаменитых ловах (охоте), можно видеть в Б. о Вольге (древнее произношение имени Ольга было Вольга)—чудесном охотнике. Вопрос об отражении в Б. сказании имени Олега Вещего не находит пока что твердого обоснования. Указанными сейчас фактами исчерпывается круг более или менее достоверных был., отголосков из исторической жизни южной Руси X по XII вв. и Ростово-суздальского периода XIII—XIV вв.

Кто же был в этом периоде слагателем тех героических песен, которые лежат в основе целого ряда сейчас указанных Б.? Уже сама тематика разнообразных сейчас Б. сюжетов и легшие в их основу исторические факты достаточно ясно указывают, что эта воинская героическая поэзия создавалась в высшем классе светского общества древней Руси, занимавшемся военной деятельностью, походами, набегами, собираемым дани и отражениями врагов. Таким классом был класс княжеско-дружинный. Русские богатырские Б. дают чрезвычайно большой и яркий материал, подтверждаемый историческими свидетельствами, для характеристики быта этого военного княжеско-дружинного класса и той социальной дифференциации, какая имела внутри его. Б. достаточно полно обрисовывали облик древнерусского князя киевского периода с его поездками за сбором дани (напр. Б. о Вольге, — ср. поездки князей на полюдь), с его тревожной, из-за этого непоседливой жизнью. Для обрисовки древнерусского князя дают много ценного указанные Б. о кн. Романе и Ливиках и кн. Глебе Володьевиче.

Однако, как было уже отмечено, дошедшие до нас Б. в большей своей части делают героями не столько князей, сколько их дружинников в лице богатырей, поэтому интересам к быту собственно дружины в Б., естественно, уделяется больше внимания, и их подвиги воспеты в несравненно большей степени, чем подвиги князей. Это дает повод думать, что древнерусские воинские Б. имеют два слоя: один составлен из хвалебных песен в честь князей, другой, и более значительный по количеству, возник в недрах самой дружины и выдвинул своих героев-богатырей дружинников, естественно, выставлявших на первый план свои социальные интересы и чувства, далеко не всегда совпадавшие с интересами набравшего их к себе на службу князя. Да и в самой дружине было свое социальное расслоение: дружины делились на старшую (более или менее постоянную, оседлую и богатую) и младшую (гл. обр. выполнявшую воинскую службу) дружину. Эти социальные и экономические противоречия внутри отдельных групп княжеско-дружинной среды можно до сих пор разглядеть в дошедших до нас Б. текстах, несмотря на обрывавшиеся многовековые изменения и наслоения (ср. например ряд эпизодов в Б. об Илье Муромце, проявляемое к нему

недоверие придворных бояр, заступничество за Илью богатырей и его упрек Владимиру, что он больше жалует князей-бояр, т. е. старшую дружину, чем богатырей, и др.). В Б. подробно изложены те обязанности, какие ложились на древнерусскую дружину, в частности придворная и дипломатическая служба и главным образом воинские задачи. Эта княжеско-дружинная среда имела, несомненно, своих собственных поэтов-певцов, слагавших хвалебные песни в честь князей и отдельных дружинников, превратившихся в Б. в могучих богатырей. Ярким историческим примером такого рода дружинных поэтов-певцов является знаменитый «Соловей старого времени», вещий Баян, которого так красочно изобразил автор «Слова о полку Игореве» [конец XII в.]. Этот Баян был, по свидетельству «Слова», песнотворцем целого поколения князей. Он слагал хвалебные песни князьям — «старому Ярославу, храброму Мстиславу (иже зареза Редеду пред полку Кассожскими) и красному Роману Святославичу».

Нет никакого сомнения, что древнерусские дружинные певцы находились в тесном общении с певцами и поэтами Зап. Европы, в особенности с скандинавскими скальдами. Это было тем более вероятно, что даже еще в XI в., например во времена Ярослава I, княжеская дружина включала в свой состав скандинавов, да и сами-то русские князья еще в достаточной мере сохраняли свою варяжскую традицию и находились в тесной родственной связи с скандинавскими конунгами. У нас имеются определенные исторические свидетельства, что при дворе Ярослава были известные скальды Зигварт и Гаральд, сами являвшиеся слагателями песен и саг; упоминаемая Тидрексага XIII в. сохранила ценнейшие данные о певцах, бывавших в разных русских городах. Этим международным характером княжеских дружинников, в том числе и дружинных певцов, объясняется достаточно значительное проникновение европейских, особенно скандинавских и немецких, поэтических мотивов в русские Б. и обратный факт проникновения в зап.-европейский эпос — песни, поэмы и саги — русских эпических мотивов и имен русских князей и других эпических героев. Историко-социологическое рассмотрение Б. заставило нас в как будто бы однообразных и, на первый взгляд, даже одноликих эпических «старинах», до сих пор еще поющих северным крестьянством, усмотреть чрезвычайно сложное по своему происхождению и развитию создание, разноместного и разновременного происхождения, и вместе с тем необычайно пестрое по своей социальной природе.

ИТОГИ РАЗВИТИЯ РУССКОГО ЭПОСА. Постепенное снятие исторических и социальных слоев позволило добраться до наиболее глубоких основных пластов эпоса и на основании продланной работы восстановить в главных линиях пройденный русским эпосом

длинный путь его развития. Зародившись в X—XII веках в княжеско-дружинном классе южной Руси — в различных ее областях — Киевской, Черниговской, Переяславской, а также в тесно связанном с южной Русью при посредстве «Великого пути из варяг в греки» — Новгороде, героические — княжеские и дружинные — песни, особенно после падения Киева и его запустения в начале XIII века, были перенесены дружинными певцами, с одной стороны, в Галицко-волынскую Русь [XII—XIII вв.] и Русь Суздальско-ростовскую [XIII—XVI века] — с другой. Там дружинная поэзия продолжала свое творчество, правда уже в условиях удельно-княжеского строя, внося не мало мотивов из борьбы русских с татарами. Другое высшее сословие древней Руси, духовное, тесно связанное с высшими классами и пополнявшееся из их среды, — также создало и развило свой Б. обширный эпос. Слагателями и певцами этих Б. были представители широко развитого в древней Руси паломничества — калики-пилигримы. Одновременно в больших торговых городах, особенно же в Великом Новгороде, гл. обр. XII—XV вв., господствующий там буржуазно-торговый класс создавал в лице обслуживавших его скomorохов свои новеллистические былины — фавльо. Вся эта продукция предыдущих эпох, конечно не без больших утрат и видоизменений, была принесена, возможно, в репертуаре тех же скomorохов в Московскую великокняжескую, а затем царскую и боярскую Русь [XV—XVII вв.].

Особенно большого расцвета царско-боярская Б. достигла в XVI в. Смутное время, введшее на арену общественной борьбы казачий класс, внесло также заметный вклад во все более и более демократизировавшееся эпическое наследство. Б. до недавнего времени пелись среди казачества в виде хороших песен. С XVII в., особенно после разгрома правительством и церковью скomorохов, былины, сложенные в среде почти исключительно высших классов древней Руси, стали достоянием низших классов, а в XIX—XX вв. их последними хранителями оказались по преимуществу одни северные крестьяне-сказители. Эта многовековая и сложная история былин влекла порою за собой и соответствующую социальную трансформацию Б. героев. Особенно ярка трансформация центрального богатыря русского эпоса Ильи: дружинник Илья Черниговец (из Моровска) в устах церковной среды делается под конец жизни монахом и даже киевским чудотворцем, в боярской среде превращается в «старого» достаточно верного правительству казака, в казацкой же, — наоборот, защитником и представителем казацкой гольтыбы и, наконец, в устах северного крестьянства — крестьянским сыном из города Мурома, села Карачарова. Социальной трансформации подвергся и облик другого богатыря-дружинника, Алеши Поповича; в светской и

демократической среде сословное его прозвание — «Попович» — стало для него роковым: это прозвание приобрело презрительный оттенок и повлекло за собой снижение былого героического облика до комического труса и бабьего перемешника.

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ХАРАКТЕР РУССКОЙ БЫЛИНЫ. Будучи прикрепленным к исторической и социальной почве, русский Б. эпос вместе с тем является наглядным подтверждением сказанных А. Н. Веселовским верных слов, что «эпос всякого исторического народа по необходимости международный». Действительно, научное изыскание поэтических источников былинных сюжетов и мотивов показало удивительное их разнообразие и пестроту. Выясненный выше факт, что в огромном своем большинстве русские Б. слагались в высших (а следовательно и наиболее образованных) классах древнерусского общества, достаточно объясняет значительное количество книжных сказаний, повлиявших на сюжеты или отдельные мотивы. Выше, когда мы говорили о церковно-паломническом слое в Б., нами было указано обилие апокрифических и житийных мотивов в наших Б. Но не только переводная, но и оригинальная повесть была органически претворена былинным творчеством. В Б. в той или другой степени отразились следующие книжные повести и сказания, помимо указанных выше: повесть об Индейском царстве (Б. о Дюке), Александрия (былины о Вольге), о Вавилонском царстве (Б., песни и сказки об Иване Грозном), о Василии Златовласом, королевиче Чешские земли (Хотен, частично Соловей Будимирович), о Казанском царстве (песнь о взятии Казани), о Мамаевом побоище (Сухман, Михаил Данилович, Дон и Непра) и др. Значительнейшее количество не только параллелей общего характера, но и фактов непосредственного заимствования и воздействия на наши былины надо приписать устным бродячим произведениям соседних с Русью народов и стран. Действительно, древняя Русь в течение многих веков находилась как раз в середине литературного (устного и письменного) общения между Востоком и Западом. Пусть не оправдались в свое время надеждавшие много шуму утверждения так наз. «восточной школы» (Ставов, Потанин, экскурсии Вс. Миллера), что русские Б. являются чуть ли не обломком древнего восточного иранского и тюркского эпоса, тем не менее целый ряд иранских (особенно сюжет знаменитой Б. о бое Ильи Муромца с сыном, восходящий в конечном счете к иранским сказаниям о Рустеме и его сыне Сохрабе-Зорабе), тюркских и кавказских параллелей к нашим былинам остается в силе и до сих пор. Бродячий характер жизни разобранных нами выше древних профессиональных слагателей былин — дружинных певцов, скomorохов и калик-пилигримов и при международном составе особенно двух первых групп — дает вполне удовлетворительное

объяснение проникновению в Б. разнообразных международных, и в частности западноевропейских мотивов. Сейчас все больше и больше указывается фактов большого воздействия на Б. героических — особенно скандинавских — сказаний и саг (женитьба кн. Владимира и немецкие, скандинавские сказания и песни о Брунхильде; отдельные мотивы Б. о Михаиле Потыке, Б. о Соловье Будимировиче и сага о Гаральде). Предположено воздействие, правда не непосредственное, и французской поэзии (Б. о Садке и герой французского романа Тристан le Lenois-Sados; отмеченные уже нами Б. о Василии Окуловиче отразили воздействие именно западных версий, сказаний об узоре Соломоновой жены (ср. англ. и шведские баллады на эту тему). Есть данные утверждать о воздействии на былины не книжных, а устных произведений греческого эпоса (эпос о Дигенесе Акрите и Анике Воине, Б. о Сауле Левонидовиче и пр.). Не раз приводились разнообразные параллели из эпоса славян южных и западных (напр. сюжет о неудачной женитьбе Алеши Поповича); указано было воздействие финских и эстонских сказаний (сказания о Калевипоэте и былина о Святогоре Колываловиче) и др. В свою очередь не мало отмечено фактов обратного влияния русского эпоса на эпос других соседних народов. Таковы прежде всего воздействия русского эпоса на немецкий и скандинавский. Принесенный к нам с Востока сюжет о бое отца с сыном перешел в свою очередь к немцам как раз из Руси (сказания о Хильдебранте и сыне). Былина о Васье Буслаеве нашла себе отражение в исландской саге. Илья и другие русские эпические имена и названия отразились в Тидрексаге, в поэме об Ортните и других. Неоднократно отмечался факт усвоения русских былл. финскими (финны, коми, вотяки, мордва) и тюркскими (например чуваша, якуты) народами.

Библиография: I. Былины привлекли к себе большое внимание. Сборников материалов, обзоров, исследований, статей по Б. насчитывается свыше 700. На изучении Б. особенно ярко сказались сменявшие друг друга научные школы (мифологическая, лит-ого заимствования, антропологическая, историко-культурная, историческая), о них см. *Фольклор*.

II. **Научные сборники Б.:** Кирша Давидов, Древние российские стихотворения, изд. 2-е, М., 1818; То же, изд. А. Суворина, СПб., 1893; То же, изд. Публичной библиотеки, СПб., 1901; Киреевский П. В., Песня, собранные К.-м, десять выпусков, М., 1860—1874; Русские Б. старой и новой записки, под ред. Н. С. Тихонова и В. Ф. Миллера, М., 1894; Соболевский А. И., Велико-русские народные песни, т. I, 1895 (Низкие эпические песни); Гильфердинг А. Ф., Онежские Б., СПб., 1895—1898; Марков А. В., Белооморские Б., М., 1901; Ончуков Н. Е., Печорские Б., СПб., 1904; Григорьев А. Д., Архангельские Б. и исторические песни, М., 1904—1910; Б. новой и недавней записки, под ред. В. Ф. Миллера, М., 1908; Рыбников, Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, М., 1909; Указатель к ним, составил Н. В. Васильев, СПб., 1909; Миллер В. Ф., Исторические песни русского народа XVI и XVII вв., СПб., 1915; Соколовы Б. и Ю., Сказки и песни Белозерского края (Отдел «Старинные исторические песни»), М., 1915.

III. **Общие обзоры и библиография:** Лобода А. М., проф., Русский богатырский эпос, Киев, 1896; Скафтымов А. П., проф., Поэтика и генезис былин, Очерки, Саратов, 1924, гл. IV. Материалы и исследования по изучению Б. с 1896 по 1923 (таким образом обе эти книги, из которых вторая

продолжает первую, дают полный обзор материалов и лит-ры по Б. до самого последнего времени); Келтуяла В. А., Куре истории русской лит-ры, ч. I, СПб., 1911, ч. 2, СПб., 1913; Сперанский М. Н., Былины, т. I, М., 1916 и т. II, М., 1919 (здесь избранные тексты — вступительными очерками и комментариями); Соколов Б., Былины, Исторический очерк, тексты, комментарии, М., 1918 (здесь указана основная библиография); Сакули П. Н., Русская литература, ч. I, М., 1928.

IV. **О сказителях Б. и исторических песен, условия бытования Б.:** Харузина В. Н., На Севере, М., 1890; Ляпкин Е., Сказитель И. Т. Рябинин и его Б., Этн. обзор, кн. XXIII, 1894; Миллер В. Ф., Очерки русской народной словесности, М., 1897 (первые три очерка); Васильев Н. В., Из наблюдений над отрицанием личности сказителя в Б., Изв. отд. русск. яз. и сл. пр. Ак. наук, кн. 2, СПб., 1907; Миллер В. Ф., Казахские эпические песни XVI—XVII вв., журн. МНП, кн. 5 и 6, 1914 (в этой статье дан обзор всех сборников и отдельных записей Б. и исторических песен у казаков); Озаровская О., Бабушкины старинны, М., 1916, 2-е изд., 1923; Азадовский М., Эпическая традиция в Сибири, Чита, 1921; Соколов В. М., О Б., записанных в Саратовской губ., Саратов, 1922; Соколов Б., Сказатели, М., 1924; Соколов Б. М., Былины старинной записки (семь неизвестных текстов), журн. «Этнография», кн. 1—4, 1926—1927 (здесь имеется обзор всех текстов старинной записки); Соколов Ю. М., По следам Рыбникова и Гильфердинга (Экспедиция фольклорной подстанции ГАХН в Олонецкий край в 1926 и 1927), «Худож. фольклор», т. II—III, М., 1927.

V. **Взят по Б.:** Шамбинаго С. К., Древнерусские знания по былинам, Юбилейный сборник в честь В. Ф. Миллера, М., 1900; Марков А. В., Бытовые черты русского былинного эпоса, М., 1904.

VI. **Стиль, стихосложение, музыкальные напевы:** Милютин Ф. И., Изобразительные средства славянского эпоса, М., 1895; Сиротинин Н., Беседы о русской словесности, СПб., 1910; Маслов А. Л., Былины их происхождение и мелодический склад, М., 1911, Изв. общ. люб. естеств., антроп. и этнографии, CXIV (отт. к Б. находятся при сборниках Кирши Давидова, Григорьева, а также в трудах Музыкальной комиссии общества ест., антр. и этнограф.); Веселовский А. Н., Поэтика, Собр. сочин., т. I, СПб., 1913; Жирмуцкий В., Рифма, ее история и теория, П., 1923; Скафтымов А. П., Поэтика и генезис Б., Очерки, Саратов, 1924; Габель М. О., К вопросу о технике русского былинного эпоса. Формы былинного действия. Научные записки наук.—докл. Кат. яз. и му., X, 1927; Ева же, Форма диалога в былинах, Збірн. на пошаву ак. Д. Багаліев, Харьков, 1928.

VII. **Мифологическая теория:** Миллер О. Ф., Илья Муромец и богатырство Киевское, СПб., 1869; Буслаев, Народная поэзия, СПб., 1887.

VIII. **Гипотеза о восточном происхождении русских былин:** Стасов В. В., Происхождение русских Б., «Вестник Европы», №№ 1—4 и 6—7, 1868; Миллер В. Ф., Эпосурем в области русского народного эпоса, М., 1892; Потанин Г. Н., Восточные мотивы в средневековом европейском эпосе, М., 1899.

IX. **Связь русского эпоса с европейским и лит-ые источники Б.:** рассматриваются преимущественно в следующих работах: Кирпичников А. И., Опыт сравнительного изучения западного и русского эпоса. Поэмы лембардского цикла, М., 1873; Веселовский А. Н., Южнорусские былины, СПб., 1884, Сборник отд. русск. яз. и сл. Ан. н., т. XXII и XXVI; Жданов И. Н., Русский былинный эпос, СПб., 1895; Ева же, К лит-ой истории русской былинной поэзии, Сочин., т. I, СПб., 1904; Лобода А. М., Русские былины о сватовстве, Киев, 1904; Соколов М. Б., Германорусские отношения в области эпоса (былина о женитьбе кн. Владимира), Саратов, 1904.

X. **Исторические отражения в Б.:** Приводимые здесь исследования обращают преимущественное внимание на историческую основу и позднейшее наследие в Б., не упуская, однако, в большинстве случаев из внимания вопросов о лит-ых источниках былин: Майнов Л. Н., О Б. Владимирова цикла, СПб., 1863; Квашнин-Самарин Н. Д., О русских былинах в историко-географическом отношении, «Беседа», 1871, №№ 4 и 5; Дашиневич Н. П., К вопросу о происхождении русских былин, Киев, 1883; Халаевский М. Е., Великорусские былины Киевского цикла, Варшава, 1886; Миллер В. Ф., Очерки русской народной словесности, Былины, т. I, М., 1897; т. II, М., 1910 и т. III, М., 1924; Ностомаров Н. И., Предания первоначальной русской летописи, Собр. сочин., кн. 5, СПб., 1905; Марков А. В., Из истории Б. эпоса, М., 1907 (из Этн. обзор., кн. LXVII, LXX—LXXXV); Шамбинаго С. К., Песни времени царя Ивана Грозного, М., 1914; Соколов В. М., Новейшие труды иностранных ученых по русскому эпосу, журнал «Художественный фольклор», кн. 2—3, 1927 и кн. 4, 1928.

Б. Соколов

БЬЁРНСОН Бьернстjerne [Vjörnstjerne-Björnson, 1832—1910] — знаменитый норвежский писатель. Р. в семье пастора в Доврефельде, учился в школе соседнего городка, после чего уехал в Христианию для поступления в университет. Здесь Б. окупился в атмосферу тех националистических настроений, которые были характерны для норвежской интеллигенции середины прошлого столетия. На политической деятельности и на поэзии Бьернсона сильно отразилась борьба, которую вела за свою независимость Норвегия. Освободившись в 1814 от Дании, Норвегия была связана полунасильственной унией с Швецией, и борьба за освобождение от этих уз полна



вся история норвежского общества в течение XIX в. В первой половине века идейным вождем борьбы за независимость был Вергеланд (см.), продолжателем которого можно считать Б. Норвежский крестьянин, к-рый, по выражению Энгельса, «никогда не был крепостным», и мелкий буржуа, к-рый по его же выражению, был «сыном свободного крестьянина и благодаря этому являлся человеком в сравнении с захудалым немецким мешанином», — таковы общественные группы, идеологом которых является Бьернсон. Идеализация крестьянства, культ народной старины, героического прошлого Норвегии, изучение ее саг и легенд (собрания саг и сказок Асбьернсена, песен Ландстада и Бугге), движение в пользу отделения норвежского языка от датского, — все эти проявления духа независимости воспринял Б., и первый период его литературной деятельности характеризуется как период народного романтизма. В 50-х годах Б. повел решительную борьбу против датского влияния и за создание национального театра и национальной лит-ры. Он борется на разных фронтах — и как публицист и на сцене бергенского театра, директором к-рого он был назначен в 1857 и к-рый обязан ему своим

возрождением. В этом же году вышла отдельным изданием и его повесть «Сюннёве Сольбаккен». Эта повесть была событием. Крестьянский мир, опозитизированный, изображенный в чистых, идиллических тонах, был противопоставлен испорченному культурному обществу. Эта повесть и другие крестьянские рассказы Бьернсона («Арнэ», «Веселый парень», «Дочь рыбачки», «Отец») были одновременно и яркими бытовыми картинами, они обаяны красотой первобытности; Б. ощущает оздоровляющее влияние нетронутых характеров, поэзию примитивного общественного уклада. И тем не менее даже эти рассказы о мирной жизни крестьянства имели революционное значение и вызвали протесты со стороны критики, охранявшей интеллигентские датско-норвежские традиции. Интерес к «народу», т. е. крестьянству, тесно связан у Б. с интересом к народной старине. Написанная почти одновременно с его крестьянскими повестями пьеса (из жизни средневековой Норвегии) «Между битвами», так же как и последующие пьесы («Хромая Гульда», «Король Сверрес», «Сигурд Злой», «Сигурд Крестоносец» и др.), были в большинстве случаев данью, к-рую он отдал увлечению скандинавской стариной. И в этих пьесах большую роль играет элемент идеализации: герои саг наделены в трагедиях Б. могучими страстями, проникнуты горячей любовью к родине, отличаются беззаветной храбростью, представляют собой величественные трагические фигуры; действие обыкновенно разыгрывается на фоне грандиозных народных движений. Воинствующее настроение Бьернсона сказалось и в его лирике. Б. проявил себя не только выдающимся новелистом и драматургом, но и лирическим поэтом в своих стихотворениях, исполненных любви к родине, печали и гнева — в минуты неудач, — возвышенных порывов и радости — в дни побед. Некоторые его песни («Да, мы любим») стали национальными гимнами.

Уже в своих исторических пьесах, в которых Б. находится под сильным влиянием Грундтвига, он идет дальше своего предшественника в том смысле, что пользуется историческими сюжетами и образами для освещения человеческих страстей, для разрешения важных социальных и психологических проблем, волнующих его время, вопросов семьи и брака, отношений между родителями и детьми и т. п. Чем далее, тем больше идет он по этому пути, и от исторических пьес переходит к трагедиям характеров и к современным сюжетам. В «Марии Стюарт» он дает глубоко реальный и человеческий образ шотландской королевы, а в «Новобрачных» — драму будничной жизни, первую мешанскую драму. В 70-х годах театр становится в его руках уже настоящим оружием в общественной и политической борьбе. В 1874 году появляется его пьеса «Банкротство» — картина из жизни финансового мира, охваченного

жаждой обогащения, показательная для эпохи вступления Норвегии в стадию развития крупного капитализма. В том же году, в пьесе «Редактор» Бьёрнсон дает такую же картину нравов норвежской печати, а через три года в драме «Король» выступает обличителем существующей государственной системы, пропитывающей ее лжи, причем, как и в других пьесах, Б. исходит из внутренних переживаний человеческой личности, является прежде всего психологом, рассматривает социальное зло сквозь призму индивидуальных чувств и страстей. Бьёрнсон тесно связан с идеологией мелкобуржуазного радикализма, индивидуалистическая точка зрения всегда преобладает в его подходе к важнейшим проблемам, выдвинутым современностью, вопросы социальные он переводит в плоскость морали и религии. Это особенно ярко сказывается в таких пьесах, как «Леонарда», «Новая система» и появившаяся уже в 80-х годах «Перчатка». Залог победы над злом и несправедливостью он видит в нравственной стойкости человеческой личности, в упорном стремлении ее к достижению цели, соответствующей ее убеждениям. В этих пьесах Бьёрнсон затрагивает вопросы семейной морали, в особенности волнующую его тему о необходимости одинаковой морали для мужчины и женщины. Устами Фру Рийс Б. требует уничтожения привилегий мужчины, уничтожения того порядка, при котором «одна половина человеческого рода является жертвой другой» («Перчатка»), но все причины существующего зла он сводит к «отсутствию самообладания у мужчин», и нравственное усилие этих последних представляется ему исцеляющим средством. Своей высшей силы драматический талант Б. достигает в его пьесе «Свыше наших сил», состоящей из двух частей. Героем первой части является священник Санг, пытающийся при помощи чуда спасти свою больную жену. Чудо не удается, и священник погибает. Высокое искусство, с которым Б. воплощает мистическую веру священника и трагизм ее крушения, комические фигуры из среды духовенства и мешан делают пьесу не только образцом театрального мастерства, но и придают ей глубокое общественное значение: она является разоблачением мистики и чудес, подтверждением положенной в ее основу мысли, что творить чудеса — свыше человеческих сил. Во второй части Элиас Санг, сын священника Санга, прибегает к той же мистической вере для того, чтобы доставить победу рабочим в их борьбе с фабрикантами. Он жертвует все свои средства забастовщикам и, когда ему не удается этим путем спасти их, когда торжествующие хищники, сломив упорство стачечников, собираются в своих роскошных палатах для обсуждения новых железных мер закабления труженников, тогда Элиас Санг пробирается к ним под видом слуги, производит страшный взрыв, во время которого погибают и капиталисты

и он сам, погибает с твердой верой в великую силу жертвы и мученичества, с верой в то, что спасение человечества явится от великого примера, от индивидуального подвига. И социальная драма заканчивается неожиданным финалом, появлением олицетворений Веры и Надежды в лице юноши и девушки, мечтами о будущем счастливом человечестве, в которых Меринг усматривает апофеоз манчестерства. Б. не возвысился до идеи организованной борьбы рабочего класса против капитализма. Марксистская точка зрения осталась ему чужда до старости, которая отмечена понижением его воинствующих настроений. Уже в драме «Свыше сил» Б. склонен призывать к труду и гражданскому миру. В дальнейших произведениях («География и любовь», «Город и гавань украсились флагами», «Будем трудиться», «Наследственное имение Дагов», «Пыль», «Павел Ланге и Тора Парсберг», «Когда цветет молодой виноград») Бьёрнсон выступает в роли проповедника буржуазных добродетелей, чистоты семейных нравов, трудолюбия, правильного воспитания, он внимательно исследует вредные последствия дурной наследственности и приходит к заключению, что усилия общества и индивидуальная воля могут успешно парализовать эти последствия. Бьёрнсон остается верен своей основной точке зрения о важном значении самообладания, нравственного самоусовершенствования и в решении социальных вопросов приписывает первоочередное значение индивидуальной воле, моральной личности, стремящейся к добру. Огромная популярность, к-рой пользуется имя Б. не только в Норвегии, но и за ее пределами, объясняется могучим социальным пульсом, который бьется во всех его произведениях. Содержание их — всегда животрепещущая злоба дня, причем Б. умел подниматься до высоких художественных обобщений, захватывать вопросы современности настолько глубоко, что они не теряют своего значения и в наши дни, с которыми его сближает ненависть к эксплуататорам, пафос борьбы и искренняя преданность интересам всех угнетенных.

Библиография: I. На русск. яз. — многочисленные переводы. Полное собрание, Киев, 1893 — 1897. Лучшее издание, М., 1910 — 1914.

II. Брандес Г., Собр. сочин., изд. 2-е, СПб., 1908 — 1910; Неруп К., Бьёрнсон Бьернстjerne, предисл. ко второму тому издания, М., 1910 — 1914; Горн Ф. В., История скандинавской литературы, М., 1894; Меринг Ф., Мировая литература и пролетариат, М., 1924; Collin Kristian, Bjørnstjerne-Bjørnson, München, 1903; Lotar W. H., Die scandinavische Literatur der Gegenwart seit 1870, Wiesbaden, 1905; Neekel Gust., Ibsen und Bjørnson, Lpz., 1921.

II. Коган

БЭН Эфрэ [Afra Behn, 1640 — 1689] — известна еще как «Астра» — первая в истории английской литературы женщина писатель-профессионал. Вела упорную борьбу за признание за женщиной права быть писателем. Пьесы Бен не допускались к постановке на сцене только потому, что были написаны женщиной. Вся ее жизнь представляет тяжелую борьбу с английским

мещанином, с его предрассудками. Комедии Б. пестрят местами, как говорят англичане, «неудобочитаемыми и страшно неделикатными»; это тоже своеобразный «протест».

Главные произведения: «The Fair Gilt»; «The adventures of a Black Lady»; «The Nun». В большом романе «Oreenoko, the Royal Slave» (Ориноко, царственный раб) она изображает трагическую судьбу негритянского царька. Реализм этого романа приближает ее к Даниелю Дефо, а в изображении жизни колониальных рабов и сочувствии им она здесь предвосхищает Бичер-Стоу.

Библиография: Works, ed. M. Sumner, Rutledge, 1905; Novels, ed. E. A. Baker, Rutledge, 1905.

БЭН ДЖОНСОН [Ben Johnson, 1573 — 1637] — английский поэт и драматург. Биографические сведения о нем, как и о Шекспире, крайне туманны. Известно, что Бен Джонсон учился в Вестминстерской школе на средства историка Кэмдена и получил там хорошее образование; есть указания, что после окончания школы он был каменщиком. Материалы, относящиеся к биографии Б. Д., в большинстве случаев носят легендарный характер. Имеются довольно обстоятельные воспоминания о Б. Д. шотландского поэта Дрюммонда, в которых изложены взгляды Б. Д. на искусство, его отношения к другим поэтам, к театру, но и приведенные здесь данные о Б. Д. недостоверны. Б. Д. был одним из наиболее образованных людей своего времени, но неизвестно, каким путем он получил образование. Он был избран магистром искусств в двух университетах, посвящал им свои произведения, но нет никаких данных о том, что он был связан с научной жизнью университетов или даже учился в каком-либо из них.

Самым достоверным биографическим материалом являлось бы его творчество, но и оно очень мало исследовано, авторство многих приписываемых ему произведений сомнительно: в его время широко практиковалось коллективное писание и переделывание произведений для сцены. Кроме того, отсутствие закона, даже понятия об авторском праве давало возможность «пиратским издательствам» «переделывать наово» любое произведение и ставить имя любого автора на выпускаемой книге, разумеется достаточно популярное. Вне всякого сомнения, некоторые произведения Б. Д. переделаны кем-то, некоторые написаны им в сотрудничестве с другими, а некоторые просто ему приписаны. Бесспорно принадлежащим Б. Д. можно считать только небольшое количество комедий и стихов, изданных им самим при жизни, но под его именем известно около пятидесяти отдельных произведений.

Первая его комедия — «Всяк в своем настроении» — была для Лондона приблизительно тем же, чем «Горе от ума» — для Москвы. Эта комедия была написана в господствовавшем тогда духе: все персонажи

получили итальянские имена и действие происходило в Италии в неопределенное время, но лондонцы сразу узнали себя; тогда Б. Д. имена действующих лиц заменил английскими и действие перенес в Лондон. Комедия была поставлена в аристократическом театре «Глобус», и о ней сразу заговорили, т. к. елизаветинский Лондон и его обитатели были изображены в мало замаскированном и довольно непривлекательном виде. Осмеяние определенных лиц или групп в комедиях известно еще со времен Аристофана, но в Англии до Б. Д. на это были только слабые намеки, он же установил твердую форму бытовой комедии, близкой к сатире. Он удачно и жестоко высмеял современный ему общественный порядок и представителей разных социальных групп — блестящий двор Елизаветы, проматывавших в городе свои замки аристократов и поднимавших голову буржуа-пуритан.

Б. Д. высмеивает современный ему общественный строй и смело протестует против несправедливости, но он не чувствует классовых противоречий.

Его комедии пользовались скандальным успехом, их особенно ненавидела аристократия, которую Бен Джонсон изображал глупой и никчемной. За оскорбление судей, чиновников и солдат его вызывали к верховному судье; за оскорбление шотландской аристократии, после того как шотландский король уселся на освободившемся троне Англии, ему собирались отрезать нос и уши, и только благодаря заступничеству духовенства Б. Д. избежал этой участи. Не меньшим успехом пользовались и другие его комедии, из которых особенно выделялись: «Эписин, или молчаливая женщина», «Алхимик», «Варфоломеевская ярмарка» (последняя — настоящее широкая картина нравов, что Бэ н ъ н впоследствии положил ее в основу своей «Ярмарки тщеславия»). После выхода в свет каждой новой комедии Б. Д. наживал себе все большее количество врагов. Б. Д. писал также трагедии из жизни древнего Рима, например «Сеян», но они больше сделаны ученым, чем созданы поэтом. Он превосходно знал классическую литературу, читал греков и римлян в подлинниках.

Б. Д. показал себя большим мастером и в художественном оформлении «масок» — придворных балов-маскарадов; писал к ним тексты и создавал сюжеты, в большинстве случаев с установкой на аллегорию и классические мифы. Эту отрасль искусства он довел почти до оперы-балета. — Умер Бен Джонсон в нищете.

Б. Д. одинок в литературе своей эпохи. Современная Б. Д. английская драма казалась ему недостаточно правдоподобной. Соблюдение законов античной трагедии и комедии было для него гарантией против вычурности, искусственности и фантастики. В древних литературах он видел образцы правдивости, простоты и гармонии со здравым рассудком. Творчество Б. Д. — реакция

против крайностей воображения и эмоциональности в английской драме времен Елизаветы; Бен Джонсон требует изображения живых людей, как они есть, без преувеличений; но при всей своей одаренности он не был реформатором английского театра. Шекспир дал тех живых людей, изображение которых не удавалось Б. Д. Если последний и уклонялся от гиперболизма, которому не чужд был и Шекспир, то он впадал в другую крайность. Его характеры — олицетворения какой-нибудь одной страсти или необычного свойства, «странности», как он выражается, а не живые индивидуальности с многообразием черт как личных, так и типичных. Этот схематизм лишает образы Б. Д. той конкретности, к которой он стремится. Но этот же схематизм, упрощая художественные задачи автора, облегчал выработку высокой композиционной техники, временами более совершенной у Б. Д., чем у значительнейших драматургов елизаветинской поры.

Первое полное собрание сочинений Б. Д. вышло еще при его жизни — событие для того времени необычайное: он первый поэт в Англии, сам издавший свои произведения. Но потом, на протяжении трех веков, его издавали чрезвычайно редко; так, полное критическое собрание его сочинений издано только в 1816 и переиздано в 1875 в издании Джиффорда. В 1925 издательство Оксфордского университета выпустило полное собрание его сочинений в двух томах. Б. Д. издается в настоящее время с новыми комментариями в «Sale University Studies»; вышло дешевое издание в «Everyman's Library» (Dent, L., 1925).

На русский яз. переведено только одно его произведение — «Эписин, или молчаливая женщина» (изд. «Петрополис», П., 1921).

Библиография: П. Из работ о Бен Джонсоне можно указать следующие: Баршер С. А., Лютый противник Шекспира, «Русская мысль», 1887; Mézières, Prédecesseurs et contemporains de Shakespeare; Symonds, Ben Johnson, L., 1889; Smith Gregory, Ben Johnson (в серии Men of Letters), L., 1919; The Life of Ben Johnson by Herford and Simpson, 1925; Swinburne A., A Study of Ben Johnson.

С. Бабыз

БЭНЬЯН Джон [John Bunyan, 1628 — 1688] — английский писатель эпохи революции и гражданской войны между монархической аристократией и республиканской буржуазией. С 18 лет служил в республиканской армии под командой Люка (Люк послужил прототипом Сэра Хьюдибрас в сатире Бэтлера на пуритан). Был страстным проповедником идеологии английской буржуазии — пуританизма. После победы аристократии и реставрации монархии Б. был арестован; ему предложили либо отказаться от пропаганды, либо отправиться в тюрьму. Б. от пропаганды не отказался и был заключен в тюрьму, где провел 12 лет. В тюрьме он написал свое «Странствие паломника» (Pilgrim's Progress). Выходец из гуцы третьего сословия, мало образованный, Б. остался всю жизнь верен своему классу, не только в пропаганде, но и в своем быту и даже в

манере художественного творчества. Буржуа-пуританин, он презирал аристократию, считая, что его класс выше ее во всех отношениях, начиная от идеологии и кончая жилищем, одеждой и речью. Б. сумел отстоять свою классовую позицию и в стиле своих произведений. В противоположность аристократическому, его стиль пуритански прост и строг, лишен всяких украшений, вычурности, витиеватости, несмотря на то, что произведения его имеют дидактический характер и устремлены к неземным идеалам. Все элементы творчества Б. крепко спаяны с буржуазной средой, выросли в нее. Самые отвлеченные понятия, как «Град разрушения», «Армарка штеславия», и тому подобные — принимают у него реальную форму. Бэньян, как указывает Достоевский, избрал для изложения своих идей самую неблагоприятную форму — аллегорическую, но сумел превратить холодные отвлеченные понятия в живых людей. Бэньян положил начало реалистической манере письма, которую развили Свифт и Д. Дефо (см.). Творчество Бэньяна религиозно, но настолько, насколько английская революция была религиозным движением. Оно сослужило большую службу буржуазии в ее борьбе с аристократией. Буржуазия ценила Бэньяна больше за его обостренную трактовку социальных вопросов, чем за религиозные мотивы. Зато когда времена изменились и сама буржуазия стала контрреволюционным классом, она начала цепляться за религиозную сторону творчества Б., противопоставляя ее антирелигиозности пролетариата. Вот почему в последнее время [1925—1926] Б. вышел в Англии в восьми изданиях. Начало «Pilgrim's Progress» переведено на русский яз. А. С. Пушкиным.

Библиография: П. Browne J., Life of J. Bunyan, 1889; Chambers Cyclopaedia of English Literature, t. II, 1925.

С. Бабыз

БЭРНС Роберт [Burns, 1759—1796] — выдающийся шотландский поэт. Творчество его и в настоящее время имеет такое же значение в Шотландии, какое например имело творчество Т. Г. Шевченко на дореволюционной Украине. Подчиненная Англии Шотландия постепенно теряла независимость, даже в национальном быту, языке и лит-ре. Лондон всему задавал тон. Проявление шотландцами каких-либо признаков самобытности, национального, в такой форме, которая могла бы напоминать об обособленности, Англией не одобрялось. Шотландцам разрешалось только щеголять в своих национальных костюмах, но говорить по-шотландски в Англии считалось «немного некультурным». Борьба шотландцев за независимость в особенно резкой форме не проявлялась, но в скрытом виде не прекращалась. В той или иной форме шотландцы протестовали против английской государственности. Шотландия, страна в значительной степени земледельческая, острее чувствовала гнет капитализма

и разорение им деревни. Крестьяне, согнанные с земли капиталистом и помещиком, наполняли фабрики и заводы, уходили в колонии и на службу в многочисленный торговый и военный флот. Немало их бродило по стране в виде босяков и бродяг. Крестьяне более крепкие все же держались за землю, хотя это им доставалось дорогой ценой. Б. принадлежал к крестьянству, которое держалось частью на своих клочках земли, частью обрабатывало землю, арендованную у помещиков, и в своем творчестве он отразил преимущественно быт и идеологию своей социальной группы. Центральная фигура его



поэзии — «простой, честный, деловой, трудящийся и попросту религиозный фермер». Идеал его намечен в «Субботнем вечере поселянина». Простую трудовую жизнь фермера он противопоставляет жизни горожанина и аристократии. Он советует своему фермеру не брать примера с аристократов и горожан. «Оставь шелка путоголовым олухам и дорогие вина подлецам — простой и честный фермер и без того царь над людьми. Король может дать звание маркиза, графа, князя, рыцаря, но что все это в сравнении с званием простого трудящегося человека? Все чины только опечаток золотой монеты». Простоту и безыскусственность Б. противопоставляет этикету и чопорности аристократии. В религии он отрицает догматизм и обрядность духовенства. В свое творчество он вводит элементы, совершенно чуждые и враждебные творчеству поэтов аристократии. Т. наз. «отбросы общества», превращенные в бродяг крестьяне, изображены им реально, хотя без сочувствия и даже с некоторой долей цинизма в поэме «Веселые бродяги» (The Jolly Beggars). Язык и бахвальство своим распутством одной из героинь этой поэмы приводили в ужас тогдашних

классиков, выбиравших «благородный», возвышенный материал для своего творчества.

Б. уделил немало места и страшной фантастике, так наз. «готическому романтизму». Это литературное направление хотя и было реакцией против классицизма, но исходило отчасти из среды аристократии, и Б. поэтому не мог его признать. Вместо ужасов «Замка Отранто» и др. подобных произведений Б. явно пародирует стиль «страшных романов» (поэма «Том О'Шентер»).

Все элементы быта мелкопоместного землевладельца и фермера нашли в творчестве Б. свое отражение: их примитивная философия, поверья, обряды, трудовые процессы, идеалы. Особенно подробно изображен процесс крестьянского труда со всей его обстановкой; Бэрнсом не забыты срезанный плугом полевой цветок, разоренное гнездо мыши и т. д. Окружающая крестьянина природа изображена не с точки зрения любующегося ею горожанина; на фоне этой природы всегда трудящийся или отдыхающий крестьянин; свидание происходит «среди колосьев ячменя»; у Бэрнса «зелень нежится в росе, подснежники кивают и аромат фиалки льют в лесу, где звуки тают, дрозд с коноплянками поют, нырок скользит по глади водной, играют утки в камыше, жаворонок с зарею трепещет с песней в небесах» и т. д. (см. также его «Стансы к горной маргаритке»; «Джон-Ячменное зерно»; «Мое сердце в горной стране»; «Честная ли бедность склонила его голову» и другие произведения).

В своей среде Бэрнс пользовался огромной популярностью. Правились задорный тон, национальный характер, установка на фермера как на основную группу в обществе и еще то, что язык его песен — язык, на котором говорили шотландские фермеры; по своей форме его песни близки к шотландской народной балладе.

Великая французская революция непосредственно в творчестве Бэрнса не отразилась, так же как и классовая борьба его времени, но все же он ее приветствовал восторженно как преобразование общественного строя, главным образом как ожесточенную борьбу против ненавистной ему аристократии.

Библиография: I. Русск. перев: Гербельд Н. В., Англ. поэты в биогр. и образах, СПб., 1875; Р. Бэрнс и его произведения в перев. русск. писат., под ред. И. А. Белоусова, СПб., 1904, «Дешевая библиотека» Суворина; R. Burns Life and Works, ed. R. Chambers, revised by Wallace, 4 vols., Chambers, 1896; Poetry, ed. W. E. Henley and T. F. Henderson, 4 vols., Nelson, 1896—1897, новое издание, 1901; Дешевое издание: The Poetical Works of R. Burns, Tauchnitz ed., Лпз.

II. В общих трудах по истории зап. лит-ры Тана И., Геттнер А., Стороженко Н., Когана П., Фриче В.; Кардеиль Т., Р. Бэрнс, исторические и критические опыты, М., 1878; Статья Иванова И., Р. Бэрнс, журн. «Русск. мысль», 1896, за июль и авг.; Батушкин Ф., статья в «Ист. зап. лит-ры», изд. «Мир», М., т. I, 1912; Вейльберг П. И., «Очерки на ист. зап. лит-ры», СПб., 1907; Stevenson R. L., Burns, in «Men and Books», Chatto; Blackie J., Life of R. Burns, L., 1888; Craigie W., A Primer of Burns, L., 1896; Henderson T. R., Burns, L., 1904; Shaip J., R. Burns, L., 1887, English Men of Letters; Angellier A., Etudes sur la vie et les œuvres de R. Burns, 2 vv., 1893.

БЮРГЕР Готфрид Август [Bürger, 1747—1794] — немецкий поэт, сын священника. В историю литературы вошел в качестве создателя немецкой баллады. Свою деятельность Б. начал с подражания поэтам Рококо: «Застольная песня» — «Trinklied» [1767], «Мой Амур» — «Mein Amor» [1768], «Ночное празднество Венеры» — «Die Nachtfeier der Venus» [1769] и др. За время своего пребывания в Геттингене [1768—1772] Бюргер вызывает личные отношения с группой поэтов так наз. геттингенского союза (Hainbund) — Гельти (Hölty), Фосс, братья Штольберг, издатель Бойе — группой, по своим националистическим и смутно свободолобным настроениям и по враждебным рациональным тенденциям близкой к Sturm und Drang'у (см.). Помимо этих настроений, Б. родит со Sturm und Drang'ом резко поставленная им в жизни и поэзии (стихи к Molly — сестре жены Б., с которой он был близок) проблема раскрепощения любви — одна из типичных проблем эпохи. Под влиянием тенденций Hainbund'a в творчестве Б. намечается перелом: в поисках национальной тематики он обращается к балладе, преобразовывая ее коренным образом. Поэты Рококо (см.) знали фабулярное стихотворение, как бурлеск (см.), как стихотворный рассказ, в центре которого стоит невероятное, чудесное событие (по большей части какой-нибудь эпизод из античной мифологии), в которое сам автор (поэты Рококо были рационалистами) не верит, над которым он склонен поиздеваться. Подобные пьесы отличались значительной вычурностью и были вполне понятны только для сравнительно узкого круга читателей (поэты Рококо обращались главным образом к дворянской интеллигенции и к одворянившимся кругам буржуазии). Б., отражавший взгляды и настроения мелкой буржуазии, кладет в основу своей теории баллады принципы общедоступности и простоты: поэту следует исходить из образцов народной поэзии, стихотворение должно радовать «не только утонченного мудреца, но и сурового жителя леса, не только даму, проводящую время за туалетным столом, но и дочь природы за пряхкой». Стихотворение должно обращаться к «народу», но оно должно также изображать народ. Б. выдвигает положение: изучайте народ. Вместо шаблонизированных Зевса, Венеры, Амура и т. п. возникают в балладах Б. простые люди, нарисованные без всякой иронии, без всякой издевки: крестьянин, совершающий героический поступок («Das Lied vom braven Manne», 1777), крестьянка, горящая об окованной корове («Die Kuh», 1784), дочь священника, обманутая знатным любовником («Des Pfarrers Tochter von Taubenheim», 1781), служанка, выказывающая преданность возлюбленному («Graf Walter», 1789). Поэты Рококо смеялись над чудесным, таинственным; Бюргер, стоявший вместе с другими представителями Sturm und Drang'a на почве иррационалистического мироощущения,

реабилитирует чудесное. В ряде его баллад действуют мертвецы, привидения, оборотни («Lenore», 1773; «Der Raubgraf», 1773; «Der wilde Jäger», 1778). Таинственному Бюргер уделяет много места, оно-то собственно и сделало Бюргера популярным в среде немецких романтиков. Буржуазная аудитория, в своей значительной части ушедшая от настроений эпохи Просвещения, горячо приветствовала иррационалистические тенденции, которыми была проникнута поэзия Б. «Страшные» баллады (особенно «Ленора») имели огромный успех в читательской среде, но вызвали резкий протест со стороны «неоклассиков» (Шиллер, «Ueber B.'s Gedichte»), отражавших настроения аристократизировавшейся буржуазии. Впрочем, Бюргеру не удалось полностью осуществить свои теоретические положения. Если одни его вещи отличаются большой простотой, даже известной наивностью, присущей народной поэзии (например «Schön Suschen», 1776), то другие крикливы и искусственны («Lenardo und Blandine», 1776). Даже некоторым лучшим произведениям Б. в разной мере присущи только что указанные черты. Борясь с Рококо, Б. иногда прекращал борьбу, создавая вещи во вкусе Рококо (лучшей пьесой Бюргера может считаться баллада о похищении Европы Зевсом). Эта непоследовательность характерна для некоторых немецких буржуазных поэтов того времени, которые, с одной стороны, восставали на дворянскую культуру, с другой же — не имели нужных сил для окончательной победы над ней. Зато буржуазная природа Б. с особой резкостью проявилась в группе его стихотворений, насыщенных антидворянскими настроениями; в них рисуются картины злодеяний дворянства, страданий угнетаемых им простолудингов (напр. «Der Bauer an seinen Fürsten», 1775 и др.). Б. принадлежит также переработка знаменитой «Истории барона Мюнхгаузена» (см.), сатирически изображающей служилое дворянство Германии. Свои взгляды на лит-ру Б. развил в работе «Aus Daniel Wunderlichs Buch». Работа состоит из частей: о разделении пьесы, сердечные излияния о народной поэзии, о допустимости введения привидений и ведьм в поэзию, полемика с просветителями.

На русский язык «Ленору» перевел В. А. Жуковский (ср. «Людмилу», 1808 год). Другие перев. — см. Г е р б е л ь, «Немецкие поэты».

Библиография: I. Социн. Бюргера, hrsg. Griesbach, Berlin, 1872; Briefe von und an Bürger, hrsg. von Strodtmann, Berlin, 1874, 4 Bde; Собр. стих. издан.: Sauer (Stuttgart, 1884), Berger (Lpz., 1892), Wurzbach (Lpz., 1902, 4 Bde), Bab J. (Berlin, 1914).

II. В е с е л о в к и й А., К народным мотивам. Баллады о Леноре, журн. МНП, СПб., ноябрь, 1885; С а л а н о в и ч И., Песни и сказки о женихе-мертвецке или брате-мертвецке, «Варшавск. университетские известия», № 1—3, Варшава, 1890; К а л а ш В., Библиографические этюды по лит-ре сказочных схем и мотивов, «Живая старина», вып. 2, СПб., 1892. Переводы: Б. и Рых. Фосс, Москва, 1901; З е л и н с к и й Ф., Английская Ленора, «Вестник Европы», СПб., 1906; Г о е д е к Г. А., Bürger in Göttingen und Gellinghausen, Hannover, 1873; W u r z b a c h W., Bürger, Lpz., 1900. В. Пуршес

БЮХЕР Карл [Karl Bücher, 1874—] — выдающийся немецкий экономист, автор многочисленных трудов по истории первобытной культуры, народного хозяйства и рабочего движения. В области искусствознания Бюхер известен как автор нашумевшей в свое время книги «Arbeit und Rhythmus» (Leipzig, 1896, 6-е издание — 1924). В этой книге систематизирован и подвергнут анализу звуковой и словесный материал, накопившийся в процессе чисто экономических изысканий, в частности при изучении древнейших форм рабочей ассоциации. Исследуя производительный процесс и технологию труда у диких народов, Б. пришел к тому выводу, что на первых ступенях своего развития работа, музыка и поэзия были органически связаны между собой, причем доминирующим и обуславливающим элементом являлась работа. Ритм «вытекает из внутреннего строения тела и из технических условий исполнения работы, то есть следует сам собою из применения экономического принципа к человеческой деятельности». Корни музыкального и поэтического ритма лежат всецело в рабочем ритме. Вместе с этим Б. дает картину зарождения музыкального звука из соприкосновения орудий труда с предметом обработки и — поэзии — из элементарной рабочей песни. Он доказывает, что возникновение поэзии из рабочего процесса «относится столько же к формальной, сколько и к материальной стороне поэзии». Для установления облегчающего работу ритмического контакта человек прибегает к рабочему крику, постепенно переходящему в рабочую песню. «Исходя из бессмысленных естественных звуков и возгласов, затем переходя к постоянно повторяющимся словам и предложениям, выражающим чувства работающих», рабочие песни «вскоре достигают более богатого и связного содержания, или сопровождая ход работы лирическими отступлениями, или изображая какие-либо события, или награждая соучастников и посторонних шуткой, насмешкой и увещанием». Ритм этой поэтической речи не мог быть заимствован извне, он исходит из рабочих движений, при к-рых сокращение и растяжение мускулов соответствует арсену и тезису в строке стиха (античного). Но взаимоотношение между рабочим и поэтическим ритмами опосредствованно и осложнено рабочими ударами и шумами, происходящими при соприкосновении ног, рук или искусственных орудий труда с предметом последнего. Так ямб и хорей — размеры топтания; спондей — метр удара обеими руками в такт; дактиль и анапест — метры удара кузнечным молотом и т. д.

Песня так тесно связана с рабочими движениями и ритмом, что дикарь, желающий воспроизвести ее вне рабочего процесса, вынужден прибегнуть и к искусственному воспроизведению этого последнего посредством мимической пляски. Неизменность рабочего ритма наблюдается вплоть до

отдаленного отражения его в поэзии, так как в дальнейшем отпадает и пляска, и функции носителя рабочего ритма переходят к мелодии, а в конце концов, после отпадения последней, рабочий ритм остается зафиксированным в самом строе слов. Поэтому словесный материал, который раньше играл второстепенную роль и в большинстве случаев импровизировался, становится теперь самодовлеющим и постоянным. Б. устанавливает эту схему не только на основе анализа поэзии дикарей, но и таких сложных образований, как античная драма, лирика и эпос, возникновение к-рых последовательно соответствовало указанным стадиям развития поэзии.

Утверждая, что музыка и поэзия возникли из работы, а не из танца, как то предполагали многие ученые, Б. доказывает, что и сам танец произошел от рабочего процесса. Этим самым Бюхер опровергает высказанный им самим ранее в книге «Die Entstehung der Volkswirtschaft» (Tübingen, 1893, русский перев., СПб., 1898) взгляд на происхождение искусства, по к-рому «игра старше труда», и окончательно становится на последовательную экономическую точку зрения. Г. В. Плеханов (см.), давший в своих трех «Письмах без адреса» основательную критику взглядов Бюхера, отметил это и еще более уточнил тезис немецкого ученого, поставив его на марксистскую основу.

Библиография: 1. Книга Бюхера — «Работа и ритм. Рабочие песни, их происхождение и экономическое значение» — имеется в русском переводе (СПб., 1899 и М., 1923).

2. Плеханов Г. В., «Искусство, сб. статей. Ст. «Искусство у первобытных народов», М., 1922. В. Губбеншпер

БЮХЕР Георг [Georg Büchner, 1813—1837] — немецкий драматург и писатель, самый яркий представитель периода раннего реализма в немецкой литературе, брат известного естествоведа и философа Людвиг Бюхнера.

Б. учился сперва в Страсбурге (естествознание и медицина), а затем, с 1833, в Гиссене; он рано примкнул к тогдашнему оппозиционному студенческому движению («Burschenschaft»). В Гиссене Б. близко сошелся с радикальным пастором Л. Вейдигом и очень скоро разочаровался в чисто интеллигентском движении «Burschenschaft»; в 1834 Б. вместе в Вейдигом основал — по образцу французских революционных обществ — «Общество человеческих прав», в к-рое входили не только самые левые студенты, но и республиканские бюргерские элементы и — в первые — немецкие ремесленники. Это общество перенесло центр революционной пропаганды на крестьянство, выпустил в 1834 г. знаменитое воззвание к гессенским крестьянам — «Der Hessische Landbote» с девизом «Мир хижинам, война дворцам», — а также к ремесленникам, пытаясь организовать систематическую политическую работу среди них. Но начавшееся преследование «демагогов» принудило Б. бежать за границу — сперва в Страсбург, затем в Цюрих; здесь он читал лекции по

сравнительной анатомии. Умер от переутомления мозга.

Первая драма Б. — «Смерть Дантона» (1835; имеется русск. перевод) написана еще в Германии; она знаменует собою новую эпоху в немецкой лит-ре, как выступление Б. вообще — в общественно-политическом развитии Германии; Б. не был социалистом, — он, наоборот, был противником социализма в тогдашней утопической форме, но его социальное воззрение является смелым и революционным мировоззрением в духе идей Великой французской революции. Оно основано не на поэтической интуиции, а на замечательном анализе современного



социально-экономического положения Германии. В «Hessische Landbote» впервые в Германии дана обусловленность исторических событий ходом экономического развития. Эти идеи воплощены в драме Б. — «Смерть Дантона»: движущим началом исторического процесса являются здесь уже не отдельные герои, а масса, а двигателем массы — экономические интересы; так, обр. каждый поступок личности обусловлен и настолько, что иногда кажется, будто по сцене проходят не люди, а марионетки. Человек создается средой — социальной и природной; на основе этого миропонимания написана история (фрагмент) большого «Ленца» [1836]. Но сильнее всего выражен этот социальный реализм в значительнейшей драме Б. «Woyzeck» [1836] — этой трагедии безыменного пролетария, где описывается среда, в к-рой вырос и живет Войцек, пролетарий, всеми униженный и эксплуатируемый. Создается неотразимое впечатление, что именно среда делает человека таким, какой он есть, и толкает его к определенным поступкам. К этим же выводам Б. приходит и в комедии «Leopold und Lena» [1836], к-рая по своему замыслу — романтическая сказка; она убедительно доказывает, что «свободная воля» человека

осуществима лишь в царстве сказки, а не в реальной действительности. — Б. написал также ряд талантливых стихотворений.

По характеру творчества Б. был реалистом. Чувство неудовлетворенности, искания новых идей и форм, бурные стремления и ослепление революционными страстями отразились в яз. Б.: он отличается экзотичностью, гротескностью и изобилует гиперболами.

Библиография: I. Собр. сочин. Franzos K. E., Frankfurt a. M., 1879; Hessische Landbote, с очерком жизни Бюхнера; David E., München, 1896 (русск. перев. Теплова); Lindau Paul, 1909; Bergmann F., 1922. Русск. перев. драм Б. — в изд. «Всем. лит-ра», с вступ. ст. А. Джигалова, 1923. II. Landsberg H., G. Büchner's Drama «Dantons Tode», 1900; Zobel von Zabetitz, G. Büchner, sein Leben und sein Schaffen, 1915; Lipmann G., Büchner und die Romantik, 1923.

Ф. Шиллер

БЯДУЛЯ З., ЯСАКАР [1886 —] — псевдонимы (первый в художественной прозе, второй в стихах) известного современного белорусского писателя Самуила Плавника. Р. в селении Посадец, б. Виленской губ., в бедной еврейской семье (дед его — ремесленник-котельщик, отец — мелкий лесопромышленник). Детство и отрочество Б. прошло в мертвящей атмосфере хедера и ешибота, откуда он 15 лет бежал и вскоре поступил на лесоразработку. Здесь, на лоне природы, в почти одинаковых социально-экономических условиях с белорусскими крестьянами-лесорубами, он провел всю свою юность. Близко знакомясь с трудовым бытом и психологией белорусских крестьян, он глубоко проникся их интересами. Б. начал писать уже на 13 году своей жизни на древнееврейском языке, преимущественно на библейские мотивы. Под влиянием окружавшей его белорусской народной стихии и произведений белорусской лит-ры он обращается в своем дальнейшем творчестве почти исключительно к белорус-ому яз., резко меняя тематику и стиль. В 1910 в газ. «Наша нива» было напечатано первое произведение Б. («Пяюць начлежнікі»), и с тех пор художественная проза Бядули З., в форме преимущественно рассказов и новелл, и стихотворные произведения Ясакара появляются почти во всех современных ему белорусских периодических и не-периодических изданиях, а также отдельных сборниках («Абразкі», «Пад родным небам», «На зачарованых гонях», «Апавяданні», «Бурало», «Танзілія», «Поэмы» и др.). Все эти произведения выдвинули Б. в первые ряды современных художников белорусского слова (многие его произведения переведены на русский, украинский, польский, литовский, еврейский, немецкий, итальянский и др. языки). Кроме того с 1912 Б. непрерывно работает в белорусской журналистике как даровитый публицист-профессионал. В настоящее время Б. редактирует журнал «Наш край», орган Центр. бюро краеведения при Институте белорусской культуры, и ведет научную работу в последнем.

Художественное творчество Б. в общем основано на той социально-экономической базе и проникнуто той общественной идеологией, к-рые характерны для большинства

писателей-нашенинцев (см. «Белорусская литература»); для него, как и для них, главным источником творчества является быт и психология белорус-ой деревни до и после Октябрьской революции. Но особенность его творческой организации, сложившейся под влиянием двух национальных культур (еврейской и белорусской), накладывает отпечаток на все его произведения, резко выделяя их на фоне белорусской лит-ры. Большая художественная сила и выразительность, свойственные его поэзии, достигаются, по мнению белорусской критики, именно благодаря тому, что в его произведениях белорусские национальные элементы (природа, крестьянский быт, широко использованный поэтом белорус-ий фольклор) тесно переплетаются с еврейской эмоциональностью, насквозь пронизывающей и своеобразно организующей эти элементы. Характерным для Б. является тонкое сочетание им элементов реализма и неоромантики, выраженное не только в лит-ых приемах и стиле, но и в психо-идеологической основе его творчества. Острый наблюдатель и большой знаток белорус-ого крестьянского быта, Б. отразил этот быт в ряде реалистических произведений (рассказы в «Зачарованы край», «Апавяданні», «Ганзілія і др.). Но этот быт для Б. служит только канвой, на которой писатель дает углубленный психологический показ и притом не только в типических чертах, но и в формах резко-индивидуальных, всегда и неизменно подчеркивая классовые противоречия между трудящимися и их эксплуататорами. Однако творчество Б. не исчерпывается этим общественно-реалистическим направлением. Свойства субъективного порядка, как то: большая эмоциональность, чрезвычайная впечатлительность, богатая фантазия и сила воображения, не находя себе полного художественного соответствия в материале трагически тяжелой дореволюционной жизни основной массы трудящихся слоев Белоруссии, толкали поэта, потрясенного этой неприглядной действительностью, на путь отрыва от общественности, на путь романтики, мечтаний, эстетизма, нашедших свое выражение преимущественно в его лирике («Абразкі», «Пад родным небам» и др.). Но эта струя в творчестве Б. со времени Октябрьской революции резко пошла на убыль, уступая место общественно-революционной романтике, в к-рой поэт воспекает борьбу рабочих и крестьян за завоевания Октября, а также выражает пафос современного социалистического строительства (поэмы: «З сказау буры і віхорау», «Беларусь», «Рэволюцыйны календар», «У ясных крушнях», цикл новелл — «Дзясяць», революционная лирика в сборнике «Буралом» и др.).

Живая народная речь, яркий свежий образ, меткий эпитет, четкая метафора, смелое сравнение придают его произведениям большую поэтическую силу и убедительность, а искусное сочетание поэтом элементов

пластической образности и музыкальности, и притом не только в стихах, но и в прозе, делает произведения Б. чрезвычайно художественно-насыщенными (особенно характерно это для его богатой природоописательной лирики). Из отдельных произведений Бядули, кроме вышеуказанных, следует отметить: две большие мифологические поэмы, — «Зачарованы край» и «Ярыла», — в которых поэт собрал и художественно обработал целые циклы белорусского народного эпоса; реалистически описательную поэму «На хутары», в которой поэт дает психо-бытовую панораму из жизни белорус-ого крестьянства; поэму «Чырвона-чорная жалоба», написанную в 1924 под свежим впечатлением смерти Л е н и н а; историческую повесть «Салавей» [1927] из эпохи крепостного быта в Белор-ии. Перу Б. принадлежит также ряд литературно-критических статей, исследований по истории белорусского театра, этнографии и фольклору.

В. Даворыгинский

БЯЛИК Хаим Нахман [1873—] — крупнейший представитель современной гебраистской (на древнееврейском языке) лит-ры. Р. на Волыни в семье бедного корчмара.

Б. вступил на лит-ое поприще в 90-х гг., когда определился процесс социальной дифференциации еврейства. Одновременно с зарождением еврейского рабочего движения буржуазный политический сионизм приходил на смену палестинофильству и «духовному сионизму». Бялик связал свою лит-ую судьбу с ростом буржуазной сионистской идеологии, развивавшейся под лозунгом нерушимого единства еврейского народа. Это наложило на произведения Б. печать одно-стороннего косного национализма. В своей поэзии Бялик звал в синагогу, хотя большей частью потрясал основы «еговизма», патетически боролся против наивно-персоналифицированного Егвы. По выражению И. М. Нусинова, «все творчество Бялика по существу является ярким, насыщенным глубокой скорбью, бунтом еврейского мешанства против своего исторического бессилия». Примитивное богоборчество поэта лишено философской значимости, а призыв в синагогу — в сущности — утверждение фетишизированной поэтом «священной книги». Тяготение Бялика к синагоге — стремление к философски прокламированной им в одной из своих статей «галахе» [законности, разуму, активному реализму в еврейской культуре (см. «Агада»)], которая в его поэзии потеряла свой реализм, свою активность и превратилась лишь в консервативно-охранительное, пассивно-романтическое начало. Но если в своей лирике Б. страшился эмоционально-динамической стихии в еврейской культуре, ее «взрывчатых веществ», которые являются угрозой национализму, то в своей прозе он приблизился к иным настроениям. В рассказе «За оградой» Бялик изображает любовь еврейского мальчика Ноя и крестьянской девочки Маринки; он вскрывает и подчеркивает глубокую естественность подобной любви, —

естественность тяготения людей разных национальностей друг к другу. В другом рассказе он дает яркие картины бедствия в соответствующих бытовых условиях евреев и «не-евреев» (Петька, Явдуха). Вся проза Б. полна глубоких жизненных инстинктов, нарастающей эмоциональной стихии, подтачивающей замкнутость нации, и категорически отрицает консервативную романтику национализма, нашедшую свое яркое выражение в его поэзии. Пассивно-романтической оказалась прокламированная поэтом «активная», «реалистическая» «галаха», и исполненной творческого активного реализма стала якобы пассивная, эмоциональная стихия — «агада» (см.). Изображая «последнего» корчмара, выгнваемого полицейским режимом из деревни, Б. одновременно выявлял углублявшиеся социальные противоречия еврейства: в образе «Арье-Бал'агуф» (Арье кулак) он создал тип нарождающейся кулацкой буржуазии, терроризировавшей мелкую буржуазию, к-рая все же уживалась с первой на началах шаткого компромисса. В своей поэзии Б. воспринимал еврейскую нацию как неделимо целостный коллектив, скованный библейскими традициями; в своей художественной прозе он остро ощущал социальную дифференциацию еврейства. Это противоречие все более и более углублялось. Он долго колебался между романтическими и реалистическими элементами, неизменно подменяя их, и эти колебания достаточно выявляли неустойчивую классовую природу его творчества. В результате — романтическая поэзия Б. заглушила его реалистическую прозу, от которой он все более и более отдалялся. Б. — преимущественно поэт, и как таковой замкнулся в свою романтику консервативного национализма, которая по существу базируется на буржуазных позициях, завуалированных идей национального единства.

Основные темы в поэзии Бялика: национальная катастрофа — погромы, бытовая сатира, проблема исторической судьбы еврейского народа, космическая лирика на национальном фоне и национальная лирика на космическом фоне. Б. «реставрировал» пророческий стиль, но в поэтических произведениях, связанных с бытом, эта «реставрация» потерпела полное крушение. В этом отношении особенно характерно прославившее Б. «Сказание о погроме», отклик на кишиневский погром 1903. Б. дал жуткую картину погрома, жалкой беспомощности евреев, избиваемых хулиганами. Но в поэме нет никакой социальной перспективы, и вся мощь библейского слова направлена не на вскрытие сущности национальной трагедии, а на бичевание жертв, бессильных оказав сопротивлению громилам. Б. «пророчески» проклинает забытых лавочников, не пожелавших стать «маккавеями». Этот «пророческий» стиль здесь не оправдан, он получил неверное применение. У пророков ненависть к обреченным граничит

с сильной, сокровенной любовью, у Б. — ненависть на грани истерии: моментами поэт точно юродивый бьется в бессильной ярости и презрении к жертвам. Пророки выражали веру в будущее всего человечества, Б. не видит никакого выхода из положения. Поэт обобщил кишиневский эпизод в трагедию национального бессилия, не узрел медленно вскрывавшихся революционных потенций, не почувствовал нарастания еврейского рабочего движения, новой социальной силы, шедшей навстречу русской революции. В 1905 социально созревшая еврейская рабочая масса героически реагировала на волну погромов, организовала самооборону и самоотверженно отбивала не только громил, но в некоторых случаях и парские «роты». Вот этот героизм еврейских трудящихся Б. обошел полным молчанием, он не ощутил человеческого и национального достоинства еврейской массы в периоды ее сознательных социально-политических устремлений. Ближайшие годы после кишиневского погрома, годы революции, опровергли и разоблачили «пророческий» стиль Бялика, доказали его полную несостоятельность.

Художественной высоты Б. достигает в своих образах «вечной пустыни» и воспоминаниях детства. С образами «пустыни» связана у Б. проблема об исторических судьбах еврейского народа: «Мертвецы пустыни» не воскресли в творчестве Б.

Чем дальше, тем более суживался национальный кругозор Б., и национализм его срастался с безвыходным пессимизмом. Он остается крайним пессимистом и метафизиком, представляющим бытие еврейства лишь как статику, провидящим в мучительной безнадежности «голод о Мессии», голод и жажду, никем и ничем не утоляемые. И если у Б. есть какой-либо выход из национальной трагедии, то это только «дедовская книга», обращенная им в религию без веры, религию, к-рую должно бесконечно изучать, когда вера иссякла; она бальзамирована поэтом, превращена в мумию, покоится надгробным памятником «Мертвецам пустыни»...

Б. — крупный поэт с мощной языковой стихией, сложными ритмами и инструментальной библейской речи, творчески ее преобразивший. К недостаткам его стиля следует отнести: некоторую превышенность в форме риторических вопросов, слишком частое употребление канонизированных библейских понятий и образов, как «святость», «ангел» и др. Это зачастую придает его стилю оттенки риторического гиперболизма. На русский яз. Б. переводили: К. Бархин, В. Я. Брюсов, Д. Выгодский, Вл. Жаботинский, Вяч. Иванов, Л. Яффе, Ф. Сологуб, В. Ходасевич.

Библиография: Х. Н. Бялик, Песни и поэмы, перев. Вл. Жаботинского, СПб., 1914; Сборн. рассказов Бялика издан в Москве в 1918, в изд. «Сафрут»; см. R e i s e n Z., Lexikon fun der jidischen Literatur, Presse und Filologie, т. I, Вильно, 1926.

Ш. Гордон

В

ВАВИЛОНО-АССИРИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА, сохранившаяся до наших дней в громадном количестве самых разнообразных произведений, вскрывает перед нами различные стороны хозяйственной, общественной и повседневной жизни народов, населявших Двуречье в первые три тысячелетия до христ. эры. Отличительной чертой В.-А. л. является необычайный консерватизм всех лит-ых жанров. Задачей писца было не создание нового лит-ого произведения, а сохранение для будущих поколений лит-ого наследия древности или в лучшем случае применение древней лит-ры к потребностям и нуждам современности. Большие орды некультурных кочевников, периодически выходявшие из необозримых степей Центральной Азии и пустынь Аравии, покоряли племена Двуречья, в свою очередь подчиняясь их высокой культуре. Так. обр. древняя культура становилась достоянием вторгшихся иноземцев, но лит-ра устойчиво сохраняла древнюю форму и древнее содержание. Особенно заметно это в религиозных гимнах, которые сохраняются неизменными в течение тысячелетий и в которых меняется одно лишь имя божества в зависимости от той эпохи, когда составлен данный текст.

Поэзия у вавилонян возникла, как и у других народов, из коротеньких рабочих песенок, к-рые служили для ритмического сопровождения той или иной работы. Так сохранилась песенка пекарей: «О, Нисаба (богиня зерна), изобилие, пускающее ростки, чистое питание», и песенка поваров: «Сын солнечного божества, отец скота, создал на поле корм». Остатки светской поэзии вавилонян чрезвычайно скудны. Только кое-где сохранились обрывки песен, либо в виде цитат в письмах, либо в виде вставок в эпических поэмах. Еще меньше сохранилось образцов любовной лирики древних вавилонян. О ней мы можем судить лишь по заглавиям (начальным строкам) песен, сохранившимся в одном из каталогов. Живо напоминая характер древнеегипетской

любовной лирики, эти заглавия гласят: «В тот день, когда он принес радостную весть, возликовало сердце», «Твоя любовь, о владыка, — благоухание кедра» и т. д. Немного больше сохранилось от звериного эпоса и от басен. В басне о «Лошади и быке» в форме постоянно сменяющегося диалога изложен спор лошади и быка о достоинствах своей породы, а в басне «О лисице» лиса выступает как обвиняемый на суде перед верховным богом Шамашем. Большой, не только лит-ый, но и исторический интерес представляет собрание пословиц, сохранившееся на одной из табличек из библиотеки Ашурбанипала. Среди них выделяются следующие: «Ты пошел и захватил поле своего врага, в это время твой враг пришел и захватил твоё поле» (Не рой другому яму, сам в нее попадешь); «Щедрость царя влечет за собой щедрость верховного чиновника» (*Quel maître, tel valet*). Не менее крупное значение имеют сборники поучений, рисующие образ идеального мудреца и правителя, как его себе представляли вавилонские писцы. Среди остатков светской лит-ры вавилонян лит-ый и исторический интерес представляет «Диалог господина и раба о смысле жизни», который проникнут необычайным скептицизмом и пессимизмом. Этот диалог поразительно напоминает Екклезиастику и древнеегипетскую «Беседу уставшего жить со своей душой». Во всех трех произведениях проводится одна и та же мысль о тщетности жизни и всех земных радостей. Целый ряд исторических указаний дает нам возможность отнести это произведение к эпохе первой вавилонской династии [XIX в. до христианской эры], когда центральная власть вавилонского царя уничтожила самостоятельность местных князей. Этот исторический факт нашел свое отражение в пессимистических речах «господина», который является очевидно представителем древней поместной знати, начинавшей постепенно терять свое прежнее экономическое и политическое преобладание в стране.

Значительно большее количество лит-ых произведений сохранилось от религиозной поэзии: от лирики и эпоса. В состав В.-А. религиозной лирики входят гимны, молитвы и покаянные псалмы, которые отличаются необычайной трафаретностью содержания: на протяжении тысячелетий они подверглись самым ничтожным изменениям. Религиозные песни имели в первую очередь чисто ритуальный характер, ибо они исполнялись обычно во время совершения религиозных церемоний в соответствующие праздничные дни. В некоторых из этих песен можно найти определенные культовые указания, как например: «жертвуйте пищу и напитки» или «пусть говорят люди тебе молитвы». Несмотря на трафаретность содержания и на прикладной культовый характер религиозных песен, в них можно нередко найти подлинные художественные образы (образец молитвы в русском переводе дан В. К. Шилейко, журнал «Восток», № 1, 1922).

Особенно художественны покаянные псалмы и жалобные песни, в которых человек сетует на свою судьбу и на свои бедствия, кается в своих проступках и просит помощи у божества. Среди покаянных псалмов и жалобных песен следует отметить два вида таковых: «Жалобы на флейте» и «Жалобные песни для успокоения сердца». Содержание первых: автор жалуется на войны, на народные и стихийные бедствия. Основные мотивы вторых — личное горе, сознание вины, одиночество и покинутость божеством.

Целый ряд произведений представляет переходную стадию от лирики к эпосу. В некоторые гимны мало-по-малу вставляются целые эпические эпизоды, повествующие о подвигах данного божества. Так возникло лиро-эпическое произведение, посвященное подвигам бога Нинурты, а также известное произведение «Возвышение Иштар».

Но особенного расцвета достигла в древней Месопотамии эпическая литература. Подобно лирике, и эпос имел, очевидно, гл. обр. культовое значение и применение.

Так напр. «Поэма о сотворении мира» читалась в Вавилоне в четвертый день праздника Нового года. Эта поэма, называвшаяся по своим первым словам «Энума элиш» (Когда вверху...), является сложным соединением ряда мифов, имевших целью обосновать преобладание Мардука и его священного города Вавилона. Отдельными составными частями этой поэмы являются мифы: 1. о первоначальном происхождении богов, 2. о борьбе божества света с силами мрака (борьба бога солнца Мардука с божеством хаоса и бездны Тиамат), 3. о передаче скрижалей судьбы и мирового владычества богу Вавилона, Мардуку и 4. о сотворении Мардуком всего видимого мира. В эпоху преобладания Ассирии имя вавилонского бога Мардука в этой поэме было заменено именем национального ассирийского божества Ашшура. Таким образом

ассирийские жрецы пытались обосновать претензии Ассирии на всемирное владычество. Любопытен миф о сотворении мира. В этом искусственном жреческом произведении подробно описывается весь процесс сотворения мира, растений, животных и человека и установления форм человеческой культурной жизни. Тесно связаны с этими поэмами мифы об извечной борьбе света с мраком, среди которых можно отметить «Легенду о весеннем солнце», «Миф о борьбе Эла с Лаб-бу» и «Миф о похищении птиц Цу таблиц судеб у бога Эла». Подобно «Поэме о сотворении мира» чисто культовое значение имела также и эпическая поэма о «Нисхождении в преисподнюю богини Иштар» (русский перев. В. К. Шилейко, журн. «Восток», № 1, 1922), исполнявшаяся, возможно, в виде мимодрамы, в праздник бога Таммуза в Вавилоне. Поэма повествует о том, как богиня любви Иштар последовала вслед за своим возлюбленным Таммузом в преисподнюю, в царство богини смерти Эрешкигаль. Некоторое отношение к этому мифу имеет очевидно и миф о «Нисхождении бога Нергала» в преисподнюю и о победе его над богиней Эрешкигаль. Не меньший, если не больший интерес, чем эпос о богах, представляют эпические поэмы, посвященные героям древности: Адапе, Этане и Гильгамешу. Адапа — это первый человек или «семя человечества», как его называет автор поэмы. В поэме рассказывается, как, благодаря простой случайности, Адапа лишился бессмертия, предложенного ему верховным богом Ану. Мысль о постоянном стремлении человека к бессмертию и о невозможности приобрести это бессмертие проходит также и через знаменитую вавилонскую поэму о Гильгамеше, в которой повествуется о подвигах Гильгамеша и его друга Энгиду (прежнее чтение — Эабани), об их победе над страшным Хумбабой, хранителем священной керровой рощи, о гордом отказе Гильгамеша стать любовником богини Иштар, о борьбе героев с небесным быком, о болезни и смерти Энгиду, о странствиях Гильгамеша в поисках бессмертия и о последней встрече Гильгамеша с умершим другом. Наконец в это сложное сплетение мифов и легенд вставлен рассказ Ут-напшима о потопе, близко напоминающий библейский рассказ. Большой интерес представляет также и поэма об Этане, которая распадается на две главные части: на рассказ о дружбе и вражде между орлом и змеей и на рассказ о полете и страшном падении Этаны.

Отличительными чертами В.-А. поэтических произведений является строгое деление каждой поэтической строки на две части, параллельные по форме и по содержанию, наличие двух или трех ударений в каждой половине строки, аллитерации, акростиhi, рифмы и рефрены. Количество стихов в строфе колеблется от двух до восьми. Характерным типом построения некоторых поэтических произведений является

ЗНАКИ ДЛ Я П РО С Т Ы Х С Л О Г О В													
Соответств. в семитском алфавите		Начертание	Значение	Начертание	Значение	Начертание	Значение	Начертание	Значение	Начертание	Значение	Начертание	Значение
Х	Значение												
У	В		ba		bi, be		bu		ab		ib		ub
Г	Г		ga		gi		gu		ag		ig		ug
Д	Д		da		di		du		ad		id		ud
З	З		za		zi		zu		az		iz		uz
Н	Н		ha		hi		hu		ah		ih		uh
Т	Т		ta		ti, te		tu		at		it		ut
К	К		ka		ki		ku		ak		ik		uk
Л	Л		la		li		lu		al		il		ul
			ma		mi, me		mu		am		im		um
			na		ni, ne		nu		an		in		un
			sa		si, se		su		as		is		us
			pa		pi		pu		ap		ip		up
			sa		si		su		as		is		us
			qa		qi		qu		aq		iq		uq
			ra		ri		ru		ar		ir		ur
			sa		si, se		su		as		is		us
			ta		ti, te		tu		at		it		ut

Образцы вавилонской клинописи

диалог, который заставляет предполагать существование некоторых зародышевых форм драматической поэзии, очевидно тесно связанной с культом, быть может с мистериями.

Среди прочих видов В.-А. л., имеющих меньшее литературное значение, следует отметить магические тексты, заклинания, гадания, ритуальные тексты, исторические надписи (исторические легенды, царские надписи и

хроники), деловые документы, письма и научные произведения, встречающиеся в очень большом количестве на глиняных табличках.

Библиография: Никольский Н. М., Древний Вавилон, М., 1913; Гильгамеш, Вавилонский эпос, Перевод Н. Гумилева, Введение В. Шнейдло, СПб., 1919; Weber O., Die Literatur der Babylonien und Assyrien, Lpz., 1907; Meissner B., Babylonien und Assyrien, Heidelberg, 1925.

В. И. Аудиев

ВАВИЛОНО-АССИРИЙСКИЙ ЯЗЫК, называемый также ассиро-вавилонским, а иногда и аккадским яз., — древнейший из известных нам семитских языков, памятники которого относятся к IV тысячелетию до христ. эры. Он был занесен в нижнюю Месопотамию кочевниками-семитами в более раннюю эпоху и после упорной борьбы вытеснил древний шумерский яз., который однако еще долгое время продолжал существовать в качестве священного. Это — вавилонское наречие В.-А. яз. Другая часть этой же группы семитов заняла в несколько более позднюю эпоху северную часть Месопотамии и соседние горы, где возникло значительно позже ассирийское наречие. В Ассирии найдено подавляющее большинство клинописных надписей на В.-А. яз., относящихся к периоду от XV по III в. до христ. эры. Обширнейшие завоевания, приведшие в начале III тысячелетия к образованию громадного государства, и последовавшее оживление торговых сношений распространили по всей Передней Азии влияние вавилонской культуры и В.-А. яз., который становится официальным яз. международных сношений; в XV в. до христ. эры на нем переписывается даже египетский фараон со своими ближайшими соседями, мелкими палестинскими вассалами. Вместе с вавилонскими культурными понятиями, законодательством, мифологией и пр. народы Ближнего Востока заимствуют целый ряд слов из В.-А. яз.

Начиная с XIV в. до христ. эры, в Месопотамию проникает арамейский яз. (см. «Арамейская лит-ра»), принесенный новой волной кочевников-семитов. Постепенно этот яз. становится разговорным яз. всего населения, так что в IX в. на В.-А. яз. говорит уже почти исключительно правящий класс, а начиная с VI в. до христ. эры, т. е. с основанием Нововавилонского государства с Халдейской династией, В.-А. яз. остается лишь в качестве яз. письменного. При персях он был официальным яз. восточной половины государства, а отдельные памятники на В.-А. яз. встречаются до середины III в. до христ. эры.

ГРАФИКА В.-А. ЯЗЫКА состоит из весьма громоздкой системы, так называемой «клинописи», представляющей собой группы знаков клинообразной формы, которые вдавливались в глиняные таблички; эти последние затем обжигались. Клинописная система состоит: 1. из идеограмм простых и сложных и 2. из знаков с фонетическим чтением, служащих для обозначения либо простых слогов, либо сложных. При этом

одна и та же группа знаков может иметь одно или несколько идеографических значений и в то же самое время одно или несколько фонетических значений. С другой стороны, для передачи одного и того же слога могут служить различные группы знаков. Это в высшей степени затрудняет чтение клинописных памятников, тем более что никаких разделительных знаков или промежутков между отдельными словами не существует. Некоторое облегчение при чтении дают так наз. «детерминативы»,



Глиняная табличка с клинописью

т. е. нечитаемые знаки, прибавляемые большей частью впереди слова для указания той группы понятий, к которой оно относится, как напр. детерминатив «mātu» (страна) — перед названием стран, «ilu» (бог) — перед именами богов и т. д.

Библиография: Крымский А., Семитские яз. и народы, ч. 3, М., 1903—1912; Nöldeke Th., Die Semitischen Sprachen, Lpz., 1899; Delitzsch Fr., Assyrische Lesestücke, Lpz., 1900; Его же, Assyrische Grammatik, B., 1906; Ungand A., Kleine Babylon-Assyrische Grammatik, München, 1906; Meissner B., Kurzgefasste Assyrische Grammatik, Lpz., 1907; Ungand A., Babylon-Assyr. Keilschriftlesebuch, München, 1927; Meissner B., Die Keilschriften (Sammlung Götschen, 708).

Б. Грандэ

ВАГАНУ — см. «Японская лит-ра».

ВАГАНТЫ [от clericus vagantes], иначе голландцы, вероятно от провансальского gualidor — «шутник», «мистификатор», или же родственно с франц. gailard — «малый» (молодой человек) — средневековая [XI—XIV вв.] зап.-европейская корпорация «бродячих людей», способных к сочинительству и к исполнению песен или, реже, прозаических произведений. В этом широком употреблении слова в понятие В. войдут такие социально различные и неопределенные группы, как французские жонглеры [jongleur, jogleor — от латинского jocularator — «шутник» (см.)], немецкие шпильманы [Spilman (см.)], английские менестрели [minstral — от латинского ministerialis — «слуга» (см.)] и т. д. Однако обычно слово

В. употребляется в более узком смысле для обозначения бродячих поэтов, пользовавшихся в своем творчестве исключительно, или во всяком случае преимущественно, латинским яз. — международным сословным яз. духовенства. Первыми В. и были клерикалы, жившие вне своего прихода или вообще не занимавшие определенной церковной должности; современем В. стали пополняться школьными студенческими товариществами, переходившими из одного университета в другой. В этом смысле слова В. представляет социально довольно четко очерченную группу — деклассированных представителей духовного сословия, в высших своих слоях еще соприкасающихся с духовенством, в низших — смешивающихся с преступным люмпенпролетариатом. Лишь позднее — уже в эпоху ослабления собственно поэзии В. — в эту группу начинают вливаться деклассированные элементы других сословий, в частности, городского.

Социальным составом этой группы определяются и формы и содержание поэзии В. В формах своей лирической и дидактической поэзии В. тесно связаны с ученой латинской поэзией каролингской эпохи, в которой в разрозненном виде представлены все элементы вагантской формы (тоническое стихосложение, рифмы, лексика, образы и стилистические украшения), а через нее — с латинской поэзией раннего христианства и античного мира. Для любовной лирики В. особенно велико значение Овидия («Ars amatoria» и др. произведения). Влияние античной поэзии сказывается не только в мифологических аксессуарах (Венера, амур, кupidоны, иногда даже нимфы и сатиры), к-рыми В. любят украшать свои произведения, и в именах действующих лиц (Флора, Филлида и т. п.), но и в концепции любви и образе возлюбленной, совершенно лишенных столь типичных для куртуазной лирики реминисценций феодальных отношений (куртуазное служение даме) и проникнутых чисто земной радостью плотского наслаждения; характерно, что описание нагого тела (интересна мотивировка в одной из песен — подсмотренное купанье) более свойственно вагантской поэзии, чем лирике трубадуров и миннезингеров (ср. ст. «Вальтер фон дер Фогельвейде»). Отголоском ученой поэзии является склонность В. к формам диалогического обсуждения казуистики любви (conflictus, certamen). Можно установить реминисценции античной поэзии и в описаниях и символике природы у В., которые по яркости красок часто превосходят весенние зачины куртуазной лирики; с другой стороны, в символике природы у В. много совпадений с народной песней, бесспорно влиявшей на их поэзию. С мотивами любви в лирике В. соприкасается мотив вина и пьянства; из жанра застольных песен В. впоследствии сложились многочисленные студенческие песни: «Meum est propositum»

(соч. «Архишпнты» XII в.), «Gaudeamus igitur», и др.

Классовая принадлежность В., направленность их интересов выступает особенно четко в их сатире. Здесь с поразительной яркостью отражаются внутрисословные группировки и внутрисословная борьба духовенства; В. в этой борьбе выступают защитниками интересов низшего духовенства и обличителями высшего, поборниками национальной церкви и врагами римской централизации. В этом отношении их интересы совпадают с интересами националистически настроенных феодальных князей и отчасти городского сословия торговых городов. Однако ошибкой было бы видеть в выпадах В. против корыстолюбия и развращенности духовенства отражение настроений буржуазии (еще не оформившейся в ту эпоху), — последняя выступает в защиту своих классовых интересов значительно позже. Формально В. используют в своей сатире элементы религиозной литературы, — они пародируют ее основные формы (видение, гимн, секвенция и т. д.), доходят до пародирования литургии («Missa gulonis») и Евангелия («Evangelium secundum Marcam argentis»). В своей связи с античной поэзией В. — предвестники Ренессанса. Творчество В. анонимно, однако все же известны некоторые авторы: Готье из Лилля — он же Вальтер Шатильонский [вторая половина XII в.], написавший «Contra ecclesiasticos iuxta visionem apocalypsis»; Примас Орлеанский [нач. XII в.]; немецкий В., известный под своим прозвищем «Архишпнты» (Archipoeta, вторая половина XII в.), и немногие др. Деклассированный элемент, В. все время своего существования подвергаются преследованиям церкви и государства; в XVI в. они, сближаясь с бродячими же профессионалами-жонглерами — «joculatores», — совершенно отождествляются с так наз. «vagabundi» (сбродом). На юге (кроме Италии, где ваганты засвидетельствованы) и на востоке Европы имели место только запоздалые зачатки движения вагантов.

Библиография: I. Издания важнейших текстов: Carmina Burana, hrsg. v. Schmeller (Bibliothek des liter. Vereins in Stuttgart, B. 16); Du Méril, Poésies populaires du M.-Age; Wright Th., Latin poems commonly attributed to Walter Mapes; Carmina cantabrigiensia, hrsg. v. Strecker (Monumenta Germaniae, Berlin, 1926); Gedichte Walters von Chatillon, hrsg. v. Strecker, Berlin, 1925; Archipoeta, Gedichte, hrsg. v. Manitius, München, 1913; Lehmann, Parodistische Texte des Mittelalters, München; Die Oxforder Gedichte des Primas, hrsg. v. W. Meyer (Nachrichten der Götting. Gesellsch. d. Wiss., 1907).

II. Hubatsch, Die lateinischen Vagantenlieder des Mittelalters, Götting., 1870; Bartoli A., L'evoluzione del Rinascimento, 1875; Spiegel N., Gelehrtenproletariat und Gaunertum, 1902; Lehmann, Die Parodie im Mittelalter, München, 1922; Jarcho B., Die Vorläufer des Goliath («Speculum», октябрь, 1928).

Р. Ш.

ВАГНЕР Г. Л. — см. «Sturm und Drang».

ВАГНЕР Н. П. [1829—1907] — беллетрист и зоолог. Автор романа «Темный путь». Известен гл. обр. как писатель для детей. В 1872 вышли его популярные «Сказки Котамурлыки», к-рые потом неоднократно переиздавались. В книгу вошло двадцать пять сказок, из которых «Телепень», «Любовь

великая», «Царевна Мелина» и др. выходили отдельными изданиями вплоть до революции. Последнее издание Гиза вышло в 1923 под редакцией Тумской. Характерными особенностями сказок В. являются своеобразный мистицизм («Мила и Нолли», «Макс и Волчок», «Песенка земли»), символизм и аллегория («Курилка», «Царевна Мелина» или «Чудный мальчик»), сочетается часто с суровым реализмом («Без света», «Телепень»). Основная тема их — неизбежность горя, страдания и неустойчивости человеческого общества. Выходом из непрекращающейся борьбы добра со злом для автора является мистицизм и распыленная вера в лучшее будущее. Так Макс, умирая, говорит Волчку: «Верь, что когда-нибудь все будет лучше жить; верь и борись во имя этой веры» («Макс и Волчок»). Но этот призыв к борьбе звучит неубедительно, т. к. он основан на идее личного самоусовершенствования и самопожертвования. Иногда же автор находит выход и примирение по ту сторону жизни («Пимперле»). Сказки проникнуты любовью к страдающему и униженному человеку. Вагнер беспощадно высмеивает ханжество и фаризейство бар, занимающихся филантропией. Сказки В. вызвали в свое время горячую полемику в педагогической среде; часть педагогов считала их далекими и чуждыми для детей, слишком психологичными. У массового юного читателя сказки не встречали большого сочувствия, но на отдельных детей, особенно в восьмидесятых и девяностых годах, производили иногда исключительное впечатление.

Библиография: I. Собр. соч., 7 тт., СПб., 1890—1904; Сказки Кота-мурлыки, СПб., 1881; Телепень, Рождественский рассказ, М., 1886; Сказка о царевне Гайдаре, М., 1896; Царевна Мелина, М., 1905; Без света, Новый год, СПб., 1906; Любовь великая, Счастье, СПб., 1906; Сказки Кота-мурлыки с рис. Микешина, Клодта, Якоби, Васнецова В., Зяичи, Шинкина и Куинджи, СПб., 1910; Сказки Кота-мурлыки, М., 1923.

II. Федоров-Давыдов А., Кто за детей, М., 1906; Едич Е., Сборник статей по вопросам детского чтения, Ст. «Сказки Кота-мурлыки как материал для детского чтения», СПб., 1914. Отрывки об отдельных книгах: Журн. «Педагогический листок», кн. 2, 1872; Журн. «Женское образование», Ст. «Сказки как материал для детского чтения», № 6—7, 1885; Журн. «Воспитание и обучение», кн. 11, 1896; Что читать детям, СПб., 1898.

Л. Ч.

ВАГНЕР Рихард [Richard Wagner, 1813—1883] — композитор, драматург и писатель. С В. в одинаковой степени связывается как имя выдающегося музыканта, так и писателя, поэта и драматурга. После него остался не только ряд сделавших новую музыкальную эпоху опер (от юношеских «Фей» и «Запрета любви» до всемирно известных — «Риенци», «Летучий голландец», «Тангейзер», «Лоэнгрин», тетралогии «Кольцо Нибелунгов», «Тристан и Изольда», «Мейстерзингеры» и «Парсифаль»), но и значительное лит-ое наследие. В 1888 в Лейпциге были изданы десять томов литературных произведений В. — «Gesammelte Schriften und Dichtungen», обнимающие все написанное им при жизни. Кроме того в двух сборниках — «Entwürfe, Gedanken, Fragmente» и «Nachgelassene Schriften» — были опубликованы

статьи, заметки, наброски поэмы — «Иисус из Назарета» и оперное либретто «Сарацины», найденные в рукописях уже после смерти автора. В. — создатель так наз. музыкальной драмы, где драма — цель, музыка же только — средство, а не наоборот, как это было до того в итальянско-французской опере.

Ведя борьбу с охранителями традиционно-академических канонов, В. развивает в себе тот пафос протеста, к-рый сделал его близким и сочувствующим революционной борьбе 1848. Горячо защищая свою театральную революцию, он романтически сопрягает ее с революцией непосредственно политической. Дрезденское восстание в мае 1849 он проводит рядом с руководителями народной обороны, рядом с Бакуниным, с которым он в это время сближается, и др. А когда Дрезден был окружен прусскими войсками, В. пришлось бежать сначала в Веймар, а затем и в Швейцарию. В эмигрантском уединении, продолжавшемся 13 лет, Вагнер прочно обосновывает в ряде лит-ых работ свои эстетические теории. Им посвящены произведения — «Искусство и революция» (Die Kunst und die Revolution, 1849), «Искусство будущего» (Das Kunstwerk der Zukunft, 1849) и «Опера и драма» (Oper und Drama, 1881) и др.

Конец жизни В. отмечен открытием в маленьком баварском городке, Байрейте, специального театра, где В. при поддержке баварского короля Людвиг получил возможность осуществить свою реформу оперы. Здесь состоялось поистине гигантское для того времени трехкратное повторение Вагнеровской трилогии «Кольцо Нибелунгов». Но постановка дала огромный дефицит и не открывала при жизни В. перспектив его «театру будущего».

Заканчивая свои дни В. созданием и постановкой в Байрейте глубоко мистического «Парсифаля», который он называет «сценическим священнодействием». Текст «Парсифаля» был им написан в виде поэмы еще в 1877 году. На этой мистерии лежит печать глубокого пессимизма. В. теперь отрекается от своей прежней веры в возможность обновления человека через политическую революцию и видит спасение только в духовном совершенствовании личности (статья «Религия и искусство»). Начав с религиозного пантеизма и анархических призывов к «революционизирующим» силам природы против «нагромождений культуры», В. кончил дружбой с королями и христианнейшим мистицизмом (см. «Немецкая лит-ра» и «Драма»).

Библиография: II. Из огромной литературы по В. можно отметить, как важнейшее: на русском яз. статьи Серова, Чайковского, Чечотта; Баунов, Биография Вагнера, изд. Павленкова; Лихтенберже, Вагнер как поэт и мыслитель, перев. с франц.; Каратыгин В., Вагнер и Даргомыжский, 1913; Мейерхольд, К постановке «Тристана и Изольды» (в сб. ст. Мейерхольда «О театре»); Роман Роллан, Музыканты наших дней, перев. с франц.; Ильяев И., Рихард Вагнер; Брандо В., Вагнер; Горифельд, Ст. в альманахе «Шиповник», и мн. др.; Glasparr, Das Leben Richard Wagners, Лpz.; Tappert W., Биография Вагнера, Эдльберфельд; Pohl R., Биография, Gesammelte Schriften, t. I; Jullien A., Wagner, sa vie

et ses œuvres, P.; Wollzogen H., *Erinnerungen*; Chamberlain, *Das Drama Richard Wagners*, Lpz.; Ernst A., *L'art de Wagner*, P., и очень мн. др.

«ВАГРАНКА» — см. *«Кружки литературы рабочих»*.

ВАГЫЛЕВИЧ Иван [1811 — 1866] — один из первых украинских писателей Западной Украины, историк украинской литературы. Вместе с В. Шашкевичем и Як. Головацким [«руська (украинская) трійця»] выступил в Галиции, в 40-х годах прошлого столетия, с идеей украинского национального освобождения, подобно тому как на Украине приднепровской выступали Шевченко, Кулиш, Костомаров и др. Свою лит-ую деятельность начал со стихов («Мадей» и «Жулин і Калина») и переводов («Слово о полку Игореве»). Вскоре В. увлекся научной работой и от стихотворства отказался. Лит-ую известность приобрел своими трудами: «Замітки о руській (украинской) літературі», «Передговір к народнім пісням» и «Граматика української мови». В. подвергался со стороны польской полиции преследованиям, к-рые в конце концов заставили его отказаться от «увлечений молодости» и перейти в «польский лагерь».

Библиография: I. Замітки о руській літературі, 1848. II. Свенцицький, Ів. Вагилевич, як проповідник, «Зап. наук. т-ва ім. Шевченка», т. 84; Ефремов С. Г. і Г. Історія Українського письменства, видавництво «Вісн», Київ, 1917.

ВАЖА-ПШАВЕЛА [1861 — 1915] — псевдоним Луки Разикашвили, одного из самых даровитых грузинских писателей XIX в. Воспитывался среди горцев: пшавов и хевсуров. Среднее образование получил в учительской семинарии г. Гори, но учителем был недолго; занимался гл. обр. земледелием и пас овец в горах. Начало лит-ой деятельности В.-П. относится к 1881. Основной мотив его творчества — социально-этнографический: живя обыденной жизнью и традициями горцев, В.-П. в своих поэмах колоритно воспроизвел характерные черты быта, идейные устремления этих племен («Гоготур да Апшина», «Стумар-Маспиндзели» и др.). При этом В.-П. наиболее рельефно отразил назревающую коллизию между новым и старым укладом, между добывающейся самостоятельности отдельной личностью и общинной «правдой». Характерным моментом в творчестве В.-П. является резко выраженный антропоморфизм, одухотворение природы. Антропоморфические образы поэта даны в тонах самобытной реалистической символики, далекой от всяких абстрактно-метафизических построений. В.-П. жил в эпоху ускоренного развития в Грузии товарного хозяйства, — в «непривлекательное» время, неподходящее для «горного орла» (прозвище В.-П.). Не видя ничего утешительного впереди, разочарованный поэт только в мираже исторического прошлого искал утешения. Но вернуть прошлое было невозможно, и творчество поэта, сознающего свое бессилие, проникнуто романтической меланхолией. В.-П. кроме того затронул

проблему зависимости личных дарований от общественно-практической жизни и совершенно правильно указал, что индивидуальные способности, противоречащие практическим запросам общественной жизни, обречены на гибель (тип Миндя из поэмы «Гвелис Мчамели» — «Едок змеи»).

В поэзии В.-П. сохранен местный диалект и свойственный народной поэзии пшавов и хевсуров возвышенный лирический тон. Поэзия В.-П. воспринимается названными племенами как продукт коллективного творчества. Но эти же ее черты и затрудняют понимание произведений Важа-Пшавела широкими массами грузинского населения. Беллетристические произведения Важа-Пшавела написаны на прекрасном грузинском литературном языке.

Библиография: I. На русский яз. переведены отдельные сочинения В.-П.: В. Лебедевой, «Вестн. иностр. лит-ры», № 3, 1899; О. Мавдельштамом, «Восток», № 3, М., 1923; И. Надирадзе, сб., посвящ. А. Н. Веселовскому, М., 1914; А. Хахановым, газ. «Курьер». Проповедания В.-П. на грузинском яз. издавались несколько раз. Академическое второе изд., с критич. статьями, принадлежит Гиузу Грузии, Тифлис, 1928. На немецк. яз.: Лейст А., *Georgische Dichter*, Dresden — Lpz., 1900.

II. Хаханов А., История грузинской словесности, вып. IV, М., 1907; Капанели К., Грузинская литература, Тифлис, 1926.

Г. Тавадаришвили

ВАЗЕХ — см. *«Мирза Шафий»*.

ВАЗОВ Иван Минчев [1850 — 1921] — один из крупнейших болгарских поэтов. Начало его лит-ой деятельности относится к эпохе национально-революционного движения 70-х гг., когда в Болгарии на фоне развертывающейся экономической и политической действительности обрисовался силуэт буржуазно-демократической революции. Живя в это время среди болгарской эмиграции в Румынии, В. написал два сборника стихов: «Препорец и гусла» [1876] и «Гъгите на България» [1877], в которых с сентиментальной наивностью изображает тяжелую жизнь болгарского народа и воспевает подвиги гайдуков и воевод, борющихся против порабощителей.

Сентиментальная наивность этих стихов В., его эволюционные, просветительские взгляды, особенно его симпатии к купеческому сословию дали повод современнику, социалисту-поэту Ботеву, написать свою замечательную эпиграмму: «Зачем не родился я Вазовым? Тогда воспевал бы я веру в то, что овцой станет волк и, как овца, будет бляеть поэт».

Творчество Вазова выражает идеологию и этапы развития болгарской буржуазии после освободительной войны. В этом отношении очень характерны его лирические произведения: сборник стихов «Гъгите на България» — отражает предосвободительный период; «Освобождение» [1878] — освобождение Болгарии; «Сливница» [1886] — победу болгарской армии и поражение сербов; «Под гръма на пободите» — победу болгарского оружия в балканской войне; «Песен за Македония» [1915] и «Нови екове» [1917] — победный марш болгарской армии в империалистической войне 1914 — 1918; «Не ще загино».

В. служил так верно буржуазии, как никто другой из поэтов и писателей Болгарии. Во время балканской и империалистической войн жрец Аполлона превратился в вульгарного шовиниста. Признательная буржуазия за это наградила его званием «национального» поэта.

Не случайно поэтому Вазов был членом реакционнейшей партии «народняков», партии банкиров и представителей экспортного капитала, и случайно он был министром народного просвещения в кабинете Стоилова [1897], когда пал от руки убийцы того же кабинета один из самых выдающихся прогрессивных болгарских писателей Алеко Константинов, бессмертный автор «Бай Ганю».

Свой социально-политический идеал В. воплотил в образе Странского, героя романа «Новая земля» [1903] — последней части эпической трилогии, в к-рую входят еще «Чичовцы» [1884] и «Под игото» [1889].

В «Чичовцы» В. отразил жизнь болгарского народа 60-х гг. прошлого столетия, когда во мраке политической ночи освободительная идея мерцала, как далекая звезда. Роман «Под игото» является отражением бурной освободительной эпохи борьбы болгарского народа против турецкого владычества. Сюжет романа — разгром средногорского восстания 1876 года. Вазову в этом произведении удалось нарисовать яркую картину жизни Болгарии в доосвободительную эпоху; он здесь изобразил как представителей революционного и эволюционного крыла в революционном движении, так и взаимоотношения различных классовых групп. С особенной любовью и довольно подробно В. рисует жизнь «чорбаджи» Марка, которого герой романа Огняков склонил на сторону революции. Роман «Под игото» пользовался большой популярностью: он был созвучен революционным настроениям молодого поколения, борющегося в новой обстановке с тем же героизмом. Роман переведен на иностранные яз. В романе «Новая земля» В. изображает жизнь освобожденной уже Болгарии. Здесь нашла отражение борьба организованных политических групп: консерваторов руссофилов и либералов—руссофобов. Симпатии автора на стороне консерваторов, поклонников русского царизма, проводников его планов. Героя романа, Странского, Вазов наделил всеми положительными качествами даровитого консерватора, «честного» гражданина, уважающего богатых, подлинного патриота. Антипод Странского — представитель либералов, доктор Доганский, наделен всеми отрицательными качествами. Искусственность в обрисовке этих двух персонажей очевидна. В этом романе В. выступает не только как сторонник консервативного течения, но и как ревностный член своей партии, авторитет к-рой он старается поднять во что бы то ни стало.

Кроме названной трилогии Вазов как беллетрист написал: «Драски и шарки»

[1843 — 1895], в двух томах; «Великата рилска пустыня» [1892]; «Казаларската паница»; «Легенда при Царевец» и др.

Талант Вазова многосторонен. Он проявился как в области лирики и эпоса, так и в области драмы.

Из его лирических произведений мы должны отметить еще следующие сборники стихов: «Звукове» [1893], «Скитнишки песни» [1899], «Под нашето небо» [1903], «Лювякми замириса» [1920]. Самым лучшим из его лирических сборников считается «Елопея на забравените».

Из драматических произведений В. известны: «Хъшове», «Към пропасть», «Борислав». Изобилующие рядом неоправданных сценических эффектов, они мало художественны, и их значение только в том, что они являются первыми драматическими произведениями в болгарской лит-ре. Определенным этапом в развитии болгарской лит-ры являются также эпические и лирические произведения В., и в этом его большая литературно-историческая заслуга. Значение В. заключается еще и в том, что он обогатил болгарский яз. в лексическом и ефоническом отношении.

Библиография: I. На русск. яз. переведено и вышло отд. изд.: Болгарское восстание накануне последней войны, Киев, 1884; Под игом, СПб., 1896 (первоначально в журн. «Мир божий», 1896, I—X); То же, изд. «Вятского т-ва», Вятка, 1904; Рассказы Вазова, перев. и вступит. ст. А. Сиротинина, СПб., 1904; Соседи, перев. И. Дятлова, изд. «Польза», М., 1914. Переводы на русск. яз. появились также в журналах и газетах: «Дело», 1886, VII; «Живописное обозрение», 1892, № 23; «Мир божий», 1896, I—X; «Русск. ведомости», 1898, №№ 8, 112; «Русское богатство», 1900, IX; 1902, I; «Нива», 1902, № 19; «Слав. век», 1902, №№ 48, 50; 1903, №№ 71, 75; 1904, № 81; «Север», 1902, №№ 21, 22; 1907, № 23; «Вольны», 1903, №№ 126, 246; «Истор. вестн.», 1903, VII, IX; «Нар. образ.», 1908, X и в сборн. «Славянская муза», В. Уманова-Каплуновского, СПб., 1904.

II. Бобчев И., Иван Вазов, Биография, «Слав. век», 1903, № 71; Яцимирский А., Иван Вазов и его поэзия и проза, «Вестник иностранной лит-ры», 1906, II; Уманова-Каплуновская В., Иван Вазов — народный болгарский поэт-гражданин, «Историч. вестник», 1908, V; Г.—в., Историческая драма Вазова, «Слав. язв.», 1908, I—III; Мичоделинов В., Вазов, Величков, Михайловский, «Славянский мир», 1910, II.

Кара-Иванов

ВАЙЖАНТАС Иосиф [Josef Vaizgantas, 1869 —] — лит-ый псевдоним ксендза Гунаса — видного литовского писателя и общественного деятеля. В. выдвинулся еще в период так наз. «литовского национального возрождения» [до 1905] и принадлежит к старому поколению литовской интеллигенции. Долгое время он стоял во главе правого клерикально-кулацкого крыла литовского общественного движения. До войны и независимости Литвы В. был более известен в лит-ре как талантливый фельетонист и автор ряда мелких очерков, рассказов и драм, тенденциозных, патристических, морализующих, написанных живым, образным яз. и не лишенных художественных достоинств. В первые ряды литовской лит-ры В. выдвинулся в послевоенные годы, гл. обр. благодаря своему трехтомному роману «Pragiedručiai» (Проблески), представляющему своего рода эпопею литовского национального возрождения и жизни Литвы в годы до революции 1905. По своей

структуре роман не имеет единой фабулы, а слагается из целого ряда самостоятельных повестей, объединенных общей темой национальной жизни Литвы. Роман еще не окончен: кроме вышедших трех томов в периодической печати появляются все новые отрывки, имеющие и самостоятельное значение, но тематически входящие в общую эпопею, или, как автор ее называет, — «картину борьбы за культуру». В последних отрывках захватываются уже и годы революции 1905, что делает их еще более интересными. В. пытается показать все слои населения, однако более глубоко и выпукло удалось ему показать только кулачество, интеллигенцию, а также некоторые слои мелкого дворянства.

Социальная ценность романа заключается в том, что В. в живых образах вскрывает классовый характер литовского национального движения как выражения капитализации литовского кулачества, выдвинувшего свою интеллигенцию и столкнувшегося с политикой «обрусительства» Литвы при самодержавии и с конкуренцией польского помещика, которому в Литве принадлежала большая часть земли. Правда, В. нередко прикрашивает, идеализирует то или другое явление, но в целом он остается реалистом и верно изображает хорошо знакомую ему среду. Элементы идеализации характерны для В. как писателя капиталистических слоев литовских земельных собственников и их интеллигенции. Своими «Pragiedruliai» В. занял место в первых рядах стилистов литовской прозы. Богатейший яз. его, образительные средства, черпаемые из повседневной жизни и быта, умение уловить характерные черты описываемых явлений и быта, широкая галерея живописных портретов — все это в «Pragiedruliai» налицо. К отрицательным сторонам творчества В., кроме наивной идеализации, относятся публицистические элементы, вкрапливаемые в роман. Из крупных произведений В. нужно отметить еще роман (тоже не оконченный) «Дяди и тети» — из эпохи начала капиталистического развития литовской деревни после реформы 1861—1863. В. написал также целый ряд брошюр по истории литовской литературы XIX века.

Библиография: I. Собр. сочин. в 10 тт. П. Вайчюнас В., Статья о Вайжгантасе в журнале «Skaitymai». Б. Пранкус

ВАЙТЕР А. [1878—1919] (лит.-ый псевдоним Айзика Мейер-Девенишко) — еврейский писатель. Р. в Литве. Убит пилсудчиками в Вильно во время военного погрома. Получил традиционное еврейское религиозное воспитание в хедерах и ешиботах. Только 18 лет приобщился к светской культуре. Развившееся к тому времени еврейское рабочее движение захватило его: он стал активным членом «Бунда», редактировал ряд изданий последнего. В 1899 был арестован за перевозку нелегальной литературы. В 1901 В. отбывал заключение в

Бутырках, в 1902—1904 и 1912—1915 был в ссылке. В., или «товарищ Арон» — как его звали в партии — сыграл большую роль в революционных событиях в Вильно в октябре 1905. После поражения революции 1905 начался отход В. с социалистических позиций на националистические. Этот отход выражен в его драмах: «На заре», «В огне» и в особенности в драме «Немой», в которой он приветствовал возвращение к синагоге еврейской интеллигенции, разочарованной в революции, и утверждал национально-религиозный быт. Драмы В., организованный им сообща с Ш. Нигером и Ш. Гореликом журнал «Literarische Monat-Schriften», его программная статья «Тоска по гениальности», где он пытался доказать, что еврейский гений преимущественно — гений религиозной мысли, — все это являлось оформлением сознания националистически настроенной еврейской интеллигенции в годы реакции. В., в произведениях к-рого публицистика превалировала над художественным творчеством, сыграл значительную роль в утверждении модернизма в еврейской литературе. В годы своей последней ссылки он начал роман «У шамана», оставшийся незаконченным, и перевел «Детство» М. Горького на еврейский язык.

Февральскую революцию В. встретил с большим равнодушием, а к Октябрьской — отнесся глубоко враждебно.

Библиография: I. Произведения Вайтера были изданы в Вильно, в 1909—1910 и в 1925 (изд. Б. Клецкина). П. Литваков М., «In Umru», М., 1926; Сборник «Еврейская мысль», т. I, П., 1922, статья о Вайтере. И. И.

ВАЙТНУС М. [1883—] — современный литовский поэт и драматург, ксендз по профессии. В своей поэзии В. — лирик, ограничивающийся узким кругом индивидуальных переживаний. В творчестве В. сильны также элементы религиозные. В. является одним из наиболее талантливых представителей литовского «национального романтизма» наряду с более ранним его представителем — поэтом Майронисом. В общественном отношении В. — представитель наиболее реакционных слоев литовской клерикальной интеллигенции.

Библиография: Margumynai, Стихи, 1911; Laimė, Поэма, 1911; Sviestas krislai, 1913; Urytė, 1914; Brekšta, 1919; Liepnelė, 1920; Genijus ir Meilė, Поэма, 1920; Zvaigždės duktė, Драма, 1922; Tuanas, Роман, 1925. Б. П.

ВАЙЧЮНАС Петрас [Petras Vaičiūnas, 1896—] — современный литовский поэт и драматург. В более ранних сборниках символистических стихов («Росистые лучи», «Входящее солнце») и драм («Мой кубок») В. выражает пессимистические и крайне индивидуалистические настроения современной буржуазной интеллигенции, к-рая, несмотря на недовольство господством спекулянтской буржуазии в Литве, тем не менее остается глубоко националистической и реакционной. В последних драмах В. переходит к реалистическому выявлению этих же настроений (драмы — «Бесплодные усилия», «Грешный ангел», «Нарушенный покой», «Патриоты») и к изображению буржуазного быта. Многие драмы В., известные

по ковенской сцене, еще не появились в печати. В. также является крупнейшим переводчиком на литовский яз. художественных произведений Запада.

Библиография: I. Mano taure, Ковно, 1920; Rasoti spinduliai, Ковно, 1923; Tekanti saule, Ковно, 1925; Tuscios pastangos, Ковно, 1926; Patriotai, Ковно, 1927.

П. Kirša F., Petras Vaitūnas, журнал «Baras» № 6, 1925. В. П.

ВАЙАН-КУТЮРЬЕ Поль [Paul Vaillant-Couturier, 1892—] — французский писатель, коммунист. Если не считать ранней книги стихов («La visite du berger», 1913),



навеянной воспоминаниями деревенского детства, проникнутой смутной неудовлетворенностью, книги невнятных исканий, — то начало творческой деятельности В.-К. надо связывать с войной 1914—1918. Во всяком случае первый законченный период его творчества, включающий роман «В отпуску» (Une permission de détente, 1919), книгу рассказов, написанную совместно с Р. Лефевром — «Солдатская война» (La guerre des soldats, 1919), сборник поэм «Тринадцать плясок смерти» (Treize danses macabres, 1920), — замкнут в круг военных тем. Самой яркой вещью этого периода является «Солдатская война»; с жестокой, обнаженной простотой рассказаны здесь будничные факты войны; после «Огня» Барбюса — это бесспорно одна из самых ярких, взволнованных, подлинно трагических книг о войне. Антимилитаристская тенденция, характеризующая всю область творчества В.-К., связанную с темой войны, раскрывается с наибольшей выразительностью, с наибольшей силой агитационного воздействия в «Солдатской войне». Очень убедительно выявлена она и в «Плясках смерти». От произведений, развертывающих военную тему, до двух интереснейших книг, появившихся в 1927 [сборник рассказов «Бал слепых» (Le Bal des aveugles) и «траги-фарс»,

написанный в сотрудничестве с Л. Муссином, «Отец Июль» (Le Père Juillet)], длился довольно большой период затишья в лит-ой деятельности В.-К. (В.-К. является одним из руководящих деятелей французской компартии, одним из лучших ораторов и журналистов партии, это — политик прежде всего; литературно-художественная работа неизбежно отодвигается на второй план в таких условиях); за эти годы он опубликовал только небольшую сборник революционных поэм — «Красные поезда» (Les Trains rouges, 1922) и книгу впечатлений о Советской России — «Месяц в Красной Москве» (Un mois à Moscou la Rouge) — в ответ на лживую страшно Анри Берио — «Ce que j'ai vu à Moscou» (Что я видел в Москве). Пять рассказов, составляющих «Бал слепых», обнаруживают в их авторе не только замечательного мастера психологического анализа, но и великолепного сатирика, работающего с безупречным хладнокровием хирурга. С желчной иронической насмешкой пишет В.-К. свои беспощадные обличающие сатиры на буржуазную действительность. Он хочет быть абсолютно откровенным и называет вещи своими именами; это приводит его к сугубому натурализму изображения. «Отец Июль» по замыслу и по качествам своего стиля является непосредственным продолжением «Бала слепых», здесь только факты и люди взяты более обобщенно, художник хочет создать типичные фигуры. «Траги-фарс» имеет своей мишенью французское мещанство: заскорузлая тупость, ханжество, наглое самодовольство, отвратительный цинизм класса раскрыты в этой необычайно живой, острой и язвительной пьесе с превосходной яркостью. На русском яз. имеются след. книги В.-К.: «В отпуску», «Солдатская война» и книжка для детей «Жан Бесхлебный». и. а.

ВАКЕЛИ Иона [1900—] — современный грузинский пролетарский писатель. Лит-ую деятельность начал после Октябрьской революции. В первый период своего творчества В. — во власти революционной романтики. Его поэзия насыщена ритмом фабрик и заводов и выражает идею мощи пролетарского коллективного труда. Фетишизируя шум и грохот машин и отражая тематику революционной борьбы и строительства, В. вначале почти не затрагивал насущных вопросов быта и духовной культуры пролетария. К трезвому реализму и конкретным запросам пролетарской жизни В. пришел в последнее время, стремясь соответственным методом художественного воздействия организовать психику рабочей массы. Как выходец из крестьянской среды В. очень близки и темы деревни («Насакирали»). В отношении формы В. многим обязан классикам грузинской лит-ры XIX в., в частности И. Чавчавадзе (поэма «Мецисквиле»).

Библиография: Отдельно изданы: Шаравандеди, Тифлис, 1923; Европа, Тифлис, 1925; Насакирали, Тифлис, 1926. Г. Т.

ВАККЕНРОДЕР Вильгельм Гейнрих [Wackenroder, 1773—1798] — немецкий писатель, ближайший друг Тика. Не претендует на обособенность своих взглядов, на создание эстетической теории, сознательно отказываясь от построения какой-либо системы идей, В. наивно, но отчетливо выразил в форме интимных высказываний — исповеди, записи своих впечатлений — идеологию ранних романтиков, теория времени, к-рые означали смену классицизма Гёте и Шиллера новым лит-ым направлением. Разложение «Римской империи немецкой нации» конца XVIII века, хозяйственная отсталость Германии, в которой капиталистические элементы были еще слабы, заставили идеологов бюргерства уйти в царство отвлеченной идеи, в мир прошлого. И В. в своих «Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders» (Сердечные излияния монаха, любящего искусство) впервые возвестил о тяге нового поколения бюргерской интеллигенции к родной старине, в средневековье, о влечении к католицизму с его пышным культом и к искусству, тесно связанному с этим культом. Год выхода книжки В. [1797] можно считать первой датой немецкого романтизма, вначале еще не дифференцированного и выявлявшего более или менее цельное мироощущение. «Сердечные излияния» составили небольшие лирические статьи об искусстве и художниках и повесть о неудачливом музыканте, Иосифе Берглингере, имеющая автобиографическое значение. В ней В. рассказывал о своей жизни, полной порывов к творчеству и сомнений в своем призвании, отравленной непониманием окружающих. Внутренне объединяющее книжку настроение, — это благоговение перед искусством как божественным откровением. Искусство не мыслится В. вне связи с религией вообще и католицизмом в частности. Современная В. жизнь не могла создать такого религиозного искусства. Религиозность художественного творчества исключалась уже рационализмом нового времени, в особенности эпохи Просвещения. Откалываясь от этого рационализма, В. преклоняется перед средневековым искусством, не разобренным, а связанным с религией. Вдумываясь в эту благотворную для него связь, В. усматривает в ней лишь выражение обшей жизненной целостности на основе веры. Человек переходной эпохи, остро чувствующий неустойчивость и сложность современной ему жизни, В. создал себе идеализированное представление о средневековье, будто бы не знавшем противоречий разума и чувства, чуждом сомнений и внутреннего разлада: строгое деление сословного общества отводило каждому его место, ставило перед каждым определенную цель жизни. Искусство входило в эту органическую целостность как один из составных, ею порожденных и ее укрепляющих элементов. Отдельные виды искусства — поэзия, музыка, живопись и архитектура — также органически сливаются у В. воедино, в один грандиозный синтез. Синтетическое искусство, впервые провозглашенное

В., стало мечтой романтиков, к-рую от них унаследовали близкие им по духу художники последующих поколений.

После смерти В. Тик издал в 1799 его «Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst» (Фантазии об искусстве для друзей искусства), прибавив к ним ряд своих статей, написанных в стиде «Фантазий». Тик обязан своему другу и идеей романа «Franz Sternbalds Wanderungen» (Странствования Франца Штернвальда) — повествование о путешествии, к-рое совершил один из учеников А. Дюрера в Рим (см. «Тик»).

Стиль В. характеризуется типичными чертами раннего романтизма: приподнятостью, отсутствием образов элементарных ощущений, фрагментарностью изложения, в котором рассуждение переплетается с рассказом и описанием.

Ярко выраженная В. идеализация средневековья вообще и немецкого средневековья — в частности, возбуждавшая любовь и интерес к изучению национальной старины, имела огромные последствия в дальнейшей истории немецкого романтизма.

Влияние В. не ограничивается немецкой литературой; его произведения, переведенные в 1826 на русский язык, сыграли важную роль в развитии эстетических воззрений русского «любомудрия». Авторитет В. выдвигали русские романтики двдцатых-тридцатых годов XIX в. в своей борьбе против классической теории.

Его эстетических взглядов придерживались Шевырев и В. Ф. Одоевский. Идеализация родной старины, столь типичная именно для немецкого романтизма, ложится в основу «антизападнического» патриотизма русских славянофилов.

Библиография: Г. Русск. перев.: «Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного», 1826, переизд. под ред. проф. П. Н. Сакулина, М., изд. К. Ф. Некрасова, 1914; Wackenroder W. H., Werke und Briefe, 2 Bde, Jena, 1910.

П. Браун Ф. М., Немецкий романтизм — в «Истории западной литературы», под ред. Батюшкова, т. I, М., 1912; Сакулин П. Н., Из истории русского идеализма. В. Ф. Одоевский, т. I, М., 1913; Wölllin, Studien zur Literaturgeschichte, 1893; Koldewey K., Wackenroder und sein Einfluss auf Tieck, Lpz., 1904; Stoacker H., Zur Kunstanschauung des 18 Jahrhunderts von Winkelmann bis Wackenroder, Berlin, 1904; Hartmann H., Kunst und Religion bei Wackenroder, Tieck und Solger, Erlangen, 1916. Ф. III.

ВАНХ — см. «Дионис».

ВАНЫФ Молла Пенах [1717 — 1796] — турецкий поэт XVIII в. Р. в Казакском уезде Азербайджана. Был советником карабахского хана. Это определило характер его творчества: он воспевал в своих произведениях гл. обр. жизнь и деятельность своего повелителя. Во время дворцового переворота В. был казнен как сторонник Ибрагим-хана.

Вақыф вместе с Видади впервые начал писать на тюркском яз. Он имел исключительное влияние на современников и в период наивысшего расцвета ашугской (см.) лит-ры у тюркских народов ввел силлабическое стихосложение. Сочинения В. впервые полностью выпущены в Баку в издании газ. «Коммунист», под редакцией Салман

Мумтаза. Некоторые его произведения опубликованы европейскими востоковедами (Адольф Берге и другие).

Библиография: I. Муджма и Вакиф, сост. Мирза Юсуф Нересовым Карабачи, Темир-Хан-Шура, литогр. 1856.

II. Berge A. d., Dichtungen Trans-Kaukasischer Sänge der XVIII-ten und XIX-ten Jahrhunderts in Aserbeidschanischer Mundart, Lpz., 1868; Его же, Несколько слов о закавказских мусульманских поэтах, ст. в газ. «Кавказ», № 3, Тифлисе, 1868; Риязиль-Ашигейи, собр. М.-А. Мудртахид-Заде Карабачи, т. I, Константинополь, 1901; Кочарлинский Фр. б., Литература азербайджанских татар, Тифлисе, 1903; Произведения Молла-Пенах-Вакифа, дошедшие до нас. Собр. Г. б.-Везирова, Баку, 1908 (изд. газ. Сади-Хаки); Крымский А., История Турции и ее литературы, М., 1910; Молла-Пенах-Вакиф, «Азербайджанская лит-ра», кн. 2, изд. газ. «Коммунист», Баку, 1925; Кочарлинский Ф. б., Материалы по истории азербайджанской литературы, т. I, ч. I, Баку, 1925; Ордубади М. С., Молла-Пенах-Вакиф, статья в журнале «Мариф Ишчисе», № 4(12), 1926.

ВАЛЕРА И АЛКАЛА ГАЛИАНО Хуан [Juan de Valera y Alcalá Galiano, 1827—1905]— один из крупнейших представителей испанской новеллистики второй половины XIX в., стоявший однако в стороне от господствовавших в его время литературно-общественных устремлений. Р. в аристократической семье; почти всю свою жизнь провел на дипломатической службе в разных странах Европы, в том числе в России и Америке. Лит-ое творчество его многообразно (поэтические произведения, романы, повести, новеллы и драмы). Поэзия В. характеризуется заметным влиянием пессимистической лирики Леопарди и античных образцов. Не малую роль играет в ней и мистико-философский элемент. Известностью В. обязан прежде всего своим романам и повестям, в особенности роману «Пепита Хименес» (Pepita Jiménez, 1874). Весьма несложный сюжет романа, основанный на любви погруженного в теологические науки семинариста к провинциальной вдове, не помешал автору создать проникнутое неподдельным лиризмом повествование, напоминающее русскому читателю характерные страницы Тургенева. Примерно на ту же тему написаны и романы: «Госпожа Люс» (Doña Luz, 1879), где место семинариста занимает монах и самый конфликт между его любовью и аскетическим сознанием носит более драматический характер, и «Juanita la Larga» [1896]. Лишь роман «Командор Мендоза» (El comendador Mendoza, 1877) является социально-бытовым провинциальным романом. Наиболее значительным из произведений В. следует признать однако «Иллюзии доктора Фаустино» (Las ilusiones del doctor Faustino, 1875). Этот роман навеян отчасти поэмой Гёте и посвящен разладу между идеалами и действительностью. Творчество В. таким образом отличается известным постоянством и склонностью к одной, в сущности говоря, теме — капитуляции «духовного» перед «земным». В этом отношении В. является выразителем самосознания аристократической интеллигенции, вынужденной уйти от активной жизни и обреченной поэтому на своеобразную идеологическую резигнацию, ликвидаторство и меланхолию.

В. был едва ли не последним в Испании представителем аристократической литературы в момент ее увядания. Как лит-ый критик В. известен работами как о старой, так и современной ему испанской лит-ре.

Библиография: I. Лучшее издание сочинения В. — Obras Completas, 1—46, 1905—1917; Русск. перев.: Командор Мендоза, СПб., 1881; Иллюзии доктора Фаустино, перев. Н. Федоровой, изд. М. Ледерле, СПб., 1894 (то же, журн. «Наблюдатель», 1888, № 3—4).

II. Silva C., Don Juan Valera, Valparaiso, 1914; Gräfenberg S., Juan Valera Romanschrittsteller und Diplomat, «Spanien», 1920; Centenario de Valera: Discursos en la Real Acad. Española in «Boletín Ac. Esp.», 1924, XI. К. Д.

ВАЛЕРИ Поль [Paul Valéry, 1872—]— французский писатель. Р. в Сэтт. Детство В. прошло под сильным влиянием символистов, главным образом Малларме и Бодлера. С 1890 В., замкнувшийся в кругу собственных изысканных мыслей и живущий созерцательной жизнью эстета, пишет стихи, которые печатает для небольшого круга утонченных и элегантных модернистов. Его читателями были объединены изданиями—«La Gougue», редактировавшимся Пьером Луис, и «Le Centaure»; основателем последнего был сам Валери. Лишь в 1920 эти ранние опыты поэта были изданы в виде двухтомного собрания «Album de vers anciens». В. не печатал ничего до 1917, когда появился в свет его стихотворный сборник «La jeune Parque» (Юная Парка). Несмотря на изысканную замкнутость своих стихотворных созерцаний, а может быть именно в силу того любопытства, к-рое возбуждало во французской интеллигенции это аристократическое отшельничество, случилось так, что анкета журнала «Connaissance» (Познание) дала В. титул лучшего поэта современности. Надо иметь в виду, что во Франции всякое рафинированное явление, стоящее дорого (книги В. — раритеты, оцениваемые в сотни и тысячи франков), щекочет любопытство и тревожит тщеславие пресыщенной буржуазии. Но помимо этого искусственного фактора — славы, добытой ажиотажем библиофилов-буржуа, В. заслуживает внимания как совершенно исключительный мастер французского стиха, следующий музыкальной традиции символистов. В этой области его мастерство действительно не превзойдено, а сочетание этого мастерства с интеллектуальной ясностью и образностью делает Валери крупным явлением французской поэзии.

Чрезвычайная абстрактность В. и то напряжение, к-рое требуется для восприятия его стихов, отвлекают читателя от жизни. Поэтому ничто так не характерно для вкусов эпохи, как избрание В. членом Французской академии и предоставление ему кресла Анатоля Франса. Эта случайная преемственность знаменует собою интеллектуальное дезертирство Французской академии перед очередными проблемами современности.

Сборник «Charmes» (Очарования) характеризует В. нового периода — возврата к классицизму; он снова применяет четкий

десятистихия Малерба, забытый французами с XVII в. Провозглашение «чистой поэзии» является лозунгом новой французской эстетики, а диалогическая форма «Introduction à la méthode de Leonardo da Vinci» (Введение в методику Леонардо да Винчи), «La soirée avec M. Teste» (Вечер с г. Тэст) и «Autre soirée avec M. Teste» — по замыслу является реставрацией философических бесед Платона.

Библиография: П. Porché F., Paul Valéry et la poésie pure, P., 1926; Brémond H., La poésie pure, Abbeville, 1926; Noulet E., Paul Valéry, «Mercure de France» № 696, P., 1927; Souday P., Paul Valéry, Les Documentaires, P., 1927.

ВАЛЛЕС Жюль [Jules Vallès, 1832 — 1885] — французский писатель-революционер. Родители его — из крестьянской среды. Отец — учитель. Детство В. суровое, как и



юность. Декабрьский переворот 1851 застает его в Париже сражающимся на баррикадах за республику. В первые годы Второй империи В. ведет голодную жизнь «отщепенца». Переживания той поры писатель выразил в своих первых произведениях: «L'argent» (Деньги, 1857), «Le dimanche d'un jeune homme pauvre» (Воскресный день бедного молодого человека, 1860). За ними следуют «Les réfractaires» (Отщепенцы, 1865). Здесь люди, органически неприемлющие буржуазного общества и указанного им места в нем, бросают ему свой вызов. В 1866 выходит «La rue» (Улица). И в ней сочувственно изображены люди, неприкрепленные к устойчивым бытовым клеточкам. В конце 60-х гг. В. — популярный журналист, «кандидат нищеты» на выборах в Законодательный корпус [1869]. В 1870 В. участвует в восстании против правительства «Национальной обороны». В 1871 В. — член Коммуны и редактор газеты «Le cri du peuple» (Крик народа). Столь резкий и непримиримый в годы реакции, В. во время революции высказывался против террора, отстаивал реакционные буржуазные издания. После разгрома Коммуны В. оставил

Францию, где его заочно приговорили к смерти, и поселился в Лондоне. Там он пишет «Лондонскую улицу» (русс. перев., М.—Л., 1926) и работает над трилогией «Jacques Vingtras», законченной по возвращении В. на родину (после амнистии 1880). Первая часть трилогии — «L'enfant» (Дитя, 1879), вторая — «Le bachelier» (Баккалавр, 1881, перев. на русск. яз. Б. Г. Имельфарбом, СПб., 1913), последняя — «L'insurgé» (Инсургент, посмерт. изд. 1885, есть русск. перев., П., 1921). Героический период жизни В. завершился одновременно с падением Парижской коммуны.

В. как художник — образитель общественной группы, к которой неприменимо понятие быта как постоянного, устойчивого, определенного жизненного уклада. Но «отщепенцы» В. сильно отличаются от людей богемы в обычном смысле. Они — не отбросы буржуазного общества, не те обделенные на пиру его верхушки и сбившиеся с пути, кто, фрондируя против «мещанства», в сущности приемлют его основы. «Отщепенцы» В. ненавидят не буржуа, а буржуазию, не лица, а систему. Его герои — «инсургенты» по преимуществу, они в любой момент готовы не на словах, а на деле восстать против этой системы. Они не боятся труда, а хотят его освободить. Воля и чувство у В. и его отщепенцев достаточно сильны и определены, но сознание еще смутно и зыбко. Крепка их ненависть к капитализму. Она — следствие личного опыта, но отрицание «эксплоатации человека человеком» не обосновано ими, «экспроприация экспроприаторов» и пути к ней не поняты как неизбежность. «Отщепенец» еще «не переварился в фабричном котле», он смотрит в поле, в деревню, с к-рой не порвал еще связи, мечтает еще об идиллии сельской жизни. Он — трудонист, враг капитализма, но не коллективист. В. называл себя «социалистом-индивидуалистом», но не коммунистом. Мелкая поземельная собственность повидому сохранялась при его совершенном общественном строе, пользование экспропрированными орудиями производства мыслилось как частное, ассоциация производителей — как «добровольная». Взаимоотношения пролетариата и крестьянства представлялись смутно. Понятия о трудящихся классах расплывались в широком и туманном понятии «народ». Организованное классовое действие подменялось разговором, диалектика революции — отвлеченными принципами, заимствованными из сокровищницы буржуазных идей. Эта шаткость идеологии и проявилась в деятельности В. и его героев во время Коммуны.

У Валлеса есть книга, с которой пожалуй удобнее начать обзор его художественных произведений, настолько она определяет психологический и духовный облик писателя. Это — «Лондонская улица», где автор закрепил в ряде беглых отметок, летучих характеристик и сенок жизнь этого

мирового города в эпоху расцвета английского капитализма. Лондон во всякое время дня и ночи, праздный и трудовой, на улице и дома, на работе и на отдыхе, порочный, унижающий и униженный, сдавленный стальным спиртом еще крепкого, гибкого, уверенного в себе капитализма — вот тема очерков В. Но автор-революционер слишком подавлен этой мощью для нас уже «старой Англии», устойчивостью ее быта и социально-политических форм, патриотизмом, охватывающим массы ее населения, и ему кажется, что «века и века» просуществует этот строй нищеты внизу и чудовищной роскоши наверху. В. не увидел ростков будущего, «новой Англии», подмеченные им общественные противоречия не проявляют у него своей революционной силы, «не ведут вперед». В «Лондонской улице» нет рабочего движения, нет сознательного пролетариата, есть только униженный и порочный, пресмыкающийся перед бичующей его рукой. Но В. не только далек от марксизма, от диалектики. Он — интеллигент и эстет. Извне пришел он к пролетариату, отдал ему свою жизнь, но не преодолел своей психологии, не разгадал его судеб, и печать отчуждения иногда довольно явственно на его талантливых страницах. Он порвал с буржуазным обществом не потому, что познал его закон, а потому, что созданная капитализмом жизнь для него не только нравственно оскорбительна, но и эстетически неприемлема. Эстетическая точка зрения часто является у него преобладающей. Вот отчего в его произведениях мало объективного познания темы, но много субъективизма, много оценок произвольных и пристрастных. Отрицатель «вечных ценностей искусства», смелый разрушитель эстетики сам был под ее властью. Внутренне еще чуждый рабочему классу, этот член I Интернационала не справился и с националистическими предрассудками. Так «Лондонская улица» проникнута антипатией к англичанам и ко всему английскому. Чувство безнадежной реакционности Англии времен королевы Виктории, вера в революционные силы с в о е й Франции, эстетизм — вот что питает и обостряет национализм В., еще не изжитый этим интеллигентом-коммунаром.

Все им написанное — автобиографично. И его Жак Вэнтра и другие его «отщепенцы» — интеллигенты, вышедшие из крестьянства или же выросшие в семьях мелких ремесленников, несмотря на свой бродячий образ жизни, еще крепко связаны с землей. Они — инсургенты, но и патриоты, даже националисты. И это характерно для их психологии, еще не порвавшей с собственностью, еще подвластной «с в о е й земле», «с в о е й мастерской», «с в о е м у верстаку».

Социальная природа В. выразилась в его художественной манере. Язык В. обилён народными оборотами, но не лишен подчас

и изысканности, даже вычурности сравнений и метафор — привкус недостаточно ассимилированной городской культуры и школьной риторики. Стиль В. — стиль сатирика, агитатора и борца. Он подчеркивает, утрирует, он явно тенденциозен, но остается художником. Вырывают большой темперамент и свирепый юмор, жгучий и колючий от избытка желчи. С этой беспощадностью языка, когда речь идет о врагах, беспощадностью автора, которому перо заменяет не кисть, а меч, уживается сентиментальность, когда Валлес говорит о друзьях, о жертвах ненавистного строя. И здесь Валлесу не хватает изобразительных средств. Сильное чувство выражается у него не только сентиментально, но даже и риторично.

В. художник остался журналистом, как и В.-журналист не переставал быть художником. Для его творчества характерна фрагментарность, преодолеваемая единым устремлением автора. Композиция его произведений примитивна. Некоторые из них составились из газетных статей и корреспонденций на одну основную тему («Отщепенцы», «Улица», «Лондонская улица»). Мастерство архитектуры заменяет в его сотканной из эпизодов трилогии естественная, временная последовательность художественной автобиографии. «Ж. Вэнтра» — своеобразнейший «Bildungsroman» — история развития и формирования не мыслителя, не художника, а революционера. Примитивная в основном композиция осложняется здесь вводными сценами, отступлениями, остроумными тирадами, записями дневника или памятной книжки, своего рода словесными арабесками, не нарушающими единства стиля, мозаичного и отрывочного по существу.

Библиография: П. Русаков Н. С. (Кудрин Е.), Социалисты Запада и России (ст. о Валлесе), СПб., 1909; Горнфельд А. Г., Вступительная статья к «Инеургенту», П., 1921; Гимельфарб Б. Ж. Валлес, сб. «Иностранные писатели в школе», Гиз, 1927; Richerpin J., Les Etapes d'un réfractaire, P., 1872.
А. Лавровский

ВАЛЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА [или кимрийская] — лит-ра древних бриттов, сохранившаяся в Уэльсе (Валлисе); зародилась в V в., когда, по преданию, жили барды: Анейрин, Тальесин, Лиуарх Ген и Мирдин (прототип Мерлина в сказаниях Круглого стола). Однако все приписываемые им произведения (изд. W. F. Skene, «Four ancient books of Wales», с англ. перев., Эдинб., 1862) возникли не ранее IX в. (как напр. героическая поэма псевдо-Анейрина «Gododin»), а большинство — в XI—XII вв. Несомненно, что с VI по XII в. существовали и весьма развитой мифологической эпос и сказания о национальных героях, как Кадуаладр, Артур, Тристан и др., отчасти послужившие материалом для французских романов Круглого стола; однако в первоначальной форме они до нас не дошли, и лишь фрагменты их сохранились в переработке XII—XIII вв. Древнейший памятник валлийской

прозы — «Законы Гоуэля Доброго», — восходит к X веку. С XI по XIII в., под сильным англо-нормандским влиянием, наблюдается расцвет поэзии, особенно на севере Уэльса; наиболее прославленные барды этой эпохи: Мейлор [ум. 1160], его сын Гуальхмай, Кинделу и др. Вырабатываются крайне сложная метрическая система и витиеватый стиль поэзии бардов, удержавшиеся по традиции до XIX в. Подчинение Уэльса Англии [1288] было скорее благоприятно для местной поэзии, центр которой переносится на юг, и XIV—XV вв. считаются «золотым веком» ее. Героические и боевые песни сменяются пасторальной и любовной поэзией, виднейшим мастером к-рой является Давид Аб-Гуилим [ум. 1368], прозванный «валлийским Петраркой». Очень культивируется во все времена популярная сатирическая поэзия. Зато проза этого периода весьма скудна и носит сплошь религиозный характер, за исключением «Триад» — мнемонических формул для запоминания национальных преданий и правил народной мудрости. Воцарение в Англии династии Тюдоров [1485], открывшее доступ валлийской знати ко двору и высшим должностям, имело последствием ослабление В. л., и в XVI в. она переживает упадок; новым видом творчества являются здесь лишь интерлюдии и др. драматические жанры. В XVII в. развивается художественная проза, важнейшие памятники к-рой — аллегорическая «Книга трех птиц» [1653] Морган Луйда и «Видение спящего барда» [1703] Элліса Уинна — вольное подражание «Снам Кеведа». Но с XVII по XIX в. поэзия (по преимуществу религиозная) полна риторики и отражает борьбу разных формальных школ, гл. обр. — традиционалистов и умеренных новаторов. Крупнейшими фигурами здесь являются: строгий классик Горонуи Оуэн [ум. 1769], полународный поэт Томас Эдуардс, прозванный Тум о'р Нант [ум. 1810], и «национальный валлийский поэт», чрезвычайно популярный Уильям Пантикелл [ум. 1791]. Начало XIX в. ознаменовано расцветом изучения родной старины и яз. С 30-х гг. В. л. подпадает под сильное влияние английской и приближается по своим формам и темам к общеевропейской. Первым образцом нового психологического романа является здесь «Бард или валлийский отшельник» [1830] Э. Джонса (Гуилма Каурдава). Развивается также бытовой роман. Гуинет Воган описывает религиозное движение 1859, Даниэль Оуэн — быт духовенства, Лейелин Уильямс — жизнь крестьян, школьников и т. п. В поэзии, где провозвестницей новых идей явилась Анна Гриффитс [ум. 1805], особенно выделялись: Эбнезер Томас, тонкий лирик Джон Блекуэл и поэт крестьянской жизни Кейрнот. Сейчас ежегодно

устраиваются поэтические конкурсы и существует ряд литературных журналов. По изучению богатого валлийского фольклора особенно ценны труды Джона Риса (Rhys) и Бринмора Джонса.

Библиография: Stephens P., The Literature of the Kymry, 2-е изд., Л., 1876; Lott J., La métrique galloise, 3 т., P., 1900—1902; Dottin G., La littérature galloise, «Revue de synthèse historique», t. III, P., 1901; Его же, Histoire des littératures celtiques, P., 1923; Morris J. C., A Manual of Welsh Literature, Bangor, 1909. На русск. яз. перев. только старая [1856] статья Эрпеста Ренана «О гении кельтской расы» в его собр. сочин., Киев, 1900. А. А. Смирнов

ВАЛЛИЙСКИЙ ЯЗЫК [иначе уэльский или кимрийский; англ. welsh, нем. cymrisch, франц. gallois] — один из представителей кельтской группы яз., весьма близкий к бретонскому и родственник древнегальскому. В качестве остатка яз. древних бриттов, оттесненных в V в. англо-саксами на запад Англии, он сохранился сейчас в некоторых областях Уэльса, где им владеет, по данным 1921, 930 000 чел., из них 157 000 — совсем не говорящих по-английски. В римскую эпоху в В. яз. проникло множество латинских слов, позже в англо-нормандскую — французских, но основной строй его сохранился в чистоте. Наиболее яркими особенностями его являются: наличие своеобразных звуков, как особый гласный «I» (средний между «I» и «U»), глухие согласные «LL», «RH», и т. п., гармонизация гласных, мутации (изменение начального согласного в слове в зависимости от исхода предшествующего слова), крайне сложный синтаксис. Сейчас на В. яз. издается ряд газет и журналов; на нем ведется преподавание во многих школах и, факультативно, в университетах.

Библиография: Грамматики нового яз. W. Spurrell'a, L., 1870 и сл. и Th. Rowlands'a, L., 1876 и сл.; словари: Spurrell W., English-Welsh, L., 1872 и сл. и Welsh-English, L., 1889 и сл.; Stachan J., An Introduction to early Welsh, L., 1909. А. А. Смирнов

ВАЛЛОНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА — см.

«Бельгийская лит-ра».

ВАЛЛЭР Макс [Max Waller, 1866—1889] (псевдоним Мориса Варломона) — бельгийский лит-ый критик и поэт. Учился в Лёвенском и Брюссельском университетах, затем слушал лекции в Бонне. За время своего пребывания в Германии В. основательно ознакомился с немецким романтизмом, под влиянием к-рого находился всю последующую жизнь. В. известен главным образом как лит-ый деятель, объединивший молодых бельгийских писателей в журнале «Молодая Бельгия» (La jeune Belgique); под этим названием стал выходить с 1 дек. 1881 реорганизованный им журнал «Молодое обозрение» (La revue jeune) Альбера Бованса. В. повел борьбу с засилием любительства и академизма в бельгийской лит-ре. Он устраивал лекции, доклады, вечера новой поэзии, организовал ряд лит-ых кружков и пр. К нему быстро примкнули наиболее видные впоследствии писатели и поэты, как Лемонье, Экаут, Северен, Жиро, Жилькен и др. Помимо критических статей, направленных

против академиков, как Гиманс, Потвен, Фредерикс, Вуверманс и др., В. написал рассказы: «L'amour fantasque» [1883], «Le Baiser» [1883], «La vie bête» [1883], «Lysiane de Lysias» [1885], «Daisy» [1892]; выступал как драматург с двумя пьесами: «Jeanne Bijou» [1886], «Poison» [1888], и как поэт — сборником «La flûte à Siebel» [1891].

Библиография: П. Журн. «Jeune Belgique», апрель, Bruxelles, 1889; Nautet F., Histoire des lettres belges d'expression française, 2 vv., Bruxelles, 1892; Gilkin A., La littérature en Belgique, «Messager de Bruxelles», №№ 106—223, Bruxelles, 1902; Humblet L., Les jeunes écoles littéraires en Belgique, «Antée», Bruxelles, 1907; Verhaeren E., Les lettres françaises en Belgique, Bruxelles, 1907; Liebrecht H., Histoire de la littérature belge d'expression française, Bruxelles, 1909.

ВАЛЬДЕС Габриэль де ла Консепсион [Gabriel de la Concepcion Valdes, 1809—1844] — кубинский народный поэт, писавший под псевдонимом «Plácido» (Миролюбивый). Сын мулата и испанки. По профессии — гребенщик. Получил некоторое образование, давшее ему возможность ознакомиться с художественной лит-рой. Начал свою поэтическую деятельность в момент большого напряжения гражданской войны на Кубе в связи с произволом местных губернаторов, а также нежеланием центрального правительства предоставить острову автономии. В. был выразителем социально-политической ненависти кубинского батрака и рабочего к угнетателям. Его стихи (сонеты, оды, романсы и легенды) являлись боевыми песнями революционного кубинского движения конца 30-х и начала 40-х гг. XIX века. В художественном отношении они неравноценны, однако некоторые из них («На смерть Гесслера», «Судьба» и особенно написанное в тюрьме «Моление») достигают большой художественной высоты. В 1844 В. был арестован по подозрению в подготовке восстания негров (спровоцированного испанским генерал-капитаном Леопольдо О' Доннелем) и вместе со многими другими расстрелян.

В. в кубинской литературе имеет такое же значение, какое в филиппинской — расстрелянный испанцами Хосе Рисаль (см.). Имя В. является синонимом борца за независимость и освобождение от гнета клерикально-феодалного строя.

Библиография: I. Poesias completas, Habana, 1886; Poesias de Plácido, P., 1904.

II. Piñeiro, G. de la Concepcion Valdes, 1906; Mendez y Pelayo, Historia de la poesia americana, t. I, Madrid, 1911.

ВАЛЬЕ ИНКЛАН Рамон, дель [Ramón del Valle Inclán, 1869 —] — один из крупнейших современных испанских писателей. Настоящее имя — Р а м о н д е л ь В а л ь е. Р. в мелкобуржуазной семье, живет с 1895 года в Мадриде. Первый роман В. И. «Женщины» (Feminas) был напечатан в 1894, но известность В. И. приобрел в 1902 году, когда появилась его «Весенняя соната» (Sonata de Primavera). Из многочисленных прозаических произведений В. И. особой славой пользуются «Сонаты» [1903—1905], написанные в форме мемуаров маркиза де Брадомина, а также роман «Цветок святости» (Flor de Santidad, 1904) и цикл, посвященный

карлистским войнам: «Крестоносцы за правое дело» (Los cruzados de la Causa, 1908), «Блеск костра» (El resplandor de la Loguera, 1909) и «Былые коршуны» (Gerifaltes de antaño, 1909). Среди драматических произведений В. И. на первом месте — замечательный по своей художественной форме сентиментально-гротескный фарс «Маркиза Розалинда» [1903]. Кроме того В. И. является автором нескольких стихотворных сборников лирического содержания.

В. И. принадлежит к так наз. «поколению катастрофы», т. е. к группе писателей, расцвет лит-ой деятельности к-рых относится к эпохе, непосредственно следовавшей за испано-американской войной 1898—1899. Начав с анархизма, В. И. с течением времени сделался защитником идей «церкви, родины и короля», что сблизило его с клерикалами и клерикалами. В. И. выражает настроения той части испанской интеллигенции (главным образом клерикально настроенных городских кругов), которая видит спасение Испании в возвращении к «чистым» традициям испанского средневековья и Возрождения. Любимым героем В. И. является маркиз де Брадомин, главное действующее лицо его «Сонат» — «современный Дон-Жуан», — некрасивый, католически настроенный и сентиментальный; в этой романтической фигуре В. И. хотел воскресить традиционный тип «испанского гидульо». После переворота Примо де Риверы [1923] В. И. выпустил роман «Тиран Бандерас» [1926], к-рый является своеобразным памфлетом против военной диктатуры в Испании. В настоящее время В. И. работает над циклом исторических романов — «El Ruedo Iberico» (Иберийский круговорот), — посвященных изображению испанской революции 1868 года и последующих за ней лет (два первых романа «La Corte de los milagros» появились в 1927 и 1928).

Библиография: I. Полное собр. сочин. Валье Инклан — «Oreaga Opnia» — составляет XXII тт. На русск. яз. переведена «Весенняя соната», «Мемуары маркиза де Брадомина», т. I, Собр. сочин., авторизован. перев. С. Волкогола, о пред. А. Деревялки, кн-во «В. И. Знаменский и К-о», М., 1912; Тиран Бандерас, СИФ, 1929 (печатается).

II. Gonzalez-Blanco A., Historia de la novela en España desde el romanticismo a nuestros días, Madrid, 1909; Chaumié J., Don Ramon del Valle Inclán, «Mercure de France», 1914, VIII; Casares J., Critica profana, 1916; Coindreau M. E., Don Ramon del Valle Inclán, «La Revue Nouvelle», 15/X 1925. Ф. В. Келвин

ВАЛЬПОЛЬ — см. «Уолпол».

ВАЛЬТЕР СКОТТ — см. «Скотт Вальтер».

ВАЛЬТЕР фон дер ФОГЕЛЬВЕЙДЕ [Valter von der Vogelweide, ок. 1160—1170—?] — знаменитый миннезингер (см. «Миннезанг»). В. принадлежал к рыцарскому сословию, но своей землей не имел. Только на склоне лет [1228] получил он от имп. Фридриха II небольшую лен и возвестил об этом ликующей песней («Ich hân mîn lehên» — «Есть у меня лен»). В юности жил при австрийском дворе, где и научился стихотворству. Писал на австрийском диалекте. С 1198 начинаются его скитания от сеньора к сеньору в качестве министра — служилого рыцаря. Повидимому

он побывал и в Палестине. Исполнение собственных песен служило ему средством к пропитанию, как и прочим бродячим певцам, шпильманам (см.) и вагантам-голиардам (см.). Очевидно В. близко стоял к этим деклассированным поэтам, и эта близость обусловила переворот в его творчестве и во всей истории миннезанга. В., подпавший в юности под влияние поэзии «высокой любви» в лице Рейнмара фон Гагенау (см.), в годы странствий выработал собственный стиль.



Вальтер фон дер Фогельвейде

От немецких шпильманов В. перенял политический и дидактический «шпрух» (см.), но облек его в формы, типичные для рыцарской поэзии. Правда, в области текущей политики взгляды В. постоянно менялись в зависимости от того, какому сеньору он служил и от кого надеялся больше получить: в 1198 он пропагандирует коронавание Филиппа Швабского, но с ослаблением Филиппа переходит к его врагу Оттону IV, чтобы вскоре, после поражения Оттона [1214], вновь переметнуться от Вельфа к Гогенштауфену и восхвалять Фридриха II. В промежутках он сменил ряд менее крупных сеньоров, причем, подобно вагантам, не скрывает корыстной подоплеки своей преданности. Но, не будучи самостоятельным мыслителем в политике и религии (они образуют почти неразрывное целое в сознании эпохи), В. вместе с тем является ярким выразителем умонастроений той части германского общества, к-рая в эту

эпоху становится носителем национальной феодальных тенденций — крупных феодальных владетелей, как светских, так и духовных князей; экономические интересы заставляли их выдвигать идею политической и религиозной независимости Германии от папской Италии. Характерно, что инвективы В. против папы почти дословно повторяют послание немецких епископов против папской курии, в составлении которого участвовал и покровитель В., епископ Нассауский. Но эти инвективы В. наделяет всей силой страстной и желчной речи, богатством образов, проявляя словесное мастерство большого художника: он то обращается с ядовитыми упреками к поставленному папой столбу для сбора пожертвований, то рисует ангелов, оплакивающих «Константинов дар римскому престолу, разрушивший порядок на земле», то изображает хохочущего над обедневшими немцами папу. Порой ясно выступают экономические основы этих националистических настроений — В. горько оплакивает «немецкое серебро, текущее в итальянский ларец». Действенность этих инвектив В. с упреком подтверждает Томазин из Циркларии («Der Welsche Gast», 1215). Антипапизм сочетается у В. со шпильманским патриотизмом, к-рый ярче всего выражен в песне «Ir sult sprechen willekommen».

В любовной лирике В. своеобразно осуществил синтез куртуазной и вагантской поэзии. Так любовь не является у него беспредметным обожанием абстрактной женственности; любовь должна быть земной и взаимной. В споре между «высокой» (бестелесной) и «низкой» (чувственной) любовью В. занимает промежуточную позицию. Заменяя (впрочем не всегда) слово «frouwe» (госпожа) более почетным, по его мнению, «wîp» (женщина), он все же считает нужным при сведении любви с небес на землю соблюдать «меру» (mâze). Возлюбленная иногда изображается у В. не знатной замужней дамой, супругой сеньора, как в рыцарской лирике, а простой девушкой, что характерно для вагантов. В лучших своих песнях В. соединяет с убедительностью образов поразительную музыкальность звучания, таковы «Under der Linden» (Под липой), «In einem Zwivelichen Wân» (Среди сомнительных надежд), «Mugeth ir schawen» (Посмотрите), «Nemt, frouwe, disen kranz» (Возьмите, дама, этот венок) и др. О его чисто формальном мастерстве свидетельствует построенная на игре гласных песня «Die werlt was gelf, rôt unde blå» (Мир был желтым, красным и синим). Так. обр. и в своей любовной лирике В. еще представитель полнокровного расцвета феодальной культуры. Ему чужд так наз. «сельский миннезанг» [höfische Dorfpoesie (см.)], в к-ром нашло себе выражение, с одной стороны, упадочническое тяготение к «сельской простоте», с другой — враждебное отношение служилого рыцарства к богатому

крестьянству как результат столкновения интересов этих двух общественных групп. В. застал этот стиль при австрийском дворе, по возвращении в Вену, и не скрыл своего отвращения к нему: «Горе тебе, придворная поэзия», «Госпожа грубость, вы победили» и т. п.

От В. сохранилось около 200 стихотворений. Он пользовался большим уважением среди миннезингеров; многие из них являются его учениками и подражателями. Можно говорить о школе В.

Библиография: I. Издания: Paul, 1825; Lachmann, 1827; Lachmann — Müllenhoff, 1875; и мн. др. Переводы на новое немецк.: Simrok, 1833, перевод в Universalsbibliothek, № 819/20.

II. Leo, Die gesammelte Literatur Walter v. d. Vogelweide, 1890; Burtach, Reinmar d. Aefeu, Walter v. d. Vogelweide, 1890; Id., Walter v. d. Vogelweide, 1890; Wilmanns, Leben und Dichten Walter v. d. Vogelweide, 1882; Schönbach, Walter v. d. Vogelweide, 1890.

ВАЛЬЦЕЛЬ Оскар [Oscar Walzel, 1896—]

— историк и теоретик немецкой литературы, представитель философско-формалистического метода в германском литературоведении. С самого начала своей научной деятельности он выступает против филологического, исторического и психологического методов. Под влиянием Дильтея (см.), который устанавливает определенные типы отношений людей к жизни и на основании этого делит явления художественной литературы, В. в своих работах связывает явления художественной лит-ры с развитием философской мысли данного периода. Под таким синтетически-философским углом зрения даны работы В. о немецком романтизме, Шиллере, Гёте, Лессинге, Шлегеле, Рикарде Гухи др., а также рассматриваются отдельные лит-ые жанры, ставятся вопросы теории новеллы, драмы и лирики. Характерной в этом плане книгой является «Vom Geistesleben des XVIII und XIX Jahrhunderts».

С 1916—1917 В. уделяет свое внимание преимущественно методологическим проблемам литературоведения и, отходя все больше от принципов Дильтея, приближается к формализму Вёльфлина. Его принцип классификации произведений искусства, по их стилевым признакам на ренессанс (см.) или барокко (см.) и принцип взаимодействия искусств оказались уже в докладе В., изданном в 1917, — «Wechselseitige Erhellung der Künste». Свои методологические основы В. детально изложил в издаваемой им истории всемирной лит-ры — «Handbuch der Literaturwissenschaft»: «Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters». Изучение лит-ых явлений преимущественно с формальной стороны и деление лит-ры на основании только ее формальных признаков позволяют рассматривать В. как представителя немецкой формалистической школы в литературоведении. Но формализм В. отличен, напр., от формализма Шпичера и Шперберга, трактующих форму как чисто технический момент в лит-ом произведении. Вальцель обосновывает свой формализм сложной философией имманентности и трансцендентальности художественного

творчества. В. ссылается на Зиммеля, для которого жизнь — только случайной формы отрезок метафизической абсолютности. Такими же случайными фрагментами являются, наряду с эмпирической жизнью, религия, наука и искусство. Все эти «миры» берут содержание из родной абсолютной жизни, оно принципиально одинаково, но разные основные мотивы придают им отличные формы. Через форму художественного произведения, по В., выражена метафизическая абсолютность, и поэтому, согласно его теории, художественное произведение надлежит изучать с формальной стороны. Форма выявляет единство произведения. Формализм В. провозглашает искусство самостоятельным выражением непознаваемой сущности жизни.

Исходя из предпосылки, что лит-ра образует параллельную философии отрасль человеческого познания, В. рассматривает ее как самостоятельную область. Произведения литературы должны исследоваться со стороны своего художественного образа, который является воплощением формы и содержания. Для изучения художественного творчества ни художник, ни окружающее не имеют значения, а лишь выраженная в образе имманентная сущность произведения. Здесь В. приближается к так называемой эйдологической школе в немецком литературоведении.

Устанавливая родство разных видов искусства, В. требует применения одного метода и одинаковых принципов типизации в исследовании всех видов искусства. Поэтому, исходя из принципов формального деления изобразительного искусства у Вёльфлина на искусство ренессанса и барокко, В. переносит их на литературу, причем второй тип искусства, барокко, В. делит на две группы и таким образом устанавливает три деления в развитии лит-ры: 1. классическая лит-ра, которая формируется из явлений, сделавшихся постоянными и неподвижными, абстрактными и ограниченными, и пользуется твердым, оформившимся яз.; 2. стиль, который можно назвать импрессионистическим (см. «Импрессионизм»), — жизнь схватывается в тот момент, когда она вступает на поверхность эмпирического существования; этот стиль выражает чувственный мир и пользуется яз. спокойного движения; 3. стиль, к которому стремится современность: он улавливает жизнь в движении, когда она, уже выявив свою сущность, достигает большей длительности и становления; он дает смутное ощущение чувственного мира, отличается неясностью и возвышенностью, пользуется сложным яз., выкриками, длинными периодами. Этот стиль соответствует идеальным устремлениям экспрессионизма (см. «Экспрессионизм»). Исходя из идеалистически-метафизических предпосылок формализма, признавая, что стремления экспрессионизма — лучшее выражение метафизической сущности жизни, и рассматривая

лит-ые явления по их выразительности, теория В. сама представляет своего рода экспрессионистическое литературоведение.

Несмотря на некоторую философскую обоснованность своих положений, В. не может разрешить целого ряда проблем даже в границах своего метода. Так вопрос о взаимоотношении формы и содержания остается у него нерешенным. Провозглашая единство формы и содержания, он все же выдвигает форму как определяющий производящий момент; бессилён он также обосновать установленные им типы художественно-литературного творчества.

В. оказал некоторое влияние на формалистическую школу литературоведения в Советской России.

Библиография: Из работ В. перев. на русск. яз.: Экспрессионизм и импрессионизм, Л., 1927; Проблема формы в поэзии, П., 1923; Ст. в сб. «Проблемы лит-ой формы», Л., 1928. На немецком яз.: книги: Deutsche Romantik, Eine Skizze, Lpz., 1908; Hebbel-Probleme, Lpz., 1909; Vom Geistesleben des XVIII und XIX Jahrhunderts, Aufsätze, Lpz., 1911; Leben, Erleben und Dichtung, Lpz., 1912; Zukunftsaufgaben deutscher Kultur, Konstanz, 1916; Die künstlerische Form des Dichtwerks, Berlin, 1916; Wechselseitige Erhellung der Künste, Berlin, 1917; Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod, Berlin, 1919, 2 Aufl., 1920; Vom Geistesleben alter und neuer Zeit, Lpz., 1922, enthält: Ricarda Huchs Romantik [1900, 1905], Goethes Wahlverwandtschaften im Rahmen ihrer Zeit [1906], Henrik Ibsen [1910], Die Sprache der Kunst [1914], Das bürgerliche Drama [1914], Lessings Begriff des Tragischen [1918], Die künstlerische Form des jungen Goethe und der deutschen Romantik [1918], Tragik nach Schopenhauer und von heute [1920], Zwei Möglichkeiten deutscher Form [1921]; Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters, Potsdam, 1923. Статьи в журналах: Analytische und Synthetische Literaturforschung, «Germ.-Rom. Monatschr.», 2, 1910; Dichtung und Weltanschauung, «Die Alpen», Bern, 6, Heft 4, 1911; Kunst der Prosa, «Zeitschr. für den Deutschen Unterricht», 28, Heft 112, 1914; Formeigenschaften des Romans, «Intern. Monatschr.», 8, 1914; Formen des Tragischen, «Intern. Monatschr.», 8, 1914; Roman und Epos, «Literarisches Echo», 17, Heft 10/11, 1915; Die Kunstform der Novelle, «Ztschr. für den deutschen Unterricht», 29, Heft 3, 1915; Objektive Erzählung, «Germ.-Rom. Monatschr.», 7, 1915—1920; Leitmotive in Dichtungen, «Zeitschr. für Bücherfreunde», 8, 1917; Wölfflins kunstgeschichtliche Grundbegriffe, «Intern. Monatschr.», 11, 1917; Zeitform im lyrischen Gedicht, «Kunde und Forschungen», Lpz., 1921; Wege der Wortkunst, «Idealistische Neuphilologie», Heidelberg, 1922; Von «erlebter» Rede, Zeitschrift für Bücherfreunde, 16, Heft 3, 1924; Die Zukunft der deutschen Literatur, «Westermanns Monatshefte», 122, 1, Heft 727, 1918; Goethe und die Kunst der Gegenwart, «Jahrbuch d. Goethe Gesellsch.», 4, 1917; Expressionistisches Drama, «Intern. Monatschr.», 13, 1919; Eindruckskunst und Ausdruckskunst in der Dichtung, Lpz., 1919; Fritz v. Unruh, «Germ.-Rom. Monatschr.», 9, Heft 7/8, und Heft 9/10, 1921; Gerhart Hauptmann und der Expressionismus, «Preussische Jahrbücher», 1901, 1922; Neue Wege deutscher Liebesdichtung, «Orphid», 1, Heft 3/4, 1924. Кроме того В. издавал и редактировал целый ряд изданий классиков и лит-ых сборников. Последним наиболее ценным изданием, редактируемым В., является «Handbuch der Literaturwissenschaft», Potsdam, 1923—1926. А. Запорожская

ВАЛЯОРИТИС Аристотель [1829—1879]—новогреческий поэт; происходил из семьи эпитротов, борющихся против ига Турции с XVIII в. Образование получил за границей, в Париже и в Пизе. Был членом парламента; выступал горячим защитником независимости Греции, пренебрегая тактикой компромиссов и примиренчества. Первый сборник его стихов появился в 1845. Полное собрание сочинений вышло в 1891 и затем в 1907.

Поэзия В. носит характер эпико-драматический. Сюжеты его поэм—героические, большей частью исторические. В.—романтик. Будучи поклонником Виктора Гюго, В. тяготел к изображению сильных

характеров и эмоций, к описанию злодейств, жестокости, самоотвержения, вообще необычайных переживаний. В. любит пафос и сильную страсть; краски его интенсивны, язык ярок. Порой В. риторичен и чрезмерно эмоционален. Ценность поэзии В.—в ее общественном характере и близости к народной поэзии. В.—сторонник народного языка. Он брал образцом для своих поэм клефтические песни, проникнутые духом независимости и борьбы за освобождение греческого народа. Клефтические песни создавались греками-горцами, не подчинявшимися власти турецкого султана и скрывавшимися в горах. Эти песни про волю, про тяжелую долю бедного люда, гонимого притеснениями власти, обычно полны грусти; иногда в них прорывается безнадежная тоска и отчаяние. В. же придает своим поэмам иную эмоциональную окраску: в них воспевается героизм, бодрость, надежда на торжество свободы. В.—поэт борьбы и народного героизма. Из его многочисленных поэм значительны следующие: поэма «Памяти погибших» (*Μνημόσυνα*), воспеваящая подвиги борцов за независимость Греции, «Красавица Фрозина» (из времени турецкого господства), «Афанасий Диакос» (Диакос—герой клефт, погибает в том же ущелье, где в классицистскую пору погиб Леонид; автор стремится дать идеал современного ему грека, борца за свободу). Последняя поэма В.—«Фотинос», наиболее сильная, осталась незавершенной. Автор переносит действие в XIV в. Сюжет—восстание греческих крестьян против власти венецианцев в 1357. Поэт дает ряд бытовых картин, наделяя своих героев чувствами и мыслями своих современников.

В. оказал большое влияние на последующее поколение новогреческих писателей.

Библиография: H. Levesque P., La Grèce littéraire d'aujourd'hui, P., 1906; Pernet H., Etudes de littérature grecque moderne, 2 tt., P., 1918; Hesselting P., Histoire de la littérature grecque moderne, 1924, version française; Сборник разных авторов—*Διάλεκτικὸν περὶ Ἑλληνικῶν ποιητῶν τοῦ 19αῖου αἰῶνος*, Афины, 1919; Παλαμάκης К., *Γραμματικὴ*, 2 tt., 1904 и 1907; Εργὸν τοῦ Τα Πρώτου χριστιανῶν, Афины, 1913; Ροδῆς С. I.

ВАНАНДЕЦИ Г.—современный молодой армянский лит-ый критик. Один из редакторов журнала «На рубеже Востока», органа ЗАПШа; бывший член редколлегии журнала «На литпосту» на армянском яз.; член ВОАПШа. Написал ряд работ об армянской лит-ре. Заслуживает внимания его монография о творчестве Раффи (см.). Занимается исследованием творчества Ширван-Заде.

Библиография: Мартирос Сарян, Египше Чаренц, Эривань, 1926; Романы Раффи, Армиз, 1928; Творчество Ширваде, журн. «Нор Ухи», № 1, 1923; Журналы: «На литпосту» на армянском яз. и «На рубеже Востока» за 1928. А. А-чи

ВАН АССЕЛЬТ Андрэ Мари [André Marie van Hasselt, 1806—1879]—бельгийский поэт и критик. Голландец по происхождению, В. А. лишь в зрелом возрасте научился французскому яз. Первые произведения его написаны под сильным влиянием В. Гюго и Сент-Бёва; от них В. А. воспринял романтизм и подражал им в последующих

произведениях. В «Балладах и параболах» [1872] он разрабатывал мотивы германской лирики в формах французской поэзии. Поэзия В. А. носит мистический характер. Наибольшей известностью пользуется его поэма, изображающая искупление греха человечеством, олицетворением которого является Агасфер. Названа она «Четыре воплощения Христа» (*Les quatre incarnations du Christ*). В. А. очень много сделал в области литературы, истории, археологии, библиографии и оставил десять томов своих сочинений. Его «История бельгийской поэзии» (*Essai sur l'histoire de la poésie française en Belgique*) до сих пор не потеряла своего значения. Кроме того им написаны, под псевдонимом Альфред Авелин (*Alfr. d'Avelines*), рассказы для юношества, являющиеся обработкой немецких сказаний и рассказов.

Библиография: П. Alvin L., A. v. Hasselt, Sa vie et ses travaux, Bruxelles, 1877; Gilbert E., Les lettres françaises dans la Belgique d'aujourd'hui, Bruxelles — P., 1906; Daxhelet, A. v. Hasselt, Anthologie des écrivains belges de langue française, Bruxelles, 1906; Fierens-Gevaert H., Figures et sites de Belgique, Bruxelles, 1907; Liebrecht H., Histoire de la littérature belge d'expression française, Bruxelles, 1908; «Revue de Litt. Comp.», 1929, № 1.

ВАН-ВЕХТЕН Карл [Carl Van-Vechten, 1880 —] — известный американский писатель. В.-В. выделяется своим пристрастием к европейскому эстетизму, чуждом современной американской лит-ре. В одном из своих романов («Peter Whiffle», 1922) он говорит, что «великое искусство есть каталогизация жизни — сведение жизни к перечню объектов». Во всех своих романах он не выходит за пределы тем и сюжетов, близких «просвещенному» буржуа, а стилистическая манера его письма носит печать того же эстетства. Языковая сторона романов В.-В. прекрасно разработана. В психологической трактовке он пользуется методом импрессионизма, характерным для эпохи европейского модернизма. В.-В. — большой знаток музыки (в частности русской) и композитор (из 19 его книг 3 — этюды по музыке). Наиболее яркие романы В.-В.: «Peter Whiffle» [1922]; «The spider Boy» (Мальчик-паук, 1923); «The Tattoo Countess» [1924]; «Firecrackers» [1925] и «Nigger Heaven» [1927], русск. перев. А. В. Швырова «Негритянский рай» (Гиз, «Библиотека всемирной литературы», Л., 1928).

Библиография: Music after the great war and other studies, Schirnes, N.-Y., 1915; Music and bad manners, 1916; Interpreters and interpretations, 1917; Music of Spain, 1918; Tiger in the house, 1924; Red, 1925; Excavations, a book of advocacies, Knopf, N.-Y., 1926; Spider Boy: a scenario for a moving picture, 1928.

ВАНДУРСКИЙ Витольд [Wandurski, 1891 —] — видный представитель пролетарской поэзии в Польше. В 1925, совместно с пролетарскими поэтами — Владиславом Броневским и Станиславом Ричардом Станде, В. выпустил сборник стихов «Trzy salwy» (Три залпа). В произведениях В. более прямолинейно, чем у других, отразились устремления, выраженные участниками сборника в предисловии: «...Гнев, вера в победу и

радость — радость борьбы — заставляет нас писать... Мы боремся за новый общественный уклад...» Эти черты характеризуют и прочие стихи В., собранные им в книге «Sadze zlotye» [1925], не говоря уже о написанной специально для рабочей сцены пьесе в стихах «Gra o Herodzie» (Варшава, 1926) — «карнавальном пролетарском представлении», как назвал пьесу автор. Следует отметить и другое драматическое произведение В. — «Smierc na Gruszy» (переработка польской легенды), поставленное в первый раз в Кракове в 1925, но снятое после шести представлений по распоряжению полицейских властей. В. — во многом (со стороны композиции) последователь современных русских поэтов, ряд произведений которых он перевел на польский яз. (напр. переводы из Маяковского в книге «Nowa scena robotnicza», Варшава, 1923). В конце 1927 под редакцией В. начал выходить марксистский литературно-общественный журнал «Dzwignia».

ВАН ЛЕРБЕРГ Шарль [Charles van Lerberghe, 1861—1907] — бельгийский поэт. Р. в Генте, учился в католической, иезуитской школе. Начал печататься в «Pleiade» [1886], потом в ряде других журналов молодой поэзии, как «Durandal», «Wallonie», «Roulotte», «Vers et prose». В 1889 появилась его маленькая драма «Ищейки» (*Les Flaieurs*), перев. Бальмонтом и Еленой Ц. (СПБ., 1909), затем С. А. Поляковым под назв. «Они почувяли». В. Л. принадлежит первенство создания одноактной пьесы, известной под названием «четверть-часовой драмы» (ср. маленькие пьесы Метерлинка). У В. Л., как и у Метерлинка, действие сосредоточивается здесь вокруг факта смерти. Но у В. Л. смерть трактуется как неизбежный трагический конец человеческого существования, против которого всеми силами протестует молодая жаждущая жизни девушка. У Метерлинка смерть вырастает в мистическую силу, неизбежную и необходимую, следующую своим законам, господствующим в «мире бесконечности». Метерлинк сам признавал первенство создания таких пьес за В. Л. (см. XII вып. «Vers et prose», стр. 60). В 1898 В. Л. выпустил сборник своих стихов под заголовком «Предвидения» (*Entrevisions*, изд. Lacomblez, Брюссель, и 2-е изд. «Mercure de France», 1898). После этого В. Л. провел в путешествиях по Германии и Италии около шести лет. В 1904 вышла его поэма «Песня Евы» (*La Chanson d'Eve*, «Mercure de France», отдельные главы переведены на русский язык В. Брюсовым). В этой поэме В. Л. выступает ярким пантеистом, изображающим пробуждение чувств наивного, незадетого цивилизацией человеческого существа, воспринимающего жизнь в радости и красоте природы. Почти накануне смерти В. Л. выпускает своего «Пана» (*Pan*, «Mercure de France», 1906 г., перевод С. А. Полякова, М., 1908 г.), — пьесу, высмеивающую лицемерие, ханжество,

власть догмы, спесь невежественных людей, воображающих себя учеными, глупых капуцинов, попов, чиновников и т. п., словом — представителей буржуазного строя, современников автора, которые увидели себя среди действующих лиц пьесы. «Пан» — здоровая сатира, даже слегка грубоватая, напоминающая по своим краскам манеру Рабле. Идея ее — возврат к естественной свободе человеческих отношений. В том же году [1906] «Пан» был поставлен в театре («Euvres»), но поэт не увидел своего произведения на сцене: он заболел психическим расстройством и умер. Кроме того В. Л. написал пьеску «Мадемуазель Коси-сено» (M-elle Faucheux, перев. С. А. Полякова, М., 1908) и сатирический роман «Чудесные приключения принца Шинти и его слуги Сатурна» (Les aventures merveilleuses du prince Chyntie et de son serviteur Saturne, 1906); перевел «Песнь песней» стихами и «Сказки Шехерезады». — В. Л. — поэт эпохи индустриализации начала XX в., получившего в психике мелкобуржуазного интеллигента своеобразное преломление: он бежит из «города-осьминога» в деревню, на лоно природы, чтобы уйти от шума машин и сосредоточиться на своем внутреннем мире, вслушиваясь в «музыку своей души». Главной заботой В. Л. было совершенствование формы, искание наиболее верной передачи тончайших переживаний. Сюжет для него оставался на втором плане.

В. Л. стоит несколько особняком от своих современников (Метерлинка, Северна, А. Жиро и Жилля), проповедуя эпигуризм и пантеизм, но, как и они, отрешается от городской культуры и протестует против капиталистической системы с точки зрения мелкобуржуазной интеллигенции, неуверенной в завтрашнем дне и ищущей успокоения в одиночестве, в мистике сновидений, в отрицании культуры. Поэтому творчество В. Л. не может вызвать бодрых настроений, хотя он и пытается уйти из действительности в сказку, дышащую жизнерадостностью, весельем и здоровьем.

Библиография: П. Гилье, статья в «Весах», М., 1904, № 4; Вальмонт К., Золотое руно, М., 1908; «Весы», М., 1908, № 5; Брюсов В., Французские лирики XIX в., СПб., 1908; Его же, Собр. сочин., т. XXI, СПб., 1913; Метерлинка М., в журн. «Vers et prose», 1906, вып. XII, № 1; Moskel A., Charles van Lerberghe, P., 1904; Журн. «Roulottes», 1905, номер, посвящ. поэту; Maulde, журн. «Censeurs», 8 déc. 1906; Verhaeren E., Les lettres françaises en Belgique, Bruxelles, 1907; Le Roy, в журн. «La Belgique artistique et littéraire», 1907, № 12; Liebrecht H., Histoire de la littérature belge, Bruxelles, 1912; Neumann A., Le Mouvement littéraire belge, 1913; Thiry Oscar, La Miraculeuse Aventure de «Jeune Belgique», 1912. С. Лопашев

ВАНЧУРА Владимир [Vladimir Vančura, 1891—] — современный чешский писатель-романист, по профессии врач. Выступил в печати после войны. В короткое время (за последние шесть лет) вышли следующие его книги: «Амазонка» (Amazonský proud, 1923), «Длинный, широкий и зоркий» (Dlohý, široký a bystrozraký), «Пекарь Ян Маргоуль» (Pekař Jan Marhoul, 1925), «Поля

пахоты и войны» (Pole orná a válečná, 1926), «Капризное лето» (Rozmarné leto, 1927), «Страшный суд» (Strašný soud, 1928). Из них «Пекарь Ян Маргоуль» был переведен на иностранные яз., в том числе и на русский (ЗИФ, 1928).

Одна из основных черт, характеризующих стиль В., — его социальная заостренность. В. не знает «беспристрастия» и всех персонажей своих произведений — рабочих, крестьян, бродяг, батраков, кушпов, помещиков, артистов — четко делит на два лагеря: бедных и богатых. К первым он относится с состраданием и нежностью, ко вторым — с безразличием и негодованием. С особым подъемом В. изображает рабочие массы. Это отношение к персонажам диктуется общей концепцией социально-художественных взглядов В.: он убежден в том, что буржуазный класс дегенерирует и что «пролетариат сам по себе — человечество, жизнь и мир». И тем не менее социальные идеи у В. подчинены художественным, а в некоторых произведениях (например «Капризное лето») совершенно отходят на задний план. Его герои — пролетарии — в большинстве представляют собой людей, лишенных боевых качеств своего класса. Тип индустриального рабочего во все не дан В. В последнее время отход В. от социальной тематики становится все более заметным.

Форме В. уделяет исключительное внимание. Он вводит в прозу поэтические приемы (метафоры, параллелизмы, олицетворения и др.), к-рые наряду с торжественным ритмом и страстным тоном повествования придают его произведениям весьма оригинальный характер. По художественному мастерству В. принадлежит к числу выдающихся писателей Чехо-Словакии.

Библиография: П. Václavek B., Od umění k tvorbě, Pr., 1928; Götze Fr., Jasný horizont, Pr., 1926; Saldá F. X., O nejmladší poesii české, Pr., 1928. М. Скачков

ВАНЬКА КАИН [Иван Осипов Каин, 1718—?] — знаменитый вор, разбойник и московский сыщик. Будучи крепостным человеком купца Филатьева, бежал от него, был схвачен и возвращен обратно. За донес на своего барина В. К. получил свободу и пристал к ворами. Вначале он промышлял в Москве, потом бежал на Волгу, там примкнул к шайке атамана Зори. В 1741 явился в сыскай приказ, чтобы сделаться сыщиком. В. К. несколько раз подкупал сыскай приказ, полицию и сенатскую контору. Карьера В. К. окончилась при столкновении с сильной в то время сектой скопцов. В 1756 году В. К. был наказан кнутом и сослан в Сибирь.

Литературный образ В. К. ассимилировался с французским разбойником Картушем. Анонимная автобиография В. К. вышла в 1777 году и озаглавлена так: «Жизнь и похождение российского Картуша, именуемого Каина, известного мошенника, и того ремесла людей сыщика, за раскаяние в злодействе получившего от казны свободу, но за обращение в прежний промысел

сосланного вечно на каторжную работу прежде в Рогервик, а потом в Сибирь, писанная им самим при Балтийском порте в 1764 году». В. К. неправильно приписываются песни (в частности «Не шуми, мати, зеленая дубравушка»). Автобиография эта вышла без них, и только в 1779 Матвей Комаров (см.) в свой знаменитый роман о В. К. включил разбойничьи песни. Многие из них явно литературного происхождения. Уже из романа Комарова эти песни перешли в анонимную автобиографию В. К. при позднейшей переработке; при этом количество песен с каждым изданием менялось. Лубочные сочинения о В. К. и роман Комарова пользовались в XVIII в. особым успехом у купечества, позже они спустились в мешанскую и частично в крестьянскую среду (см. «Лубочная лит-ра», «Разбойничьи песни» и «Русская лит-ра XVIII в.»).

Библиография: II. Исследование о Ванье Каине по архивным материалам Есипова в сб. «Осмадцатый век», П. Бартелева, т. III, М., 1869; Соловьев С., Русская история, т. II, М., 1872, стр. 268—699; Мордовцев Д., Ванька Каин, Исторический очерк, журн. «Древняя и новая Россия», 1876, № 9—10 и отд. 2-е изд., СПб., 1887; Сиповский В. В., Из истории романа XVIII в. (Ванька Каин), «Известия Отд. русск. яз. и словесности Ак. наук», т. VII, кн. 2, СПб., 1902, стр. 97—191; Сиповский В. В., Очерки по истории романа, т. I, вып. 2 (XVIII в.), СПб., 1910 (здесь же и библиография); Шкловский Виктор, «Матвей Комаров — московский житель», М., 1929.

ВАН ЭДЕН (Ван Эйден) Фредерик Виллем [Frederic Villem van Eeden, 1860 —] — известный голландский писатель, один из основателей и первых редакторов журнала «De Nieuwe Gids», органа радикального мелкобуржуазного движения 80-х годов. В. Э. открыл первый номер журнала своим известным произведением «Маленький Иоганнес» (три части, 1887—1906, русский перевод, М., 1913) — полуреалистическим, полумистическим романом о развитии индивида (от ребенка до взрослого), содержащим, наряду с превосходными карикатурами на современников, очень много фантастических мыслей. В. Э. — один из лучших мастеров современной голландской лирики. Он начал писать в духе натурализма и пантеизма Шелли и Китса (песня «Smart» — «Страдание», 1891; книга любви «Johannes Viator», 1892 и др.), затем примкнул, после отхода от движения «De Nieuwe Gids» [1892], к мистицизму и символизму. Его многочисленные статьи по самым различным вопросам науки (лит-ры, психологии, экономики и т. д.) собраны в 5 томах — «Studies» [1890—1908]. При разложении движения 80-х годов В. Э. не примкнул ни к чистым эстетам, ни к социалистам. Он проповедывал мелкобуржуазный христианский социализм и пацифизм. Лекции, читанные им на эти темы, издали под заглавием «De blijde Wereld» (Веселый мир, 1903). В целях этой пропаганды он основал на кооперативных началах колонию «De Eendracht», а после ее распада предпринял поездку в Америку в этих же целях [1908—1909]. Ван Эден написал очень много: трагедии, отличающиеся своей музыкальностью и символическими приемами («De Broeders», 1894; «Lioba, een

boek van Trouw», 1897; «Minnestral», 1907); социальные сатиры («Ijsbrand», 1908, «De Idealisten of het beloofde land», 1909; «Het Pallis van Circe», 1910; «Kenterend getij», 1913); затем ряд психологических романов («Van de Koele meren des doods», 1900; «Vico Muralto», 1909 и др.). Но в основном В. Э. — лирик («Het lied van Schijn en Wezen», 3 ч.; собр. стихов в «Enkele Verzen», 1898 и позднее «Van de Passielooze lelie», 1901; «Dante en Beatrice», 1909). В 1920 В. Э. переходит в католичество и с тех пор пишет гл. обр. песни религиозного характера. Во время империалистической войны В. Э., как и Р. Роллан, протестовал против войны из пацифистских побуждений. Как чистый лирик он считается одним из крупных представителей современной голландской поэзии.

Библиография: I. Кроме указанных книг В. Э. выпустил под псевдонимом Cornelis Paradji: «Grassprietjes of liederen op het gebied van deugd, godsvrucht en vaderland».

II. Ligthart J., De «Kleine Johannes», Groningen, 1912; Van Eeden F., Glückliche Menschheit, Berlin, 1913 (а. б. пер.); Padberg H., F. van Eeden, Roermond, 1915; Feber L. J. M., F. van Eeden's Ontwikkelingsgang, Den Bosch, 1922; Kalf G., F. van Eeden, Groningen, 1927. Ф. Ш.

ВАПЛІТЕ [Вільна академія пролетарської літератури] — название украинской литературной организации, существовавшей на Украине с декабря 1925 по 1928 и сыгравшей значительную роль в литературной борьбе. В состав этой организации входили лучшие советские украинские писатели-коммунисты и беспартийные: Микола Хвильовый, Микола Кулиш, Ол. Досвитный, Павло Тычина, Ив. Сенченко, Ол. Слисаренко, Петро Панч, Микола Бажан, Юр. Яновський, Юр. Смолиць, Ив. Днипровський, Ол. Копыленко, М. Яловый и др.

До возникновения этой лит-ой организации на Украине главнейшими организациями считались: союз пролетарских писателей «Гарт» (см.) и союз селянских писателей «Плуг», причем обе эти организации были преимущественно организациями культурно-просветительными, что отвлекало их от непосредственно творческих лит-ых задач. На этой почве развивалось много отрицательных явлений (карьеризм, чванство, кумовство, некультурное отношение к литературному творчеству, засорение организаций случайным элементом, упрощенство и т. д.), а лит-ая продукция качественно росла очень медленно.

В 1925 М. Хвильовый, идейный вождь В., начал резко выступать в печати против перечисленных отрицательных явлений в литературной жизни на Украине, усматривая в упрощенстве, графоманстве, «просвітянстве» и т. п. влияние кулака («куркуля»); точно так же резко выступал он и против тенденций провинциализма в украинской лит-ре и культуре вообще. Но, выступая в общем справедливо за повышение лит-ой квалификации и против указанных явлений, М. Хвильовый стал на националистическую позицию борьбы двух культур (русской и украинской) в условиях диктатуры пролетариата и выдвинул лозунг отмежевания от Москвы, ориентации на Европу, единения

всех украинских культурных сил (игнорируя классовый признак) в борьбе с отсталостью, провинциализмом и... русской культурой, как культурой угнетающей. Эти выступления привели к развалу организации пролетарских писателей «Гарт», наиболее квалифицированные члены которого сгруппировались вокруг М. Хвильового и его ближайших единомышленников. К ним присоединилась часть членов организации «Плуг» и др. организаций. Так образовалась В., которая в основу своей художественной работы «...кладет марксистское мировоззрение и программные постулаты коммунистической партии, давая широкое право своим членам пользоваться всеми художественно-литературными формами, как уже практикуемыми в мировой литературе, так и совершенно новыми» (§ 2 статута В.). Вступление новых членов в эту организацию обусловлено было рядом трудностей. Когда украинская компартия вмащалась в лит-ую борьбу и ответственные ее руководители вскрыли и осудили решительно националистический смысл лозунгов М. Хвильового, — последний, вместе с О. Досвитным и М. Яловым, признал свои ошибки и отказался от выдвинутых лозунгов отмежевания от Москвы, ориентации на Европу, борьбы двух культур и сотрудничества с украинскими буржуазными элементами («неоклассики»). В. формально даже исключила из своих рядов названные товарищи. Однако, несмотря на указанное, эта группа все же оставалась еще в известной мере националистически настроенной, замкнутой, а в ее журнале «Вапліте» (вышло 6 книг) появились националистические, упадочнические произведения («Вальдшнепы» М. Хвильового), а также произведения писателей из мелкобуржуазного лагеря (статья П. Хрыстюка) и т. п. Новая организация пролетарских писателей ВУСПП (см.) повела с В. решительнейшую борьбу. Это обстоятельство, а также то, что В. не могла целиком стать на новые позиции (объективное ее положение этому не благоприятствовало), вынудили эту организацию самоликвидироваться, прекратить существование свое и своего органа. Члены В. после этого не рассеялись по существующим ныне организациям, а, за исключением одного-двух, остались так наз. «диками». Сейчас они группируются вокруг ежемесячного альманаха «Лит-ый ярмарок» (см.), в котором принимают участие члены всех советских лит-ых организаций Украины и к-рый редактируется М. Хвильовым, решительно ставшим на позицию партии. Наряду с положительными чертами в работе В. нужно отметить также ее стремление к высокой литературной квалификации, к высокому литературному уровню произведений своих членов и т. д.

Библиография: «Вапліте», Зомит перший, Харків, 1926; «Вапліте», альманах, Харків, 1927; «Вапліте», №№ 1, 2, 3, 4, 5, 6, Харків, 1927; Лейтес А. і Яшек М., Десять років української літератури, т. II, Харків, ДВУ, 1928; Шляхи розвитку української літератури, Літературна дискусія [1925—1928], изд. «Укр. робітників», Харків, 1928.

ВАПП — Всероссийская ассоциация пролетарских писателей, которой принадлежит руководящая роль в создании кадров пролетарской лит-ры, их организационном объединении и выработке творческой программы. В 1928 вошла в ВОАПП (см.), изменив свое название на РАПП (подробно о РАППе и ВАППе — см. «РАПП»).

ВАРВАРИЗМ — в традиционной стилистической терминологии слово (элемент слова, оборот речи), заимствованное из другого яз. и воспринимаемое как нарушение общепринятой языковой нормы. Так. обр. в качестве В. могут восприниматься: а) особенности произношения (Вральман: «Тай фолю этим плеклятым слатем. Ис такой калафы толголь палфан?» — Фонвизин, «Недоросль»); б) отдельные слова (Иван: «Авуе, не имела ли ты консансу с каким-нибудь французом?» — Фонвизин, «Бригадир»); в) формы словообразования и синтаксические обороты («В Moscow есть одна барыня, une dame... И она имела eine femme de chambre, еще большой росту» — рассказ Ипполита в «Войне и мире» Л. Толстого). В истории лит-ого языка обычно сменяются эпохи усиленного его насыщения В. и эпохи борьбы с ними. Первые свидетельствуют об усвоении форм иноязыковой культуры теми классами, достоянием и орудием к-рых является лит-ый яз.; вторая — о начале самостоятельного культурного творчества класса (ср. усиленное насыщение В. речи русского дворянства в первую половину XVIII в. и усиленную борьбу с ними — во вторую).

В качестве художественного приема, В. применяется: а) для достижения комического эффекта: «Но панталоны, фрак, жилет, / Всех этих слов по-русски нет» (Пушкин, «Евгений Онегин»); б) для создания couleur locale: «Как ты мил в венке лавровом, толстогузый претор мой... Мил, когда тебя несут десять ликторов на форум» (А. Майков, «Претор»); или, пародийно, у Кузьмы Прутков а: «И юности зрю подбородок пушистый меж листьев аканфа и белых колонн» («Древний пластический грек»); в) в эпохи, когда владение иностранным яз. является исключительным достоянием господствующего класса, — для указания на высокое социальное положение действующих лиц [«Die Gräfin spricht wehmütig / Die Liebe ist eine Passion» (Гейне). «Того, что модой самовластной / в высоком лондонском кругу / зовется vulgar... Не могу... / Люблю я очень это слово, / Не могу перевести...» (Пушкин, «Евгений Онегин»). Также у Л. Толстого: «Анна Павловна кашляла несколько дней, у ней был грипп, как она говорила (грипп был тогда новое слово, употреблявшееся редко)...» («Война и мир») (см. «Стилистика», «Лексика»).

Библиография: П. О В. как лингвистическом явлении «заимствованного слова» существует богатая лит-ра на материале классических и зап.-европейских языков — см. библиографию у Schrijnen J., Einführung in das Studium der indogermanischen Sprachwissenschaft, Hdlbr., 1921, в к-ром

следует добавить: Vossler K., *Frankreichskultur im Spiegel seiner sprachl. Entwicklung*, Hdlbr., 1912; Hirt H., *Etymologie der deut. Sprache*, München, 1921. На материале русского яз. — Смирнов Н. А., *Западное влияние на русск. яз. в петровскую эпоху*, СПб., 1910; Шахматов А. А., *Очерк современного русского литературного яз.*, Л., 1925; Огиенко, *Иностранные элементы в русск. яз.* (не науч.); Селищев А. М., *Русский яз. революционной эпохи*, М., 1928. См. также библиографию к ст. «Лексика». О стилистическом значении В. — см. Bally Ch., *Traité de stylistique française*, 1884 и 1921; Gerber, *Die Sprache als Kunst*. См. также библиографию к ст. «Стилистика».

ВАРГАС ВИЛА Хосе Мария [José Maria Vargas Vila, 1863—] — колумбийский писатель, повести и романы к-рого проникнуты анархо-индивидуалистической идеологией. Неоднократно выступал против империалистической политики великих держав (особенно Соединенных штатов) в Колумбии. Главные произведения: «Rayos de Aurora» [1890], «Alba roja» [1901], «Los Parias» [1902], «Los Discipulos de Emaus» [1917]. Романы В. являются характерными для лит-ры Колумбии конца XIX — начала XX в., когда она была театром партийной борьбы, приведшей к гражданской войне и интервенции держав (революционное движение 1885, 1895 и 1900—1904), а также для периода окончательного порабощения страны северо-американским капиталом (эпоха мировой войны 1914—1918). Революционного настроения В. однако не следует переоценивать, так как он не является пролетарским писателем, связанным с массами, а типичным представителем анархически настроенной интеллигенции, разочаровавшейся во всякой власти.

Библиография: П. Andrade Coello, Vargas Vila, Quito, 1912.

ВАРДИН — псевдоним коммуниста литератора И. В. Мгеладзе (см.).

ВАРИАНТЫ [от латинского varius — различный, разный] — разночтения отдельных слов, строк, стрóf, глав какого-либо произведения. Происхождение их объясняется рядом субъективных или объективных причин. К первым относятся причины, коренящиеся в самой писательской технике, в творческом процессе. «Из тысячи мыслей, перерабатывающихся в голове писателя, — говорит Лев Толстой, — должна быть одна избранная мысль, а из тысячи мест, куда она может быть помещена, она должна найти только одно, именно подходящее место» (Хирьяков А., Вступительная статья к посмертным произведениям Л. Н. Толстого, изд. «Просвещение»). Найти это «подходящее место» писателю удается не сразу. Тем более, если осуществление замысла длится десятки лет и «внутреннего» материала, по выражению Гёте, накапливается много и очень трудно решить, что из него выбрать и отбросить. Писатель пробует свои силы в этих случаях много раз: он принимается за осуществление своих замыслов, бросает свою работу, потом снова ее продолжает. От всех этих попыток в лаборатории писателя остаются разночтения текста, В.

Творческий процесс знает различные этапы: он протекает при полной мобилизации художественных сил и общем подъеме писателя,

но затем эта творческая настроенность сменяется иногда бессилием, и писатель не признает ничего из всего им написанного в эти периоды. «Видите ли, — пишет Достоевский в письме к И. С. Аксакову от 28 августа 1880, — несмотря, что три года записываюсь, иную главу напишу, да забракую, вновь напишу и вновь напишу. Только вдохновенные места выходят зараз, залпом, а остальное все — претяжелая работа». Эта «претяжелая работа» не заканчивается и тогда, когда писатель читает свои произведения уже в набранном виде. Биограф Бальзака рассказывает, что для него в корректурных листах лишь начиналась настоящая работа. «Вторая и третья корректура оказывалась не лучше первой. Мало-помалу первоначальный текст совершенно исчезал, страницы превращались в целые листы, появлялись новые действующие лица, новые сцены, новые осложнения в самой фабуле». Некоторые романы его выдерживали по двенадцати корректур.

Пушкин каждый стих переделывал десятки раз, он менял иногда по пяти-шести прилагательных, пока находил наконец определяющее ярко и верно то, что ему нужно (Пушкин А. С., Полн. собр. сочин. со сводом вариантов, под ред. В. Брюсова, т. 1).

В творческом процессе происходит часто своего рода «почкование» основного замысла. Так напр. Л. Толстой создал «Божеское и человеческое» — произведение, которое «отделилось» от романа «Воскресение». Рассказ этот представляет собой разночтение отрывка XIV гл. 3 части романа (описание разговора политических на этапе). Л. Толстой выбросил данный эпизод из «Воскресения» по той причине, что, как указывает Шохор-Троцкий, захотел этот сюжет использовать для самостоятельного художественного произведения (Л. Толстой, Памятники творчества и жизни, II, М., 1920).

Необязательно, чтобы писатель до конца продумал фабулу и сюжет произведения. Приступая к «Евгению Онегину», Пушкин вначале сам еще не различал «даль свободного романа». В первоначальной редакции Евгений влюбляется в Татьяну, что было в полном противоречии с обликом Онегина. По одному варианту Ленский — «питомец Канта, мечтатель и поэт», по другому — «...мятежник и поэт», и только в последней редакции — «поклонник Канта и поэт» (Сочин. и письма Пушкина, т. IV, под ред. П. О. Морозова, 1909).

Писатель возвращается в ряде произведений к излюбленному образу, создавая его В. (например в произведениях Л. Толстого: «Юность», «Утро помещика», «Люцерна», «Встреча» и «Воскресение» даны В. князя Нехлюдова).

Создавая новые В., художник стремится найти ту форму, к-рая бы наиболее соответствовала материалу. Он стремится поднять на большую художественную высоту свое произведение. Это дает повод многим исследователям лит-ры придавать особое значение

тем В., к-рые являются последними, считать их каноническими. Правда, бывают и исключения, когда произведение от последующих переделок теряет в своих художественных достоинствах (напр. «Душенька» Богдановича, ряд произведений Боратынского).

В., вносимые автором в свои произведения, не всегда исключают друг друга. Иногда они предъявляют одинаковые права на свое существование. Их бытие определяется раздвоенностью сознания писателя при разрешении им той или иной сложной проблемы. Так сосуществуют рядом два В. развязки семейной коллизии в рассказе Л. Толстого, посвященном половой проблеме, — «Дьявол»: по одному В. главный персонаж — Евгений Иртенев — убивает себя, по другому — он убивает Степаниду — «воплощение дьявола».

Перехода к объективным причинам, вызывающим к жизни те или другие В., надо прежде всего указать на цензуру, уступки художника общественному мнению, когда он вносит в свои произведения изменения, уже не связанные непосредственно с творческим процессом, — или когда художник, «ревируя» свое мировоззрение, соответственно изменяет текст произведения.

В русской лит-ре очень много примеров изменений текста, обязанных своим происхождением цензуре. Пушкин подвергал переделкам целый ряд своих произведений вследствие того, что они были искажены цензурой (она продолжала «свирепствовать» над его произведениями и после его смерти), например: «Кавказский пленник», «Борис Годунов». Лермонтов, под давлением цензуры, запретившей постановку на сцене пьесы «Маскарад», три раза переделывал ее. Гоголь, по требованию цензуры, переделал «Повесть о капитане Копейкине», «Нос». Некрасов, под напором цензуры, «со скрежетом зубными» — лишь бы последнее дорожное ему дитище (, Пир на весь мир⁽⁴⁾) увидело свет...), внес впоследствии в текст стихи: «Славься, народу Давший свободу» (С а л т ы к о в - Щ е д р и н М., Письма, Л., 1925).

Не раз цензура вынуждала перепечатывать отдельные места из очерков Щедрина. Под карандаш цензора попали целые главы «Воскресения» Л. Толстого: в первой части его из глав 39 и 40 остались лишь слова «церковная служба началась». Театральная цензура потребовала от Островского, чтобы он переделал развязку пьесы «Свои люди — сочтемся».

Пример В. как уступки общественному мнению: «Когда были напечатаны в журнале „Мужики“ Чехова, — сообщает Н. К. Писканов, — сильное впечатление правдивого повествования немедленно отозвалось спорами в публицистической критике, и традиционное народолобное было обижено мрачностью картин и итогов: обвинили в этом не жизнь, а поэта. Чехов в отдельном издании вставил целые страницы о том, что „Мужики“ не виноваты, что здесь сказываются тяжелые принудительные государственные порядки» (журнал «Искусство», № 1, 1923).

Переломом мировоззрения вызваны напр. В., к-рые внес Одоевский в «Русские ночи» под влиянием материалистических убеждений, распространенных в 60-х гг.

Иногда писатель вносит поправки в свои произведения, следуя замечаниям критиков, друзей. О Тургеневе Григорович рассказывает, что редко его произведение печаталось, прежде чем он не прочтет его кому-нибудь из близких людей, не посоветуется; рукопись потом сверху донизу перечитывалась, исправлялась и часто переписывалась снова.

Под влиянием критики Л. Н. Толстой выпустил в 1873 переработанное издание «Войны и мира». Он вычеркнул все те разговоры на французском языке, которые без ущерба для колорита могли быть переданы на русском; выключил все рассуждения о военном искусстве и все взгляды на историю вообще и некоторые события 1812 соединил под общим названием «Мысли о войне 1812 года». Но в 1886 появилось пятое 12-томное издание, в к-ром в «Войне и мире» опять появился французский язык, и рассуждения автора вновь были внесены в текст романа. Издание это было выпущено, как рассказывает Гусев, вовсе не потому, что Л. Толстой предпочел первую редакцию последней. Он к этому изданию, руководимому Софией Андреевной Толстой, был непричастен (сборник «Толстой и о Толстом», ст. Гусева: Где искать канонический текст «Войны и мира», изд. Толстовского музея, М.). Отсюда изменения В., которые могут зависеть и от издателя. Могут они зависеть и от читателей. Когда французский журнал «Echo de Paris» напечатал начало романа «Воскресение», в редакцию посыпались письма читателей, которые жаловались, что Нехлюдов, по их мнению, недостаточно «занимается» Катюшей. Редактор, зная, что его дело угрожать требованиям и вкусам публики, внес такие изменения: он пропустил несколько глав и перешел прямо к сцене, где Нехлюдов опять «занимается» Катюшей. В немецком, напр., издании из «Воскресения» было исключено все оскорбительное для церкви и армии (Б и р ю к о в, Биография Л. Толстого, т. III, М.).

Нередко писатель вносит в свои произведения изменения, руководствуясь рядом «практических указаний», желанием приспособить ту или другую пьесу к требованиям сцены: «Переделкой 4 акта „Лешего“, — пишет Чехов А. Суворину, — обязан вам и Влад. Немирович-Данченко, к-рый, прочитав пьесу, сделал мне несколько практических указаний». На том основании, что подробности, интересные в печати, бывают лишними на сцене, драматург очень часто вносит изменения в свои пьесы. Гоголь одновременно с постановкою на сцене «Ревизора» печатал «литературный» текст комедии, во многом расходящийся со «сценическим». В народном творчестве происхождение В. объясняется ходом исторических событий. Напр. былина о «Камском побоище» первоначально имела трагический конец, к-рый впоследствии заменился более благоприятным.

Эту перемену могли обусловить позднейшие более счастливые события (как напр. Мамаево побоище) заключительного периода борьбы русских с татарами (Соколов Б., Былины, изд. «Задруга», 1918). К объективным причинам, которыми объясняются те или другие В., надо отнести и вмешательство редактора. Примером могут служить разночтения, внесенные Тургеневым в произведения Тютчева, когда он редактировал первое издание его стихов.

Исследование разночтений текстов — В. — имеет огромное значение: оно приоткрывает творческую лабораторию писателя, показывает рост сознания писателя, с другой стороны — как мы указывали, останавливаясь на борьбе писателя с цензурой, — вскрывает общественно-политическую обстановку, в которой приходится работать писателю.

Библиография: П. Творческая история, Исследования по русск. лит-ре, ред. Н. К. Пиксанова, изд. «Никитинские субботники», М., 1927; «Вопросы теории и психологии творчества», сб. памяти А. А. Потебни и А. Н. Веселовского, Харьков, см. ст. Горифельда и Лезина А.; Грэнбергер С. О., Психология творчества, изд. Белтрестпечать, Минск, 1923; Винокур, Критика поэтического текста, изд. ГАН, М., 1927; Томашевский Б., Писатель и книга, Очерки текстологии, изд. «Прибой», Л., 1928.

Э. Лукин

ВАРИАЦИЯ — см. «Глосса».

ВАРЛААМ И ИОАСАФ — средневековый роман-житие индийского происхождения, восходящий к преданиям о Будде. Распространен в нескольких восточных литературах: персидско-пехлевийской, арабской (имеются две версии), еврейской, эфиопской, армянской.

Роман «В. и И.» приобрел международный характер в XI в.; христианская переработка его в латинском переводе греческого текста была воспринята и романо-германскими лит-рами, популяризировалась там до степени «народной книги»; в печатном виде «В. и И.» появился рано, в период инкунабул (см.). Славянские переводы восходят частью к версии латинской (переводы: чешский, польский), частью непосредственно к греческой — у южных славян; русский текст, известный в списках с XIV—XV вв., опирается на югославянскую версию. Фабула романа: языческий царевич Иоасаф, несмотря на все препятствия обращенный в христианство пустынноиком Варлаамом, обращает к свой народ, а затем, сложив с себя унаследованную им власть, уходит в пустыню.

На русской почве популярность этого романа сказалась в размещении его эпизодов в Прологе, в появлении иллюстрированных списков, созданных на основе мотивов романа целого ряда духовных стихов, из которых старшие, великорусские, сохранились в записях от XVI в. в конце XV в. популярностью «В. и И.» пыталась воспользоваться для пропаганды католическая церковь, к-рая тенденциозно отредактировала текст романа.

Библиография: I. Текст издан О-вом любителей древней письменности, LXXXVIII, СПб., 1895 (др. тексты см. в библиографических обзорах ниже).

III. K u h n E r n., V. und J., eine bibliographisch-literaturgeschichtliche Studie, 1893, в 20-м т. мюнхенских «Abhandlungen»; дополнением к Куну служит 3-й т. «Bibliographie des ouvrages arabes» Cha u v i n' a, Льеж, 1898.

ВАРНАЛИС Костас [Κοστας Γαρναλίκ, 1890—] (псевдоним Демос Таналис) — современный новогреческий поэт и критик. Р. на одном из островов Архипелага; по окончании университета был преподавателем греческого языка и истории лит-ры в средних учебных заведениях. Странник народного демократического наречия, В. всячески борется против реакционного течения в яз. и выступает с яркой критикой церковного преподавания. От литературной и педагогической критики он переходит к публицистике и выступает в печати с обличительными статьями против современного общественного уклада. Не примыкая ни к одной из партий, В. выступает одиночкой, отсюда — его глубокий пессимизм, к к-рому примешивается горький сарказм. В. чувствует себя отщепенцем в греческом обществе. Это — поэт-анархист с большим темпераментом. В последнее время В. начал изучать марксизм. В 1923, под псевдонимом «Демоса Таналиса», выпустил сатирическую поэму «Палашей пламя» и три рассказа под общим заголовком «Народ евнухов». В этих произведениях В. обрушивается на современное общество со всей силой своего сарказма. Псевдоним В. был скоро раскрыт, и он лишился права преподавать в казенных училищах. В настоящее время В. читает лекции по истории искусства и по эстетике в одной из частных художественных студий. Свою эстетику В. называет «опытом построения эстетики на марксистском принципе». Критические статьи он помещает в лит-ом журнале «Νέα Τεχνη», «Αναγεννησις» и в прил. к повр. изд. Поэмы и рассказы В. разбросаны по разным журналам.

Библиография: «Libres», неперIODич. изд. в Париже, №№ 60—61, 1927; журн. «Europe», № 34, 15 октября 1925.

О. Л.

ВАРУЖАН Даниел [1884—1915] — крупнейший лирик в западно-армянской лит-ре XX в. Р. в мелкобуржуазной семье, первоначальное образование получил у мхитаристов, затем учился в Бельгии. Погиб во время армянского погрома в Турции в 1915.

Первый сборник стихов и поэм — «Языческие песни» [1912] — создал В. лит-ое имя; он — один из крупнейших мастеров армянской литературы. Варужан — индивидуалист-бунтарь. Суровому монастырскому режиму школы мхитаристов он противопоставляет в своих языческих песнях вино, культ женщины, веселье и смех. В творчестве В. находит свой отклик националистическое движение среди армян в Турции; он посвящает много стихов руководителям этого движения. Пребывание В. в Бельгии, где он знакомится с жизнью и борьбой пролетариата, сильно сказывается на его творчестве. Сборник В. — «Цветы Голгофы», в к-ром помещены ценные в художественном отношении поэмы: «Первое мая», «Машины», «Работница», «Умирающий рабочий» и др., —

ярко отражает жизнь и борьбу пролетариата. Несмотря на свой протест против капиталистической эксплуатации, он не поднимается на высоту борца-коллективиста. Его протест — протест индивидуалиста. В. остается в стороне от революционного движения, в роли наблюдателя, и очень скоро социальные мотивы сменяются в его творчестве мотивами тоски и разочарования. В сборнике «Песнь о хлебе» (изданном после его смерти) В. дает художественные картины трудовой жизни армянского крестьянства.

Библиография: I. Сборники поэм и стихов В.: «Языческие песни», Константинополь, 1912; «Цветы Голгофы», «Песнь о хлебе», Константинополь, 1914.
II. «Ай грохнер», т. II, Тифлис, 1911; «Поэзия Армении», под ред. В. Я. Брюсова, М., 1916; «Грохан гохаржер», под ред. Сурхатага, Тифлис, 1924. А. А-ни

ВАРШАВСКИЙ Ойзер [1898 —] — еврейский писатель. В первом реалистическом романе «Контрабандисты» (Schmuglers, 1920) В. изображает польско-еврейское местечко во время немецкой оккупации, когда молот войны раздробил социально-экономические основы староеврейского быта, и «городок» втянулся в авантюры контрабандного промысла. Хорошо показаны — деклассация еврейского мещанства в период войны 1914—1918 и рядом с этим пробуждение еврейских низов с их здоровым жизнеощущением, пробуждение страстей, искони заглушаемых местечковой иерархией. В своем втором романе «Жатва» (Schnitzzeit, 1926) Варшавский уже с определенным обличительным уклоном зарисовывает местечковые типы евреев и не-евреев; русское и польское чиновничество, военный шпионаж, запуганную обывательщину и грубый произвол военного режима. Отличает В. так наз. «регионализм» (см.). Он первый пошел (отчасти по стопам Вейсенберга) по пути внедрения еврейско-польского диалекта в еврейскую литературу. Кроме этих двух романов В. написал ряд рассказов.

Библиография: I. Контрабандисты (русск. перек.), Гиз, 1923. II. Рейзин 3., Лексикон, 1926.

ВАСИЛЬЕВ — см. «Марийская лит-ра».

ВАСИЛЬЧЕНКО Семен Филиппович [1884 —] — современный беллетрист. Р. в семье рабочего-железнодорожника. При царском режиме неоднократно арестовывался; был дважды сослан в каторжные работы. После Февральской революции В. работал в большевистской организации Ростова на Дону в качестве одного из ее руководителей. После Октября В. работал в Красной армии. В 1920 заведывал издательством «Московский рабочий», в 1928 — редактор «Читателя и писателя», еженедельной лит-ой газеты, издававшейся Государственным издательством. В настоящее время В. заведует издательством Наркомторга. В. написал несколько повестей, в к-рых описываются условия подпольной революционной работы. Из произведений этого рода наиболее популярна «Карьера подпольщика» [1924]. В 1927 В. выпустил роман «Не той стороной».

ВАССЕРМАН Якоб [Jacob Wassermann, 1873 —] — немецкий писатель. Уже в

первом его романе «Евреи из Цирндорфа» (Die Juden von Zirndorf, 1897) намечаются характерные черты его творческого облика. Роман состоит из двух частей. Действие первой части происходит в XVII в., второй — в современную эпоху. Первая часть содержит рассказ о мессианских надеждах еврейского племени, о крушении этих надежд, о Спасителе, оказавшемся лжецом и изменником. Вторая — посвящена жизнеописанию молодого еврея из Цирндорфа, к-рый ставит себе цель внутреннего совершенствования, самоочищения. Он является спасителем самого себя. Этой характерной концепцией отмечено все творчество В. Выразкая социальную неудовлетворенность мелкобуржуазного класса, В. сосредоточивает свое внимание на обстоятельствах морального кризиса, показывает, как герои-одиночки, сталкиваясь с враждебной средой, падают в неравной борьбе — им приходится утешаться только внутренним самоуглублением, только моральным своим превосходством над косной, но побеждающей их средой. Эту концепцию мы встречаем в «Истории молодой Ренаты Фукс» (Die Geschichte der jungen Renate Fuchs, 1900) — романе о женщине, страхнувшей с себя власть мертвых традиций, о женщине, завывшей «дита лучших времен»; в романе «Молох» (Moloch, 1903) — о крестьянине, к-рого победил лживый и уродливый город; в романе «Каспар Гаузер» (Caspar Hauser, 1908) — представляющем обработку легенды, имеющем своей целью показать, как идеальный человек падает, сраженный в столкновении с «грубой» расхлябанной действительностью; в романе «Человек с гусьями» (Das Gänsemännchen, 1915) — рассказывающем о том, как художник, попытавшийся мыслить независимо, был затравлен косной мещанской средой; в романе «Христиан Ваншаффе» (Christian Wahnschaffe, 1919) — повторяющем все ту же традиционную и, в конце концов, чрезвычайно однообразную схему, ничем ее не дополняя, хотя в годы, когда писался этот монументальный, вернее пухлый (многословие — отличительная черта В.) роман, над Германией пронеслись бури войны и революции. Перед нами художник-романтик, отталкивающийся от действительности, как от стихии ему враждебной, создающий в своем творчестве некую иллюзорную надстройку над действительностью. Проза В. отличается приподнятостью своего тона, она всегда патетична. Тщетным исканием своих героев, борьбе, в которой они обречены быть побежденными, художник придает высший, почти мистический смысл, он рассказывает о них, как о мучениках и святых, — отсюда — подчеркнутая выпренность произведений Вассермана. Очень умело В. сочетает романтическое содержание своих вещей со вкусами и требованиями широкого мещанского читателя. В. — один из популярнейших и наиболее широко читаемых писателей современной Германии. Он прекрасно

владеет секретом массовой продукции. Он излагает свою стандартизованную концепцию, находящую живой отклик в среде мелкобуржуазного потребителя, с достаточной популяристостью, ни разу не углубляя ее до остроты подлинного социального конфликта, обильно сдобривая свои произведения экзотикой всякого свойства (особенно экзотикой психологической). Его творчество имеет своей почвой явственно различные социальные противоречия, но в сущности художник работает не для того, чтобы вскрыть и обнажить эти противоречия, а для того, чтобы их завалулировать. Он любит оставаться на грани между социальным романом и пестрой романтической безделушкой. От конкретных социальных проблем, к-рые ставятся жизнью, он отвлекается в сторону общих и поэтому обеспокоенных, хотя и очень красочно сделанных изображений. Последние произведения В. составляют цикл «Поворотный круг» (Der Wendekreis); сюда входят следующие романы: роман, давший название всему циклу, 1920; «Три ступени Оберлина» (Oberlins drei Stufen, 1922); «Ульрика Войтих» (Ulrike Vojtich, 1923); «Фабер или потерянные годы» (Faber oder die verlorenen Jahre, 1924). Задача этого цикла — дать новые варианты «вечной темы» В. Материал на этот раз художник берет из жизни послевоенной Германии, но основная концепция остается неизменной: перед нами Фабер, выскочивший новой жизни, или Ульрика, вступающая в бесплодную борьбу с миром мертвых традиций, — все это ближайшие родственники прежних героев В. В романе «Лаудин и его семья» (Laudin und die Seinen, 1927) В. неудачно пытается дать реалистический бытовой роман на тему о кризисе буржуазной семьи. Он попытался оторваться от своего романтического стандарта, но потерпел очевидное поражение. Этот романтик, работающий на массовый рынок, немислим вне строго установленного стандарта. Крайне «стандартны» и его последние романы «Золото Кахамалки» (Das Gold von Sahamalca, 1928) и «Колумб» (Columbus, oder Don-Quichote des Ozeans, 1929), авантюрно-исторического типа. В 1921 В. опубликовал свою автобиографию — исповедь — «Мой путь как немца и еврея» (Mein Weg als Deutscher und Jude, Berlin, 1922).

Библиография: I. На русский яз. переведены романы Васермана: «Барон из Царидорфа»; «История юной Ренаты Фукс»; «Молох»; «Каспар Гаузер», Л., 1926; «Человек с гусиным», М. — Л., 1926; «Дело Маурисиуса»; «Маски Эрвана Рейнера», Харьков, 1927; «Острые»; «Адвокат Лаудин», Л., 1927; «Семья», М. — Л., 1927; «Ульрика Войтих», Л., 1925; «Ева», Л., 1927. II. Lublinsky S., Der Ausgang der Moderne, Dresden, 1903; Ег о ж е, Die Bilanz der Moderne, Berlin, 1904 (русск. перев. Итоги современного искусства, М., 1905); E d s c h m i d t K., Die doppelköpfige Nymphe, рп. 6, Berlin, 1920; W a s s e r m a n n P r e u g J., Jakob Wassermann und sein Werk, Wien und Pr., 1923; Lehmann K., Der Roman unserer Tage Pr., 1925; Глава в кн. Soergel A., Dichtung und Dichter der Zeit, Neue Folge. Im Banne des Impressionismus, Pr., 1926.

И. Андисимов

ВАСЫЛЬЧЕНКО Степан [1878—] (настоящая фамилия Панащенко) — современный украинский писатель и драматург.

Р. в м. Ичня на Черниговщине, в семье бедного крестьянина-сапожника, учился в сельской школе, выдержал экзамен на звание учителя и всю жизнь свою провел в селе, работая на учительском поприще. Это обстоятельство в значительной степени повлияло на характер писателя, на его тематику и манеру письма. В. никогда не захватывали животрепещущие вопросы современности, хотя он и не был чужд оппозиционным настроениям украинской интеллигенции, за что сидел полтора года в царской тюрьме. Бедная событиями жизнь деревни, несомненная и глубокая связь с остальными элементами украинского села, устарелые



народнические традиции и пр. не дали Васильченко развернуть во всю ширь свои писательские возможности: тематика В. исчерпывается деревенским бытом, безрадостной жизнью сельских учителей и школьников. Рассказы, посвященные тюрьме, империалистической и гражданской войне, являются незначительным исключением, причем все они отличаются реакционной мистикой, пассивной «гуманностью». Социальные мотивы у В. никогда не достигают вершин революционного порыва, блестящие прекрасного юмора, щедро рассыпанные по всем произведениям писателя, никогда не достигают остроты сатиры. Характерные признаки рассказов В. — неоромантизм, мечтательность, субъективное (с элементами мистики) восприятие действительности. Реальное у Васильченко часто смешивается с фантастическим, со сказкой, мечтой. Юноша, всматриваясь в вагонной темноте в силуэт крестьянской девушки, начинает фантазировать и создает о ней целую легенду («Оксана»); скрипач Ларько, очарованный красотой зимней ночи, принимает снежный сугроб за панский дворец и играет на своей скрипке перед кустарниками, превратившимися в его фантазии в сборище пышного панства («У панів»).

В. — импрессионист, но его импрессионизм своеобразный. Его особенности — чрезмерный

но мягкий, пассивный бесперспективный лиризм, тесно связанный с психологией остальных элементов крестьянства в условиях господства капитализма; художественный образ, слово черпает писатель из глубин народно-этнографических богатств украинского села, из его песни, сказки и т. д. Отсюда и музыкальность его стиля. Особой популярностью пользуются рассказы В.: «Роман», «Мужицка арихметика», «Божественная Галя», «Королівна», «На хуторі» и др. В рассказе «Роман» В. дал классическое изображение дореволюционной руссификаторской школы на Украине: мальчик Роман, бедовый, лобознательный и умный, рвется в школу, но руссификаторская школа — это «странное место», по выражению известного педагога Ушинского, — встречает Романа чужезычьем, и мальчик, не сумевший преодолеть слово «перепелята» (он все говорил «перепылыята»), превращается в ее врага. «Мужицка арихметика» представляет собой красочный эпизод из жизни дореволюционного села, мечтавшего о том, как прибрать к своим рукам панскую землю. Чтобы отвлечь мужиков от вредных книжек, «панок» дает им задачки Евтушевского, но мужики даже за чтением этой невинной литературы обнаруживают свои «классовые» стремления. — В. написал около сотни рассказов и новелл и несколько пьес. Большой популярностью пользовалась его одноактная пьеса: «На перші гулі» (На первое гулянье). В 1928 на Украине был отмечен пятидесятилетний юбилей В. как одного из крупнейших мастеров украинского слова.

Библиография: І. Повна збірка творів, тт. I—III, ДВУ. П. Шамрай, Творчість С. Васильченко, «Черв. шлях», 1926, IV; Якубський В., Степан Васильченко, ДВУ; Кирилюк С., Степан Васильченко, «Критика», 1928, IX; Якубовський Ф., Степан Васильченко, «Життя й революц.», 1928, XII. *К. Буревій*

ВАСЯНКА — см. *Шаланга*.

ВВЕДЕНИЕ — в собственном смысле — предварительные сообщения общего характера, предпосылаемые произведению, обычно научного характера, с целью ввести читателя в курс предмета. В. в этом случае не связано непосредственно с сюжетом произведения и может иметь самостоятельное значение (напр. В. к «Essais de mœurs» Вольтера, напечатанное также самостоятельно под заглавием «Философия истории»). В художественной литературе В. называется ввод в основное действие, та предварительная часть, где автор устанавливает намерения и характер персонажей, указывает побочные обстоятельства, определяющие действие. По словам Вольтера, в В., как в зародыше, должна содержаться развязка. В древнегреческой трагедии (напр. у Эсхила), когда хор играл важную роль, В. давалось хороначалником. Позже В. помещалось перед выходом хора в предварительной сцене, так наз. прологе. В дальнейшем развитии В. сделалось органической частью произведения, непосредственно входящей в его состав. В театральных произведениях целям В. служит афиша,

указывающая время и место действия, а также имена и взаимоотношения действующих лиц в пьесе.

ВВЕДЕНСКИЙ Арсений Иванович [1844—1909] — критик и библиограф. Под его редакцией вышли в 1891—1893 собрания сочинений Лермонтова, Кольцова, Козлова, Поллеяева, Ломоносова, Фонвизина, Екатерины II и Грибоедова. В. — автор целого ряда этюдов о русских писателях. В них художественные произведения неизменно рассматривались с точки зрения роста общественного самосознания. Убеждение, что лит-ра должна нести «общественную службу» и культивировать «гуманистические идеалы», в известном отношении сближает В. с Венгеровым (см.).

Библиография: І. Критические статьи В. собраны в двух книгах: Общественное самосознание в русской литературе, изд. 2-е, СПб., 1909; Литературные характеристики, изд. 2-е, СПб., 1910.

П. Венгеров С. А., Критико-биографический словарь русских писателей и ученых, т. IV, отд. II, СПб., 1895; Его же, Источники словаря русских писателей, т. I, СПб., 1900 (в обеих книгах указания на лит-ру); Некролог В. см. в журнале «Исторический вестник», 1909, декабрь.

ВВЕДЕНСКИЙ Иринарх Иванович [1813—1853] — критик, переводчик и педагог. Сотрудничал в «Библиотеке для чтения», «Отечественных записках», «Северном обозрении» и др. Перевел в 40-х годах с английского ряд романов Диккенса, Теккерея, Шарлотты Бронте и других. Из его критических работ выделяются статьи о Теккерее («Отечественные записки», 1849), Державине и В. Тредьяковском («Северное обозрение», 1849). Лит-ая деятельность В. тесно связана с группой писателей «саратовцев», членами которой лит-а между прочим Чернышевский, Пышин, Благовестлов и др.

Библиография: П. Венгеров С. А., Источники словаря русских писателей, т. I, СПб., 1900; Брюсов В. Я., И. И. Введенский по его письмам, «Русск. архив», 1901, V; Ляцкий Е. А., Чернышевский и Введенский, журн. «Современный мир», 1910, VI; Соколов С. Д., Саратовцы — писатели и ученые, в I, Саратов, 1913; Чуковский К., Ст. в сб. «Принципы художественного перевода», П., 1920 (критика В. как переводчика); Пиксанов Н. К., Два века русской литературы, издание 2-е, Гиз, М., 1924 (разработка темы: И. И. Введенский. Литературно-социологическое определение).

ВДОХНОВЕНИЕ — см. *ст. Творческий процесс*.

ВЕБСТЕР — см. *«Уэбстер»*.

БЕВЮРКА А. [1887 —] — еврейский писатель. Р. в Польше, дебютировал в 1906. Печатал в еврейской прессе Америки, Польши, Галиции и Англии рассказы (сюжеты которых — преимущественно хасидский быт), стихи, литературно-критические статьи. После Октября переехал в Москву. Постоянный сотрудник газеты «Дер Эмес», центрального органа еврейской секции при ЦК ВКП(б), В. был также соредктором журнала «Штром». Он опубликовал: драматическую мистерию «Петух пропел» — галицийские хасиды предают за большевизм Мессию польским жандармам; комедию «137 детских домов» — изображен маленький советский Хлестаков еврейского местечка (одно время шла в Гос. евр. театре в Москве) и пьесу «Ботвин» — дан образ польского

комсомольца, расстрелянного за убийство провокатора. Эта драма идет с большим успехом в Белорусском гос. театре в Минске и на провинциальной сцене. В. — один из создателей и активных деятелей еврейской секции МАППа, в органах к-рой он опубликовал ряд статей.

ВЕГА — см. «Lone de Vega».

ВЕГА Рикардо, де ла — см. «Испанская лит-ра».

ВЕДЕКИНД Франк [Frank Wedekind, 1864—1918] — немецкий писатель, сын врача, составившего себе состояние рискованными аферами в Америке, и певицы. В. —



представитель лит-ой богемы; жизнь его полна скитаний, приключений и борьбы. Он был одним из поэтов, устроивших в 1911 в Мюнхене литературное кабаре под названием «Elf Scharfrichter» (Одиннадцать палачей). Начав свою театральную карьеру с декламации собственных стихов в этом кабаре (стихи и новеллы В. изданы в сборнике «Fürstin Russalka» и во многом отразили влияние Ж. Ришпена в его «Blasphèmes»), Ведекинд в 1904 становится актером Рейнгардтовского театра в Берлине, где выступает в своих пьесах. Последние неоднократно признаются безнравственными буржуазной юстицией.

Уже в первых произведениях В. — «Молодой мир» (Die Junge Welt, 1889) и «Пробуждение весны» (Frühlingserwachen, eine Kindertragödie, 1891) — намечились основные линии его последующего творческого пути. Художник поставил в центре своего внимания проблему пола. В «детской трагедии» (подзаголовок «Пробуждения весны») он с мучительной напряженностью рассказал о первой встрече молодого поколения с «загадками» пола. В дальнейшем В. написал целый ряд очень ярких драм, имеющих своим содержанием все ту же проблему пола и связанные с ней

вопросы брака и семьи. Наиболее выразителен и типичен для В. цикл «Лулу», состоящий из драм: «Дух земли» (Erdgeist, 1895) и «Ящик Пандоры» (Die Büchse der Pandora, 1904). В этих драмах со всей полнотой выявлено творческое лицо В. Власть пола для него — ось всей мировой жизни. Он показывает жизнь как страшный зверинец, как кошмар, в котором различимы лишь одни законы — законы пола. Лулу — воплощение этой страшной и судорожной стихии, образ женщины-самки, властвующей над миром. Драммы В. отнюдь не эротичны. Этот художник представлял себе слепую стихию пола как некий суррогат общественной системы, как символ этого мира; вот почему с такой необычайной серьезностью и строгостью, с такой беспощадной открытостью рассматривал В. проблемы пола. Создавая свои кошмарные изображения, он, в сущности, давал картины действительности, преломленной сквозь очень своеобразное и капризное восприятие. Ведекинд был художником мелкобуржуазного класса, терявшего свое место в капиталистическом обществе, он оценивал капиталистическую действительность как нелепую, живую и безобразную общественную систему. Но он не хотел и не умел бороться против этой ненавистной системы. Он остался глубочайшим пессимистом, скептиком, не видящим никакого выхода. На этой почве и выросли мрачные драмы В., ставящие пол и его слепые законы во главу угла, дающие очень выразительную и необычайно терпкую картину распада и загнивания буржуазного мира. Драммы Ведекинда, имеющие своей единственной темой пол, являются, в сущности, социальными документами большой убедительности. В драме «Цензура» (Zensur, 1907), представляющей открытую и страстную исповедь художника, очень ярко выражено, с одной стороны, его уничтожающее презрение к миру действительности, а с другой — его беспомощность, растерянное смятение перед лицом законов и традиций этого мира. Трагическая обреченность художника обнажена здесь с чрезвычайной резкостью. Иногда В. поднимался и до открытого, резкого осуждения буржуазной действительности. В драме «Музыка» (Musik, 1906) он дает совершенно реальную бытовую картину, вскрывая всю фальшь буржуазных законов об аборте. С большой резкостью он ставит вопрос о ханжестве буржуазной морали в драме «Пляска мертвых» (Totentanz, 1905). В прозаической книге «Mine-Noña» [1900] В. дал очень интересную, своеобразную утопию о воспитании красивого и гармонического молодого поколения. Это единственный случай, когда Ведекинд позволил себе увлечься несбыточными иллюзиями. Вообще же на протяжении своего творческого пути он с крайней настойчивостью разрабатывал свою основную тему о кошмарном и отвратительном облике мира. С необычайным искусством показывал

В. этот уродливый и нелепый буржуазный мир, разлагающийся и отравленный, с уничтожающей пронией он разоблачал его убожество, с глубочайшим пессимизмом он констатировал безвыходность тупика, в к-рый зашла буржуазная современность. Тему пола он превратил в универсальное средство изображения буржуазной действительности, отталкивавшей его своим безобразием. В этой капле он сумел сосредоточить огромное социальное содержание.

Кроме уже указанных пьес В. заслуживают упоминания: «Маркиз Кейт» (Marquis von Keith), «Такова жизнь» (So ist das Leben), «Hidalla», «Любовный напиток» (Liebesgetränk), комедия «Придворный певец» (Der Kammersänger).

В. был современником немецких натуралистов, но его творчество ни в чем не соприкасалось с этим направлением. Только после войны, когда в лит-ре с необычайной яркостью проявились настроения кризиса, когда в Германии возникло упадочное и болезненное искусство экспрессионизма, В. получил свое настоящее признание. Экспрессионисты увидели в В. своего предшественника и учителя. Особенно ошутимо влияние В. на экспрессионистскую драму. Последнее десятилетие его творчества не отмечено созданием произведений, которые внесли бы что-нибудь новое и значительное в его творческий опыт. Мы находим здесь либо перепевы его ранних вещей [такова, напр., посвященная проблемам семьи и брака трилогия «Замок Веттерштейн» (Schloss Wetterstein)], либо такие явно слабые вещи, свидетельствовавшие о наступлении творческой дряхлости В., как «Бисмарк» [1915] — драматизация дневников и писем «железного канцлера», или «Геракл» [1917] — наивная попытка воспользоваться образами героического эпоса.

У нас В. имел успех в годы общественной реакции, особенно в 1907—1908, в пору увлечения проблемами пола. Большой интерес вызвала среди упадочнически настроенной молодежи ранняя пьеса В. «Пробуждение весны», ставившаяся (с цензурными сокращениями) и на нашей сцене. Некоторые произведения В. выходили одновременно в разных издательствах. Интерес этот был нездоровый, однородный увлечению «Санины» Арцыбашева, «Полом и характером» Вейнингера. Публику привлекали в пьесах Ведекинда элементы сенсации, скандала, выпады против традиционной морали, ницшеанский индивидуализм и пессимизм. Социальное содержание творчества немецкого драматурга осталось чуждо как русскому читателю того времени, так и писателю, усваивавшему те или иные приемы В. и так или иначе пытавшемуся подражать ему.

Библиография: 1. Собр. сочин. Ведекинда в 8 тт., 1912—1919; Собр. сочин. Ведекинда в русск. перев., М., 1907 (незаконченное). Много пьес Ведекинда появилось в русск. перев. отдельно в 1907—1908: Пробуждение весны, СПб., 1908 (другой перев. той же пьесы под назв. «Весенние победы», СПб., 1907); Лулу, СПб., 1908; Мина-Гога, СПб., 1908; Молодая жизнь, М., 1908 (или в др. изд. «Молодые поколения») и т. д. Перев. и рассказы В. (об «Княжне русалка», «Фейерверк»).

П. Фриче В. М., Между трагедией и фарсом, «Современный мир», № 2, СПб., 1911; Троцкий Л. Д., Ведекинд, в кн. «Лит-ра и революция», М., 1923; Nieten F., Wedekind, Dortmund, 1908; Kummer, Deutsche Literaturgeschichte des XIX und XX Jahrh., 2 Bd., Dresden, 1922. И. Анисимов

ВЕДИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА — см. «Древнеиндийская лит-ра».

ВЕДМЫЦЬКИЙ Александр [1894—] — современный украинский поэт и фельетонист. Окончил Полтавский учительский институт; до революции работал в подпольных украинских организациях и редактировал подпольный журнал. Член организации крестьянских писателей «Плуг». В. обратил на себя внимание в 1927 г., когда в альманахе «Плуг» был напечатан его венок сонетов («На межк»), в к-ром он попытался отразить советскую современность. В стихах В., по тематике революционных, много надуманности.

Библиография: Отд. изд.: В ороелі, Прилука, 1924; Шумить города, изд. «Плугазяни», Харків, 1927.

ВЕДЫ — совокупность древнейших памятников религиозной лит-ры Индии (четыре «собрания» — санхита и комментирующие их брахманы, араньяки и упанишад), к-рым туземная традиция приписывает характер откровения. В европейской науке название В. обычно применяется для обозначения древнейшей части ведийской литературы — четырех санхита, гимнов, жертвенных ритуалов и заклинаний: Риг-веда-санхита, Сама-веда-санхита, Яджур-веда-санхита и Атхарва-веда-санхита. Древнейшая — Риг-веда («Знание гимнов»), в определении эпохи к-рой ученые колеблются между VI и концом II тысячелетия до христ. эры, представляет собрание 1 028 гимнов богам, расположенных в известном порядке по 10 «кругам» (мандала) и приписываемых святым аскетам (риши) древности. Те же гимны, но расположенные в другом порядке в целях литургического исполнения, повторяет Сама-веда («Знание мелодий»). Яджур-веда («Знание жертвоприношений»), распадающаяся на «черную» (смешанную с прозаическим комментарием) и «белую» редакцию, содержит ритуал жертвоприношений и текст жертвенных молитв. Наконец Атхарва-веда («Знание заклинаний»), очень древняя по содержанию, но позднее других включенная в число канонических книг, содержит заговоры и заклинания против болезней, демонов, врагов, формулы благословений и проклятий.

Культурно-исторический и языковый памятник огромной ценности, В. закрепляют несколько периодов развития древнеиндийской культуры и мысли — от примитивного полукочевого быта до развитого городского, от культа предков, племенных божеств и явлений природы до сложной символики ритуала и глубоко философских спекуляций о сущности и начале бытия, от знахарского заклинания и заплочки над умершими до высокохудожественной символики природы и драматических диалогов. С историко-литературной точки зрения В. важны, с одной

стороны, как памятник древнейших стихотворных и прозаических (черная Яджур-веда) форм индийской литературы, с другой — как один из древнейших памятников арийской литературы вообще, как ценный материал для сопоставлений при сравнительном изучении мировой лит-ры.

Библиография: Перев. Rig-Veda (весь текст): франц. — Langlois S. A., P., 1849 — 1851; немецк. стихов. — Grassmann H., Lpz., 1876 — 1877; немецк. проз., комментарий. — Ludwig A., Prag, 6 Bde, 1876 — 1888; немск. проза. — Geldner K., Göttl., 1923 (неоконч.). Существует кроме того много перев. избранных гимнов Риг-веды; важнейшие немецк. — Geldner K. и Kaegi A. (Siebenzig Lieder des Rigveda, Tübing., 1875), Hillebrandt A. (Lieder des Rigveda, 1913); отрывки в русск. прозаич. перев. в (современно устаревших) работах Овсяннико-Куликовского Д. Н., Опыт изучения вакхических культов индо-европейской древности, Одесса, 1884 и К истории культа огня у индусов в эпоху Вед, Одесса, 1897; русск. стихов. перев. — Ларина Б. (журн. «Восток», IV, 1924). Перев. Atharva-veda — англ. — Bloomfield M., Hymns of the Atharva-veda (серия Sacred Books of the East), 1897. Перев. Jajur-veda, Benares, 1899. Огромная научная лит-ра по В. посвящена преимущественно ведийской филологии, религии и философии; для введения может служить: Oldenberg H., Die Veda-Forschung, 1905. По ведийской метрике — Oldenberg H., Die Hymnen des Rigveda, B., 1888; По мифологии В. — Bergaigne, La religion védique, 3 vv., P., 1878 — 1883; Hillebrandt A., Vedische Mythologie, Bresl., 1891 — 1892; Oldenberg H., Religion des Veda, B., 1894; Macdonell A., Vedic Mythology (в Grundr. d. ind.-ar. Phil., III, 1 A); Griswald H. D., The religion of the Rig-Veda, Oxf., 1923. На русск. яз. (сильно устарев.) — Шантеи-де-ла-Соссей, История религий, т. II, М., 1889 и Барт А., Религия Индии, М., 1897. *Р. Шор*

ВЕЕРТ Георг [Georg Weerth, 1821—1856] — выдающийся немецкий поэт раннего социализма, близкий друг Маркса, Энгельса, Фрейлиграта и Гейне. Как почти все рейнские поэты 40-х годов, В. предназначался к профессии коммерсанта и всю жизнь служил агентом различных фирм. В Бонне он совмещал службу с посещением университетских лекций, близко сошелся с кружком поэтов позднего романтизма — К. Зимрока и Г. Кинкеля, в котором преобладали политические интересы. С 1843 жил в Англии, где изучал под руководством Энгельса экономическую и социальную жизнь страны, особенно чартистское движение. В 1844 — 1847 сотрудничал в журналах немецкого «истинного» социализма: опубликовал там ряд стихотворений и рассказов, рисующих положение рабочего класса при раннем капитализме. Благодаря основательному изучению экономических вопросов, а также под влиянием чартистской рабочей поэзии, Веерт очень быстро освободился от sentimentalno-народнических иллюзий «истинного» социализма и воспел классово-сознательного промышленного пролетария (цикл — «Песни из Ланкашира», затем «Литейшик пушек», «Индустрия» и мн. др.). В это же время он публикует серию рассказов — «Очерки из социальной и политической жизни британцев» [1845 — 1846] и «Юмористические рассказы из торгового мира». В 1845 В. переезжает в Брюссель, тогдашний центр революционного движения, и в 1847 вступает в только что организованный Союз коммунистов. Известно его выступление с речью о свободе торговли и рабочем классе на брюссельском международном экономическом

конгрессе [1847]. После февральской революции В. живет в Париже, затем в Кельне, вступает в редакцию «Новой рейнской газеты», руководимой Марксом. Многочисленные политические стихотворения и фельетоны В. направлены против реакционных стремлений юнкерства и бичуют буржуазию за ее двойственную политику. Из прозаических работ В. особенно следует отметить роман «Leben und Taten des Ritters Schnapphahnski» (Жизнь и деяния рыцаря Шнаппганского) — карикатура на высмеянного Гейне в «Атта Тролле» юнкера графа Лихновского, убитого во время франкфуртского восстания. Этот роман, вышедший в 1849 году отдельной книгой, задуман автором как сатира на немецкое юнкерство. Он хочет здесь следовать примеру «Дон-Кихота» Сервантеса. Но В. не владел формой большого романа: «Шнаппганский» слагается из отдельных, мастерски написанных юмористических отрывков. После победы реакции В. ничего не написал. — Он — блестящий мастер маленьких новелл и фельетонов на актуально-политические темы. Свои лучшие произведения он создал, когда редактировал отдел фельетона «Новой рейнской газеты», в к-рой поэтически обрабатывал основные мысли передовиц Маркса. Маркс и Энгельс всегда считали В. поэтом партии коммунистов; его стихи наряду со стихами Фрейлиграта в этой же газете принадлежат к лучшему, что создано в этой области революцией 1848. — Поэзия В. часто напоминает своим юмором, сатирой и приемами Гейне. Отличаясь реалистическим тоном, она не теряет звучности и простоты народной песни. Некоторыми своими чертами В. даже превосходит Фрейлиграта, Гервега и Гейне: из всех ранних социалистических поэтов только Веерт хорошо разбирался в экономических вопросах и усвоил материалистическое понимание истории. Его образ рабочего гораздо ближе к современному классово-сознательному пролетарию, нежели аналогичные образы у названных трех поэтов. Творчество Веерта, более чем творчество какого-либо иного поэта эпохи раннего социализма, заслуживает имени пролетарского. Энгельс недаром называет Веерта «первым и самым значительным поэтом немецкого пролетариата».

Библиография: I. Стихи и рассказы в «Kölnische Zeitung» [1843 — 1848]; «Deutsches Bürgerbuch» [1845]; «Gesellschaftsspiegel» [1845 — 1847]; «Rheinische Jahrbücher» [1845 — 1846]; «Deutsche Brüsseler Zeitung» [1847].

II. Püttmann H., Originalnoesen, 1847 (7 стихотворений) и др.; Engels E., G. Weerth, «Social-Demokrat», Zürich, № 24, 1883; Georg Weerth, «Lippischer Landes-Kalender», Detmold, 1926; Schiller F. P., Beiträge zur Geschichte der deutschen sozialistischen Dichtung im 19 Jahrhundert, «Wolgadeutsches Schulblatt», 1929. *Ф. Шиллер*

ВЕЗИР-ЗАДЭ Неджеф-бек [1854 — 1926] — турецкий драматург. Р. в г. Шуша; в 1878 окончил Петровскую сельскохозяйственную академию. Изучал русскую лит-ру. В 80-х гг. сблизился с Короленко. Особенно большое влияние на творчество В. оказал Островский. В 1873 В. вместе с Г. Зардаби (см.) основал турецкий театр, первый на всем мусульманском Востоке.

В лит-ре В. выступил как представитель буржуазно-народнической интеллигенции. В своих произведениях он изображал распад поместного дворянства.

Библиография: I. Везир-Заде, Баку, 1902; Пехливанов земаю, Ком. в 4 д.; Мусибети Фахреддин, Траг. в 6 д.; Ади вар ози ек, Ком. в 4 д.; Ягшидан Чыдык, Ягмура дошдук, Ком. в 4 д.; Эв тербесиния биз шеки, Водериль в 1 д.; Мусибети Фахреддин, Траг. в 6 д., перев. на тат. яз. Имад Ногайбек, Казань, 1907; Вай Шаакум, Муаллакум, Водериль в 1 д., Баку, 1911; Ага-Керим-Хан-Эрдебали, Ком. в 4 д., Баку, 1912.

II. Кочарлиник и Фр.-б., Литература азербайджанских татар, Тифлис, 1903; Везир-Заде. По случаю юбилея его сорокалетней деятельности на поприще народной лит-ры казакских мусулман, Баку, 1913, сб. просвет. о-ва «Сафа», в. I; Везир-Заде умер, ст. в журн. «Муариф ве мелениет», Баку, № 7 (30), 1926, стр. 2; Nedecf bej Vesirov, ст. в журн. «Dan jaldyz», Тифлис, № 3, 1926. С.З.

ВЕЙДЕНБАУМ Эдуард [Eduards Weidenbaum, 1867 — 1892] — латышский поэт. Сын мелкого крестьянина. Образование получил в Дерптском университете по юридическому факультету. Принимал активное участие в радикальном студенческом кружке и в издаваемых им сборниках «Purg». Умер от туберкулеза. Остался, кроме стихотворений, «Заметки о политической экономии», где впервые на латышском языке освещена теория прибавочной ценности и, с точки зрения революционной классовой борьбы, формулированы общие политические задачи латышского пролетариата. В творчестве Вейденбаума находят яркое выражение переживания лучшей части демократической молодежи 80-х гг. Гнет политической реакции, банкротство буржуазного национализма, ставшего идеологией мещанства, толкает эту молодежь на поиски новых общественных идеалов. Но рабочий класс, единственный носитель этих идеалов, тогда еще не выступил на широкую арену классовой борьбы. Отсюда противоречия в творчестве В.: рядом с мощным протестом против социальной несправедливости в окружающей действительности — безграничный пессимизм, желчная ирония «мировой скорби» и только изредка, как бы в предчувствии приближающегося революционного подъема, непосредственный призыв к борьбе. Поэзия В. знаменует собою новую главу в истории латышской лит-ры, непосредственно связанную с революционным движением пролетариата и нашедшую свое дальнейшее развитие в творчестве Я. Райниса (см.) и в латышской пролетарской поэзии Октября. Кроме оригинальных стихотворений, В. оставил ряд прекрасных переводов (Горация, Шиллера, Гейне, а также первый перевод Марсельезы).

Библиография: I. Полное собр. сочин., Рига, 1907. II. Кнорин В., Дореволюционная литература и ее развал, статья в альм. «Молодая латышская лит-ра», Л., 1926; Klusais, Pēcizmes par latveeschu ideoloģijas vēsturi; Upiņš A., Latveeschu jaunākās rakstniecības vēsture, ч. I.

ВЕЙНБЕРГ Петр Исаевич [1830 — 1908] — поэт, переводчик и литературовед. Был одно время профессором Варшавского университета. В 1854 издал свою первую книжку стихотворений. Произведения В. печатались

в Петербурге в «Иллюстрации», «Современнике», «Искре», «Будильнике» и др. органах. Юмористические стихотворения В. появлялись за подписью «Гейне из Тамбова». Редактировал журналы: «Век» [1860 — 1861], «Изыщная лит-ра» [1883 — 1885] и др. Выпустил «Страницы из истории западных литератур», «Народные песни об Иване Грозном» и др.; издавал учебные пособия («Европейский театр», «Европейские классики» и др.). Популярность В. приобрел не столько своими оригинальными произведениями, сколько переводами Гейне, Байрона, Гёте, Лессинга, Шекспира, Шелли и других европейских классиков.

Библиография: I. Кроме указанного, см. его автобиографию, 1908.

II. Батюшков Ф., К 50-летию литературной деятельности Вейнберга, М. Б., 1901; Котляревский Н., К 50-летию литературного фонда, 1901; Веселовский Ю., П. И. Вейнберг, «История русской лит-ры XIX в.», т. III.

ВЕЙСЕНБЕРГ Исаак Меер [1881 —] — еврейский писатель. С ранней молодости до 25 лет — рабочий в Варшаве и Лодзи. Первые рассказы В.: «Дер Китл» и «Дойр хойлех ведойр бо» (Век уходит, век приходит), появившиеся в 1904, обратили на себя внимание новизной темы (жизнь еврейских рабочих). Успех имел затем его рассказ «Сумасшедшая в селе» и особенно повесть «Городок», которая отражает местечковую жизнь в мятежные дни революции 1905. В. показал расслоение местечка и зарождение еврейского рабочего класса, отход ремесленных масс от синагоги и борьбу рабочих с мещанскими клерикальными верхушками за влияние на промежуточный трудовой слой. В «Городке» В. нет героев, но есть жизнь масс, есть волнующая стихия трудового коллектива — первые его выступления, первые поражения и первые ростки пролетарского сознания. В рассказе «Отец с сыновьями» В. рисует крепкий быт еврейского простолудина, его никем еще не показанную нехитрую, но здоровую жизнь с ее простым укладом и волевой напряженностью. В рассказе «Крейделе» проходит многообразная жизнь загнанной еврейской женщины, погибающей в тисках нищеты и хозяйского обмана. В. — яркий реалист-бытописатель, с некоторым налетом лирического импрессионизма. Его фигуры пластичны, насыщены внутренним драматизмом, полны своеобразной жизни и страсти. В. воинственно настроен. И не только в темпераментных статьях-памфлетах (о Шолом Аше), имеющих безусловно художественно-социальную ценность, но даже в народных, социально заостренных стилизованных сказочках («Сказка о козе», «Кающийся»). В еврейской художественной прозе В. является первым писателем пробуждающихся трудовых слоев, одним из зачинателей еврейской пролетарской лит-ры. И. Д.

ВЕЙСЕНГОФ Юзеф [Józef Weysenhoff, 1866 —] — современный польский беллетрист. В первых своих романах, сразу завоевавших

ему широкую известность, выступает как обличитель обуржуазившейся шляхетской аристократии, выходяем из которой он сам является. В романе «Жизнь Сигизмунда Подфилишского» [1898] главный герой разыгрывает из себя артиста, умеющего создавать красивую и комфортную жизнь. В действительности он является бездушным эгоистом, нечистоплотным дельцом, каких было не мало в варшавском «великосветском обществе», изображенном автором в весьма неприглядном свете. Другой роман В. — «Дело Доленги» [1922] — дает образ инженера, который пытается осуществить с помощью аристократических кругов (получив от них концессию и нужные капиталы) разработанный им проект проведения в стране сети шоссейных дорог. Автор противопоставляет своего героя общественно бесполезной аристократии. Князя и графа, швыряющиеся патристическими фразами и весьма практичные в вопросах собственной наживы, сразу горячо принимаются за реализацию плана Доленги, но скоро бросают начатое дело, и проект терпит крушение. «Обличительный» характер этих романов В. нельзя однако признать достаточно выдержанным. Герой первого романа — Подфилишский — оказывается выскочкой, подражающим аристократии, а в «Деле Доленги» один из аристократов, провадивших проект инженера, князь Збараский, вспоминает «славные» традиции своего рода и решает вдруг приняться за общепольное дело. — После поражения революции 1905 — 1906 В. перешел на сторону помещичьей реакции. Его романы «В огне» [1905] и «Гетманы» [1911] были боевыми антисемитскими произведениями, направленными против революционного движения. Как художник В. поднимается на очень большую высоту в произведениях последнего периода, в которых изображает жизнь польской шляхты на литовских и белорусских «окраинах», как напр. «Соболь и панна» [1911].

Библиография: Z Grecji, 1894; Zareczyny Jana Belzkiego, 1894; Za blekitami, 1894; Zywyot i mysli Zygmunta Podfilipskiego, 1898; Pamietnik, 1903; Spralacza, W ogniu, 1905; Litwa, 1905; Unja, 1910; Hetmani, 1911; Soból i panna, Cykl myśliwski, Kłów, 1917; Cudno i ziemia cudnieńska, 1921; Sprawa Dolegi, 1923; Puszcza, 1924; Gromada, 1925. Г. К.

ВЕЙСКОПФ Франц К. [F. C. Weiskopf, 1901—] — один из представителей молодой немецкой пролетарской литературы (уроженец Чехо-Словакии, В. пишет на немецком языке). Свою лит-ую деятельность В. начал в послевоенные годы, выступал в органах СКМ, когда был участником движения коммунистической молодежи в Чехии. Первые его стихотворения, собранные в сборнике «Es geht eine Trommel» [1923], посвящены революционной пропаганде и отличаются большой выразительностью. Формально они близки свободному стиху экспрессионистов, но уже в них наблюдаются ясные тенденции к простоте и конкретности — качества, к-рые более определенно намечаются в последовавших за первым сборником прозаических произведениях [«Книга

новелл», «Путевые очерки», пьеса «На том берегу», которая была поставлена на сцене чешского рабочего театра в Праге; на русский яз. переведен рассказ «Солдат революции» («Вестник иностранной лит-ры», № 1)]. Проза В., благодаря насыщенности и динамичности языка, местами превращается в



свободный стих. Она носит лирический характер. После посещения СССР в 1926 В. написал полную революционную пафетичную книгу «Umsteigen ins XXI Jahrhundert» [1928] (сокращенный русский перевод — «Прыжок в XXI столетие», М., 1928 г.). В. принимает участие в работах Международного бюро революционной литературы, являясь членом редакционной коллегии журнала «Вестник иностранной литературы», занимается журналистикой (работает в органах коммунистической прессы). В последнее время В. написал ряд небольших рассказов, посвященных быту рабочих и «маленьких людей», и роман, русский перевод которого (под названием «В тушке») выпускает книгоиздательство «Московский рабочий». Кроме того В. переводил на немецкий яз. чешских пролетарских поэтов.

«DIE WEISSEN BLÄTTER» [Белые листы] — лит-ый журнал, издаваемый с 1913 сначала в Лейпциге, с апреля 1916 — в Цюрихе, в 1918 — в Берне, с 1919 — в Мюнхене. В первый год издания редактором «W. B.» был Гуго Геллер, потом Рене Шикеле, к-рый является главным идеологом и руководителем журнала. «W. B.» — один из органов, объединивших вокруг себя представителей нового еще в то время экспрессионизма (см.). Экспрессионизм как в своей идеологии, так и в области художественного творчества был не совсем однородным явлением. Часть левой экспрессионистической интеллигенции группировалась вокруг журнала «Акцион» (см.), призывавшего к активному

изменению современной жизни и поэтому связанного с наиболее левыми и радикальными политическими группами. Журнал же «W. V.» был аполитичным, чисто литературным выразителем нового стиля, с самого начала отрицал боевую роль литературы в изменении современной жизни человечества, признавал лишь чисто духовное влияние искусства на человеческую душу, ведущее к внутреннему перерождению. В программной статье первого номера «W. V.» — «О характере будущей лит-ры» — говорится о будущей лит-ре, как о чуждой всякой тенденциозности, не классовой, а «братской», не напыщенно-кричащей, ищущей сложной человеческой природы, а «преклоняющейся перед чудесами простой души».

Между журналом «Аktion» и «W. V.» не было проведено точных идеологических разграничений. В них сотрудничали почти одни и те же писатели. Главными сотрудниками «W. V.» были: Шикеле, Блей, Штернгейм, Генрих Манн, Газенклевер, Верфель, Брод, Гаузенштейн, Эдшмид, Мейринк, Бенн, Арнольд Цвейг, Вольфенштейн, Франк, Гессе, Гиллер, Рубинер и др.

При таком неоднородном составе сотрудников мы встречаем в журнале много противоречий и неясностей. Идеологическое лицо его определялось главным образом статьями и заметками Шикеле. Это лицо ярче всего отразилось в отношении журнала к войне, к патриотизму и империализму. В то время как журнал «Аktion» с самого начала войны заявил себя ее противником, «W. V.» в этом вопросе занял совершенно своеобразную позицию. В журнале появились статьи, напр. Гаузенштейна, в которых осуждалась империалистическая политика английского правительства, а сама война была признана средством освобождения человеческого духа. В то же самое время в журнале, как и в пацифистских изданиях, описывались все ужасы войны, в целях агитации против нее. «W. V.» нападал на шовинистический патриотизм, выражавший узко-национальные интересы. Выступая против партийности и национализма, давая изображение подлинного лика войны и одновременно оправдывая ее, журнал впадал в противоречия, признанные потом самим Шикеле, и мало-по-малу поворачивал влево, в сторону пацифизма. В этом процессе журнал очень ярко отражал колебания той части мелкобуржуазной интеллигенции, к-рая, не решаясь с самого начала стать против войны, оправдывала ее идеей борьбы за свободу человечества, а потом, убедившись на опыте в ужасах войны, перешла к полному отрицанию ее, к пацифизму.

«W. V.», ратовавшие еще в 1915 за войну, «освященный кровью зов к свободе», с 1916 начинают вести пацифистскую агитацию и принуждены по цензурным условиям выходить в Швейцарии. Тогда журнал

стал действительным собирателем экспрессионистически-пацифистских лит-ых сил, т. к. другие журналы, выходившие в Германии, были очень стеснены цензурой. Накануне германской революции Шикеле признает свои ошибки в оценке войны, призывает интеллигенцию к объединению в борьбе за свободу духа, одновременно резко критикуя русскую революцию за ее насилие и за пролетарскую диктатуру.

С этого времени вокруг журнала группируется вся та неуравновешенная мелкобуржуазная интеллигенция, к-рая испугалась пролетарской революции и объявила себя врагом пролетариата во имя «человечности» и «духовности» будущего общества. Журнал пытается выдвинуть новую идею диктатуры духовного в противовес реальной диктатуре пролетариата, — идею, что интеллигенция является основной и руководящей группой человеческого общества, которая должна вести человечество к бескровной победе духовного. Эта же мысль о главенстве интеллигенции в человеческом обществе проводилась в редактируемом Куртом Гиллером ежегоднике «Цель». Органу, проводящему такую точку зрения, конечно не удалось объединить интеллигенцию и влиять на события. Журнал оставался в стороне от актуальных вопросов современности и в 1921 прекратил свое существование.

А. Запросная

ВЕКОВЫЕ ОБРАЗЫ или, как называла их идеалистическая критика, — мировые, «общечеловеческие», «вечные» образы. Под ними подразумеваются образы искусства, к-рые в восприятии последующего читателя или зрителя утеряли первоначально присущее им бытовое или историческое значение и из социальных категорий превратились в психологические категории. Таковы напр. Дон-Кихот и Гамлет, к-рые для Тургенева, как он это говорил в своей речи о них, перестали быть ламанским рыцарем или датским принцем, а стали вечным выражением изначально присущих человеку стремлений преодолеть свою земную сущность и, презрев все земное, унести в высь (Дон-Кихот) или способности сомневаться и искать (Гамлет). Таковы Тартюф или Хлестаков, при восприятии которых читатель меньше всего помнит о том, что один представляет французское католическое духовенство XVII в., а другой — русское мелкое чиновничество 30-х гг.; для читателя один — выражение лицемерия и святости, тогда как другой — лживости и хвастовства.

В. О. противопоставлялись так называемым «эпохальным» образам, к-рые были выражением настроений определенной исторической полосы или идеалов общественного движения; например Онегин и Печорин как образы так назыв. «лишних людей» (см.) или Базаров как образ нигилиста (см.). Терминами «Онегинь», «Базаровь» характеризуют только русских интеллигентов определенной эпохи. Ни об одной

группе русской интеллигенции примерно периода 1905, а тем более после Октября, нельзя сказать — «Базаровы», но можно сказать «Гамлеты» и «Дон-Кихоты», «Тартюфы» и «Хлестаковы» об инных наших современниках. Справедливо будет назвать «Гамлетами» тех многих безвольных интеллигентов у нас, и в особенности на Западе, которые теперь без конца колеблются между материализмом и идеализмом, метафизикой, мистикой, которые все откладывают и никак не решаюся мстить капитализму за преступления, совершаемые им каждодневно в отношении всего человечества. Точно так же справедливо будет Тартюфами назвать подхалимствующих, примававшихся карьеристов, а Хлестаковыми — лживых и хвастливых реформистских вождей.

Возможность абстрагирования психологической значимости образов от их первоначальной социальной сущности, приложимость этих образов к явлениям, бытующим поньше, способность их воздействовать на людей различных классов — привели к тому, что эти образы были объявлены вечными, общечеловеческими, выражающими вневременную, внеклассовую сущность человека и ставящими перед человеком неразрешимые проблемы. Так поняты, эти образы мировой литературы нередко служат аргументами идеалистической критики против марксистской методологии литературы. Идеалисты при этом говорят: Дон-Кихот и Гамлет одинаково волновали и выражали как сущность испанских рыцарей и английских принцев эпохи Сервантеса и Шекспира, так и немецких романтиков времен Шлегеля; ими зачитывались русские дворяне тургеневской формации. Современный нам советский читатель раскупает все новые и новые издания «Дон-Кихота», постановка «Гамлета» во II МХАТе привлекает к себе большое количество рабочих зрителей. И все это возможно, по мнению идеалистов, потому, что творчество Сервантеса и Шекспира не было результатом какого-то социального бытия. Создатели Дон-Кихота и Гамлета с самого начала видели свою задачу в воплощении и з н а ч а л ь н о й с у щ н о с т и человека, их задачей с самого начала была постановка в е ч н ы х человеческих проблем, которые, принимая в каждую эпоху, у каждого народа, иную внешнюю форму, сохраняют ту же сущность, выражают вечную жажду человека сбросить с себя земные оковы и уйти в царство духа (Дон-Кихот), утверждают ограниченность человеческого познания, бессилие человека познать тайны бытия, обрекающее его на вечные сомнения и колебания (Гамлет). Идеалисты делают отсюда вывод: классовым бытием определяются, классовым интересам служит исключительно тенденциозная лит-ра. Великие произведения искусства — внеклассовые и надклассовые.

Идеалистам в этом пункте по-своему вторили формалисты. Отвлекаясь от идей, от психологического и философского смысла

так наз. «вечных» образов, они термин этот заменили термином «бродячие сюжеты». Они сводили генезис и историю сюжетов к эволюции лит-ых приемов, посредством которых эти сюжеты разворачивались. Смысл этой установки был по существу тот же, что у прочих идеалистов: великие произведения искусства — результат не определенного социального бытия, а наиболее удачной комбинации художественных приемов.

Это традиционно-идеалистическое понимание В.О. не учитывает диалектики литературного явления, рассматривает большие лит-ые факты вне их исторической конкретности и приводит поэтому к их метафизической оценке. Каждый из так наз. «вечных» образов отвечал при своем возникновении определенным социально-бытовым запросам данной эпохи и класса, ставил проблемы, насущные для данной социально-классовой формации, и художественно синтезировал характер определенного класса, определенной эпохи. Первоначально он был «эпохальным» образом и как социально-бытовая категория им навсегда остался. Дон-Кихот задуман был как сатира на рыцарский роман, на рыцаря, который не заметил новых социальных отношений, установившихся вместе с торжеством торгового капитала. Рыцарь, некогда выполнявший важную и полезную социальную функцию, не нужен больше государству с массовой армией, снабженной порохом. Осознать свою ненужность — для рыцаря значит признать, что пришел его смертный час. Осужденная историей социальная группа всегда старается возможно дольше не замечать неизбежности своей гибели. Она продолжает верить, что прошлое вернется, что ее кризис — временный. Этой иллюзией живет и погибающее рыцарство. Отсюда вера Дон-Кихота. Падающее рыцарство, как любая погибающая группа, было глухо к урокам истории. Отсюда неспособность Дон-Кихота учесть уроки действительности, отсюда его безмерный оптимизм. Вера Дон-Кихота в то, что он защищает угнетенных, что он борется за справедливость, тем полнее и искреннее, что он сам угнетен угнетателями с их по-новому вооруженными армиями, подавлен тем, что они больше не нуждаются в его услугах для защиты своих интересов. Его наивный идеализм — результат беспомощности — является такой же карикатурой на доподлинное средневековое рыцарство, как его деревенская Дульцинея — карикатура на ту средневековую феодальную даму, служению к-рой посвятил себя Дон-Кихот.

Все эти качества образа Сервантеса были детерминированы определенным социальным бытием и служили определенной классовой идеологии, задачей которой было преодоление средневековья и утверждение нового буржуазного сознания.

Стало быть Дон-Кихот, как и все другие, так называемые «вечные» образы (*подробнее о возникновении и эволюции Дон-Кихота,*

Гамлета, Фауста, Тартюфа, Хлестакова и др. — в статьях, специально им посвященных) своим возникновением так же обязаны определенному социально-классовому бытию, как любое произведение искусства, как любое агитационное произведение, ибо каждый из этих образов с самого начала имел задачей борьбу за утверждение одной общественной идеологии и преодоление другой идеологии. Перед нами однако возникает второй вопрос: что делало созвучным эти образы другим эпохам? Как Дон-Кихот, Гамлет стали донкихотством, гамлетизмом? Как они, высвободившись из своей социально-бытовой оболочки, стали психологическими и философскими категориями для других веков? Как их арифметическая конкретность превратилась в алгебраический символ?

Надо раньше всего указать, что не было никогда единого донкихотства, гамлетизма и т. д. Каждая социальная группа в каждую эпоху вкладывала в эти категории свое специфическое содержание, соответствующее идеологическим особенностям данной социальной группы. И если, скажем, современный пролетарский режиссер постарался бы вернуть Гамлета социально-бытовой конкретности, освободить его от философского обобщения и показать датского принца, выбитого из своей колеи новыми идеями Виттенбергского университета, то немецкий режиссер эпохи романтиков или романтик-критик стремились утвердить через это произведение свою идею философского абсолюта. Точно так же, в то время как критик-марксист пользуется понятием донкихотства для осуждения соответствующего явления, Тургенев видел в Дон-Кихоте прообраз беспокойного человеческого духа, никогда не отказывающегося одолеть свое земное начало, и взывал к донкихотству. Совершенно ясно, что различное восприятие этих образов критикой, актером, читателем и зрителем целиком обуславливается их классовой идеологией, запросами и взглядами данной классовой формации данной эпохи. Не существует таким образом Дон-Кихота, Гамлета, Тартюфа, Хлестакова как неизменных «вечных» образов, выражающих изначально и непреходящую человеческую сущность. Эти образы постоянно меняются, и каждая их новая формация в такой же мере обусловлена социально-классовыми причинами данной эпохи, как социальным бытием Сервантеса, Шекспира, Мольера, Гоголя было детерминировано их возникновение. Гамлетизм тургеневской среды был уже гамлетизмом «Щигровского уезда», но не «Датского королевства», определялся целиком классовым бытием «щигровского» дворянина, а не «датского принца», и эти два вида гамлетизма по существу рознились друг от друга, как разнилось социальное бытие «Щигровского уезда» середины XIX в. от социального бытия «Датского королевства» начала XVII в. Чуткими, восприимчивыми к этим образам делает людей различных эпох и

классов не то, что они выражают «вечную человеческую сущность», «изначальные запросы», «исконные» пороки и добродетели; в этом смысле «вечных» образов нет. Люди становятся чуткими к ним, вживаются в них и волнуются ими, когда социальные группы проходят через родственные данным образом социальные ситуации. Класс достает тогда эти образы из «фамильного гардероба человечества, вытряхивает из них вековой нафталин и наряжается в них, предварительно переключив их в соответствии со своими размерами и планами, для выполнения к-рых он извлек их на свет; класс сдает их обратно на хранение в ломбард истории, когда в них проходит необходимость. Не имея в своем распоряжении необходимых реальных сил для утверждения своих идеалов, класс прославляет донкихотство как высшее презрение к реальному соотношению классовых сил, как победу духа над материей. Таков в сущности был смысл прославления Дон-Кихота Тургеневым. Класс, могущий отстаивать свои позиции, сознает, что для торжества его идей нужны материальные силы, отвергает донкихотство как неразумное расточительство и сдает Дон-Кихота в архив как ненужную ветوشь. Прославление Дон-Кихота — бунт человека, бессильного победить материю. Отрицание и насмешка над донкихотством — сознание сильного, умеющего заставить материю служить себе. То или другое отношение к образу обусловлено так обр. тем или иным положением класса. Хлестаков — порождение российской мелкопоместной гоголевской действительности. Хлестаковщина — лживость и хвастливость немощного, мечтающего о победах, легковерие ничтожных, жаждущих покровительства мощных победителей. Хлестаков поэтому не может стать типовой фигурой в годы гражданской войны; но в исторические будни хлестаковщина может произрастать; бессильный, посядая в глушь истории, приписывает себе чужие победы (он написал, а Александр Сергеевич Пушкин только подмахнул свое имя). Ничтожества, к-рые живут в вечном страхе перед победителем, грозным для них мстителем за их ничтожность, рады поверить тому, что победитель готов породниться с ними, и тем глубже зарываются в прах с прибытием доподлинного «ревизора». Необходимость борьбы с обывателем, к-рый поддельвает партбилет со стажем «со времен Парижской коммуны», делает актуальным образ Хлестакова, помогает абстрагироваться от социально-бытовых особенностей «Ревизора», придать образам «Ревизора» злободневное психологическое содержание.

Деформируясь, Хлестаков, Дон-Кихот и все другие так наз. «вечные» образы каждый раз оживают, когда создается социальная ситуация, в некотором отношении и в какой-то степени родственная той ситуации, которая их породила. Они соответствуют не вечной изначальной сущности человека, а

определенным социально-историческим явлениям; они являются категориями не вечными, а историческими. Именно поэтому они то предаются забвению, то пользуются вниманием, то объявляются источником культа, в зависимости от того, насколько они созвучны или чужды данной эпохе, насколько они заключают в себе элементы, родственные данной классовой ситуации. Это социальное родство обнаруживается не только в том, что возобновляются на сцене Гамлет или Хлестаков в нарочито подчеркнутой интерпретации, не только в том, что читатель и критик опять углубляются в изучение этих образов. Общественная потребность в фиксации таких образов находит удовлетворение в том, что они возникают в лит-ре; писатель при этом дает им свойственное данной эпохе конкретное выражение, сообщает им все специфические черты данной социальной формации. Тургенева не только произносит речь о Гамлете и утверждает его изначальную сущность: он и вслед за ним целый ряд писателей его эпохи и класса создают своих русских Гамлетов, так наз. «лишних людей». Салтыков-Щедрин образом Иудушки Головлева, Достоевский образом Фомы Опискина («Село Степанчиково») переключаются с Мольером («Тартюф»), а Альфонс Додэ создает в образе «Тартарена из Тараскона» своеобразное французское сочетание Дон-Кихота и Хлестакова. Формалисты здесь видят «бродячие сюжеты» и стремятся установить те лит-ые приемы, в поисках к-рых сюжеты блуждают. Но ясно, что тут лит-ые приемы — обстоятельство производное, что не ими, как и не лит-ым влиянием «Тартюфа» Мольера на Достоевского и Щедрина, объясняется создание «Села Степанчиково» и «Господ Головлевых». Их возникновение является результатом родственности социальной ситуации (см. «Влияния»). Это конечно ни в какой мере не значит, что Мольер, Достоевский и Салтыков-Щедрин представляли один и тот же класс, к-рый в разное время во Франции и России проделал тот же путь. Возможны и такие положения, но они не обязательны. Это значит, что в России Достоевского и Щедрина, как и во Франции Мольера, были условия, способные культивировать в быту Тартюфов, и что класс, чьим выразителем был Мольер, как и классы, выразителями к-рых были Достоевский и Салтыков-Щедрин, были заинтересованы в их художественном показе, в том, чтобы привлечь к ним общественное внимание.

Подобные родственные социальные ситуации бывают у различных классовых формаций и встречаются часто. Лит-ра каждый раз отмечает их в исторической конкретности, дает им то индивидуальное для данной эпохи выражение, по отношению к-рому так наз. «вечные» образы являются лишь наиболее совершенным родовым выражением. Что заставляет различные века и социальные группы обращаться к прежним

образам, что в этих образах способствует их канонизации?

Идеалистическая критика на этот вопрос отвечает: их общечеловеческая сущность. Именно на этом основании она и квалифицирует их как «вечные» образы. Идеалистическая критика здесь не учитывает исторической базы, которая одна только дает возможность правильно ответить на этот вопрос, и недостаточно дифференцирует литературные явления.

Ряд В.О., — как Иуда, Тартюф, Хлестаков, Смердяков, или как король Лир, Отелло, или как Прометей, Эдип, Дон-Кихот, Каин, — является выражением таких человеческих пороков и страстей или таких человеческих устремлений, которые общи всем социально-классовым формациям собственного человека, к-рые были выражением его чрезвычайной беспомощности в борьбе с природой. Угнетение человека человеком в различные времена породило подхалимство, лживость, хвастливость, подличанье, мстительность, цинизм, стремление навеки удерживать родное социальное прошлое (Дон-Кихот); породило стремление ценой величайших мук порвать социальные цепи и восстать против бога, творца — по представлению того человека — природы, к-рая поработила и унизила человека, привела к бунту против воли бога (Каин), к решимости «похитить огонь» у богов и вернуть его человечеству (Прометей). Точно так же власть человека над человеком породила ревность Отелло, привела к трагическому разочарованию короля Лира. Если и верно, что ревность — в какой-то мере чувство биологическое, то собственные семейные отношения в состоянии ее углубить, а бесклассовые отношения помогут постепенно ее преодолеть. Драма короля Лира может конечно и содержать несоответствие между неутешностью отца над могилкой сына и тем, что «младой жизни» больше свойственно «играть», а не отчаиваться «у гробового входа». Но исторически «Король Лир» выражал драму отца, главная забота дочерей к-рого — дележ родительского наследства. Поэтому «Король Лир» остается драмой собственного человека периода человечества. Различные в своем конкретном проявлении на различных исторических этапах и в различных классовых условиях все эти пороки и страсти, боли и муки человечества были характерны для всего классового, собственного человека периода человеческой истории. Общность их социального генезиса — от собственности, от угнетения человека человеком — придавала такую значимость в течение многих веков тем лит-ым произведениям, в которых «вечные» образы нашли типовое выражение. Но этот их социальный генезис обуславливает их временное существование. Эти образы не внеклассовые, не общечеловеческие и не вечные, — они общеклассовые для всего классового периода

человечества. Людям бесклассового общества будут чужды переживания, вызванные собственническим общественным строем, и эти образы их не будут волновать. Переживания Тартюфа, Смердякова, Отелло вероятно будут для них представлять такой же интерес, как изучение инстинктов животных высокой психической организации. К переживаниям Дон-Кихота, Прометея, героев греческих трагедий рока эти люди отнесутся так, как наши современники относятся к наивным верованиям первобытных племен. В плане лит-ом эти произведения будут для них столь же примитивны, как для нас присказки благонравной басни. Конец классового общества будет и концом этих образов. С утерей власти человека над человеком, с уничтожением классов, собственности, эти образы потеряют их «общечеловеческую», по существу общеклассовую, значимость. Тогда до конца обнажится их временная сущность, то, что корни этих образов — в социальных условиях, а не в природе человеческой, что эти образы живут века, что они не «вечные», а «вековые».

Несколько иные исторические корни — а следовательно и иная судьба — таких образов, как Иов, Экклезиаст, Гамлет, Фауст. Возникновение «Гамлета», «Фауста», повышение интереса к проблемам, которые ими поставлены, и охлаждение интереса к ним, культ этих произведений и их периодическое забвение — все это было каждый раз социально обусловлено, коренилось в социальном быту. Но в то время как страсти Тартюфа и Смердякова полностью объясняются условиями классового бытия и их проблемы до конца социально разрешимы, образы Гамлета и Фауста, возникшие в самом начале в результате определенных социальных кризисов (об этих кризисах см. «Гамлет», «Фауст» и др.), содержат в себе проблемы, разрешение к-рых не должно неизбежно наступить с уничтожением классового общества. Вопрос о том, «что есть истина», проблема ограниченности человеческого познания, к-рая имела такое большое значение для создания этих образов, — могут волновать человечество еще в течение известного ряда поколений, после того как закончится переход из царства классовой необходимости в царство человеческой свободы, пока успехи человеческого знания позволят человеку отбросить с презрением метафизическое покорное: «Не будем знать», — и если не гордо, торжествующе провозгласить: «Я все знаю», то со скромной, сознающей свою силу уверенностью заявить: «Не знаем, но будем знать».

Стало быть эти образы, сохраняя известное значение для определенного числа поколений внеклассового общества, тоже являются не «вечными», а лишь «вековыми» образами.

Нам неведомо сейчас, каким путем будущий человек освободится от мук Экклезиаста, как он преодолет тоску по гениальности («Моцарт и Сальери»). Разрешение

проблемы физического бессмертия, как и осуществление мечты о человечестве, средний уровень которого будет соответствовать гениальности в нашем смысле слова, — представляет задачу далеких грядущих веков человечества, свободных от борьбы с капитализмом, не знающих войн и насилий, ведущих «последний и решительный бой» с природой. Однако эти образы потеряют свою значимость за много веков до того, как эти проблемы будут до конца разрешены. Человек живет страхом смерти, муками одиночества, болезненным сознанием своей посредственности — не в той мере, в какой ему действительно угрожает смерть, в какой он действительно одинок или в какой он действительно является посредственностью. Человек погружается в мысли о смерти, в эгоцентрический индивидуализм одиноких и отчаявшихся, когда он социально одинок. Он отворачивается от жизни в той мере, в какой жизнь отворачивается от его класса. Углубление в философский пессимизм всегда представляет собой бегство от социального пессимизма. Кризис социального бытия стимулирует острое чувство одиночества и страха смерти. Социальные победы помогают о них забыть. Песней русского студенчества в годы реакции было: «Умрешь, похоронят, как не жил на свете»; песнь советской молодежи — «Наш паровоз вперед летит, в коммуне остановка». Большая и меньшая чувствительность к экклезиастическим образам следовательно обусловлена социальным одиночеством, социальными победами и поражениями класса. Для бесклассового общества возможности социальных поражений будут все больше и больше уменьшаться. Оно обеспечит развитие всех заложенных в человеке возможностей. И эти социальные победы сделают человечество все менее и менее восприимчивым к мукам Иова, Экклезиаста, Гамлета, Фауста. Эти образы отойдут в прошлое, как и века, их породившие.

Сервантес, Шекспир, Мольер, Пушкин, Гоголь, Толстой, Достоевский создали образы, до конца воплотившие в себе социальную сущность их класса. Именно потому, что они выразили глубинное бытие их класса, они в той или другой мере соприкоснулись с сознанием человечества всех его классовых формаций. Перефразируя слова Шиллера, что кто жил для своего времени — жил для всех времен, надо сказать: образ, выразивший сущность своего класса, отразил в известной степени боль и страдания человечества всех классовых формаций, но только классовых формаций.

Метафизические понятия «вечные» образы, «общечеловеческие» образы должны поэтому быть заменены исторической категорией вековых образов. Эти образы — результат социальной истории человечества, и их судьба целиком определяется социальной судьбой человечества.

ВЕЛИКОЕ ЗЕРЦАЛО — русский перевод западно-европейского сборника рассказов религиозно-моралистического характера. Этот сборник относится к эпохе Возрождения. Русское В. З. в полных своих списках представляет собой рукописную обложистую книгу, состоящую из ряда (около тысячи) небольших рассказов, подобранных по темам и заключенных соответствующими нравочувениями. Судя по заметкам на списках В. З., оно было переведено с польской книги по приказанию царя Алексея Михайловича, в 1677, в Чудовом монастыре Московского кремля — в книжной школе монаха Евфимия, усвоившего зап.-европейскую ученость. Великое зеркало пользовалось в России в XVII—XVIII веках большой популярностью. Былая популярность на Руси западного по происхождению В. З. в крестьянской среде, сохранявшей традиции восточного средневековья, объясняется не столько разнообразием и анекдотичностью его статей или понятностью перевода, сколько тем, что почти все сюжеты Великого зеркала были известны из привившейся у нас книжности, полученной от Византии и южных славян, частью еще в домонгольский период.

Библиография: Владимиров П. В., Великое зеркало (из истории русск. переводной лит-ры XVII в.), изд. Московского о-ва истории и древностей российских, М., 1884.

ВЕЛИЧАЛЬНЫЕ ПЕСНИ — см. «Песни».

ВЕЛЬГАВЕН — см. «Вельзавул».

ВЕЛЬЗЕВУЛ — см. «Сатана».

ВЕЛЬТМАН Александр Фомич [1800—1870] — романист, поэт, археолог. Сын офицера — смотрителя Московской долговой тюрьмы, учился сначала в Благородном пансионе при Московском университете, затем в Петербургском пансионе братьев Терликовых. С 1816 служил в армии, участвовал в турецкой войне 1828 — 1829. В 1831 вышел в отставку в чине подполковника. К этому же году относится начало его лит-ой известности. В начале 40-х гг. пристрастился к археологии. В 1842 получает место помощника директора Оружейной палаты, а после смерти Загоскина назначается ее директором [1852] и занимает эту должность до смерти. Состоял членом обществ: Истории и древностей российских и Любителей российской словесности. Редактировал издание «Древностей Российского государства». Исторические и археологические работы В. («Начертание древней истории Бессарабии», «Достопамятныи Московского кремля», «Московская оружейная палата», «Индогермане или сайване», «О свевах, гуннах и монголах», «Атилла и Русь IV—V в.» и др.) отличаются необузданной фантазией, свойственной романтизму, и серьезного научного значения не имеют.

Своей лит-ой известностью, несмотря на то, что он является автором ряда стихотворений и повестей в стихах, Вельтман обязан исключительно своей прозе, к-рая и определяет его значение в истории русской лит-ры. В 1831 он выпускает первые три

части «Странника», поставившего его сразу в ряд первостепенных прозаиков. «Кашей бессмертной» [1833] имел уже исключительный успех, встретил всеобщее одобрение критики и упрочил за В. репутацию «замечательнейшего романиста». Из его следующих произведений следует отметить: «Святославич, вражий питомец» [1835], «Александр Филиппович Македонский» [1836], «Сердце и Думка», два сборника «Повестей» [1836 и 1843], «Новый Емеля или превращение» [1845] и романы из цикла «Приключения, почерпнутые из моря житейского»: «Саломея» [1848], «Чудодей» [1849], «Воспитанница Сарра» [1862] и «Счастье-несчастье» [1863].

Хотя последние романы В. вышли в 60-х гг., он уже начиная с конца 40-х гг. сходит с литературной авансцены; временем исключительной его популярности являются 30-е гг. Один из талантливейших и ярких представителей лит-ых исканий 30-х гг., отличавшихся напряженным интересом к вопросам формы, В. свою лит-ую родовую словную ведет от Стерна (см.) и Ксавье де Местра (см.), что особенно сказалось на первом его прозаическом произведении — «Страннике». Стиль В. характеризуется всеми признаками «стернианства» — подчеркиванием повествовательных приемов, игрой с формой: авторской болтовней, каламбурами, нарочитым торможением сюжета разными отступлениями, разбросанностью конструкции, фрагментарностью, сюжетными перестановками. Проблему лит-ого яз., одну из основных для русских писателей 30-х гг., В. разрешает, вводя в свою лексику элементы древнерусского яз. (особенно в своих исторических романах), наряду с Далеком, к-рый обновляет лит-ый яз. простонародными и диалектическими речениями. Разработанная В. своеобразная языковая система сближает его с Лесковым. Причудливый гротеск, живая фантазия, занимательность, смешение фантастики с реализмом сделали В. любимцем публики и критики 30-х и начала 40-х гг. С конца 40-х гг., когда перед лит-ой ставятся задачи разрешения разного рода идейных и психологических проблем, эти особенности стиля В. навлекают на него упреки в бедности содержания. Его последний роман — «Приключения, почерпнутые из моря житейского» — проходит почти незамеченным. «В наше время романы пишутся, чтобы поставить разные вопросы, — и вдруг среди них навнейший роман тридцатых годов» («Библиотека для чтения», 1863).

Имя В. сходит со страниц журналов и забывается настолько основательно, что даже в больших курсах по истории лит-ры оно упоминается лишь вскользь. И только в наше время, с обновлением лит-ой науки, возобновляется интерес к В. Наряду с выяснением его роли в выработке литературных форм и яз., современные исследователи (В. Ф. Переверзев) стремятся

выяснить его место в истории лит-ры. Как и Даль, Полевой, Греч, Павлов, Погодин, В. является одним из первых представителей того стиля в русской литературе, социальные истоки которого восходят к городскому мещанству, мелкобуржуазной интеллигенции; высшей точкой развития этого стиля было творчество Достоевского. С Достоевским Вельмана сближают не только композиционные приемы: сюжетная перестановка, стремительность и запутанность действия, создающие «занимательность» и повышающие читательскую заинтересованность, что отводит Вельману почетное место в истории русского авантюрного романа. Самый характер его гротеска, стирание граней между фантастическим и реальным, психологические черты его героев, особенно «Приключения из моря житейского» (мотив двойничества, истеричность, этическая неуравновешенность) — все это дает основание В. Ф. Переверзеву считать В. «предтечей Достоевского».

Творчество В. еще мало исследовано, но и все вышесказанное позволяет отнести В. заметное место в истории русской лит-ры.

Библиография: П. Переверзев В., Предтеча Достоевского, «Московский вестник», 1922, сентябрь; Жирмунский В., Байрон и Пушкин, Л., 1924 (романтизм поэмы Вельмана); Переверзев В., Достоевский, Л., 1925; Русская проза, сб. статей «Academia», Л., 1926, статьи Риболи Г. и Бухштаба В.; «Русский романтизм», сб. под ред. А. Белецкого, Л., 1927; Венгеров С. А., Критико-биографический словарь русских писателей и ученых, т. V (подробные био-библиографические сведения), СПб., 1899.

ВЕЛЬХАВН Иоган Себастиан [Johan Sebastian Welhaven, 1807—1873] — видный норвежский поэт, философ и историк лит-ры. Стоял во главе консервативной партии, ратовавшей (после отделения Норвегии от Дании в 1814) за продолжение связей с датской культурой. Противоположная партия, национально-норвежская, возглавлялась Вергеландом (см.), чье имя неразрывно связано с именем В. Имел большое влияние на политическую и лит-ую жизнь Норвегии 30-х гг. Особенно велик был авторитет В. среди академической молодежи. Воззрения свои В. выразил в цикле полемических сочинений («Norges Daemring» — 1834; подверглись в некоторых местах Норвегии сожжению) и в трудах по истории датской лит-ры. В. — один из видных норвежских лириков.

Библиография: I. Nyerre Digte, 1845; Shvahundrede Digte, 1848; Rejsebilleder og Digte, 1851; En Digtsamling, 1859. Критические сочинения: Holberg, 1854; Ewald og de norske Digtere, 1863; Полное собр. сочин., в 8 тт., 1867—1868; Избранные сочин., 1896; Избран. сочин. на немец. яз. в переводе Н. Neumann'a, 1884; Samlede Digterverker, 3-e udg., 4 тт., 1921. П. Loechen A., J. S. Welhaven's liv og skrifter, 1900.

БЕНГЕРОВ Семен Афанасьевич [1855—1921] — критик, историк лит-ры, выдающийся библиограф и редактор (мать В. — немецкая писательница, П. Венгерова). Печатались начал с 17 лет. Деятельно сотрудничал в «Неделе», «Русском мире», «Русской мысли», «Русском богатстве», «Вестнике Европы» и др. журналах. Редактировал

журнал «Устой» [1882], лит-ый отдел как 82-томной Энциклопедии, так и «Нового энциклопедического словаря» Брокгауза и Ефрона, «Библиотеку великих писателей» того же изд-ва, Библиотеку изд-ва «Светоч» [ряд запрещенных до первой революции царской цензурой сочинений Степняка - Кравчинского, М. Штирнера, Белинского («Письмо к Гоголю»), «Русскую литературу XX века» [1914—1917] и т. д. В 1897 В. начал чтение лекций по истории русской литературы в Петербургском университете, но в 1899 был отстранен от преподавания за левизну. Только после революции 1905, в 1906 он смог вернуться в университет. В. написал



много трудов. Из методологических работ В. наиболее известны: «Основные черты истории новейшей русской лит-ры» (СПБ., 1897, 2-е изд. с прибавлением этюда о модернизме, перев. на немецкий, болгарский и чешский яз.) и «Героический характер русской лит-ры» (Сочин., т. I, СПб., 1911). В них В. излагает свои общие воззрения на развитие русской лит-ры. По мнению В., она — исключительное явление в ряду других национальных литератур. В Зап. Европе развитие общественности и лит-ры шло параллельно; в России же последняя мощнее развивается «при полной дремоте общественных сил и общественной инициативы». Благодаря этому русская литература сделала «фокусом», центральным местом проявления «русского духа». Отсюда все ее исключительное своеобразие, заключающееся в том, что она «никогда не замыкалась в сферу чисто художественных интересов и всегда была кафедрой, с которой раздавалось учительское слово». Почти все историко-литературные работы В. имеют своей целью доказать этот основной тезис его системы. В истории русской лит-ры В. видит «тоску по подвигу», «каждо самопожертвования». Твердо убежденный в «проповедническом» характере русской лит-ры, он считает, что вся ее история сводится к смене идей и настроений при

единой их сущности, не определяемой классовыми отношениями. Русскую лит-ру создал как уходящий дворянин и не привилегированный интеллигент. Среда, в которой воспитывается и живет художник, накладывает конечно определенный отпечаток на изображение жизни. Но одно дело — этот классовый отпечаток, и другое — признание того, что писатель выражает в своем творчестве психо-идеологию определенной общественной группы. Это последнее положение по отношению к русской лит-ре В. отвергает. Для русских писателей характерен беззаветный героизм, отказ от классовых привилегий, «самозаклятие». В этом именно обаяние русской лит-ры, которое, стоя на классовой точке зрения, ни в какой мере объяснить нельзя.

Взгляды В. на роль лит-ры в общественной жизни характерны для идеологии разночинной интеллигенции, представителем которой он являлся как историк русской лит-ры. В его «историко-философском» построении получили наивное выражение излюбленные идеи разночинцев о руководящей роли идей и их носителей (единичных и коллективных — исключительных личностей и интеллигенции в целом) в исторической жизни. Лит-ра — высший орган этой «надклассовой» по духу интеллигенции как совокупности «критически-мыслящих личностей», обязанных трудящейся массе своим развитием и сознающих свой долг перед нею. Под влиянием современного В. народничества сложилась его мысль об «особом пути» развития русской духовной культуры и ее высшего выражения — лит-ры. Однако венгерская «философия» русской лит-ры была неприемлема и для примыкавших к народничеству, но методологически дисциплинированных критиков. Ее близорукость и прямолинейность, беспомощность в объяснении элементарных исторических фактов показал еще А. Г. Горнфельд в народническом «Русском богатстве». Концепция В. была произведением пылкого, но наивного адепта, непосвященного в глубину учения, а не созданием призванного его представителя. Поэтому народничество и отмежевалось от взглядов В., которые могли его лишь компрометировать. Несомненное значение В. для русского литературоведения конечно не в этих поверхностных обобщениях. Оно — в отдельных, монографических изучениях (см. его работы о Дружинине, Аксаковых, Белинском, Писемском, Гончарове, Гоголе), сыгравших в свое время стимулирующую роль, и особенно в неутомимом собирании и тщательной проверке фактического материала, в чрезвычайно плодотворной деятельности редактора и организатора. Его грандиозно задуманный «Критико-биографический словарь русских писателей и ученых» (вышло 6 тт., СПб., 1889—1904; изд. не окончено) и «Источники словаря русских писателей» (2 тт., СПб., 1900 — 1917; изд. также не окончено) —

настоящие книги историка русской литературы. «Русские книги» В. (3 тт., СПб., 1896—1898; также не закончено) — ценнейший вклад в библиографию русской лит-ры. Большую ценность представляют Венгерские издания сочинений Пушкина (6 тт.) и Белинского (11 тт., исключительно им прокомментированные, 12-й т. вышел под ред. Спиридонова). В. редактировал и лучшие у нас издания (Брокгауз-Ефрон) европейских классиков: Шекспира (5 тт.), Мольера (2 тт.), Шиллера (4 тт.), Байрона (3 тт.). По инициативе В. возник в 1908 при Петербургском университете известный Пушкинский семинарий, к-рый начал составление словаря поэтического языка Пушкина и опубликовал ряд работ о поэте (сборники «Пушкинист», 1914—1918). Из оставленной Венгериным картошки исследователи еще долго будут черпать сведения.

Библиография: I. Собр. сочин. В., СПб., 1911—1913. Вышло 5 тт. Труды В., кроме указанных в тексте: Русская литература в ее современных представителях — И. С. Тургенев [1875]; А. Ф. Писемский [1884]; История новейшей русской литературы (1886, неизвестно цензурой); Историко-литературный сб. «Русская поэзия» (комментаривальное собр. произв. русск. поэтов с библиографией, 2 тт., СПб., 1897 и 1901); Эпоха Белинского, СПб., 1905; Очерки по истории новейшей русской литературы, СПб., 1907, 2-е изд., и мн. др.

II. Горнфельд А. Г. Литература и героизм, в кн. «О русских писателях», т. I, СПб., 1913; Бфимов Н., Своеобразие русской лит-ры, Одесса, 1919; Фомин А. Г., С. А. Венгеров как профессор и руководитель Пушкинского семинария, Пушкинский сб. памяти проф. С. А. Венгерова, М. — П., 1923; Егоров С. А. Венгеров как организатор и первый директор Росс. книжной палаты, Л., 1924; Ильинский Л. К., С. А. Венгеров, Известия II отд. Академии наук, 1923, XXVIII, Л., 1924.

III. Словарь членов О-ва любителей росс. словесности при Московском ун-те, М., 1911; Поляков А. С., Труды проф. С. А. Венгерова. Библиографический перечень, М., 1916; Влاديславлев И. В., Русские писатели, изд. 4-е, М. — Л., 1924; Мезьер А. В., Словарный указатель по книговедению, изд-во «Колос», Л., 1924, страницы 33—34, 741—742.

ВЕНГЕРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА. Венгерская лит-ра, как и все остальные области культуры Венгрии, до XIX столетия обнаруживает очень мало самостоятельности. После того как первый венгерский король принял христианскую религию [995] и насильственно навязал ее переходившим от кочевого образа скотоводческой жизни к земледелию венгерским племенам, — Венгрия фактически стала колонией разных западных и, отчасти, восточных держав. Независимо от того, кто управлял страной, национальные короли или представители анжуйской или габсбургской династии, — каждый из них в одинаковой мере старался «латинизировать», а позже «германизировать» венгерскую культуру. Королевские дворы и высшие церковные учреждения приглашали иностранных художников и архитекторов, дворянство подражало быту немецких, французских и др. феодалов. Больше всего задержало развитие В. л. то, что официальным яз. Венгрии был и остался до начала XIX в. — латинский. Этим яз. пользовались авторы хроник и писатели-гуманисты XV в. Относительный подъем развития В. л. и яз. начался в XVI в. После «величайшего национального

несчастья Венгрии» (покорения ее турками), она договором [1538] была разделена на три части, из которых одна осталась владением габсбургского короля Фердинанда, другая — сделалась провинцией Турецкой империи, а в третьей — в Трансильванской части — образовалось национальное герцогство. В этой части Венгрии, где дворянство было настроено против Габсбургов и не только допускало, но и поддерживало распространение реформации, впервые были созданы благоприятные условия для развития В. л.

Появились народные певцы и летописцы, к-рые переводили на венгерский яз. произведения иностранных авторов, сочиняли лирические и эпические песни о подвигах народных героев. XV в. дал «отца венгерской поэзии» Б. Б а л а ш и [1551—1594] — автора многочисленных сонетов, названных «песнями-цветками». Они написаны под влиянием западной, особенно итальянской лирики. От этой эпохи остались эпические поэмы Себастиана Тиноди («Хроника», 1554) и Петра Илошваи (эпическая поэма о деяниях народного героя Толди в 1574). Более зрелыми последователями этих первых деятелей В. лит-ры являются Миклош Зрини [1620 — 1664], автор героической истории защиты замка Сигетвар от турок, и Иштван Генгеш [1625—1704], автор романтического эпоса. Значение этих эпических и лирических произведений в том, что в них делается попытка превратить мало развитый венгерский яз. в лит-ый и впервые дается светское содержание. Значительную роль в развитии лит-ого яз. сыграли также переводы псалмов, теоретические и полемические работы, написанные представителями католической и протестантской церкви. Особо надо выделить сочинения церковного писателя Петра Пазмань [1570—1637], которые по яз. долгое время считались образцом церковной лит-ры. В это же время авторы научных трактатов и исторических трудов пользовались почти исключительно латинским яз. К этой эпохе относятся работы историков — Бел, Коллар, Кальдор, Катона, как и появление первой в Венгрии энциклопедии и логики.

Дальнейшее развитие В. л. шло параллельно с развитием национального и антигабсбургского движения, целью к-рого являлось создание независимого национального государства. Очаги этого движения были, с одной стороны, в протестантской Трансильвании, а с другой — в северных и северо-восточных уездах (ныне принадлежащих к Чехо-Словакии), где дворянство, опираясь на недовольство крестьянских масс, организовало оппозицию, а к концу XVII в. — вооруженное восстание против габсбургской династии (последняя добилась в 1687 права на венгерский престол) и против венгерских (западных) ее сторонников. Восстание, поддерживаемое французским

правительством, развилось в «освободительную войну» под руководством Франца Ракоци, временного правителя независимой Венгрии. От этой эпохи остались так наз. «песни куурцов» (бунтовщиков), представляющие собою первые образцы венгерской революционной поэзии. После подавления освободительного движения [1711] режим жестокого политического и культурного гнета со стороны Австрии систематически ослаблял национальную культуру и выдвигал сторонников латинской и немецкой культуры. Венгерские историки называют XVIII в. «а-национальной эпохой». И на самом деле, примерно до 80-х гг. национальное движение в области культуры было приостановлено. Если во дворце Ф. Ракоци и начал создаваться центр венгерской культурной жизни, то всему этому был положен конец. Массами приглашались в Венгрию иностранные (особенно немецкие) художники, актеры и писатели. Лит-ый яз. был, как и раньше, латинский. Так в 1711 появилась первая история В. л. (Давида Цвиттингера), филологические очерки Шаяновича и в 1725 — первая газета — все на латинском яз. В то время В. л. была представлена одним Келеменом Микеш [1690—1761], жившим в эмиграции в качестве секретаря Ф. Ракоци. Габсбурги, которые стремились к полной германизации постоянно бунтующей Венгрии, при Марии Терезии [1740 — 1780] изменили курс своей политики. Не прибегая к насильственному подавлению движения оппозиционных уездов, Мария Терезия собрала при венском дворе «цвет» аристократической венгерской молодежи с целью привить ей преданность к династии и пропитать ее немецкой культурой. Аристократия, пользовавшаяся раньше латинским яз., в эту эпоху писала и говорила исключительно по-немецки и по-французски. Среднее дворянство осталось верным латинскому яз. Венгерский же язык считался даже самими венгерцами жалким мужицким языком, к-рый мало пригоден для выражения мыслей и чувств культурных людей. Но политика Габсбургов могла лишь временно остановить дальнейшее развитие национального сознания. Та часть венгерской интеллигенции, к-рая осталась верной идеям подавленного национального движения (Ракоци), и в особенности эмигрировавшие за границу (в Турцию и во Францию) националисты были захвачены идеями французской революции. Провинциальная молодежь выдвинула лозунг «национального возрождения». С этого времени начинается второй период развития В. литературы и подъем ее.

«Возрожденцы», к-рые в крайне неблагоприятных для средних сословий экономических условиях, под флагом национально-демократических лозунгов выражали идеи и общественные идеалы горожан, разночинцев и среднего дворянства, начали свою культурно-просветительную политическую

работу в провинции, где влияние габсбургской политики было ослаблено, в центрах северо-западных и северо-восточных уездов, особенно в городах Кашша и Пожонь. Здесь открывались литературные общества для изучения венгерского языка, сформировалось первое венгерское театральное общество [1790], стала издаваться первая газета на венгерском яз. (в Пожоне, 1781). Как деятельность этих обществ, так и направление лит-ых произведений «возрожденцев» носили явно политический характер, хотя беллетристики и придерживались строгих форм классицизма. Большинство литераторов — посредственно или непосредственно — участвовало в антимонархическом заговоре «венгерских якобинцев», лидер к-рых, Мартинович, был казнен в 1794. Возрожденцами был основан и первый крупный журнал на венгерском яз. («Венгерский музей», изд. в городе Кашша), ими же была выдвинута идея создания венгерской Академии наук. Под руководством их вождя, Франца Казинци [1759—1831], было организовано филологическое общество, задачей к-рого являлось научное обоснование грамматики, синтаксиса и этимологии венгерского яз. и создание «своих», венгерских слов для замены употреблявшихся в речи в большом количестве иностранных выражений. Грамматические и стилистические нововведения этой группы оказались несколько чрезмерными (новаторы «выдумывали» нелепые «новые» венгерские слова), но движение все же дало очень значительные результаты. «Возрожденцы» произвели огромную работу не только в чисто лит-ом, но и в общекультурном и политическом направлении. Благодаря энергичной агитации им удалось добиться того, что правительство принуждено было разрешить в школах и в некоторых учреждениях пользоваться венгерским яз., хотя латинский и остался яз. «государственным». Наиболее значительными представителями этого движения в художественной лит-ре были, кроме Ф. Казинци, прозаик Иосиф Карман [1769—1795], поэты — Георг Бешеньей [1747—1811], названный «венгерским Горацием», и Янош Бачани [1763—1845]. Последний является первым венгерским поэтом-разношником; он принимал активное участие (вместе с Казинцем) в «заговоре якобинцев» и провел половину своей жизни в ссылке и в австрийских тюрьмах. До ареста Бачани был редактором «Венгерского музея» и написал ряд патетических поэм, в к-рых воспел французскую революцию и «свободу всех народов». Его перу принадлежат и работы по вопросам эстетики. Это лит-ое движение, имевшее явно пропагандистский характер, получает более эстетический уклон в деятельности «второго поколения» возрожденцев, к-рые, с одной стороны, укрепляли связи с современной им западной лит-рой, а с другой, — пытались художественно углубить прежние

достижения национальной лит-ры. Представители этого, как и первого, поколения находились под очень сильным влиянием классицизма и отчасти греческой и римской лит-ры. Поэт Александр Кишфалуди [1772—1844] писал под влиянием Петrarки, Франц Келчеи [1790—1833] — под влиянием Лессинга и Шиллера, Михаил Чокони [1773—1805] был «греком», но не забывал и народной поэзии.

Последний период деятельности этих писателей уже совпадает с новым наступлением австрийской реакции. Писатели повернули в сторону романтизма. Они уже не пели о «свободе всех народов», не писали (как Бачани) «гимны солнцу», не говорили о будущем, а обратились к «великому прошлому» венгерской нации, к восхвалению национальных идеалов и героев. Наряду с авторами художественной прозы, которая получает все большее значение, появляются драматурги — Кароль Кишфалуди [1788—1830], автор романтических драм и комедий, и Иозеф Катона [1792—1830]. Историческая трагедия последнего «Банк Бан» ставится на сцене и в настоящее время. Более значительные представители этого периода — Михаил Вёрешмарти [1800—1855], поэт, драматург и переводчик Шекспира, автор героического эпоса, повествующего о завоевании венгерцами Вены, и прозаик Миклош Иожика [1794—1865] и Иозеф Етвеш [1813—1871]. Первый находился под влиянием Вальтера Скотта и считается первым крупным венгерским романистом на западный лад. Второй, кроме исторических романов, писал произведения на современные темы, затрагивая в них актуальные социальные проблемы («Сельский нотариус» и «Дочь мельника»). Большое общественное значение имел в свое время его исторический роман «Венгрия в 1514 году», в котором он выступал в роли защитника освобождения крепостных крестьян.

Общественные настроения этой дореволюционной эпохи наиболее ярко отразились в публицистической деятельности графа Стефана Сечени, сторонника идеи буржуазной демократии. Вместе с Телегди м он был основателем венгерской Академии наук [1827].

Третий период развития В. л. начинается с мартовской революции 1848. Революционное движение выдвинуло ряд новых писателей, к-рые подняли В. л. на одинаковый уровень с европейскими лит-рами. Лирик Шандор Петёфи и [1822—1849], эпик Янош Арань [1817—1882], романист Мор Иокай [1825—1904] и драматург Имре Мадач [1823—1864] являются наиболее значительными из них. Арань в своих балладах, дидактических поэмах и больших эпосах выражал еще романтические идеалы венгерской национальной буржуазии и идеалы союзника этой буржуазии — мелко дворянства. Ш. Петёфи

понял идею буржуазной демократии более широко; по своим убеждениям он был республиканцем-космополитом и в его лирике нашли свое отражение политические идеалы тогдашней мелкобуржуазной интеллигенции. Более пассивным зрителем событий был Мадач, автор «венгерского Фауста» («Трагедия человека», имеется в русском переводе) — романтик и утопист.

Иногда в своих романах искал компромисса между буржуазной демократией и аристократической авторитарностью. Большинство его романов переведены на все европейские языки, в том числе тридцать из них — на русский. Литераторы второй половины XIX в. не создали ничего нового и особо значительного. Более крупные имена этого периода: Пал Гюльяи [1826—1909], историк лит-ры, Гергель Чики [1842—1891], автор драм с социальным содержанием, и Кальман Миксат [1849—1910], популярный прозаик и юморист.

Последние годы XIX в. и начало XX в. внесли в В. л., с одной стороны, мелкобуржуазный романтизм, а с другой — реализм. Представители этих направлений, как З. Амбруш, Фр. Герцег, Г. Круди, Фр. Мольнар, В. Ракоши, Ал. Броди, И. Фельдеш и др., являются более или менее даровитыми приемниками традиций французской литературы XIX в. Из них Фр. Мольнар, благодаря своим драмам и комедиям, стал модным писателем и в Германии. Многие произведения и других писателей названных направлений переведены на немецкий и частью на французский яз. Ал. Броди [1863—1924] и И. Фелдеш [р. 1881] написали несколько пьес на социальные темы.

Следующий этап развития В. л. начался уже под знаком западного модернизма и связан с быстрым ростом промышленности и венгерской буржуазии. Лидером школы модернистов был Эндре Ади [1877—1919], первый крупный лирик после Петёфи. Будучи сначала учеником Бодлера и Рэмбо, он сумел придать своеобразный блеск венгерскому модернизму и обогатил венгерский поэтический яз. не только образами, характерными для символистов, но и некоторыми забытыми уже образами бунтарской поэзии «куруцов». Группа модернистов, сплоченная около журнала «Запад», выдвинула ряд талантливых поэтов (М. Бабич, Д. Костолани, Ш. Лани, А. Тоот), романистов (Ж. Мориц, Б. Ревес, Д. Сабо, Ф. Каринти, Л. Барта, М. Кафка) и драматургов (И. Гелтай, М. Ленгилел, «Тайфун» которого ставился в русских театрах). Большинство этих писателей — сторонники и выразители политических идеалов радикальной промышленной буржуазии. К этому поколению принадлежат еще драматург и эстетик Георг Лукач и драматург и поэт Бела Балаш. Лукач — автор работ «Современная драма», «Душа и форма»,

«Теория романа». Он после революции 1918 стал в ряды компартии и с того времени занимается больше философией и экономикой. Его последние книги — «История и классовое сознание» и «Ленин». Б. Балаш — сторонник французских мистиков (Клоделя и др.) — написал ряд драм и мистико-символических стихотворений. В последнее время он занялся вопросами кино («Культура кино», есть русский перевод). Во время пролетарской диктатуры в Венгрии Лукач был народным комиссаром просвещения, а Балаш — заведующим театрами.

О довоенной лит-ре, связанной с классово-борьбой пролетариата, можно сказать очень мало. Прозаик Ш. Чизмадия и поэты И. Ванцак и Ж. Варнаи были признанными писателями соц.-дем. партии. Из более выдающихся писателей призывали целиком к рабочему движению — модернист Бела Ревес [род. 1876 г.] и рано скончавшийся талантливый прозаик Иштван Темеркенъ. Ряд своих произведений посвящали проблемам классовой борьбы пролетариата и крестьянства Людвиг Барта [р. 1878], Людвиг Надъ и некоторые модернисты. Здесь можно указать на некоторые стихотворения Э. Ади, отличающиеся своим глубоким сочувствием делу освобождения пролетариата.

Еще во время войны 1914—1918 начала работать [1915] группа венгерских активистов (см. «Аktion») (основной состав ее: Ал. Барта, Л. Кашак, А. Комят, И. Маца и худ. Б. Уиц), в своей деятельности уделявшая много внимания антиимпериалистской пропаганде. Первый их журнал «Действие» был запрещен прокуратурой. Идеологическая программа венгерских активистов была в полном согласии с программой активистов немецких (Пфемпферт, Рубинер и т. д.), с которыми впоследствии была установлена связь. Во время пролетарской диктатуры группа эта представляла собой «левый фланг лит-ры», но лозунги «пролетарской лит-ры» не стали ее лозунгами. После падения советской власти группа распалась. Часть ее, во главе с Кашаком, осталась при первоначальных идеалистических взглядах, а впоследствии докапталась до дадаизма (см.). Вторая группа — «Единство» (Комят, Рез и Кагана) и третья — «Венская группа» (Барта, Маца, Уиц) приняли общий лозунг «пролетарской лит-ры» и, сначала отдельно, потом совместно, вели коммунистическую пропаганду. Из молодых писателей, стоящих вне группировок, отдают свои творческие силы строящейся пролетарской литературе поэты: Андор Габор и Анатоллий Гидаш, прозаики: Бела Иллеш, Янош Гетваи, Иозеф Ленгел и др. В их рядах работал скончавшийся в Америке Иоганн Лекаи-Лассен. Все эти писатели венгерской политической эмиграции в 1926 объединились в «Союз венгерских революционных писателей», к-рый имеет свой орган — «Серп

и молот». Их работы на венгерском языке, за редкими исключениями, печатаются лишь в этом журнале; они появляются главным образом в переводах на немецкий и русский язык. Из писателей «Союза» печатались на русском языке — Ал. Барта (роман «Чудесная история» и рассказы), А. Габор, А. Гидаш, Ш. Лани (в разных журналах), М. Залка, Б. Иллеш («Николай Шугай», «Ковер Ст. Разина» и другие рассказы), И. Лекаи-Лассен («Другая Америка»), И. Матейка (сборник «Венгерская революционная поэзия»), И. Маца («Искусство современной Европы», «Лит-ра и пролетариат на Западе» и статьи по вопросам искусства).

В самой Венгрии, где до последнего времени царила самая суровая реакция, а в литературе — жалкое эпигонство, в первые годы белого террора всякая серьезная литература умолкла. Одно время поднимал протестующий голос лишь один Ж и г м о н д М о р и ц [род. 1873 г.], принадлежавший к группе модернистов, реалист, автор исторических романов и романов из жизни среднего крестьянства; в последнее время и он примирился с существующим строем. С 1921 наблюдается некоторое оживление среди группы модернистов, но их прежний литературно-общественный радикализм выродился теперь в отвлеченный эстетизм, отличающийся совершенной аполитичностью. С 1926 г. начали появляться молодые писатели и поэты, группирующиеся около журналов «100%» и «Новая земля». Из них наиболее выделяется молодой романист Г е р г е л ь. Представители этих новых групп пытаются произвести переоценку формальных достижений активистов и, в отличие от последних, вместо общих проблем «революционности», выдвигают актуальные проблемы окружающей их классовой действительности.

Библиография: Венгерская революционная поэзия, сборн. под ред. И. Матейка, М., 1925; Маца И., Искусство современной Европы, М., 1925; Егго же, Литература и пролетариат на Западе, М., 1927; на иностр. яз.: Katona L. und Szianyei Fr., Geschichte der Ungarisch. Literatur, Berlin, 1911; Kont J., La littérature hongroise d'aujourd'hui, P., 1908; Егго же, Etudes hongroises, P., 1907; Riedl F., A history of Hungarian Literature, L., 1906. И. Маца

ВЕНГЕРСКИЙ, или МАДЬЯРСКИЙ ЯЗЫК. Происхождение и доисторические судьбы в. яз. В. яз. принадлежит к угорской группе финно-угорских яз. Ближайшими его родичами являются остальные языки угорской группы: вогульский и осетинский.

Обособление венгерского языка относится ко времени не позднее начала первого тысячелетия христ. эры. Первоначально территория его распространения надо искать где-то в восточной части бассейна средней Волги, у границы между лесной и степной полосами. Процесс формирования в. яз. надо представлять себе как процесс формирования культурного и военного объединения, где угорская речь в одной из ее диалектических разновидностей приобрела значение общепонятной речи и вытеснила всякую другую. Какому из слоев этого культурного и военного объединения эта

речь первоначально принадлежала — неясно. Ассимилирующей в языковом отношении силой этот мог обладать как благодаря своему господствующему социальному положению, так и благодаря своему численному превосходству. Возможно, что оба эти фактора оказали свое влияние.

Важные события в жизни в. яз. относятся к началу второй половины первого тысячелетия христ. эры. В эту эпоху, приблизительно на грани VI и VII вв., на средней и нижней Волге создано мощное культурное и военное объединение, где утвердилась как речь общепонятная волжско-булгарская речь [по происхождению она турецкая в своеобразном развитии. В качестве потомка волжско-булгарской речи, как ближайший ее родич, в Поволжье до сих пор сохраняется чувашская речь (см.)]. Волжско-булгарский культурный и военный мир оказался непосредственным соседом или сувереном венгерского и оказал на последний исключительно сильное воздействие. Объективным выражением такого положения вещей является громадное число волжско-булгарских заимствований в в. яз. Если коренных слов финно-угорского происхождения в в. языке не более 400, то слов волжско-булгарского происхождения в нем не менее 200. Важно, что волжско-булгарские заимствования в в. яз. относятся к области сельского хозяйства, ремесла, торговли и т. п., но не к области военного дела. Это указывает повидимому на то, что венгры, войдя в сферу волжско-булгарского культурного мира, пережили при этом глубокий культурный перелом, но сохранили самостоятельную военную организацию.

Важные события в жизни в. яз. относятся, далее, к IX в. — веку странствований венгров, оторвавшихся от волжско-булгарского мира, переселившихся в степи за Доном. Здесь они подпали под влияние вновь сформировавшегося на юге хазарского мира, но вскоре оторвались и от него и сосредоточились к северо-востоку от устьев Дуная, совершая оттуда набеги на Венгерскую низменность, в которой наконец осели. На протяжении этого века венгры соприкасались с бесчисленными соседями, которые не могли не оказать на них многообразных, хотя и кратковременных влияний. Среди этих влияний надо отметить индо-европейские (сначала осетинское, усилившее слой иранских заимствований в в. яз., — слой, нараставший с самого начала существования в. языка, а в значительной мере унаследованный в. яз. от яз. предка, а позднее — славянское), яфетические и разнообразные турецкие. Последние приобретают особенное значение: достоверно известно, что в состав венгерской военной организации вошли некоторые мелкие турецкие военные организации, напр. кабирь. Эти турецкие организации, естественно, ассимилировались с венграми по яз., т. к. руководящий слой и большинство руководимого

ТАБЛИЦА
ЗВУКОВ ВЕНГЕРСКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА

(вне скобок — научная транскрипция, в скобках — обычное написание)

I. ГЛАСНЫЕ

	Задние		Передние		
Верхние	u (u)	ū (ú)	ü (ü)	ü (ü)	Лабиализованные
			i (i)	ī (í)	Нелабиализованные
Средние срав- нит.-высокие		ō (ó)		ō (ó)	Лабиализованные
				ē (é)	Нелабиализованные
Средние срав- нит.-низкие	o (o)		ö (ö)		Лабиализованные
			e (e)		Нелабиализованные
Нижние	a (a)				Лабиализованные
		ā (á)	ä (e)		Нелабиализованные
	Краткие	Долгие	Краткие	Долгие	

II. СОГЛАСНЫЕ

		Гортанные	Задне- язычные	Средне- язычные	Предсредне- язычные	Передне- язычные	Губные	
Шумные	Взрывные		g (g)		d' (gy)	d (d)	b (b)	
	Глухие		k (k)		t' (ty)	t (t) при ts (cz) и ts (cs)	p (p)	
	Длительные	Звонкие	h (h)		i (j и ly)		z (z), ž (žs)	v (v)
		Глухие				s (sz), š (s)	f (f)	
Сonorные	Носовые		ŋ (n)		n' (ny)	n (n)	m (m)	
	Плавные					l (l), r (r)		

Пояснительные замечания о гласных: u — русское у, ū — тот же звук приблизительно двойной длительности; ü — немецкое ü или русское и, если его произнести с тем округлением губ, какое характерно для русского у; ī — тот же звук приблизительно двойной длительности; i — русское и, ī — тот же звук приблизительно двойной длительности; ō — немецкое o или русское o двойной длительности, если его произнести, несколько подвинув нижнюю челюсть вверх; ö — немецкое ö или русское e двойной длительности, если его произнести с тем округлением губ, какое характерно для русского o, несколько подвинув нижнюю челюсть вверх; ē — немецкое e или русское e двойной длительности, если его произнести, несколько подвинув нижнюю челюсть вверх; o — русское o; ā — немецкое ā или русское e, если его произнести с тем округлением губ, какое характерно для русского o; e — русское e; a — русское a, если произнести этот звук с тем приблизительно округлением губ, какое характерно для

русского o; a — русское á двойной длительности; e — русское e, если его произнести, подвинув нижнюю челюсть вниз. Пояснительные замечания о согласных: g — русскому г; gy — русскому дь; d — русскому д; b — русскому б; k — русскому к; ty — русскому ть; t — русскому т; cz или в новейшей орфографии c — русскому ц; cs — русскому ч, если его произнести так же твердо, как русское ш; p — русскому п; h — немецкому h (звук, на слух близкий к русскому х); j или l — немецкому j или русскому й, если его произнести несколько подвинув нижнюю челюсть вместе с языком вверх; z — русскому з; zs — русскому ж; v — русскому в; sz — русскому с; s — русскому ш; f — русскому ф; n — немецкому n в eng l, enk l или русскому н, если его образовать в том же месте, что русские г или к; ny — русскому нь; p — русскому п; m — русскому м; l — немецкому l или русскому л, если его произнести, прижав к ротовому споду только небольшую переднюю часть языка; r — русскому р.

слова в венгерской военной организации пользовались В. языком. В то же время В. яз. кое-что заимствовал у турецких военных организаций. Венгры долго чувствовали себя близко связанными с турками, так как в век странствований усвоили их жизненный уклад и имели в лице турок силу, которая их в общем поддерживала. Уже утвердившись на Венгерской низменности, венгры охотно принимали у себя остатки таких турецких военных организаций, как печенеги или половцы-куманы.

ИСТОРИЧЕСКИЕ СУДЬБЫ В. ЯЗ. В первое время венгерского господства на Венгерской низменности шел сложный процесс взаимного языкового приспособления венгров и прежних насельников страны — славян, не говоря о представленных там менее значительных народностях. Этот процесс завершился возобладанием В. яз. — языка численно очень сильного и социально преобладающего слоя населения. Вместе с тем в В. яз. вошло однако громадное количество славянских заимствований.

После 955, когда немцы нанесли венграм решительное поражение при Аугсбурге, к процессу сглажения языковых противоречий в Венгерской низменности прибавился деятельный процесс оформления положения В. языка в Европе. Появление в Венгрии христианства по западному обряду и распространение новых культурных начал вообще шло рядом с усилением иностранного влияния. В результате как яз. церкви, законодательства, судопроизводства и науки в Венгрии утвердился латинский яз., но в частном быту В. яз. сохранил свое преобладающее значение. Это конечно не могло помешать тому, что в В. яз. широкой струей устремились немецкие и латинские заимствования, к которым, кроме славянских, присоединились заимствования из яз. романских соседей. Памятники В. яз. в этот период первоначально очень бедны — они ограничиваются более или менее случайными следами В. яз. в написанных по-латыни грамотах и других документах. В. яз. в них представлен с некоторыми архаическими особенностями. Первый связный памятник В. яз. — *Halotti beszéd* (погребальное слово), относящийся к середине XIII в. Размер этого памятника — около 250 слов. В. яз. в этом памятнике сохраняет архаизмы, но в некоторых отношениях уже приближается к своему позднейшему состоянию. В последующее время, до начала XV в., памятники В. яз. гораздо менее значительны и по объему и по значению. Начало XV в. замечательно тем, что появляется ряд так наз. кодексов, сравнительно значительных по объему рукописей на В. яз. Несомненно, что почвой для появления этих кодексов было то оживление в области религиозной мысли, к-рое в то время охватило соседние с немцами на востоке народности, являясь выражением давней борьбы за свое национальное лицо. Характерно, что кодексы

представляют между прочим переводы Библии на В. яз. Яз. кодексов в существенном приближается к современному.

Значительно изменилась судьба В. яз. к началу XVI в. С одной стороны, с 1530 в Венгрии началось книгопечатание, чем было положено начало формированию в ускоренном темпе лит-ого В. языка и закреплению ранее сложившегося взаимоотношения языков на Венгерской низменности. С другой стороны, в 1526 Венгрия потеряла независимость, попав в одной своей части под власть немцев, а в другой — под власть турок-османов, а это создавало изменения в общественных отношениях, грозившие разрушить ранее сложившиеся взаимоотношения языков на Венгерской низменности. Владычество турок длилось около двух веков (его следом в В. яз. является некоторое число турецко-османских заимствований). Владычество немцев длилось гораздо дольше, — до последнего времени, проходя различные политические фазы. Турецкое и, особенно, немецкое владычество, оказав глубокое воздействие на общественные отношения в Венгрии, встретило упорное противодействие. В связи с этим в области развития В. яз. начинаются попытки утверждения его, в особенности в протестантской лит-ре.

Интереснейший период в жизни В. яз. — «период обновителей яз.», начавшийся в середине XVIII и закончившийся в середине XIX в. Этот период выявляет особый этап в процессе укрепления В. яз. на Венгерской низменности. Несколько поколений упорно работают над вопросом об очищении В. яз. от варваризмов (конечно от тех из них, к-рые ими ощущаются как варваризмы). Изобретательство новых слов — замена варваризмов — принимает подчас уродливые формы. Но в конце концов путем правильного использования словообразовательных и словослагательных возможностей поставленная цель в существенном достигнута, и лит-ый В. яз. приобретает совершенно новый облик. Современный литературный В. яз. является языком европейского уровня развития с прекрасной художественной и богатой научной литературой.

Относительно нынешнего народного В. яз. надо сказать, что он хорошо отражен в лит-ом В. яз. Диалектические различия между говорами народного В. яз. неглубоки, и любые два венгерца могут без труда стовориться друг с другом. Говоры разделяют на 8 групп, среди которых несколько обособленное положение занимает группа секлерских говоров (в Трансильвании, а отчасти и в Молдавии).

Библиография: Лучшая характеристика В. яз. в его истории и современных особенностях дана у Siegmund Simonyi, *Die ungarische Sprache*, Strassburg, 1907, там же исчерпывающая библиография по В. яз. до 1907. Специальные работы по В. яз. в венгерских и отчасти финских научных журналах (венгерские названия у S. Simonyi). Из позднейших работ особенно значение имеет работа Zoltán Gombos, *Die bulgarisch-türkischen Lehnwörter in der ungarischen Sprache* (Mémoires de la Société Finno-Hongroise, XXX,

Helsingfors, 1912); Дешко Андрей, Венгерская грамматика с русским текстом и в сравнении с чувашским и черемисским языками, СПб., 1856; Удобнейшая грамматика В. аз. — Szilapyei J., Ungarische Sprachlehre, Berlin u. Lpz., 1912; Удобнейшие тексты для чтения, со словариком — Tolnai W., Ungarisches Lesebuch mit Glossar, Berlin u. Lpz., 1913; Удобный словарь — Simonyi S. u. Balassa J., Deutsch-ungarisches und ungarisch-deutsches Wörterbuch, Budapest, 1899.

ВЕНГРОВ Натан [1894—] (псевдоним Вейнгорова Моисея Павловича) — поэт, сын врача, член ВКП(б). Получил высшее (незаключенное) образование. За участие в революционном движении в войну 1914—1918 был арестован. Амнистирован после Февральской революции. Печататься начал в 1912, сотрудничал в ряде периодических изданий («Современный мир», «Северные записки», «Современник», «Летопись», газета «Новая жизнь» и др.). Занимал ряд ответственных должностей в НКП и его местных органах, заведывал отделом детской лит-ры Гиза, редактировал ряд педагогических журналов («Народное просвещение», «Просвещение Сибири» и др.). Специализировался в области педагогики — является одним из авторов первых краеведческих учебников для Сибири («Букварь» и книга для чтения «Мы в школе»). В настоящее время — член президиума ГУСа и его ученый секретарь.

Лирика В. (сборники «Сегодня» и «Себе самому», изд. артели художников «Сегодня», П., 1918), насыщенная острой любовью к земле и к человеку, звучала резким протестом против империалистической войны. Это определило в дальнейшем поэтическое творчество В. В последнее время он пишет гл. обр. стихи для детей (кроме изданного в 1918 сб. «Зверушки», выпустил ряд сборников — «Чирюхи-пузырики», «Октябрьские песенки» и др.). Редактировал «Еж» — журнал для детей младшего возраста.

ВЕНЕВИТИНОВ Дмитрий Владимирович [1805—1827] — поэт. Из старинной и богатой дворянской семьи. Рос в атмосфере независимого, крупного московского барства. Получил хорошее домашнее образование. Слушал лекции в Московском университете. По сдаче университетских экзаменов поступил на службу в Архив коллегии иностранных дел. На почве увлечения философией Шеллинга стал вместе с кн. В. Ф. Одоевским во главе первого русского философского кружка «любомудров», к которому примыкали многие товарищи и сослуживцы В. (так наз. «архивные юноши»). Наряду с философией члены кружка занимались лит-рой, усматривая в ней наиболее верное средство к личному и национальному «самопознанию». Пушкин, по возвращении из ссылки [1826], сблизился с В., к-рому он приходился дальним родственником, и его друзьями — представителями московской «лит-ой аристократии», одинаково враждебной и охранительным тенденциям стародворянского классицизма и стремительному «романтизму» издателя «Московского телеграфа», «купца» Полевого. При

ближайшем участии Пушкина В. и его друзьями начал издаваться с 1827 журнал «Московский вестник» (см.), в основу к-рого была положена написанная в духе «любомудрия» программная статья В. — «Несколько мыслей в план журнала». Ранняя смерть В. помешала ему развернуть свои блестящие дарования. Лит-ое наследие его невелико: около сорока оригинальных и переводных стихотворений, несколько лирико-философских отрывков в прозе, набросок романа, три-четыре критических статьи (среди последних статья о 1-й главе «Евгения Онегина» была высоко оценена самим Пушкиным).



В своих теоретических высказываниях В. — убежденный проповедник изучения немецкой литературы, в частности Гёте, противопоставляемого им «условным оковам и невежественной самоуверенности французов», и первый в России теоретик «философского романтизма». Однако воплотить эти начала в своем поэтическом творчестве В. удалось в слабой степени: полного расцвета на русской почве они достигают значительно позднее в философской лирике Тютчева (см.). Культ дружбы, страстной любви, поэзии и поэта, противопоставляемого «толпе бездушной и пустой», — таковы наиболее типичные мотивы стихов В., по своим чисто стиховым качествам весьма примечательных для двадцатилетнего поэта, но в общем не выделяющих его из общего русла поэзии 20-х гг. Не остался В. чужд и вольнолюбивым тенденциям эпохи декабристов в окраске зачаточного славянофильства (стихотворение «Новгород»), однако они также не получили в его творчестве значительного развития. Обстоятельства личной жизни — безнадёжная влюбленность, обаяние, которое оказывал он на своих друзей писателей, безвременная смерть — все это окружило его особым романтическим ореолом, сделало живой легендой русской лит-ры. Этому, а также тем

обещаниям, которые подавал высокоодаренный юноша, больше чем осуществлениям, обязан он широкой известностью, какую пользовались его имя и его поэзия.

Библиография: I. Полин. собр. сочин., под ред. Пятковского, СПб., 1862 (лучшее из имеющихся изданий). Незаданные стихи В. опубликованы в газ. «День», СПб., 1913 (приложение к № 219) и журн. «Солнце России», № 26/177, СПб., 1913 и «Русская старина», апрель, СПб., 1914.

II. Кошелев А. И., Литературные записки, Берлин, 1884; Барсуков Н., Жизнь и труды Погодина, СПб., 1888—1899 (см. по указателю при последнем XXII т.); Пятковский А. П., Кн. Одоевский и Венеттинов, 3-е изд., СПб., 1901; Бобров Е., Литература и просвещение в России XIX в., т. I, Казань, 1901; Котляревский Н., Старинные портреты, СПб., 1907; Бобров Е., Философия в России, сб. II и Известия отделения русск. яз. и словесн., т. XV, кн. I, СПб., 1910; Сакули П. Н., Из истории русского идеализма, кн. В. Ф. Одоевский, т. I, М., 1913; Шпидер С., Материалы для биографии Венеттинова, «Голос минувшего», № 1, 1914; Оксман Ю., Цензурные материалы ко Венеттинову, «Лит-ый музей», I, П., 1921; Страхов В. В., Венеттинов и «Московский вестник», Известия отделения русск. яз. и словесн. Р. А. Н., т. XXIX, Л., 1924. Д. Благой

ВЕНЕРА — см. «Афродита».

ВЕНОВ СОНЕТОВ — см. «Сонет».

ВЕРБИЦАЯ Анастасия Алексеевна [1861—1928] — беллетристка. В 1887 дебютировала в печати повестью «Первые ласточки», напечатанной под названием «Разлад» в журнале «Русская мысль». Свои произведения В. печатала преимущественно в «Русских ведомостях», «Русском богатстве», «Северном курьере», «Мире божьем», «Живописном обозрении», «Жизни», «Начале», «Правде», «Образовании» и др. Главные темы творчества В. — вопросы пола и женской эмансипации. Центральным персонажем почти всех ее произведений является женщина. В большом романе Вербицкой «Дух времени» (2 тт.) нашли отражение также проблемы общественных и революционных движений, — революционные события 1905. Роман этот был переведен на немецкий яз. под названием «Aus Sturmese Zeit». По характеру своего творчества В. была типичной представительницей мелкой буржуазии. Искренне сочувствуя прогрессивным идеям, В. своим основным требованием ставит личное счастье, личную свободу. Подход ее к революции отличается мещанской ограниченностью. Так один из ее героев, к которому она относится с большой симпатией, видит в революции стихию, он сочувствует всем партиям, участвующим в революции, но вместе с мещанством боится ее результатов: «Сердце мое рвется при мысли, что красота исчезнет и что розы будут растоптаны босыми ногами», — говорит «революционер» Тобольцев в «Духе времени». — В., сознательно утверждавшая приоритет содержания над формой, тем не менее заявляла: «Я прощаю книгам все, кроме бедности вымысла». Эти слова главной героини «Ключей счастья» Мани Ельцовой были творческим заветом Вербицкой. Все ее вещи действительно обладают и богатством вымысла и очень увлекательной фабулой. Эмоциональный стиль, условное благородство тянущихся «к свету» героинь, обилие любовных сцен, мелодраматические эффекты — характерные черты письма В. Все

это привлекало широкого читателя к произведениям Вербицкой, ею зачитывалось мещанство и учащаяся молодежь. В. была одним из самых популярных писателей в годы реакции, наступившей после революции 1905, несмотря на резко отрицательное отношение к ней со стороны критики, которая называла ее повести «бульварными повестями» и всю ее лит-ую деятельность отождествляла с «бульварщиной».

Необходимо указать, что под лозунгом борьбы с В. как представительницей дурного литературного вкуса скрывалась нередко травля В. как выразительницы прогрессивных идей и разоблачительницы условной буржуазной морали.

Библиография: I. Освободилась, М., СПб., 1899, 1902 (изд. 4-е, 1912); Преступление Марии Ивановны, сб. рассказ., М., 1899 (изд. 2-е, 1910); Вавочка, М., 1900 (изд. 4-е, 1912); Дух времени, Роман в 2 чч., М., 1908 (изд. 2-е, 1909; изд. 3-е, кн. I, 1912); Наши ошибки, Повесть, с автобиографией А. Вербицкой, М., 1908 (изд. 3-е, 1908); Моему читателю, Автобиография, очерк, 2 тт., М., 1908—1911; Ключи счастья, 5 тт., М., 1909—1913 (и повторн. изд.); Мираж, Комедия, М., 1913; Елена Павловна и Серенка, Роман, М., 1914 (изд. 3-е, 1917) и др.

II. Чуковский К., Книга о современных писателях, СПб., 1914; Крайнихфельд В., В мире идей и образов, т. II, СПб., 1912; Ольминский М., По вопросам литературы, Л., 1926. Другие марксистские статьи в журн. «На лит-ом посту», №№ 7—8, 1926.

III. Владиславлев И. В., Русские писатели, изд. 4-е, Л., 1924 и Мезьер А., Русская словесность, т. II, СПб., 1902. II. Воробьев

ВЕРВЕЙ Альберт [Albert Vervey, 1865—] — современный голландский поэт и критик, издатель журнала «De Nieuwe Gids» и один из самых выдающихся участников «движения 80-х гг.» (см. «Нидерландская лит-ра»). В эти годы подъема радикальной мелкобуржуазной интеллигенции молодой В. примыкал к революционному крылу поэтов и в своих произведениях стремился соединить идеалы Шелли, Китса и Золя (сборники стихов «Persephone en andere Gedichten», 1885 и «Verzamelde Gedichten», 1889). После 1888, когда «движение 80-х гг.» стало терять свое значение, Вервей постепенно отходит от него. С 1895, совместно с Виллем Клосом, издавал «Двухмесячник» (Tweemaandelijk Tijdschrift); программа последнего: дать картину жизни и гармонически сочетать реальное с идеальным. В многочисленных сборниках песен В. этого периода — «Aarde» (Земля, 1895), «De nieuwe Tuin» (Новый сад, 1898), «Het brandende Braambosch» [1899], «Dagen en Daden» [1901] и других — выражены переживания одинокого интеллигента-индивидуалиста, живущего «среди дюн и моря» и тоскующего по «утерянной земле». Поэт ищет человека вообще, он проповедует «равенство всех людей», равенство духовное. Еще звучат у В. гимны в честь Великой французской революции, но он уже избегает всего, что могло бы вызвать недовольство господствующих классов. С 1904 В. — ярый сторонник «чистого искусства», «нового ренессанса» и искусства как самоцели [поэтические сборники «Van Liefde» (О любви), «Cor cordium» и др.]. Поэт не должен, — говорил В., — выражать стремления и мысли, возбужденные внешним миром, социальную

средой, а наоборот — должен организовать ее по своему подобию, «одухотворить ее». Поэзия должна возвышать человека над партийными дразнами и злободневными спорами. Эти взгляды развивал он в журнале «De Beweging» (издавался с 1904 — 1919 гг.), приближаясь все больше к идеалам индивидуалистически-неоромантического «ренессанса» немецкого поэта Стефана Георге (см.), приверженцем и учеником которого В. себя считал. В своем «одухотворенном» понимании искусства он также опирался на голландского писателя Потгитера, биографию которого он написал в 1903 г. Таким образом Вервей, отразивший в своем творчестве процесс разложения мелкой буржуазии, постепенно превращался из революционного певца в поэта, ищущего спасения в бегстве от современности в область чистого эстетизма (сборники «Het eigen rijk» — «Собственное царство», 1912, «Het zichtbaar Geheim» и др.).

В. написал также несколько драм («Johan van Oldenbarheveld», 1895, «Jacoba van Beieren», 1902, «Rienzi», 1910). В отношении формально-эстетическом В. является одним из самых талантливых поэтов современной Голландии. Кроме того он видный теоретик искусства и литературы; многочисленные статьи В. на эти темы отражают его идеологическое развитие; они собраны в книгах «De olde Strijd» (Старый спор, 1905), «Stille Toernooien» [1901] и «Luide Toernooien» [1908]. В. кроме того издал сочинения Вонделя (см.) и написал книгу о новой голландской литературе.

Библиография: Uydert M., Albert Vervey, Amsterdam, 1908; d'Oliveira E., De mannen van 80 jaar het woord., Amsterdam, s. a. Ф. Шиллер

ВЕРГА Джованни [Giovanni Verga, 1840—1922] — крупнейший представитель реалистического романа в Италии конца XIX века. Родился в Сицилии, в зажиточной буржуазной семье. Ранние романы В. [60—70-е гг.] носят сентиментально-мелодраматический характер, проникнуты лирическим настроением, а иногда приближаются к сенсационной беллетристике (лучший из них — «Storia di una carinera» — «Малиновка», 1869, написанный в эпистолярной форме). Романы эти еще чрезвычайно подражательны; весьма заметно влияние на них французов. В конце 70-х годов в творчестве В. происходит перелом. Он выступает как вождь «веризма» (см.), проблеме которого посвящено несколько его журнальных статей. Некоторое влияние при этом оказал на В. французский натурализм (Мопассан, Додэ, отчасти Золя). С 1880 по 1891 год он выпускает ряд сборников новелл (самый популярный из них — «Vita dei campi» — «Жизнь нивы», 1880), где дает ряд жанровых картинок и типов Сицилии (преимущественно сицилийской деревни), пишет роман «Il Marito di Elena» (Муж Елены, 1882) и цикл романов под общим заглавием «I Vinti» (Побежденные); по замыслу, романов было пять: 1. «I Malavoglia»

(Семейство Малаволя, 1881), 2. «Mastro Don Gesualdo» [1888], 3. «La Duchessa di Leyta» (Герцогиня Лейра — неокончен., 1891), 4. «L'onorevole Scipioni» (Благородный Шипиони), 5. «L'uomo di lusso» (Светский человек) — оставшиеся ненаписанными.

Для всего творчества В. характерно постоянное взаимодействие лирического, субъективного элемента и «веристского» принципа «объективной летописи». Первый выражается в большом количестве лирических тирад, в сильной примеси иронии и аффектации. Второй — в наибольшей степени выявлен в цикле «Побежденные»: Верга изображает постепенный распад и разорение мелкобуржуазной сицилийской семьи Малаволя; глава семьи, Бастианаццо, обанкротился, часть членов семьи погибает, часть опускается «на дно». Психология страдания — момент, на котором Верга с особым вниманием останавливается. Все его романы проникнуты глубоким пессимизмом. В новеллах В. дает лаконичный, сжатый рассказ, с сильной драматизацией; описания у Верга всегда импрессионистичны. Центр тяжести в новеллах однако не лежит в фабуле; это — психология страдания и эмоциональные взрывы в самых разнообразных видах. В. почти не изображает коллектива; он всегда остается в портрете. Более того, он подчеркивает «аполитичен»; он показывает, но никогда не оценивает, разве только путем иронии, что сближает его с Флобером, близким к нему по складу личности. Речь — главный момент в новеллах Верга; свой принцип новеллы он выразил в изречении: «Ascoltate, ascoltate, e saperete scrivere» (Слушайте, слушайте — и научитесь писать). Для Верга характерно и преувеличенное внимание к форме и отделке своих произведений, из-за чего остались неоконченными «I Vinti». Процесс распада мелкой буржуазии, угнетения и обеднения крестьянства, в особенности на родине Верга — Сицилии, усилившийся в стабилизированной буржуазной Италии 70-х и 80-х годов, после окончания национального периода объединения Италии, — вот те факты, которые вызвали к жизни творчество В. (см. «Веризм»). Влияние В. чувствуется в современном итальянском романе; своим учителем считают его Дедедда, Папини, Пиранделло. Новелла Верга «La cavalleria rusticana» (Сельская честь) из «Vita dei campi» переработана им в драму (в «Сельской чести» впервые выступала Э. Дузе); драма была затем положена на музыку «веристом» Масканьи и пользуется всемирной известностью.

Библиография: I. На русск. яз.: Деревенские рассказы, «Отечественные записки», 1883 и 1884; Клейменный рыжий, Рассказ, М., 1835 и 1924; Муж Елены, Роман, М., 1900 и СПб., 1904; Ева, Роман, М., 1900; Несчастье деушки, Роман, М., 1910; История одной малиновки, Роман, 1914; Обреченные, Сицилийские рассказы, М., 1927; Осел святого Иосифа, Рассказы, Л., 1927; Жизнь нивы, Избр. рассказы, ЗИФ, М., 1929 (печатается). На итальянск. яз., кроме упомянутого: Романы: Nedda, 1871; Eros, 1873; Tigre Reale, 1875; Dal tuo al mio, 1908. Поэзия: Poesie, 1872. Новеллы: Novelle Rusticane, 1883;

Per le vie, 1884; I ricordi del Capitano d'Arece, 1886; Don Candeloro e C-ie, 1889; Vagabondaggio, 1891. Teatr: Cavalleria rusticana, La Lupa, La caccia al Lupo, La caccia al Volpe (переработка Лопеза), Drammi intimi, 1884.

И. Gropallo L., Autori italiani d'oggi, G. Verga, Torino, 1903; Vossler K., Italienische Literatur der Gegenwart, Heidelberg, 1914; Russo L., Giovanni Verga, Napoli, 1920 e 1924; Его же, I Narratori italiani contemporanei, 1860—1926; Le più belle pagine di G. Verga, Auswahl aus seinen Schriften mit Anmerkungen von Prof. Antognoni O., Heidelberg, 1922; Scaglia N., G. Verga, Ferrara, 1922; Croce B., La letteratura della Nuova Italia, t. III (статья о Верга), 1913; Ojetti U., Alla scoperta dei letterati; Gillet L., Les lectures étrangères, 1925 (статья о Верга и его эпохе); Crémieux B., Panorama de la littérature italienne contemporaine, 1928.

А. Шабод

ВЕРГАНИ Орио [Orio Vergani, 1898 —] — современный итальянский прозаик. Основной темой творчества В. является жизнь города. Обычно герои произведений В. — музыканты джаз-банды, цирковые артисты и т. п. Обращая главным образом внимание на форму, В. подчеркнута аполитичен и сторонится общественных тенденций. Близкий тематически к Ж. Ромулю (см.), В. отличается от него большим индивидуализмом и своеобразной фантастикой, сказывающейся в несколько проницательном преобразении окружающей действительности. В. находится под влиянием Жироду (см.), напоминая последнего острой восприимчивости и яркими, необычными образами. Стремясь передать своим нервным, напряженным стилем сложные ритмы современного города, В. тяготеет к малым формам [афоризм, импрессионистический набросок, сведенная к минимуму новелла (как в сб. «Soste del capogiro») и к динамическим построениям (киносценарий в «Io, il povero negro» и т. д.)]. Связанный с передовыми писателями Запада более, нежели с традициями собственно итальянской лит-ры, В. может быть причислен к представителям «космополитического» течения в современной западной лит-ре, являясь типичным выразителем лит-ной богемы послевоенного периода.

Библиография: I. L'acqua alla gola, 1921; Asso piglio tutto, 1926; Il cammino sulle acque, 1927; Fantocci del carosello immobile, 1927; Soste del capogiro, 1927; Io, il povero nero, 1929.

И. Piconi E., La bancarella delle novità, 1928; Crémieux B., Panorama de la littérature italienne contemporaine, 1928.

И. Р.

ВЕРГЕЛАНД Генрик Арнольд [Henrik Arnold Wergeland, 1808 — 1845] — один из крупнейших норвежских писателей-публицистов. Возглавлял радикальную национальную партию, борющийся за культурную независимость Норвегии. В. много сделал для просвещения широких масс: организовывал народные библиотеки, выпускал популярные брошюры и листовки, издавал газеты — «Statsborgeren» [1835—1837] и «For Arbeidsklassen» [1840—1845]. Все это не помешало однако В. принять от шведского короля пенсию и занять место государственного архивариуса. Покинутый вследствие этого политическими единомышленниками, Вергеланд отдался всецело литературной деятельности. Лучшие произведения В. написаны им уже во время тяжелой болезни, приковавшей его на несколько лет к постели. Вергеланд стал известен после выхода в свет его фарсов на темы дня: «Ah» [1827],

«Irreparabile Tempus» [1828] и других, выданных под псевдонимом Siful Sifadda. В 1830 г. появилась его «Библия республиканца» (по выражению современников) — лирическая драма «Skabelsen, Menneket og Messias» (Мироздание, человечество и Мессия). Произведение это вызвало жестокую критику со стороны Вельхавна (см.). Борьба между ним и В. определяла в известной мере дальнейшее развитие норвежской лит-ры. В. оказал влияние на творчество Бьёрнсона и Ибсена.

Библиография: I. Кроме упомянутых произведений: драма — Barnemordersken, 1825; Campbellerne, 1838; Venetiæne. Лирические поэмы: Jöden, 1842 и Jövidden, 1844, где В. ратует за равноправие евреев; Der Engelske Løds, 1844; Собр. сочин. в 9 тт., 1852—1857; Избр. сочин. в 9 тт., 1882—1884; Samlede skrifter, Utgitt af H. Jaegers, D. A. Seim, I, Digte, B. 1—3; II, Digterverker, B. I, 1918—1920; B. 2—6; IV, Avhandlinger, Opplsyningskrifter, B. 1—6, 1920—1928 (издание продолжается).

И. Lassen, Henrik Wergeland og hans Samtid, 2-е изд., 1877; Vullum E., Henrik Wergeland i Digt og Liv, 1881; 1908; Skavlan, Henrik Wergeland, 1892; Koht, Henrik Wergeland, 1907; Gröndahl J., Henrik Wergeland, the Norwegian poet, 1919; Laache R., Henrik Wergeland, og h. Strid Med Prokurator Praem, B. I, 1828—1831, Oslo, 1927.

ВЕРГИЛИЙ [полное имя — Публий Вергилий Марон—Publius Vergilius Maro, 70—19 до христ. эры] (написание Виргилий, возникшее в поздней древности и укрепившееся в эпоху гуманизма, неправильно) — римский поэт. Р. в семье ремесленника, ставшего мелким землевладельцем. Первоначальное образование завершил в Риме, где обучался риторике и философии. К школьным годам относятся первые поэтические опыты В. в духе господствовавшего тогда «неотерического» направления (см. «Римская лит-ра»), главным представителем которого был Катулл (см.); для направления этого было характерно безразличие к политическим и социальным проблемам, развившееся в разоренных гражданскими войнами группах средней римской буржуазии, и индивидуалистическое чувство жизни. «Неотерическая» поэзия, рассчитанная на небольшой и замкнутый круг образованных читателей, культивировала исключительно малые жанры, главным образом эпиграммы и небольшие поэмы по образцу эллинистических «эпиллиев». В противоположность старому историческому эпосу с его неизбежно широким социальным охватом, здесь брались преимущественно мифологические темы с установкой на патетические положения и на изображение душевных переживаний героев. Небольшие размеры поэмы компенсировались тщательной отделкой стиха, приближением его к строгим нормам эллинистической метрики и щедро рассыпанными блестящими «учености»; оригинальность творчества ценилась ниже, чем стилизация и переработка уже вошедшего в лит-ру материала. В этих настроениях рос молодой В.; в философские учителя он выбрал эпикурейца Сирона, представителя учения, призывавшего к полному общественному индифферентизму. В политической жизни В. не принимал участия;

к адвокатской карьере оказался неспособным; с лит-ыми кругами он завязал прочные связи и упражнялся в сочинении шуточных эпитграмм в стиле Катуллы. Началом своей лит-ой деятельности поэт считал «Буколики». Они состоят из 10 эклог (т. е. «избранных стихотворений»), из к-рых 6 представляют собой диалоги между пастухами; чаще всего пастухи состязаются между собой в пении (эклоги 3, 5, 7, 8), произнося при этом либо целые стихотворения (экл. 5 и 8), либо перебрасываясь репликами в 2 (экл. 3) или 4 (экл. 7) стиха. Эти короткие песенки, воспроизводя иногда приемы народного стиля (параллелизм членов, припев), были весьма подходящим материалом для реформы поэтического яз., произведенной В. и положившей основу для всего дальнейшего развития римской поэзии. Длинные и запутанные периоды старинной римской поэзии (иногда до 20 стихов) В. заменил короткими предложениями с ясным членением на части и без нагромождения придаточных, перенеся таким образом в поэтическую речь навыки античной художественной прозы. Каждая эклога представляет сложную мозаику мотивов и отдельных выражений, заимствованных из различных стихотворений Феокрита. Но в то время как у греческого поэта иногда еще встречаются жанровые картинки, у В. бытовая материал играет значительную роль. Центр тяжести — в переживании пастухов, отдающихся любви и поэзии; охотно вводятся и народные поверья. Пастухи В. — совершенно условные фигуры для произнесения плавных стихов в «нежном» стиле с остро отточенными сентенциями, к-рыми поэт зачастую больше дорожит, чем строгой выдержанностью ситуации целого стихотворения. В этот условный мир неожиданно врывается актуальная политическая жизнь. Около 41 г. поместье В. было отнято у него для раздачи ветеранам нового владыки Рима, Октавиана (Августа). Поэт поспешил в Рим и при помощи своих лит-ых друзей добился от Октавиана возвращения поместья. Эти события служат материалом для диалогов между пастухами в эклогах 1 и 9; в 1 эклоге в уста пастуха Титира вложена хвала божественному юноше, разрешившему ему остаться на своем участке, в то время как все соседи изгнаны. Совершенно особое место занимает знаменитая 4 эклога, являющаяся хвалой новому политическому порядку, облеченной в форму оракула, провозвещающего близкое рождение нового бога, к-рый спасет мир. Древние христиане видели в этом мальчике Христа; 4 эклога действительно покоится на тех самых религиозных представлениях эллинизма, из к-рых впоследствии выросло христианство. «Буколиками» Вергилий обратил на себя внимание Октавиана и его сподвижника Мецената, которые были заинтересованы в лит-ой пропаганде идеологических основ нового строя. Строй этот, выраставший

в борьбе римской буржуазии против буржуазии старых эллинистических государств, вошедших в Римскую империю, требовал националистической идеологии, окрашенной в романтическое преклонение перед римской древностью. Одной из первых задач Октавиана было восстановление сельского хозяйства Италии, пострадавшего во время гражданских войн. По предложению Мецената В. пишет «Георгики», дидактическую поэму о сельском хозяйстве и работает над ними 7 лет (прибл. 37—30). Поэта увлекла задача борьбы с материалом, трудно поддающимся эстетическому оформлению, и он выполнил ее с гораздо большим успехом, нежели эллинистические авторы дидактических поэм. «Георгики» состоят из 4 книг: 1. О посевном хозяйстве, 2. О культуре винограда и плодородных деревьев, 3. О скотоводстве, 4. О пчелах — обычный порядок расположения в римских сельскохозяйственных сочинениях. Поэма расцвечена стилистическими орнаментами, блестящими описаниями, картинными стилизованной в идиллические тона сельской жизни. При стилистической обработке Вергилий широко использовал старый лит-ый материал, согласно традициям «неотериков», к-рые оставили глубокий след на всем творчестве В. Спокойную объективность дидактической поэзии эллинизма он заменил высоким пафосом, достигающим наибольшей напряженности в многочисленных отступлениях, среди которых следует особо отметить хвалу Италии и хвалу мирной сельской жизни во второй книге как литературное оформление актуальных политических лозунгов. По всему произведению рассыпаны хвалы Октавиану.

Следующее и главное произведение В. — героическая поэма «Энеида». В основе ее лежит сказание о благочестивом троянце Энее (см.), сыне Анхиза и Венеры, бежавшем во время пожара Трои в латинскую землю. По официальной версии римляне считались потомками троянцев, а род Юлиев, к к-рому причислял себя Август, вел свое происхождение от самого Энея. Поэма В. должна была явиться хвалой предкам Августа и древним установлениям, реставратором которых Август себя считал. Новый литературный вкус, устремившийся к классическим образцам, требовал создания большого эпоса, обогащенного новым социально-политическим и религиозно-философским содержанием. И В. создал новый тип эпической поэмы. В построении «Энеиды» подчеркнуто стремление создать римскую параллель поэмам Гомера. Большинство мотивов «Энеиды» В. нашел уже в прежних обработках сказания об Энее, но выбор и расположение их принадлежат самому В. и подчинены его поэтическому заданию. Не только в общем построении, но и в целом ряде сюжетных деталей и в стилистической обработке (сравнения, метафоры, эпитеты и т. п.) обнаруживается желание В. «соперничать» с Гомером. Тем резче выявляются глубокие

различия. «Эпическое спокойствие», любовное вырисовывание деталей чужды Вергилию. «Энеида» представляет цепь повествований, полных драматического движения, строго концентрированных, патетически напряженных; звенья этой цепи соединены искусными переходами и общей целеустремленностью, создающей единство поэмы. Движущая ее сила — воля судьбы, к-рая ведет Энея к основанию нового царства в латинской земле, а потомков Энея к власти над миром. «Энеида» полна оракулами, вещими снами, чудесами и знаменами, руководящими каждым действием Энея и предвещающими грядущее величие римского народа и подвиги его деятелей вплоть до самого Августа. Массовых сцен В. избегает, выделяя обычно несколько фигур, душевные переживания к-рых и создают драматическое движение. Драматизм усиливается стилистической обработкой: В. умеет мастерским подбором и расположением слов придавать стертым формулам обыденной речи большую выразительность и эмоциональную окраску. В изображении богов и героев В. тщательно избегает грубого и комического, которое так часто имеет место у Гомера, и стремится к «благородным» аффектам. В ясном членении целого на части и в драматизации частей В. находит нужный ему средний путь между Гомером и «неотериками» и создает новую технику эпического повествования, в течение веков служившую образцом для последующих поэтов. Правда, герои В. атомистичны, они живут вне среды и являются марионетками в руках судьбы, но таково было жизненное ощущение распыленного общества эллинистических монархий и Римской империи. Главный герой В., «благочестивый» Эней, с его своеобразной пассивностью в добровольном подчинении судьбе, воплощает идеал стоицизма, ставшего почти официальной идеологией. И сам поэт выступает как проповедник стоических идей: картина подземного царства в 6 песне, с мучениями грешников и блаженством праведных, нарисована в соответствии с представлениями стоиков. «Энеида» была закончена лишь вчерне. Но и в этом «черновом» виде «Энеида» отличается высоким совершенством стиха, углубляя реформу, начатую в «Буколиках». Вергилию приписывался еще ряд мелких произведений. Несомненно подлинны лишь некоторые стихотворения из «Каталептон». Подлинность прочего сомнительна. Литературные староверы встретили В. очень враждебно, но он очень скоро стал классиком. Вся позднейшая римская поэзия полна заимствований из В. Упомянутое выше толкование 4 эглогий придавало В. особое значение и в глазах христиан как в древности, так и в средние века; поэтому произведения его дошли в очень большом количестве списков. В. считался источником знания, даже «волшебником», носителем высшего откровения, по В. гадали. Очень велико влияние В. на латинскую поэзию

средних веков: часто из отдельных стихов Вергилия составлялись новые произведения. Влияние В. заметно и на средневековом эпосе на народных яз. Данте избрал В. в проводники по аду и чистилищу. XVI—XVIII вв. считали В. величайшим мировым поэтом, находя его более «галатным», чем Гомер. Героическая и пастушеская поэма этого времени развивается под знаком подражания В.; комическая поэма охотно пародирует его («травестия», «бурлеск»), напр. «Перелицованный Вергилий» Скаррона [1648—1653], в России — «Вергилиева Энеида, вывороченная наизнанку» Осипова Н. и Котельницкого А. (СПб., 1791) и украинская «перелицовка» Котляревского (СПб., 1798). С появлением буржуазной лит-ры XVIII—XIX вв. многовековая традиция порвалась, и к В. стали относиться как к поэту ложного пафоса; но в романских странах В. и поныне пользуется высоким признанием.

Библиография: I. Русские переводы почти все неудачны. Отметим: Буколики, перевод А. Мерлякова, М., 1807; Георгии, перевод С. Рач, М., 1821; Энеида, перевод Шершеневич, Варшава, 1868 (лучший перевод Энеиды). Новый перевод готовил В. Брюсов; Буколики и Георгии, перевод Сошенко, М., 1873; Буколики, перевод А. В. Рудянского, Севастополь, 1897. Полное критическое издание В. принадлежит Ribbeck O., Лейпциг, 1859—1868; ценны комментированные издания Forbiger, Conington-Nettleship, Ludwig Schaper и Denticke-Jahn.

II. Из огромной лит-ры о В. следует выделить: Cartault A., Etude sur les «Bucoliques» de Virgile, P., 1897; Heinze, Vergil's epische Technik, 3-е изд., Лpz., 1915; Norden, Комментарий к 6 книге «Энеиды», 2-е изд., Лpz., 1916; Его же, Die Geburt des Kindes, Лpz., 1924.

И. Троцкий

ВЕРЕВНИН Михаил Иванович [1733—1795] — драматург и переводчик. Сын небогатого дворянина. В. — автор комедий: «Так и должно», «Именинники», «Точь в точь», «Астрейя», «На нашей улице праздник» (последние две не сохранились); они относятся к русской «мещанской драме» XVIII в., ставившей своей задачей правдивое воспроизведение нравов. Комедия «Точь в точь» живо рисует настроения различных общественных слоев во время «пугачевщины», с к-рой В., директор походной канцелярии Петра Панина, руководившего подавлением восстания, был хорошо знаком. Как переводчик В. отличался исключительной плодовитостью; он перевел, по его словам, «168 довольно вальяжных томов» (список его работ в «Москвитянине», 1842, № 12, стр. 398—402). Академия наук, печатая его переводы, ставила условием, чтобы он переводил не более 300 листов в год.

Библиография: II. «Казанские губернские ведомости», №№ 48 и 49, 1844; «Русская беседа», т. I, 1806; Тупиков, М. И. Вереvнин, «Ежегодник имп. театров», прил., изд. 3, 1893—1894; Грот, Биография Державина; Державин, Записки, отд. I.

ВЕРЕСАЕВ [1867—] — псевдоним известного современного писателя Викентия Викентьевича Смидовича. Р. в гор. Туле в семье врача-общественника. Окончив классическую гимназию, он поступает на историко-филологический факультет СПб. университета и в 1888 получает звание кандидата исторических наук. Едет

потом в Дерпт изучать медицину. В 1894 — он врач и приступает в родном городе к медицинской деятельности. Скоро переезжает в Петербург. В годы бездорожья, разочарований, пессимизма находит путь к марксизму и рабочим, примыкает к литому кружку марксистов (Струве, Туган-Барановский, Неведомский, Маслов, Калмыкова и др.) и сотрудничает в журналах: «Новое слово», «Начало», «Жизнь». В 1904, во время русско-японской войны, его призывают на военную службу, и он отправляется на поля далекой Манджурии. Началом лит-ой деятельности В. следует счи-



тать конец 1885, когда он помещает в «Модном журнале» стихотворение «Раздумье». Писатель сложился на грани двух эпох: он начал писать, когда потерпели крушение и утратили свою обаятельную силу идеалы народничества, а в жизнь стало упорно внедряться марксистское мировоззрение, когда дворянско-крестьянской культуре была противопоставлена буржуазно-городская культура, когда город был противопоставлен деревне, а пролетариат — крестьянству. Творчество писателя этого времени — переход от 80-х гг. к 900-м, от Чехова к Горькому. В своей автобиографии В. пишет: «Пришли новые люди, бодрые и верящие. Отказавшись от надежд на крестьянство, они указали на быстро растущую и организующуюся силу в виде фабричного рабочего, приветствовали капитализм, создающий условия для развития этой новой силы. Кипела подпольная работа, шла агитация на фабриках и заводах, велись кружковые занятия с рабочими, ярко дебатировались вопросы тактики... Многих, кого не убеждала теория, убедила практика, в том числе и меня... Летом 1896 вспыхнула знаменитая стачка ткачей, поразившая всех своей многочисленностью,

выдержанностью и организованностью». Ближе к 1905 общество и литературу охватил революционный романтизм и зазвучала песнь «безумству храбрых»; В. не увлекся «возвышающим обманом», он не убоился «тьмы низких истин». Во имя жизни он дождет истиной и без всякого романтизма рисует те пути и дологи, которыми шла демократическая интеллигенция, связанная с прогрессивно-демократической мыслью и революционным движением. Поэтому В. и зовут художником-историком русской интеллигенции. Его творчество действительно отражает этап за этапом в развитии русской интеллигенции. Эти этапы отмечены даже в самом заглавии его произведений.

В 1894 была написана повесть «Без дороги». Автор дает картину мучительных и страстных поисков молодым поколением (Наташа) смысла и путей жизни, обращается за разрешением «проклятых вопросов» к старшему поколению (врач Чеканов) и ждет ясного, твердого ответа, а Чеканов бросает Наташе тяжелые, как камни, слова: «Ведь у меня и н и ч е г о нет. К чему мне честное и гордое мирозерцание, что оно мне дает? Оно уже давно мертво». Чеканов не хочет признать, «что он безжизненно нем и холоден; однако обмануть себя он не в состоянии» и погибает. В годы бездорожья, когда героически пала после уничтожения Александра II «Народная воля», интеллигенция действительно мучилась угрызениями совести, особенно под вопрошающим натиском молодежи, жаждущей полезной и разумной общественной деятельности, но не знающей, с чего и как начать. Такая полоса длилась целое десятилетие. За 90-е годы происходят события: создаются марксистские кружки, появляются «Критические заметки об экономическом развитии России» Струве, выходит книга Бельтова «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю», вспыхивает известная стачка ткачей в Петербурге, выходит марксистское «Новое слово», потом «Начало» и «Жизнь». В 1897 В. дает повесть «Поверье». Наташа уже не томится «беспокойными исканиями», «она нашла дорогу и верит в жизнь», «от нее так и веет бодростью, энергией, счастьем». Повесть зарисовывает полосу, когда молодежь в своих кружках набросилась на изучение марксизма и пошла с пропагандой идей социал-демократии в рабочие массы, — на заводы и фабрики.

К началу столетия развертывается борьба между революционным и легальным марксизмом, между ортодоксами и ревизионистами, между «политиками» и «экономистами». В декабре 1900 начинается выходить «Искра». Организуются группы социалистов-революционеров, раздаются выстрелы Карповича и Балмашева. Выходит «Освобождение» — орган либеральной буржуазии. Общество увлекается индивидуалистической философией Ф. Ницше, частью

зачитывается кадетско-идеалистическим сборником «Проблемы идеализма». Происходит идеологическое и психологическое расслоение интеллигенции. Этот процесс нашел свое отображение в повести «На повороте», вышедшей в конце 1902. Варвара Васильевна не мирится с медленным и стихийным подъемом рабочего движения, историческая закономерность ее раздражает, хотя она и сознает: «я — ничто, если не захочу признать этого стихийного и его стихийности». Она не хочет чувствовать себя второстепенной, подчиненной силой, придатком к рабочему классу, каковым в свое время были народники по отношению к крестьянству. Правда, теоретически Варя остается прежней марксисткой, но мироощущение ее надломилось, изменилось. Она глубоко страдает и, как человек большой, глубокой искренности и совести, кончает самоубийством, сознательно зарезавшись у постели больного. В Токареве психологический распад выражен сильнее, ярче. Он мечтает об изящной жене, усадьбе, уютном кабинете и «чтобы все это покрывалось широким общественным делом» и не требовало больших жертв. В нем нет внутреннего мужества Вари, свое отступление он прикрывает ревизионистской теорией, философствую, что в учении Бернштейна «больше настоящего реалистического марксизма, чем в правоверном марксизме». Сергей — с налетом нищезависти, он верит в пролетариат, чтит его, «но он хочет прежде всего верить в себя». Он, как и Варя, гневно обрушивается на стихийность. Таня — полна энтузиазма, самоотверженности, она готова на борьбу со всем жаром своего молодого сердца. Без особого анализа отчетливо видны психологические сдвиги в рядах интеллигенции: примиряющийся Токарев, усомнившаяся Варя, уверенная Таня; чувствуется столкновение марксистской, эсеровской и нищезавистной идеологий. Бернштейн спорит с Марксом.

Война и пятый год нашли отражение в записках «На войне». Пронеслась революционная буря пятого года. Наступила реакция. Началась переоценка ценностей. Многие из интеллигенции разочарованно отошли от революционной работы. Крайний индивидуализм, пессимизм, мистика и церковность, эротиизм окрасили эти годы. В 1908, в дни торжества Санина и Передонова, выходит повесть «К жизни». Чердынцев, видный и деятельный социал-демократ, в момент распада, утратив ценность и смысл человеческого существования, страдает и ищет утешения в чувственном наслаждении, но все напрасно. Внутренняя сумятица проходит лишь в общении с природой и при связи с рабочими массами. Поставлен острый вопрос тех лет о взаимоотношениях интеллигенции и массы, «Я» и человечества вообще.

В первые годы Октябрьской революции интеллигенция настолько растерялась, что

совершенно не поняла смысла совершившегося переворота и пошла за контрреволюцией. Эту смутную и печальную пору писатель отразил, выпустив в 1922 роман «В тупике». Дано семейство Сартановых. Иван Иванович, ученый, демократ, вообще ничего не понимает в развернувшейся исторической драме; дочь его Катя, меньшевичка, беспомощно шатается из стороны в сторону, не зная, что делать. Оба — по одну сторону баррикады. Другая дочь, Веря, и племянник Леонид — коммунисты, они — по другую сторону. Трагедия, столкновение, споры, беспомощность, тупик.

Такова написанная В. художественная история русской интеллигенции за последние сорок лет.

В. — историк интеллигенции, но у него есть вещи о рабочих и крестьянах, правда случайные и для его творчества не характерные. В повести «Конец Андрея Ивановича», в очерке «На мертвой дороге» и в ряде других произведений писатель дает изображение рабочего на первой стадии развития его классовой сознательности. В прекрасном очерке «Лизар» рисуется власть денег над деревней. Деревне посвящено еще несколько очерков. Особо стоят нашумевшие в свое время «Записки врача», в которых автор с величайшей искренностью анализирует нравственные мучения молодого врача и вскрывает его сомнения, затруднения и беспомощность на работе. Большой интерес представляет работа о Достоевском, Толстом и Ницше, озаглавленная «Живая жизнь» (две части). Это теоретическое оправдание повести «К жизни»; здесь автор вместе с Толстым проповедует: «Жизнь человечества — это не темная яма, из которой оно выберется в отдаленном будущем. Это светлая, солнечная дорога, поднимающаяся все выше и выше к источнику жизни, света и целостного общения с миром!..» Не прочь от жизни, а в жизнь, — в самую глубь ее, в самые недра. Единство с целым, связь с миром и людьми, любовь — вот основа жизни.

За годы революции вышли работы В.: «В юные годы» (Воспоминания); «Пушкин в жизни»; переводы с древнегреческого: «Гомеровы гимны», «Работы и дни» Гезиода.

По манере письма В. — реалист. Выдающимся художественным мастерством он не обладает, нередко публицистика вытесняет образ, а разговор заменяет действие. Что особенно ценно в творчестве писателя, — это его глубокая правдивость в отображении среды, лиц, а также любовь ко всем, мятежно ищущим разрешения социального вопроса. Его герои даны не столько в процессе борьбы, работы, сколько в поисках путей жизни.

Библиография: П. Кранихфельд В., В. В. Сидович, «История русской литературы», под ред. Овсяннико-Куликовского, т. V, М., 1908—1912; Львов-Рогачевский В., В. В. Вересаев, «Русская лит-ра XX в.», под редакцией С. Венгерова, т. I, М., 1914; Неведомский М., Заниматели и продолжатели, П., 1919; Луначарский А. В., Этюды, М.—П., 1922.

Владерьян Полянский

ВЕРЕШМАРТИ Михаел [Mihály Veres-marty или Vöögsmarty, 1800 — 1885] — венгерский поэт, один из наиболее значительных представителей дореволюционной литературы, связанной с националистическими тенденциями культурно-просветительного движения. В., как и его современники, пользуется классическими формами для романтического восхваления исторического прошлого Венгрии. Этому прошлому посвящены его стихотворения (оды, дифирамбы, гимны), исторические драмы, написанные под влиянием Шекспира, и в первую очередь его эпическое произведение «Бегство Залана» (история завоевания современной территории Венгрии). Политический смысл этих произведений — в противопоставлении колонизаторской политике Габсбургов национального сознания и «национальной гордости». В. — автор венгерского национального гимна «Szezat» [1857]. Из чисто романтических произведений его надо отметить сказочную пьесу «Songor es Tünde». Революция 1848 В. не понял. В его произведениях она не нашла отражения.

Библиография: I. Собр. сочин. В. изданы в Будапеште, под ред. эстета историка лит-ры Дюлаи П. (Giulai), Vöögsmarty Költ ményei, K., I — IV, 1886.

II. Kont J., Un poëte hongrois, M. V., 1903; Kont J., Etudes hongroises, 1907 (статья о В.); Katona L. und Szinyeyi Fr., Geschichte d. Ungarischen Literatur, 1911 (глава о В.).

ВЕРИЗМ [итал. il verismo, от слова vero — истинный, правдивый]. — Этот термин возник в XVII в., употреблялся в изобразительном искусстве и обозначал реалистическую струю в живописи барокко. Затем термин возрождается во второй половине XIX в., являясь обозначением (весьма неопределенным и расплывчатым) реалистического и натуралистического направления в итальянском искусстве. В области лит-ры наиболее яркое и законченное выражение В. получил в романе и новелле. В конце 70-х гг. прошлого столетия группа писателей — Дж. Верга (см.), Л. Капуана (см.), Д. Чьямполо [р. 1848] и др. — выступила в печати со статьями, провозглашавшими необходимость перехода в области романа от сенсационности и сентиментализма к «социальной летописи», лишенной всякого субъективного элемента, дающей науку, основанное на изучении «общественных и социально-психологических отношений между людьми» описание современного итальянского общества. На практике у названных писателей проявилась прежде всего народническая тенденция (гл. образом в новелле). Они изображали деревню, в частности сицилийскую (Чьямполо, Верга и Капуана — все сицилийцы). Сицилия — провинция, где эксплуатация крестьян землевладельцами была особенно тяжелой. И изображение сельской жизни у веристов отличается пессимизмом. Веристы — художники «униженных и оскорбленных» по преимуществу. Протестуя против угнетения крестьянства, они остались на «филантропической» точке зрения, выражая

в лит-ре идеологию буржуазного интеллигента 70 — 80-х гг., когда в Италии, миновавшей героический период объединения и гарибальдийских войн, заняла центральное место буржуазия и, параллельно с усилением капиталистического накопления, все более и более клонилась к упадку мелкая буржуазия, мелкое землевладение. В цикле романов Верга, озаглавленных «I Vinti» (Побежденные), где изображается постепенная гибель сицилийской мелкобуржуазной семьи, торжествует фатализм, сознание неизбежного дальнейшего истребления этой социальной группировки. Теоретические принципы В., обязанные своим происхождением во многом позитивистской философии, приближаются к принципам Эмиля Золя, а фатализм во многом напоминает первые его романы («Тереза Ракен», «Мадлен Ферà»).

«Объективное» изображение не удалось веристам. Романы и новеллы Верга, Чьямполо, Капуана — насквозь проникнуты иронией; тон повествования нередко переходит в полудекламационный сказ (Чьямполо — «Le treccie»; большинство «Novelle Rusticane» и «La Vita dei Campi» Верга). Зато психологизм — это область, в к-рой веристы в сущности явились гораздо большими новаторами, чем в области социального содержания. Сюжетность, за редкими исключениями, отходит на задний план; она заменяется описанием действий героя как проявлений его психического состояния. В романе у Капуана, Верга и др. дается как бы хроника — кропотливое, фотографическое и все же субъективное описание. Все описания даются в разорванном виде, импрессионистическими мазками, сквозь призму восприятия героев (яркий пример — «Jeli il pastore» или «Rosso Malpelo» у Верга); прямая речь занимает несравненно большее место, чем у Мандзони, Гверрацци и др. представителей романтического романа. Крестьянский язык веристы знают в совершенстве. Не прибегая к диалекту, Верга, Чьямполо, Капуана однако мастерски воспроизводят по-итальянски особенности сицилийского наречия. Юмор играет значительную роль в произведениях Верга; но юмор веристов — в большинстве случаев на грани сатиры (напр. в новеллах «La guerra dei santi», «Cos'è il Re» и др.). Торжество д'Аннунцио и его последователей, а также идеалистического и чисто психологического романа (Фоганцаро, Серао) привело к вытеснению с лит-ры арены народнического течения. Из сочиненных писателей под влиянием В. находятся в особенности Федерико де Роберто (1866 — 1927; романы «Vicerè», «L'illusione» и др.) и Грациа Деледда (см.).

Термин «В.» в поэзии употребляется в гораздо более широком смысле, чем это было бы допустимо на основании сделанного разбора в прозе. К числу веристов относят обычно Стекетти (см.), Бойто (см.), а также, порой, и всю школу

Кардуччи (см.) (Стеккетти и Бойто называли сами себя «веристами»).

Ряд поэтов «рекионалистов» [Чезаре Паскарелла (р. 1858), Сальваторе ди Джакомо (р. 1862), пишущий на неаполитанском диалекте] имеют большее право именоваться веристами, чем Стеккетти и др. Паскарелла дает на римском диалекте ряд картин из жизни эмигрантов-переселенцев в чрезвычайно удачно сделанных «венках сонетов». Наконец поэзия социального протеста Ады Негри в значительной степени испытала влияние как школы Кардуччи, так и идей веристского направления.

Характерным отражением В. в музыке являются оперы Масканы, Пуччини и Леонкавалло.

Библиография: I. Отдельно переведены следующие произведения веристов: Верга (см. библиографию к ст. «Верга»); Капуана, Джанинта, 1898, Стеккетти, Ада Негри — отдельн. стихотв. в журналах.

II. Иванов М. М., Очерки современной итальянской литературы, СПб., 1902 (ст. а) о Чьямполы, с переводом его новеллы «Косма», б) о Верга, в) о Паскарелла, г) о современной итальянской поэзии]; Гаенари А., История итальянской литературы, М., 1895; Шерр И., Всеобщая история литературы, т. I, русск. перев. М., 1896; Vivarelli L., L. Stocchetti o il verismo nella letteratura e nell'arte, 1879; Capuana Luigi, Gli ismi contemporanei, 1898; Squillace, Le tendenze presenti della letteratura italiana, 1899; Vossler K., Italienische Literatur der Gegenwart, Heidelberg, 1914; Russo Luigi, Verga, Napoli, 1920 и 1924; Mari, L'arte dello scrivere e la pratica della prosa contemporanea, 1920; Crémieux Benj., Panorama de la littérature italienne contemporaine, P., 1928, ch. III; Gillet Louis, Lectures étrangères, Paris, 1925, стр. 195 — 214 (о стиле веристов).

ВЕРИСТОФЕР С. [S. Wörishofer, 1839 — 1890] — немецкая писательница для юношества. В последнюю четверть XIX столетия ее романы приключений пользовались большой популярностью. В. отражает в своем творчестве колонизаторские тенденции буржуазной «цивилизации».

Содержание большинства романов В. — происхождения немецкого юноши в далеких странах, среди «злодеев», дикарей и зверей. Герой выходит из всех испытаний и искушений невинным и неведимым, увлекая с собой на путь «добра» и своих колеблющихся друзей. В. пользуется, в расчете на эффект, непроверенными сведениями из области зоологии, ботаники и этнографии. В свое время книги В. являлись для юного читателя переходом от сенсационного приключения к путешествию-приключению. Они пробуждали интерес к естественно-научным фактам. Лучшими произведениями В. можно считать: «Корабль натуралистов» — образовательное путешествие двух юношей по Африке, Борнео и островам Полинезии — и «Среди пиратов» — роман о приключениях мальчика среди мавританских пиратов в XVII столетии.

Успех романов В. объясняется искусным развешиванием повествования и занимательностью фабулы.

На русский язык переведена значительная часть романов В. До революции они были выпущены рядом издательств (Вольф, Павленков и Луковников, Губинский). В нескольких изданиях вышли: «Корабль

натуралистов» («Образовательное путешествие»), «Алмазы перуанца» («Сокровище Перу») и «Сказочная страна». После революции в России был переиздан «Корабль натуралистов» (Гиз, «Мол. гв.», М., 1928).

Библиография: II. Köster H. L., Geschichte der deutschen Jugendliteratur, Berlin, 1920, 1927. E. A.

ВЕРЛЕН Поль [Paul Verlaine, 1844 — 1896] — французский поэт. Творчество В. относится к эпохе глубокого упадка моральных сил буржуазии, особенно ярко отразившегося на психологии как-раз тех мелко-



буржуазных кругов, из которых выдвигались чаще всего художники и поэты, в том числе и Верлен. Его первые произведения относятся к 1865 году. Они почти совпадают со смертью Бодлера, имевшего огромное влияние на Верлена.

Верлен начинает как «парнасец», то есть он пишет стихотворения, которые не преследуют никакой общественной или философской цели, представляя собою как бы великолепные художественные безделки; тем самым, что являются безделками, они, по мнению адептов «Парнаса», и свидетельствуют о своей принадлежности к высокому искусству.

Разложение французского буржуазного общества значительно усилилось после того, как режим Наполеона III с властью биржи, оголенного разврата, непомерной роскоши и столь же непомерного шпионства с размаху ударился о внешнего врага и разбился на куски, оставив после себя довольно хаотическое общество с борьбой монархистов и республиканцев, с величественной, но страшной трагедией Коммуны, с углубляемым безверием в будущее, и т. п. В дальнейшей истории Франции буржуазная Третья республика, ее морально подозрительные дельцы, ее многочисленные финансовые и политические панамы, развитие спекуляции, а рядом с этим бедность пролетариата, количественный рост его за счет толкаемых во все большую нищету мелкобуржуазных ремесленников,

а также интеллигенции, — все это создавало довольно мрачную картину. Разочарование росло. Немало было тех, кто бежал совсем от общественной и политической жизни в область чистой науки и чистого искусства, а кто этого не мог — в область хоть сколько-нибудь благоустроенного и спокойного житья-бытья.

Последнее было наименее возможно для В. По природе своей, вероятно наследственно, В. был человеком шаткого, подвижного характера. Преследовать какую-либо заранее намеченную цель он был неспособен. Seriously противостоять всякого рода соблазнам было не в его силах. Найти опору в общественности он не мог. В. оказался выбитым из колеи, попал в ряды непутевой кафе-богеми и до конца жизни так и не смог из нее выбраться. Его семейная жизнь сложилась крайне неудачно. Этому способствовала еще и половая ненормальность. Встреча и дружба с ярко выраженной, но глубоко порочной натурой, молодым поэтом Р е м б о, только еще больше углубила беспорядочность всего существа В. Разбитый алкоголем, развратом, неуравновешенный человек, переходивший от оргий и бурных приступов веселья к чрезвычайному унынию и покаянию, метавшийся между сатанизмом и католицизмом, Верлен находил единственное утешение в своем необыкновенно тонком поэтическом даре, который умел самым совершенным образом передавать все настроения этой богатой нюансами талантливой природы.

В отношении содержания нет большой разницы между поэзией В. и его предшественника Бодлера. Так как В. написал гораздо больше произведений, чем Бодлер (полное собрание его сочинений обнимает 20 тт.), то конечно все является здесь в количественно развитом виде. Едва заметное например у Бодлера обращение к католицизму, у Верлена — целая полоса жизни и порождает, кстати сказать, наименее удачные его произведения. Но в общем сходство содержания значительное. В. так же боится жизни, как и Бодлер, она так же представляется ему преисполненной соблазнов и боли. Каждое наслаждение кажется ему приманкой у какой-то западни. От этого тяжелого настроения он пытается освободиться полетами в область чистой фантазии.

Зато в отношении формы В. резко отличается от Бодлера. Для Бодлера поэзия прежде всего искусство слова во всей полновесности его выразительности. В. же в своем стихотворении «L'Art poétique» объявляет бешеную войну красноречию и требует «музыки» прежде всего, осуждает всякую определенность в поэзии, призывает к тончайшему сочетанию нюансов. Действительно, Верлен прежде всего музыкант. Кажется почти странным, что он был не даровитым композитором, а поэтом. Необыкновенная сложность и разветвленность его переживаний, при крайней их неопределенности, гораздо легче могла

поддаваться бессловесному тональному искусству. Но именно поэтому В. относился и к поэзии как к искусству прежде всего тональному. Слово он ценил по его звучанию. Тончайшие переливы звучания ритмического и фонетического характера — вот, так сказать, душа стихотворений В. Характерна любовь В. к напевным свободным метрам, к так наз. «облегченному александрийскому стиху», к короткой строчке с переносами (enjambements), дерзко нарушающими «неразрушимые» синтаксические единства (Pareil à la Feuille morte). Чисто музыкальный характер его поэзии выявляется и в мастерской технике повторов, когда слово, стих или целая строфа, как музыкальная фигура, проходит через все стихотворение. Конечно слова все-таки что-то значат, но не важно, если значение их не дает четкого образа или четкой мысли. Пусть это значение рождает те рои бледных и неопределенных полуобразов, к-рые совершают свою пляску под музыку стихотворений. Отсюда — тяготение В. к неясному пейзажу, окутанному поднимающимся с болот туманом, залитому томительной «белой луной» весны или жуткой «рыжей луной» осени. Необычайно чутко воспринимает В. и шумы города и деревни, — это он услышал «посвистывание овса», «сладостный шум дождя о городские крыши», «долгие рыдания скрипок осени». Охотно пользуется В. музыкальным приемом ведения двух самостоятельных тем, связанных лишь единством эмоции (ср. напр. композицию «Avant que tu t'en ailles»). С другой стороны — в особенности в более ранних произведениях — В. иногда дает застывший в мгновенном жесте, набросанный несколькими яркими красочными пятнами образ [например красное, черное, золотое и белое в портрете куртизанки (Cortège)]. Мгновенность видения, яркость отдельных, порой мельчайших деталей — «блеск соломинки в полумраке стойла», «ярко освещенный круг лампы» в полутемной комнате — роднит В. с импрессионизмом. В этой яркости отдельных видений — отличие поэзии В. от музыки.

В музыкальном произведении звучание уже безусловно на первом плане, а образы звучание предоставляет создавать каждому, кто на это способен; у В. же мы имеем дело все-таки не с заушной поэзией, а с поэзией, так сказать, полусмысленной. Хотя несравненно более прочувствованное, чем продуманное, это тонкое сочетание музыкальной и словесной идеи, словесной образной стихии, придает В. особую прелесть. К этому надо прибавить внутреннюю злобность В., его крайнюю наивность и правдивость, странным образом сохранившиеся в нем рядом с грязью его жизни. Он жил среди своего торгашеского общества действительно в качестве настоящего «кабацкого святого».

В большой доле произведений В. имеется немало истинных шедевров, которые по мастерству своему принадлежат к лучшему,

что на языке человеческом было кем-либо сотворено. Однако нашему времени и его подлинным сынам В. не может не быть крайне чужд. Его поэзия — это поэзия безволия, поэзия какого-то равнодушия, расплывающегося радужного пятна, к-рое шевелит само житейское море. Оно играет всеми цветами, но оно инертно и призрачно.

Как уже сказано, произведения В. многочисленны. Укажем на некоторые из них. Первый его сборник назывался «Poèmes saturniens» [1865]; часть дальнейших произведений В., как «Confession» [1895], «Mes hôpitaux» [1891], «Mes prisons» и отчасти «La bonne chanson» [1870] — все это автобиографические вещи. Большой художественностью отличаются сборники «Jadis et naguère» [1885], «Les fêtes galantes» [1869] и «Sagesse» [1881]. Быть может наибольшего формального мастерства достиг он в книге «Romances sans paroles», вышедшей в 1887. В. написал незадолго до своей смерти «Parallèlement» [1889] и «Bonheur» [1891], а последняя его книга «Les investives» вышла после его смерти.

Прозаические произведения В. не представляют интереса, за исключением ряда очерков «Les poètes maudits» [1884], где он описал ту породу поэтов, к к-рой сам относил себя — людей, по его мнению, проклятых и глубоко несчастных.

В. оказал огромное влияние на русский символизм. Символисты так наз. «старшего поколения» — Брюсов, Бальмонт, Сологуб — признавали В. своим учителем. В сборниках «Русские символисты» [1894] уже даны переводы из В. И в дальнейшем символисты остаются верны ему (Брюсов и Сологуб — лучшие переводчики В.). Но они не только популяризируют французского поэта. Принципы его творчества легли в основу их поэтики. Преобладание музыкальности над ясным, четким смыслом (Верленовское — «музыки, музыки больше всего»), культивирование оттенков и намеков — эти и подобные черты заимствованы русским символизмом гл. обр. у В. Ему же до известной степени обязаны русские символисты первой полосы некоторыми важными идеологическими и тематическими моментами. Их общественный индифферентизм, болезненная эротика, упадочнические, «декадентские» настроения, определенные в конечном счете социально-историческими условиями, развились под влиянием и французского декадентства, одним из замечательнейших представителей к-рого был В.

Библиография: I. Русск. перев.: Сологуб Ф. К., Верлен, П., 1908; Брюсов В., Верлен, собр. стих., М., 1911; Собр. стих. Верлена под ред. П. Петровского, М., 1912; Œuvres complètes, 5 тт., P., 1899; Œuvres posthumes, éd. Messein, P., 1923 — 1926.

II. Львов-Рогачевский В. Л., Беспристрастные, журн. «Совр. мир», кн. 4, 1909; Аничков Е., Предтечи и современники, СПб., 1911; Lepelletier E., Verlaine, биография, P., 1907; Donos Ch., Verlaine intime, P., 1907; Sèche A. et Bertaut J., Verlaine, P., 1909; Barré A., Le Symbolisme, P., 1912; Poizat A., Le Symbolisme, P., 1919; Delahaye E., Verlaine, P., 1923; Strentz H., Verlaine, son œuvre, P., 1925; Aressy L., La dernière Bohème, Verlaine et son milieu, P., s. a. А. Луначарский

ВЕРМЕЙЛЕН Август [August Vermeylen, 1872 —] — современный фламандский писатель, один из главных организаторов и руководителей младофламандского мелкобуржуазно-национального движения в литературе, девиз которого был: «Мы хотим быть фламандцами, чтобы стать европейцами». Будучи еще студентом, В. издавал маленький журнал «Jong Vlaanderen» [1889] для пропаганды этих идей. Молодое движение ставило себе те же цели, что и голландское «De Nieuwe Gids»: оно проповедывало идеи раннего натурализма. В. с группой товарищей основал для этого [1893] лит-ый журнал «Van Nu en Straks» (Сегодня и завтра), где опубликовал повесть «Heimwee» (Тоска по родине). Поскольку редакция состояла из представителей разных слоев мелкобуржуазной интеллигенции, этот журнал не имел определенной программы: в нем печатались работы христианского, символично-эстетического и др. направлений. Очутившись в Берлине, куда В. поехал для изучения европейской литературы, он попал под влияние Гауптмана, Бруно Вилле, Дж. Г. Маккая и др. Особенно сильное влияние оказал на В. анархо-индивидуалист Макс Штирнер, определивший в дальнейшем его мировоззрение. В Берлине и Вене В. написал ряд литературно-критических статей. Возвратившись в Бельгию [1896], он придал журналу и всему движению «Van Nu en Straks» ультраиндивидуалистическое направление. Излагая на страницах этого журнала свою новую программу, В. высказывался против участия в парламенте и защищал философский индивидуализм в своей нашедшей статью «Kritiek der Vlaamsche Beweging», вызвавшей полемику, к-рая длилась ряд лет. В 1901 журнал «Van Nu en Straks» прекратил свое существование. В 1903 В. основал новый журнал «Maandschrift voor Vlaamsche Letterkunde». Впоследствии В. стал профессором Брюссельского университета по кафедре истории искусства. Его перу принадлежат литературно-критические работы: «Van Gezelle to Timmermans» [1923] и «La poésie flamande de 1880 à 1910». Но самым характерным произведением как для В. и группы «Van Nu en Straks», так и для фламандского раннего натурализма вообще, является роман В. «De wandelende Jood» (Вечный жид, 3-е изд., 1918), где на фоне большого города изображаются страдания Христа. «Вечный жид» В. — это трагедия социально-неустойчивой, стремящейся укрепиться и вновь падающей мелкой буржуазии.

Библиография: II. Boeck Eug. de, Beknopt overzicht van de Vlaamsche Letterkunde, hoofdzakelijk in de 19-е eeuw., Amsterdam, s. a. Ф. Ш.

ВЕРН Жюль [Jules Verne, 1828 — 1905] — популярный французский писатель. Р. в г. Нанте, в семье адвоката. В Париже он готовился к юридической карьере и долго вращался в деловых и финансовых сферах, но знакомство с лит-ыми кругами и личное

влияние А. Л. Дюма-отца увлекли его на писательское поприще. Сначала он писал комедии и водевили (первый из них был поставлен на сцене в 1850). Но В. занимали путешествия и успехи современной ему науки и техники, и он принялся за серьезное изучение естественных наук, физики, астрономии и новейших открытий и изобретений.

Интерес к этим областям получил широкое распространение в буржуазных кругах Западной Европы вместе с быстрым ростом промышленности. С этой эпохой совпадает и начало колониальной политики Франции и ее вмешательство в дела Южной



и Центральной Америки. Научно-географические исследования направляются преимущественно в неизвестные области центральной Африки, Полинезии и в глубь материка Южной Америки. Все это получило самое яркое отражение в занятиях Верна. Но его богатая фантазия не позволяла ему удовлетворяться уже достигнутыми результатами, уносила его к будущим открытиям и в неведомые страны. Он задумал целую серию научных романов совершенно нового типа. Первый роман этой серии — «Пять недель на аэростате» — появился в 1863 году и сразу завоевал симпатии самых широких кругов читателей. Опытный издатель и сам выдающийся писатель для детей и юношества, Гетцель (S. Hetzel), писавший под псевдонимом Сталь (Stahl), сразу оценил значение этого нового вида литературы и, предугадав будущий успех Верна, предложил ему свое издательство для всех последующих романов с тем, чтобы автор давал их по два в год. Одновременно он пригласил его к участию в редактировании своего журнала «Вестник воспитания» (Magasin d'éducation). С 1863 по 1907, под общим заглавием «Необыкновенные путешествия» (Voyages extraordinaires), было выпущено в свет 58 названий романов В., которые и получили чрезвычайно широкое

распространение по всему свету как в оригинале на французском яз., так и в переводах. Каждый из них имеет свою целью ознакомление читателя с какой-нибудь географической областью (в некоторых романах и астрономической), ставит и разрешает какую-нибудь научную проблему. Материал Верн черпал из географической литературы и научных сочинений и был всегда на высоте последних достижений в этих областях, но фантазия уносила его вперед, и он описывает открытие таких стран, которые в его время еще не были открыты, и такие изобретения, к-рые еще не были сделаны. Но и в том, и в другом случае он стоит на научной базе и изобретает и открывает возможное. В целом ряде своих романов он предвосхитил изобретения, сделанные значительно позднее. Его рассказ всегда ведется очень живо, хотя и перемежается большими отступлениями, изложением географических, этнографических и т. п. данных. Действие развивается сразу, с первых страниц. Автор держит читателя в напряженном ожидании развязки, которая иногда наступает самым неожиданным и в то же время самым естественным образом. Своих героев Верн характеризует не рассуждениями, а в процессе их действий, в их речах и поступках. Галерея его типов богата и разнообразна, хотя некоторые из них часто повторяются под иными именами в разных романах. Чаще всего — это энергичный капитан или предводитель научной экспедиции, чудаки-путешественники, ученые, или ловкий и преданный слуга. Любит он вывести также исключительных по энергии и силе воли людей, порвавших с окружающей их средой и создавших свой мир силою знания и богатства. Таковы: капитан Немо, Робур-победитель и некоторые другие. Идеальная сторона романов Верна не выше общего уровня либерально-буржуазных и националистических взглядов его времени. Герои — выходцы из буржуазного общества, часто из самых верхов его, и, даже отделяясь от него, они не могут освободиться от буржуазных идей и стремлений. Миллионы и миллиарды играют большую роль в его романах. Отношение Верна к представителям разных наций доброжелательное, но он всегда отдает предпочтение французам, хотя «уважает» англичан и американцев. После 1870 года Верн относится отрицательно к немцам. Колониальную политику он рассматривает как «распространение цивилизации». Он сочувствует борьбе за свободу национальностей, но социальные и рабочий вопросы в его произведениях не затрагиваются; с его точки зрения они могут быть разрешены путем мирного прогресса, в результате успехов науки и техники, которые станут общим достоянием. Большую роль играет в его романах и благотворительность богатей, и щедрые их пожертвования на научные опыты. Но при всем том произведения Верна подымает над общим уровнем его среды и придает им

широкое значение и для нашего времени тот энтузиазм, с которым он относится к успехам науки и техническим изобретениям и который позволяет ему открывать перед читателем широкие перспективы будущего.

Все произведения Верна до революции несколько раз издавались и на русском яз. различными издательствами (Вольф, Сытин, Сойкин и др.). Лучшие переводы Марко Вовчка (см.) — в издании Вольфа. В настоящее время разные произведения Верна издаются Госиздатом, ЗИФом и «Молодой гвардией».

Библиография: П. Фон Бооль, Книги для детского чтения, Народная школа, СПб., № 11, 1873; № 2, 1874; № 3, 1876; № 4, 1877; Нахимов А., Ходячее чтение для юношества, «Воспитание и обучение», № 1, 1901; Измайлов А., Поэт науки, «Огонек», № 9, СПб., 1905; Змигродский И. И., О произведениях Ж. Верна «Un drame en Livonie» (Драма в Ливонии), Сб. Учен. лит. о-ва при Юрьевском университете, т. X, Юрьев, 1906; Горнфельд А. Г., Книги и люди, СПб., 1908 (глава «Жюль Верн»); Сатухин К. А., Жюль Верн и Майн Рид и образовательное значение их произведений, «Естественно- и географический журнал», № 11, СПб., 1912; Bastoroli, Jules Verne, auteur des voyages extraordinaires, P., 1883; Claretie Leo, Jules Verne. Celebrités contemporaines, P., 1883; Brisson A., Portraits intimes, 4-e série, P., 1899; Bouville H., Jules Verne, P., 1905; Lemaire Ch., Jules Verne, 1828 — 1905. L'homme, l'écrivain, le voyageur, le citoyen, son œuvre, sa mémoire, ses monuments, P., 1908; Poppe M., Jules Verne in seinen Werken, Wien, 1909 (отг. к печати в ЗИФе русск. пер. под заглавием «Великий романтик», под ред. В. А. Попова); Allotte de la Fuaye, Jules Verne, Sa vie, son œuvre, P., 1928. *Н. Чезов*

ВЕРНЕР Захария [Zacharias Werner, 1768 — 1823] — немецкий писатель-романтик, друг Э. Т. А. Гофмана (см.), автор многочисленных исторических драм и стихотворений, с 1793 — 1805 — прусский чиновник. В. долго колебался между аскетическим мистицизмом и чувственностью, пока не обрел «спасения» в лоне католической церкви [1811]. В первый период своего творчества В. разделял взгляды Новалиса (см.). Любимой темой драм В. является столкновение язычества с христианством («Das Kreuz an der Ostsee» — «Крест на Балтийском море», 1806) и католичества с протестантизмом («Martin Luther und die Weihe der Kraft» — «Мартин Лютер и освящение силы», 1807, и др.). В. — крупный драматург, но у него везде выступает на первый план проповеднический элемент, превращающий нередко сцену в амвон («Die Söhne des Tals», 1803; «Attila», 1812; «Wanda, Königin der Sarmaten» — «Ванда, королева сарматов», 1810; «Kunigunde die Heilige» — «Св. Кунигунда», 1815; «Die Mutter der Makkaßäer» — «Мать Маккавеев», 1820); драматизм В. часто доходит до экзальтации. В истории романтической драмы В. является главным представителем так наз. «открытой формы» (offene Form — пьеса с символическим толкованием событий). В формально-художественном отношении драмы В. — прекрасные в деталях — громоздки и страдают длиннотами; идеология их полна противоречий, неясностей. Основное значение В. в том, что он создал так наз. «Schicksalstragödie» — романтическую трагедию рока («Der 24 Februar», 1815; написано по совету Гёте, старавшегося направить В. на путь строгой драматической формы).

Последняя обычно признается специфической драмой романтизма, соответствующей его пассивному мирозерцанию; она имела многих последователей (например Мюллернер, молодой Грильпарцер и др.). Трагедии В. значительно отличаются от «Schicksalstragödie» немецкого классицизма: он строил ее на примирении с небом и вере в божественную справедливость. Вернер — типичный представитель эпохи разложения немецкого романтизма.

Библиография: 1. На русск. яз. переведено: Из трагедии «Аттила», перев. А. Шишкова; из трагедии «Двадцать четвертое февраля», перев. А. Струговщикова, см. Гербель Н., Немецкие поэты в биографиях и образцах, СПб., 1877; Ausgewählte Schriften, 13 тт., 1841 и 2 т. биогр.; Briefe, 2 Bde, hrsg. von Floeck, 1918.

2. Hitzig, Lebensabriss Z. Werners, 1823; Düntzer, Zwei Bekehrte — Z. Werner und Sophie von Schardt, 1873; Poppenberg, Z. Werner, Mystik und Romantik in den «Söhnen des Tals», 1893; Degenhart, Beiträge zur Charakteristik des Stils in Werners Dramen, 1900; Frankel, Z. Werners «Weihe der Kraft», 1904; Hankaamer P., Z. Werner, 1920. *Ф. Ш.*

ВЕРОНА Гвидо, да [Guido da Verona, 1881—] — итальянский романист. Романы его: «L'amore, che torna» (Любовь, которая возвращается, 1908), «Colei, che non si deve amare» (Та, к-рой не должно любить, 1910), в особенности — «La vita comincia domani» (Жизнь начинается завтра, 1912) и «Mimi-Bluette, fiore del mio giardino» (Мими-Блюэтт, цветок моего сада, 1915) получили громадное распространение и сделали В. писателем общеевропейской популярности. Непосредственным литературным учителем В. является Габриэле д'Аннунцио. Большое влияние на его художественное мировоззрение оказал Ницше. Основные черты этого мировоззрения: индивидуализм, культ личности, свободной в своем стремлении к полноте жизненных ощущений, к живому, реальному и «земному» счастью, к насыщению красотой всех жизненных действий («эстетизм жизни»). Наряду с этим проявляется и вера в могущество положительного знания и науки, как достояния отдельных избранных личностей (профессор Андреа Ференто в «La vita comincia domani»). Именно вследствие такого индивидуализма В. выступает противником церкви и клерикализма; вместе с тем общественное безразличие, а порою и презрение к обществу, довольно ясно у него проявляются. Верона — яркий выразитель настроений верхушки буржуазной интеллигенции, претендовавшей на монопольное звание носителей духовной культуры Италии. Громадное значение в этой группировке имеют франкмасоны, к-рым близок В. и из среды которых вышли многие государственные и общественные деятели Италии. Эта группировка интеллигенции в литературе противопоставляла себя выразителям активности индустриальной буржуазии — футуристам, а затем — на политической арене — фашистам. Война 1914 — 1918 и приход фашизма к власти привели к потере этой группировки политического веса. Многие деятели перешли к фашизму, а иные подверглись жестокому репрессиям (Б. Кроче).

В центре романов Верона — эмоциональная жизнь. Эротика часто преобладает у его героев; порою она носит и патологическую окраску (вообще В. нередко увлекается изображением патологических состояний человеческой психики; в «Azyadeh», «Coei che non si deve amare» — патология даже на первом плане). Его герои стремятся к личному счастью и обычно достигают его, однако более слабые после момента полноты и опьянения — гибнут (Мими-Блюэтт), более же сильные добиваются гармонического существования, хотя бы вопреки «условностям» этики, как герои романа «La vita comincia domani», возбудившего бурю негодования в реакционных кругах. Культ эмоциональности определяет стиль романов В., построенных по музыкально-импрессионистическому принципу. Обычны для В. постоянно повторяющиеся «лейтмотивы» в виде кратких поэтических афоризмов. Эти лейтмотивы Верона дает каждый раз в новом преломлении; иногда они связаны с заглавием («Sciogli la treccia, Maria Maddalena» — «Распусти косу, Мария Магдалина», 1920; также и «La vita comincia domani») и всегда — с основным замыслом романа. В некоторых романах («Mimi-Bluette», «La donna, che inventò l'amore», «Cleo») к этому присоединяется декламационный, отчасти ритмизованный «сказ», разбитый на небольшие абзацы, с повторами. Отличительными свойствами яз. В. являются обилие красочности, декоративности, зрительных эффектов, а также контрастность и блестящий юмор. Свою биографию В. дает в романе: «La mia vita in un raggio di sole» (Моя жизнь в солнечном луче). Последние его романы — «Il libro del mio sogno errante» (Книга моей блуждающей грезы), «Lettere d'amore alle sartine d'Italia» [1924], «Yelize» [1923], «Azyadeh, la donna pallida» (Адзиаде, бледная женщина, 1927), «Mata Hari» (в семи книгах, 1925 — 1928).

Библиография: Предисловия к русским перев. В., серия к-рых изд. в 1926 — 1928 изд-вом «Космос» («Женщина, к-рая избрала любовь», «Жизнь начинается завтра», «Мими-Блюэтт», «Клео»); Prezzolini, La Cultura Italiana, 1923; Titta Rosa, I Narratori contemporanei, 1920; Russo Luigi, I Narratori italiani 1860 — 1926 (есть немецк. перев.); Vossler Karl, Die neuesten Richtungen der italienischen Literatur, Marburg, 1925. А. Шабод

ВЕРСИФИКАЦИЯ — см. статью «Стихология».

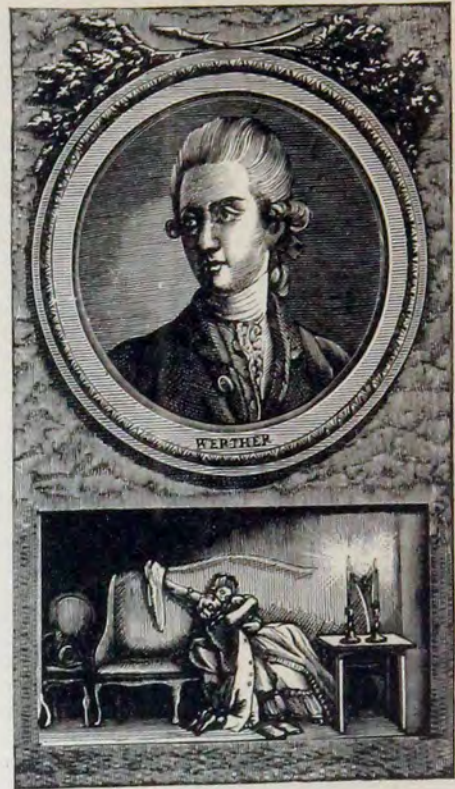
VERS LIBRE — см. «Свободный стих».

ВЕРТ Леон [Léon Werth, 1879 —] — современный французский романист, эльзасец, по убеждениям социалист-пацифист. Его известность в лит-ре основана на романах «Clavel soldat» и «Clavel chez les Majors» (Клавель у старейшин, 1917 — 1918, изд. 1922), в которых изображаются переживания солдата-интеллигента во время войны 1914 — 1918. Эти произведения построены в виде ряда набросков и зарисовок, объединенных восприятием главного персонажа. Другие его романы: «La Maison Blanche» (Белый дом, 1914), «Yvonne et Pijalbet», «Les amants invisibles» [1926]. На русский яз. переведен «Клавель солдат» (ЗИФ, М.,

1926). Верт неоднократно высказывался в пользу Советской России.

ВЕРТЕП — см. «Народная драма».

ВЕРТЕР И ВЕРТЕРИЗМ. — В знаменитом романе Гёте «Вертер» [1774] изображен принявший форму любовной истории конфликт между человеком и миром (молодой бюргер В., влюбленный в невесту своего друга — Лотту, кончает самоубийством, когда она становится женой последнего и, подчиняясь чувству долга, отвергает его любовь).



Вертер. Гравюра Ходовецкого 1778

Образ В., бывший исключительно популярным во второй половине XVIII ст., образ, в к-ром объективирован указанный конфликт (трагический исход любви В. может быть понят, как трагический исход столкновения человека с жестокой действительностью), разворачивается в двух психологических планах. Первый план: иррационализм В. В. — необычайно впечатлительная натура, человек, растрогивший все свое существо в тончайших чувствованиях и переживаниях, его поступками руководят страсти («сердце»), а не рассудок. В т о р о й п л а н: с л а б о в о л и е. В. — человек мягкий, неспособный преодолевать встающие на его пути препятствия, неспособный применить свои силы и волю к действительности. В. гибнет, так как он слишком слаб, слишком безволен,

слишком неврастеничен для того, чтобы избежать трагической развязки. В первом своем плане В. входит в ряд иррациональных образов, возникших в европейской литературе во второй четверти XVIII века (см. «Сентиментализм»). Во втором плане вскрывается основной психологический специфический образ.

Появление В. свидетельствовало о наступлении нового фазиса в истории немецкой буржуазной культуры. Смысл сдвига в том, что некоторые слои буржуазии, отказываясь от героических настроений эпохи Просвещения (любимые образы Просвещения: вождь, трибун, борец, человек с сильной волей и высоко развитым интеллектом, контролирующим и направляющим деятельность страстей), приходят к вертеровскому комплексу. Просветители смотрели на жизнь как на материал, из которого можно лепить новый разумный мир; В. начинает смотреть на жизнь как на силу, стоящую выше его, борьба с которой обрекает человека на верную гибель. Именно в недрах немецкой буржуазии, остро ощутившей свое бессилие превратить в необходимые действия мечты эпохи Просвещения о переустройстве жизни, мог возникнуть и возник образ Вертера, слабовольного, гибнущего при столкновении с враждебной действительностью. Вертер обнажает одну из сторон немецкого буржуа кануна Великой французской революции.

Характерна оценка В. современниками. Гениальный просветитель Германии Лессинг, за которым стояли наиболее оптимистичные и революционные слои буржуазии, отдав должное художественным достоинствам романа, отрицательно отнесся к Вертеру как образу, пропагандирующему слабости и пессимизм. «Так не поступил бы ни один греческий или римский юноша» (из письма Лессинга от 26/X 1874). Для того чтобы парализовать вредную, по его мнению, установку романа, Лессинг предлагал изменить окончание произведения Гёте и даже сам задумал написать «Лучшего В.» (Werter der Bessere), но не осуществил своего намерения. Зато просветитель Ф. Николаи написал и опубликовал продолжение романа — «Радости молодого В. Горести и радости В.-мужа» [1775], в котором он, отрицая факт самоубийства В., женит его в конце концов на Лотте. В. сообщаются черты мещанского благоразумия и рассудительности. Что касается тех слоев немецкой буржуазии, психо-идеологию которых оформлял молодой Гёте, то они восторженно приняли роман. Окончание одной рецензии: «... купи книгу (читатель) и прочти ее сам. Но не забудь захватить с собой своего сердца. Я бы хотел быть скорее нищим, лежать на соломе, пить воду и питаться кореньями, чем оказаться невосприимчивым к этому богатому чувствами писателю» (Шубарт).

Роман этот вызвал в Германии и за границей целую массу анонимных подражаний,

продолжений, пародий и переводов: «Горести юной Вертерины» [1775]; трагедия — «Мазуры или молодой В.» [1775]; «Горести молодого В.», трагедия в 3 актах [1776]; «Горести молодого франконца, гения» [1777]; «Радости молодого В. в лучшем мире» [1780]; «Горести любви», драма [1775]; «В. или безумство любви» [1786]; «Письма Шарлотты, написанные во время знакомства с В.» [1788]; «В.», трагедия [1786]; «Шарлотта и В.» [1787]; «Страдания В.» [1788]; «Российский В.» [1802] и др. Особенно интересен итальянский «В.». Это — «Последние письма Джакомо Ортиса» (Le ultime lettere di Jacopo Ortis, 1802) — роман знаменитого итальянского поэта, революционера и демократа Уго Фосколо (см.). Автор в письме к Гёте признал влияние «Вертера» на свое произведение. И здесь и там самоубийство и несчастная любовь, и здесь и там звучат мотивы «мировой скорби». Но герой Фосколо — продукт итальянской почвы, представитель патристически настроенной итальянской интеллигенции того времени; отчаяние Ортиса вызвано крушением ее надежд на освобождение Италии, которого итальянские патриоты ждали от французской революции, а затем и от Наполеона Бонапарта. Не столько безнадежная любовь приводит Ортиса к гибели, сколько безысходное положение родины, преданной Австрии Кампоформийским договором. Вместе с этими мотивами политической катастрофы пессимизм итальянского Вертера вызван господством в его стране ненавистного Ортису дворянства.

В. воздействует на быт, в результате чего возникает явление, известное под назв. вертеризма. Немецкие бюргеры XVIII века, увидавшие в В. свое социальное лицо, начинают ему подражать во всем (вплоть до одежды). Появляется крылатая фраза: «ни одна очаровательная женщина не вызвала столько самоубийств, как В.». Минорное настроение становится модой. Бюргерская интеллигенция и круги, близкие к ней, отдаются культуре слез. Сам В. делается предметом обожания, принимая в сознании поклонников черты действительно существовавшего человека. На могилу кончившего самоубийством философа Иерузалема, с которого Гёте отчасти списал портрет В., устраивались паломничества; так в 1776 ночью шла к гробу мнимого В. процессия, участники которой, одетые в черное, несли зажженные свечи, на могилу были возложены цветы, в честь покойного спеты гимны. Широко распространяется склонность к уединенным прогулкам, к созерцанию бледной луны, к писанию пространных и сентиментальных писем, к меланхолическим декламациям, к гипертрофированной чувствительности. Оба плана психологии Вертера характеризуют немецкое бюргерство второй половины XVIII в. Лессинг был прав, когда выражал опасения, не будет ли роман способствовать усилению тех сторон буржуазной психики, при господстве к-рых

буржуазия как класс теряет волю к борьбе. И действительно — мужественное, активное мироучувствие эпохи Просвещения отступило в эпоху Вертера перед чувством разочарованности, тихой печали, непрестанной грусти. Обнажилась природа немецкого бюргера, долгое время мечтавшего о борьбе за лучшую действительность и наконец обнаружившего, что он способен только мечтать и грустить, что он не созрел еще для этой борьбы.

Причина же, по которой успех В. перекинулся в различные страны Европы, та, что и там буржуазный читатель увидел и полюбил в Вертере необычайно правдиво и ярко нарисованного носителя буржуазного мироучувствия; однако между восприятием немецкой и зарубежных читательских аудиторий существовала значительная разница. Для немецкого читателя более существенным был второй психологический план Вертера (отсюда горячие дебаты на тему о слабости В., имевшие место в Германии; полемику вели просветители), зарубежному же читателю был вполне близок и понятен именно первый план психологии образа, не столько его слабости, сколько духовная чуткость, т. е. как-раз те черты, к-рые сливались В. с массой иррациональных образов, возникавших в то время, и изобличали в В. представителя не столько немецкой, сколько вообще европейской буржуазии.

Библиография: Сиповский В. В., Влияние Вертера на русский роман XVIII ст., СПб., 1906 (оттиск из Журн. МНП); Веселовский А., Западные влияния в новой русской литературе, 5-е изд., М., 1916; Фриче В. М., Итальянская литература XIX в., ч. I, М., 1916; Кауфман, Литература и жизнь, «Вестн. лит-ры», 1920, № 4—5; Kestner A., Goethe und Werter, Lpz., 1857; Schmidt E., Richardson, Rousseau und Goethes Werter, Lpz., 1875; Appel J., Werter und seine Zeit, Oldenburg, 1896 (книга, богатая фактич. матер.); Gose H., Goethes Werter, Lpz. — Halle, 1921; Korif H. A., Geist der Goethezeit, I, v. 6, Lpz., 1923; Kraus A., Goethe a Cechy, Prag, 1896; Wojciechowski K., Werter w Polsce, Lwow, 1904; Carré J. M., Goethe en Angleterre, P., 1920. В. уделяло внимание в любой монографии о Гёте (см. библиография, приложенную к статье «Гёте»), а также в любом обзоре зап.-европ. лит-ры.

Б. Пурше

ВЕРФЕЛЬ Франц [Franz Werfel, 1890 —] — немецкий писатель, один из крупнейших представителей немецкого экспрессионизма. Творческий путь Верфеля очень типичен, — его прошли многие художники этого направления, с такой пышностью развернувшегося в послевоенной Германии. В. выступил со своими первыми стихами в предвоенные годы. Сборники «Друг мира» (Weltfreund, 1911) и «Мы существуем» (Wir sind, 1913) показывают нам поэта, стремящегося преодолеть индивидуализм, охваченного желанием разрушить перегородки, отделяющие человека от человека. Вместе с этим в поэте растет сознание одиночества, тщетности всех попыток общения. Он находит выход в богоискательстве, но и это не приводит в порядок его счетов с жизнью. В. стоит все время под знаком кризиса, глубокого разлада с действительностью. В драме «Троянки» (Trojaninnen, 1915), представляющей модернизацию классического

текста (Еврипид), Верфель дал выразительное изображение внутренней опустошенности, характеризовавшей его настроения (героиня трагедии — Гекуба — продолжает жить, хотя все для нее утратило смысл и оправдание). Сборник стихов «День суда» (Gerichtstag, 1919) показывает, как значительно углубились к этому времени пессимистические настроения В., каким резким и обнаженным стал внутренний кризис поэта. Годы войны были жестоком уроком для В. В «Дне суда» мы встречаемся с судорожными, разорванными очертаниями. Стихи В. утрачивают отличавшее их ранее спокойствие, они становятся иступленными, приобретают исключительную напряженность. Особой выразительностью отличаются здесь стихи о войне, которую автор воспринял как символ уродливости и нелепости мира. С новой силой охватывают В. богоискательские и правдоискательские настроения. Он оставляет в стороне свои прежние попытки найти дорогу к людям, он не мечтает больше о братстве, — он ставит теперь единственной целью своих исканий — себя самого. Уйти из себя, самому освободиться от всех проклятых соблазнов мира, в себе самом создать нового человека — вот задача, к-рую он себе ставит.

В «Человеке из зеркала» (Spiegelmensch, 1920) с большой яркостью выявились эти настроения. Характерно самое построение этой «магической трилогии»: герой ее Тамал живет двойной жизнью (он сам и его отражение в стекле), между двумя разветвлениями одной личности возникает ожесточенная борьба: с одной стороны — все косное, уродливое, отвратительное, связанное с реальным бытием, с другой — все чистое, духовное, идеальное. Столкновению, внутренней борьбе этих двух начал посвящена драма. Она чрезвычайно типична для Верфеля. Мучительная раздвоенность, беспочвенность характеризует мелкобуржуазного художника, осознавшего классовые противоречия капиталистического общества, но бессильного, неспособного притти к революционным выводам. Ему остается область тщетных исканий, мистических взлетов, беспочвенного морализирования. Противоречие между его классом, придавленным и теснимым, и между капиталистической действительностью он выражает в мотиве двойничества, раскалывая внутренний мир своего героя на две разделенные непроходимой пропастью половины — отвратительная, проклятая реальность, которую он преодолевает аскетическим самоощущением, и мир чистого духа. В драме «Швейгер» (Schweiger, 1922) Верфель возвращается к своему излюбленному мотиву двойничества. Здесь снова он показывает человека с двойным существованием, снова раскрывает трагедию неизбежного столкновения между миром реальной действительности и миром духа. Всего два года разделяют драмы «Человек из зеркала» и «Швейгер», но разница между ними многозначительна. От совершенно

отвлеченных, обнаженно-философских построений В. переходит в область быта, в его произведениях со всей силой врывается бытовая действительность. Драма «Швейгер» разворачивается в обстановке конкретной правды быта. Современная буржуазная Германия с борьбой партий и мировоззрений показана здесь. Этот шаг Верфеля к изображению быта, эта его попытка спуститься с высот духа на конкретную почву очень характерна. Она знаменует собой целый поворот в его творчестве. Такие книги, как «Верди» (Verdi, 1924), «Смерть мелкого буржуа» (Tod des Kleinbürgers, 1927) и «Тайна одного человека» (Geheimnis eines Menschen, 1927), дают совершенно новое направление творчеству В. Если не забыты, то во всяком случае очень смягчились его болезненные противоречия с действительностью. Мистик и богоискатель, экстатический проповедник самоочищения превращается здесь в хладнокровного психолога, болезненная нервность красок сменяется чрезвычайно четкой и уверенной манерой повествования. Поворот В. отнюдь не случаен; среди художников экспрессионизма наблюдается за последние годы массовое приспособление к условиям капиталистической стабилизации, массовое «успокоение» еще недавно взволнованных бунтарей и непритивленцев. Искусство мелкобуржуазных художников перевооружается в связи с изменившимися обстоятельствами. Верфель не порвал со своим прошлым окончательно. Черты правдо- и богоискательства в его творчестве стали лишь менее напряженными. В драмах «Хуарец и Максимилиан» (Juarez und Maximilian, 1925) и «Павел у иудеев» (Paulus unter den Juden, 1927) мы имеем образцы этого нового курса. Образец спокойного психологизма являет собой и последний роман В. — «Der Abiturienten-Tag» (Однокашники), 1928.

Библиография: 1. Человек из зеркала, П., 1922; Не убийца, а убитый виновен, П., 1924; Верди, М., 1925; Смерть мещанина, Л., 1927; Однокашники, М. — Л., 1929.

II. Глава в книге Фриче В. М., Западно-европейская литература XX в., М. — Л., 1926; Karr A., Die Welt im Drama, 5 Bde, Berlin, 1917; Martens R., Die deutsche Literatur unserer Zeit, Berlin, 1921; Naumann H., Die deutsche Dichtung der Gegenwart, Stuttgart, 1923; Specht R., Franz Werfel, Berlin, 1926; Haas W., Gespräch mit Werfel, «Die literarische Welt», 8/1, 1926; Глава в книге Soergel A., Dichtung und Dichter der Zeit, Neue Folge, Im Banne des Expressionismus, Lpz., 1926. И. Ачисимов

ВЕРХАРН Эмиль [Emile Verhaeren, 1855 — 1916] — бельгийский поэт. В. писал на французском яз. и поэтому был теснейшим образом связан с Францией и ее литературой, тем не менее особенности его собственной страны наложили на его творчество чрезвычайно большой отпечаток. Можно сказать, что поэтическое творчество Верхарна создавалось под этими двумя влияниями — родных впечатлений и настроений тогдашней интеллигенции Европы, в особенности Франции.

В. жил в эпоху расцвета символической поэзии. Крупнейшие мастера французского символизма — Верлен, Маллармэ, Рембо и др. работали параллельно с ним. Все они более или менее продолжали еще

раньше зародившееся во Франции направление, сочетавшее в себе глубокое разочарование в жизни, отсутствие общественных настроений с тем большим пристрастием к



формальному совершенству поэзии, к искусству ради искусства. Глубокая и сильная северная натура В. заставляла его чрезвычайно бурно переживать то, что укладывалось в более умеренные рамки в стране исконной классики — Франции. Первый период поэзии В. характеризуется его книгой «Les flamandes» [1883]. В. был еще очень молод, полон радости жизни, тлетворное дыхание разложения буржуазии его времени и господствовавшая политическая мода еще не коснулись его. Фламандская натура поэта радовалась великим, сочным произведениям Рубенса, избытку воплощенной в них жизни, и вокруг себя, сквозь эту призму, он видел прежде всего ликующую жизнь плоти, будто бы в особенности присутствующую Фламандии. Но очень скоро картины старых живописцев В. стал прозревать подлинное лицо действительности. Первым ответом на подавляющее впечатление огромной общественной неправды, раскрывшейся перед ним, на пессимистическую философию, которая вторглась в его сознание, был поворот к вере. Правда, его драма «Монастырь» и сборник стихотворений «Монахи» вряд ли можно даже назвать религиозными. Скорей В. с предельной страстью протянул руку к аскетизму. Однако этот аскетизм, стремление убежать от мира, уйти в себя, быть ближе к смерти, чем к жизни, носит черты болезненного ранения всего существа В. Действительно за этим следуют его произведения, доставившие ему уже огромную славу, произведения, в которых с неслыханной силой выражен законченный пессимизм. Такими: «Вечер», «Черный факел» и др. Всю природу воспринимает Верхарн как погребальный крест, как Голгофу, как мир ужаса и смерти. В. приходит к кризису более потрясающему, чем тот, на какой

были способны его французские собратья. Он боится сойти с ума, он начинает думать о самоубийстве. В его стихотворениях нет сублимации, претворяющей внутренние страдания в стройную печальную песню, как у Бодлера, или в грустную, изящную, гибкую мелодию, как у Верлена. Его стихотворения остаются галлюцинацией несчастного человека.

В символически описывает перелом своих настроений в стихотворении «Встречи». Тут отмечается появление какой-то светлой спасительной силы, которая вывела В. из темницы его скорби. Надо однако сказать, что этот переворот совершился не сразу. Действительно, от своих символических галлюцинаций поэт переходит к не менее страшным галлюцинациям действительности, к кошмарному реализму. Верхарн жил во время массового разорения деревни в Бельгии, массового притока обнищавших крестьян в городские центры. Как отражение этого социального явления и надо рассматривать его сборники «Les campagnes hallucinées» [1893] и «Les villages illusaires» [1894]. Умирание деревни — такова основная тема этих произведений. Разрушенные жилища, словно от пожара, мрачная запутанная вереница людей, идущих со своим скарбом неведомо куда, — все это на фоне туч, ветра и бескрайних, бесприютных полей. Верхарн становится реалистом, но не отказывается от высокосимволической установки. Чувствуется, что для него это крушение деревни, это бегство отчаявшихся людей — в значительной мере есть отражение жизни большинства человечества.

Но куда же идут эти люди? Что такое этот блестящий электричеством, шумящий машинами, переполненный народными толпами, переливающийся огнями и золотом город? Верхарн идет за своими беглецами из деревни в город и описывает их в сборниках, поднимающихся еще ступеньку выше: «Les villes tentaculaires» [1895] и «Les forces tumultueuses» [1902]. Сначала В. обращается к городу только как к спуту, к-рый втягивает в себя все живое. Для него это лишь центр разврата, подневольного труда, торговли всем, вплоть до человеческой жизни. Но постепенно город начинает примирять с собою В., даже восхищать его. Ведь в нем идет огромное борение мысли и воли, в нем строится новый мир. Как бронзовый памятник выливает В. образы банкира, трибуна, кузнеца, дает громовую картину народного восстания, говорит о грозящих взрывах. И еще выше поднимается В. в следующий момент своей жизни. Он пишет пророческую драму о победе социализма в своих «Зорях». В книгах — «La multiple splendeur» [1906] и «Les rythmes souverains» [1910] он совершенно освобождается от своего пессимизма. Он с блистательной радостью воспеваает великие силы человечества, их постепенное развитие в прошлом, их свергающее будущее. Однако В. не просто воспеваает ход исторического

процесса. Он прекрасно понимает, что этот процесс есть борьба, он подходит как нельзя ближе к нашему современному научно-социалистическому мировоззрению.

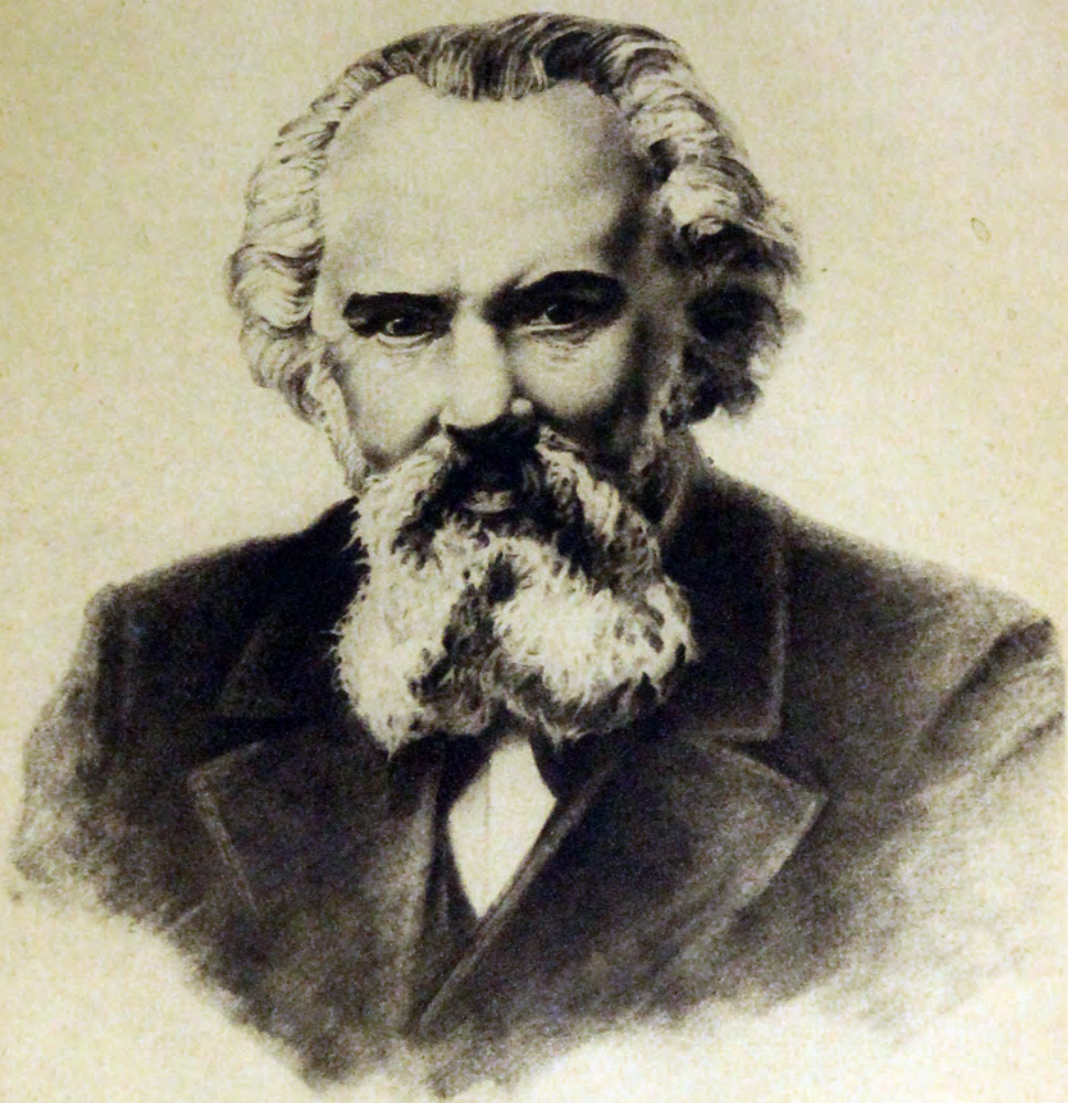
Чему обязан В. тем, что оставил позади себя всех своих современников, поднялся головою выше самых крупных из них, а главное, вышел совершенно из тени пессимизма и при этом не так, как другие буржуазные поэты начала XX в., не в футуризм с его погремучками и бубенцами, не в бессмысленное шумное кувырканье, к-рым готовившая войну буржуазия сменила свое почти столь же бессмысленное хныканье, а вперед, к социализму? Этим он был обязан бельгийскому пролетариату. Пролетариат, его партия, пресса, кооперативы, его строго выдержанное мужество, глубокий, героический идеализм, — вот что послужило целительным бальзамом, к-рый излечил В. от его навеянной общественными условиями болезни. С переходом Верхарна от служения в качестве поэта буржуазного к служению в качестве поэта пролетарского — постепенно и блестяще изменилась вся его поэзия и его собственная природа.

Человек огромной искренности, преисполненный живым общественным содержанием, он даже в эпоху своего пессимизма никоим образом не мог уложиться в строгие кованые рамки парнасцев, которые казались ему искусственными, стесняющими; чуждо ему и тогда было подобное пеню птицы наигрывание Верлена. Если Верлен восклицал: «сверните шею красноречию», то В.



Иллюстрация к Верхарну. Гравюра Мазереля

остался именно поэтом красноречия. В сущности он был трибун и проповедник, — вот почему он должен был писать вольными стихами. Строчки его то короткие, то длинные, при этом ритм все время меняется и целиком зависит от содержания. В. несравненно



АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ ВЕСЕЛОВСКИЙ

менее музыкален, чем Верлен, он несравненно менее стройно звучен, чем Леконт де Лиль или Бодлер, но зато он горяч и страстен.

К сожалению нападение Германии на Бельгию было роковым для В. Страдания маленькой родины, воспринятые им прежде всего как величайшая несправедливость, бросили его в объятия патриотизма (сборник «Les ailes rouges de la guerre», 1915). Эти патриотические немцененавистические настроения испортили образ В., отвели его в сторону от большой дороги развития пролетарской лит-ры, пролетарской борьбы. Конечно в известной степени эта реакция у В. понятна, и надо сказать, что к концу своей жизни он уже проявлял симптомы выздоровления от патриотического угара. Те европейцы обоих лагерей, которые хотели противопоставить сколько-нибудь трезвости этому угару, — Ромэн Роллан (см.), с французской стороны, и Цвейг (см.) — с немецкой — уже начали переписку с В., но бессмысленный случай погубил его: В. был раздавлен поездом.

Если мы не можем считать В. полностью пролетарским поэтом, принять его целиком в Пантеон наших великих писателей, то мы должны признать тем не менее, что он стоял на пороге этого Пантеона. В. и до сих пор имел громадное влияние на русскую поэзию, но надо ждать в дальнейшем его большего влияния, ибо несомненно из всех европейских поэтов он тот, у которого легче всего учиться и больше всего можно научиться пролетарским поэтам.

Библиография: I. «Poèmes», P., 1910, в 3 т. В том же издании ряд других книг В.; серия сборн. «Toute la Flandre», Bruxelles, 1904—1911. Всего В. выпущено не меньше 40 книг. Подробная библиография — Van Veger A. et Léautéud P., Poètes d'aujourd'hui, P., 1909. Русск. перев.: Брюсов В. Я., Стихи о современности, М., 1906; Васильев Н., Обезумевшие деревни, Казань, 1907; Элис, Монастырь, М., 1908; Брюсов В. Я., Елена спартаколка, М., 1909; Е. Н. К., Рембрандт, СПб., 1909; С. К., Филипп II, 1910; Брюсов В., Собрание стихов, М., 1915; Берг, Стихотворения, М., 1917; Волошин М., Верхарн, Одесса, 1919 (перев. 18 стихотворений, вступительн. статья переводчика); Клярова В., Стихи, Казань, 1921; Воротиных А. и Шамбинаго С., Зоря, М., 1922; Федоров В., Стихи, М., 1922; Его же, Черные факелы, М., 1922; Шенгели Р., Полное собрание поэм Верхарна, М., 1922—1923. Избранные стихотворения В. в переводе Шенгели и Брюсова печатаются в серии «Мировые и русские классики».

II. Дивильковский А., Агония деревни, журн. «Правда», кн. I, М., 1906; Его же, Бичи деревни, журн. «Современ. жизнь», кн. 2, М., 1906; Львов-Рогачевский В. Л., Эмиль Верхарн, «Современный мир», кн. 9, СПб., 1909; Луначарский А. В., Последние книги Верхарна, «Современник», кн. 10, П., 1914; Фриче В. М., Западно-европейская литература XX в., гл. I, М.—Л., 1926; Sebälf J., Emile Verhaeren, Berlin, 1905; Bazalgette L., Emile Verhaeren, P., 1907; Guilbeaux H., Emile Verhaeren, Verviers, 1908; Zweig St., Emile Verhaeren, Lpz., 1910; Mosckel A., Emile Verhaeren, L'oeuvre et l'homme, P., 1918, и мн. др.

А. Луначарский

ВЕРХОВСКИЙ Юрий Никандрович [1878 —] — поэт немногочисленной группы «классического символизма» и историк лит-ры, сын присяжного поверенного. В 1902 по окончании СПб. университета, был при нем оставлен. Занимался одно время под руководством А. Веселовского (впоследствии участвовал в комитете по изданию его

сочинений при Академии наук). В последнее время — преподаватель лит-ых курсов Москпрофобра, член ГАХНа. В. изучает гл. обр. поэтов пушкинской эпохи.

Библиография: Разные стихотворения, М., 1908; Идиллии и элегии, П., 1910; Е. А. Боратынский, Материалы к его биографии, П., 1916; Стихотворения, т. I, М., 1917; Поэты пушкинской поры, Сб. (ред. и вступ. ст.), М., 1919; Барон Дельвиг, Материалы биографические и лит-ые, 1922; Солнце в заточении, Стихи, П., 1922; Поэты-декабристы, Сб. (ред. и введ.), М., 1926.

ВЕСЕЛОВСКИЙ Александр Николаевич [1839—1906] — знаменитый русский литературовед, академик, профессор Петербургского университета и Высших женских курсов. Р. в Москве, в дворянской семье военного педагога-генерала.

Будучи по Московскому университету (окончил в 1858) учеником акад. Ф. И. Буслаяева, виднейшего у нас представителя Гриммовской мифологической школы, молодой ученый и сам в первое время выступал ее приверженцем. «Увлекали, — рассказывает он в своей автобиографии, — веяния Гриммов, откровения народной поэзии, главное — работа, творившаяся почти на глазах, орудовавшая мелочами, извлекавшая неожиданные откровения из разных „Цветников“, „Пчел“ и т. п. старья». Но даже в эту раннюю пору юного В. совершенно не удовлетворяли главные особенности «Буславской струи», «постановка мифологических гипотез» и «романтизм народности»... В студенческих же кружках В. увлекается чтением таких позитивистов и материалистов, как Фейербах, Герцен и особенно Бокль (автор «Истории цивилизации в Англии»), за к-рого он и впоследствии долго ломал копыя». Под влиянием книги Дёнлоп-Либрехта («Geschichte der Prosadichtungen»), затем диссертации А. Пыпина «Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских» [1855], составившей эпоху в историографии русской лит-ры, а гл. обр. в результате своих собственных культурно-исторических штудий в Германии и Италии (см. его монографию «Вилла Альберти», 1870) — В. сравнительно скоро убеждается в крайней односторонности модной тогда мифологической школы, представители которой, по меткому его выражению, «долго витали в романтическом тумане арийских мифов и верований». Как шестидесятник и убежденный поклонник точного знания и естественно-научных методов исследования В. «с удовольствием спускается к земле» и примыкает к наиболее тогда позитивной школе Бенфея, к-рая в отличие от Гриммовской школы выдвигала теорию лит-ых заимствований и международного лит-ого взаимодействия на основе не доисторического племенного родства, как это делали мифологи, а историко-культурного общения всех народов Запада и Востока. Именно эта теория надолго определила собой исторический характер и научную методику его капитальных исследований, особенно по средневековой лит-ре и фольклору. Общим же направлением методологического пути как

историка и теоретика литературы В. обязан главным образом непосредственному воздействию Тэна и Бокля. Но весьма характерно, что испытывая на себе сильное влияние Ипполита Тэна, особенно его учения о среде и детерминизме в искусстве, В. стремился исправить и дополнить его психологический историзм материалистическим историзмом Бокля при помощи методики исследования вышеуказанной бенфеевской школы.

Разработанный таким образом сравнительно-исторический метод впервые нашел свое теоретическое оформление во вступительной университетской лекции 1870 — «О методе и задачах истории литературы как науки», а первоначальное применение в работе молодого профессора — «Новые отношения муромской легенды о Петре и Февронии и сага о Рагнаре Лодброкке» [1870]. Последний оригинальный этюд открывает собой длинную серию такого рода сравнительно-исторических работ, которые печатаются в «Журнале МНП» в течение 70-х и 80-х годов. В них мастерски прослеживаются своеобразные судьбы разного рода элементов мировой поэзии: бродячих сюжетов, мотивов, поэтических схем-формул, образов-символов и т. д. Но убежденным представителем бенфеевской школы В. выступил в своей докторской диссертации 1872 — «Из истории лит-ого общения Востока и Запада. Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине». В этой книге автор решает один из крупнейших вопросов литературного общения Востока и Запада. Изучая историко-культурные пути проникновения восточных преданий о Викраматитье, Джемшиде и Асмодее через талмудические и мусульманские легенды о Соломоне и византийско-славянские апокрифы и повести о Соломоне и Китоврасе в западные сказания о Морольфе и Мерлине, В. доказывает, что главными узловыми пунктами передачи лит-ого влияния с Востока на Запад оказались Византия и юго-восточные славянские страны, а главными лит-ыми посредниками — средневековые переводчики, преимущественно повидимому евреи. Несмотря на то, что вопрос, к-рый в данном случае решает В., уже подвергался до него частичному рассмотрению (Валентин Шмидт, Бенфей, Юлиус Браун и А. Пыпин), монография его, по признанию акад. Буслаева, представляет собой «самый лучший опыт из всех, какие только на русском яз. были — в приложении бенфеевской теории литературного заимствования к разработке русских источников рукописных и устных, в их связи с поэтическими преданиями Зап. Европы».

Чтобы понять весь научный смысл такого рода капитальных, хотя и чисто фрагментарных трудов В. в этот период его деятельности, необходимо ясно представить себе те очередные задачи, какие властно выдвигала едва только зарождавшаяся тогда сравнительная наука о литературе. Вот в каких чертах изображал в 1873 это новое

движение один из главных его представителей в Европе: «Основания этой науки, — говорит Эстерлей, — только что положены, и то не везде; еще много нужно собирать, ломать, отбесывать камни, потому что здание готовится обширное и грандиозное. Никто не знает архитектора и лишь немногие видели план, а несмотря на то, все строго работают в одном направлении, хотя бессознательно, как будто по инстинкту: это работа пчел и муравьев...»

Именно этой скромной и непритязательной «работе пчел и муравьев», в связи с определением конкретных путей распространения и развития элементов мировой поэзии, Веселовский и посвятил весь средний период своей деятельности, начиная с указанной монографии «О Соломоне и Китоврасе» и кончая капитальным двухтомным исследованием «Из истории романа и повести» [1886 — 1888].

Будучи непримиримым противником всякого рода романтики и метафизики, В. стремился пользоваться такими приемами выяснения литературной закономерности, какие диктуются методом «естественно-научным» и на какие его уполномочивали бы лит-ые факты и явления массового характера. «Отыскать эту закономерность, — писал он еще в 1873, — можно будет разумеется не путем метафизических построений, а тем торным путем, по к-рому стремятся идти все современные науки: необходимо начать с начала, с собиранья фактов в наибольшем числе, сказов, поверий, обрядов, подбирая сказки по мотивам и сочетаниям их, поверья по содержанию, обряды по годовым праздникам или тем обыденным отношениям (свадьба, похороны и т. д.), к к-рым они бываю привязаны». «Такое расположение в перспективе, — убеждает он читателя, — лучше выяснит внутреннюю закономерность народно-поэтического организма, чем всевозможные эксперименты теоретиков на этой земле неизвестной...»

Сделавшись в начале 70-х гг. наиболее последовательным у нас представителем сравнительно-исторического метода и теории заимствований, В. тем не менее относился к Бенфею довольно независимо и самостоятельно. Поэтому там, где это было возможно, он стремился использовать и мифологическую теорию, так как в отличие от других бенфеистов полагал, что данные направления не исключают друг друга, а скорее дополняют. По учению В., теория заимствований может быть применима лишь в тех случаях, когда речь идет «о сюжетах, то есть о комбинациях мотивов, о сложных сказках с цепью моментов, последовательность к-рых случайна и не могла ни сохраниться в этой случайной цельности (теория самозарождения), ни развиваться там и здесь в одинаковой схеме из простейших мотивов (теория мифологическая)». Такого рода заимствования сложных сюжетных образований представляют собой далеко не случайные явления. Наоборот, все они так или

иначе всегда вызываются соответственными культурно-историческими событиями и процессами. Попытки же применить мифологическую «экзегезу» могут иметь место лишь тогда, «когда уже кончены все счеты с историей» и мы имеем дело не с сложной сюжетной схемой, а с отдельным мотивом, составляющим «простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдателя». Но в конце концов В. разочаровался и в теории заимствований, сыгравшей решающую роль в его исследованиях 70—80-х гг.

Под влиянием английских антропологов и этнографов он приходит к построению так наз. этнографической теории как теории самозарождения встречных лит-ых течений. Сходство и повторяемость примитивных сюжетных схем, мотивов и образов-символов объясняются этой теорией «не только как результат исторического (не всегда органического) влияния, но и как следствие единства психических процессов, нашедших в них выражение».

Речь идет в данном случае о влиянии аналогичных общественно-бытовых условий, порождающих соответственные качества среды, в связи с единством законов человеческой эволюции и цивилизации. Аналогичные же качества среды естественно могут иногда в разных странах порождать аналогичные лит-ые течения и формообразования. При этом необходимо иметь в виду, что «учение это, — как его формулировал В., — а) объясняя повторяемость мотивов, не объясняет повторяемости их комбинаций; б) не исключает возможности заимствования, потому что нельзя поручиться, чтобы мотив, отвечающий в известном месте условиям быта, не был перенесен в другое как готовая схема» (пример: «Муж на свадьбе жены»).

Этнографическая теория поэзии в свою очередь привела В. к тому, что метод сравнительно-исторический, становясь фактически, в процессе исследовательской работы, методом историко-этнографическим, — так его иногда называл сам В., — к концу 80-х гг. преобразовался у него под влиянием доктрины Спенсера, а также «Поэтики» Вильгельма Шерера — в эволюционно-социологический метод. Это преобразование метода всего легче проследить, если проанализировать те многочисленные неопубликованные курсы, к-рые В. читал на протяжении долгих лет в СПб. университете и на ВЖК, особенно самый обширный литографированный курс — «Теория поэтических родов в их историческом развитии», читанный им от 1881 до 1886. Непосредственное применение им эволюционно-социологического метода мы находим уже в его монографии о Бокаччо и отчасти в книге о Жуковском. Наиболее же тонко и мастерски Веселовский применял этот метод к изучению истории и социологии поэтических форм в замечательной, хотя далеко не законченной поэтике.

Исключительное влечение и любовь В. к западной культуре привели к тому, что по окончании университета он жил целое десятилетие за границей, где интенсивно работал, готовясь к ученой профессорской деятельности.

Пробыв несколько лет в Мадриде, Берлине и Праге, молодой ученый окончательно осел в Италии (во Флоренции), где очень радушно был принят итальянскими учеными и где так освоился с новыми условиями жизни, что о России перестал и думать, у него «явилась даже идея и возможность совсем устроиться в Италии». Под влиянием этих интересов и научных занятий над рукописями в итальянских книгохранилищах, В. на всю жизнь пристрастился к изучению итальянского Возрождения, затеяв одно время даже «обширную историю» его, начиная «чуть ли не с падения империи»... Изучению этой именно эпохи и посвящены главные труды его по истории новоевропейской лит-ры. Сюда относятся: монография «Вилла Альберти», двухтомная монография о Бокаччо, очерк о Петрарке, статьи о Данте, Бруно и др., переведенные и на итальянский яз. (см. Собр. сочин. В., изд. Академии наук, тт. II—VI). Из работ В. об Италии первое место занимает капитальное исследование о Бокаччо, в связи с его средой и сверстниками, исследование, к-рое появилось в печати в 1893, знаменуя собой наступление третьего периода деятельности В. В двухтомном труде итальянский «поэт любви и славы» изображается как один из наиболее типичных носителей того нового социально-психологического «стилевого комплекса», к-рый выработывался в период раннего итальянского гуманизма, под влиянием разложения старых средневековых систем, папства и империи. Бокаччо — сын простого купца, выдвинувшийся из «толпы» исключительно благодаря преимуществам своего духовного развития, — ярко вырисовывается в монографии Веселовского как представитель новой социальной группы (см. «Бокаччо»). При всех крупных достоинствах этого труда, мы и здесь можем наблюдать необыкновенное пристрастие автора к эмпиризму. Нагромождение всякого рода литературных, биографических и библиографических фактов, целое море бесконечных цитаций, имевших целью впечатление подлинников, постоянное стремление соблюдать полную «объективность» — все это сильно препятствовало всякого рода широким обобщениям, хотя бы в пределах того эволюционно-социологического анализа явлений стиля, которым здесь пользуется автор. На протяжении всей этой монументальной монографии красной нитью проходит идея, к-рую автор формулирует следующим образом: «„Гуманизм“ в период своей сознательности — это романтизм самой чистой расы, перед к-рой открылась обетованная земля и забытые народные основы».

Чрезвычайно характерно, что единственная крупная работа, к-рую В. оставил нам

по новой русской лит-ре, была также посвящена представителю раннего романтизма в русской поэзии — В. А. Жуковскому, своеобразному преломлению «русского гуманизма», столь чуждому, казалось бы, самому «духу» эпохи итальянского Возрождения. До В. образ нашего поэта «чувства и сердечного изображения», под влиянием таких биографов его, как Зейдлиц, Плетнев и особенно Загарин, непомерно идеализировался и по установившейся традиции изображался с чисто иконописной стереотипностью как недостижимый идеальный образ поэта «не от мира сего»... И если окончательно освободиться от влияния этой традиции повидимому не удалось и В., то зато он первый почувствовал необходимость разрушить эту «патриотическую» традицию и подойти к Жуковскому как к определенному общественно-психологическому типу, — в полном соответствии с фактами исторической действительности.

Для такой «реальной характеристики» личности и творчества поэта В. использовал колоссальное количество накопившихся после книги Загарина лит-ых материалов и «человеческих документов». Любопытно, что исследователю-эмпиристу особенно важны и дороги были при этом именно мелкие черты, «трепещущие жизнью»... Все это дало ему возможность ввести «личный момент» лирики Жуковского в «надлежащие границы, в большем соответствии не только с качеством чувства, но и с нравственными и житейскими идеалами поэта». Для нашего времени наиболее актуальное значение сохранили те главы, в к-рых В. дает первый опыт строго научного исследования поэтики и стиля Жуковского как представителя самого раннего русского романтизма или «русского сентиментализма карамзинской школы». Таковы главы: I — Эпоха чувствительности, XIV — Поэтика романтиков и поэтика Жуковского и XV — Народность и народная старина в поэзии Жуковского. И в этой монографии В. ярко сказались указанные уже недостатки исследований В., понижающие их актуальность и даже научную ценность для современного литературоведения. Чрезмерное стремление к чисто внешнему объективизму фактически приводит автора к релятивизму и отказу от более или менее законченного эволюционно-социологического синтеза. Конечная же цель всех изысканий Веселовского была всегда одна и та же, как тогда, когда он занимался сравнительно-историческим анализом разнообразнейших текстов мировой поэзии, так и тогда, когда изучал творчество поэта, рассматриваемого как общественно-психологический тип определенной группы, среды, или наконец тогда, когда строил обобщения чисто теоретического характера. Открыть точным «естественно-научным» методом, посредством «микроскопа и лупы в руках», на точно установленных массовых лит-ых фактах основные социально-исторические законы

поэтической продукции и всю закономерность международного лит-ого процесса, — вот чего так упорно добивался всю свою жизнь великий литературовед. И все дело было в том, что «тайных пружинок» историко-литературного процесса Веселовский доискивался не столько в творчестве гениальных поэтов, этих редких «избранников неба», сколько в их лит-ой и социально-культурной среде. А т. к. всякий поэт по существу — групповой, то его изучение должно начинаться не сверху, а снизу, на тех массовых лит-ых и культурно-социальных явлениях, к-рые непосредственно определяют данную группу и среду. Таковы были те основные предпосылки, которые объясняют главные особенности научной деятельности В.

Исключительно «геллертерская» форма всех изысканий 281 работы В., необычайное многообразие нагроможденных бесчисленных фактов различных лит-р и культур, фрагментарный и чисто аналитический характер наиболее капитальных и ценных его трудов — все это делает научное наследие В. мало доступным для широкой публики. Эти же особенности его гениальных исследований легко объясняют и тот факт, что образовавшаяся в свое время вокруг имени В. сравнительно-историческая школа (К. Тиандер, Е. Аничков, Д. Петров, Ф. Батюшков, В. Шиммарев, — наконец, уже в дальнейшем, Ф. де Ла-Барт) фактически не только не сумела успешно продолжать «дело» его жизни, но и не успела даже полностью раскрыть всю его глубокую историко-литературную и теоретическую концепцию. Этим же в значительной мере объясняется слабое влияние ее на представителей различных направлений современного литературоведения.

Необыкновенная судьба научного наследия В. весьма поучительна. Она наглядно показывает, что одних принципов «историзма», «эмпиризма» и внешнего «объективизма» методологически далеко недостаточно для решения тех сложных социально-исторических проблем литературоведения, к-рые впервые были выдвинуты основоположником «Исторической поэтики». Большая часть его виртуозных аналитических изысканий могла иметь чрезвычайно крупное, а иногда и решающее значение лишь в ту эпоху, когда закладывались самые основы сравнительной истории лит-ры. По объему методологическому замыслу все они представляют интерес и для нашего времени. Но не этим работам В. принадлежит будущее. Фактически они уже давно успели потерять свое актуальное значение, оставшись почти неиспользуемыми для непосредственного строительства науки о лит-ре. Современные литературоведы-социологи подходят к этим лит-ым фактам по-новому.

В. являлся едва ли не основоположником эволюционно-социологического метода в применении к изучению формальных явлений поэтического стиля и к основным проблемам теоретического характера, которые

составляют содержание его «Исторической поэтики». Построенное на позитивно социологической основе это грандиозное, хотя и далеко незаконченное теоретическое сооружение должно было представлять собой самое высшее обобщение и синтез всей его долгой и необыкновенно плодотворной научной деятельности. Необходимо однако признать, что научный замысел Веселовского таил в себе целый ряд неизбежных внутренних противоречий. Наряду с другими причинами, эти последние сильно препятствовали не только построению той «законополагающей» науки о поэзии «номотетического характера», каковую он соорудил, но и логическому завершению ее незаконченного замысла. Это была разумеется не вина, а беда нашего исследователя эволюциониста, к-рый тщетно доискивался законов органического процесса лит-ого развития. Между тем, — как это все более выясняется, — та поэтика, основы которой заложены в его теоретических построениях, в действительности может быть построена не как «историческая» или «эволютивная», а исключительно, как социологическая поэтика — на основе принципов марксизма.

Библиография: I. Собр. сочин. А. Н. Веселовского, 26 тт. Пока появились тт. I, II (вып. 1), III, IV, V, VI и VIII (вып. 1), СПб., 1913; Симоны П. Н., Библиогр. списки учено-литерат. трудов Веселовского, СПб., изд. Акад. наук, 1921. II. Пыпин А. Н., История русской этнографии, т. II, СПб., 1890 (там же краткая автобиография); Браун Ф. А., А. Н. Веселовский (1838—1906), некролог, Журн. МНП, № 4, 1907; Жданов И. Н., Собр. сочин., т. II, СПб., 1907; Петров Д. Н., А. Н. Веселовский и его «Историческая поэтика», Журн. МНП, № 4, 1907; Трубицын Н. Н., А. Н. Веселовский, Изв. 2-го отд. Акад. наук, т. XII, кн. 3, СПб., 1907; Ягич И. В., атл. История славянской филологии, вып. I, СПб., 1910; Аничков Е., «Историческая поэтика» А. Н. Веселовского, «Вопросы теории и психологии творчества», т. 1, изд. 2, Харьков, 1911; Тиандер К. и Карташов В., Опыт популяризации «Исторической поэтики» А. Н. Веселовского, «Вопросы теории и психологии творчества», т. II, вып. 1, Харьков, 1911; Памяти А. Н. Веселовского, сб. ст. и дневников, СПб., 1921; Аничков Е., В., «Slavia», Роспик, I, Seite 2, а з. 1922; там же Seite 4, 1923; Энгельгардт Б. М., А. Н. Веселовский, П., 1924; Казанский В., Идея «Исторической поэтики», «Поэтика», сб. ст., т. 1, Л., 1926; Яковсон Л. Г., Александр Веселовский и Вильгельм Гаузенштейн, «Печать и революция», кн. 6, 1926; Его же, Формальный метод и «Историческая поэтика», «Родной яз. в школе», научно-педагог. сборн., кн. 1, М., 1927; Его же, А. Веселовский и социологическая поэтика, «Лит-ра и марксизм», кн. 1, 1928; Сакулин П. Н., Веселовский, «БСЭ», т. X, М., 1928. Л. Яковсон

ВЕСЕЛОВСКИЙ Алексей Николаевич [1843—1918] — брат академика Веселовского, литературовед, профессор Московского университета и бывш. Высших женских курсов. С 1901—1904 — председатель О-ва любителей российской словесности при Московском университете; с 1906 — почетный академик. Специалист по зап.-европейской литературе. Широкой популярностью пользовались работы В. о Мольере и байронизме.

По своим методологическим воззрениям В. — сторонник историко-культурной школы. «Я считаю себя последователем и учеником Пыпина. В моих работах я обязан ему многими возбуждениями, советами, внушениями». Как и Пыпин, В. в литературе прежде всего ценит прогрессивность идей. В этом плане написано его «Западное влияние в русской литературе» (выдержавшее

пять изданий). Патетика книги — в борьбе с «пароксизмом племенной исключительности», в желании «вести развитие русской мысли и творчества в круг европейского умственного движения» (из предисловия). Отсюда — небрежение В. к собственно литературной стороне поэтических фактов, к их формам и стилю. Отсюда и тот публицистический дидактизм, к-рый у В. всегда заменял социологический анализ явления.

Библиография: I. Старинный театр в Европе, М., 1870; Этюды о Мольере. Тартюф, М., 1879; Этюды о Мольере. Мизантроп, М., 1881; Западное влияние в русской литературе, 1-е изд., М., 1883; 5-е изд., М., 1916; Этюды и характеристики, 1-е изд., М., 1894; 4-е М., 1912 (2 тт.); Байрон, Биограф. очерк, М., 1902 и М., 1914; Герцен-писатель, М., 1909; Статьи в «Беседе», 1871—1872; «Неделе», 1873—1880; «С.-Петербургских ведомостях», 1873—1874; «Вестнике Европы» с 1877; «Русских ведомостях» с 1883 и др.

II. Сакулин П. Н., Веселовский А. Н., «Научные известия», II, М., 1922 (некролог с приложением воспомин. В. о Пыпине и письм Пыпина к В.); А. П., в «Бирюче», 1918, VII (некролог); Пиксанов Н. К., Грибоедов и Мольер, Гиз, М., 1922.

III. Автобиографические сведения и более подробную библиографию см. в Словаре членов О-ва любит. российской словесности при Московском университете, М., 1911.

ВЕСЕЛОВСКИЙ Юрий Алексеевич [1872—1919] — поэт, переводчик и критик, сын Алексея Николаевича Веселовского (см.). В критических и историко-литературных работах применял культурно-исторический метод. В. один из первых популяризаторов армянской литературы в России. Сотрудничал в «Вестнике Европы», «Русской мысли», «Научном слове», «Вестнике воспитания», «Русских ведомостях» и мн. др.; много перевел, гл. обр. с французского.

Библиография: I. Очерки армянской литературы и жизни, Армавир, 1906; Армянская муза, 1907. По педагогике — Трагедия детской души, М., 1908; Литературные очерки, тт. I—II, М., 1910; Этюды по русской и иностранной литературе, тт. I—II, изд. «Звезда».

II. Некролог Веселовского, написанный В. Саводником, см. в «Научных известиях», сб. 2, Гиз, 1922.

III. Словарь членов О-ва любит. рос. словесности при Московском университете, М., 1911 (автобиографические сведения и подробная библиография).

ВЕСЕЛЫЙ Артем [1899—] — псевдоним Николая Ивановича Кочкурова. Р. в семье волжского крючника. О своем детстве и юности рассказывает следующее: «Семья жила бедно. Сам я с раннего детства начал работать — сперва на Волге в рыбацких артелях, потом ломовиком, писарем и чернорабочим на трубном заводе. Учился в приходской и городской школе. В 1916 связался с группой анархистов. В марте 1917 вступил в партию большевиков. 1917 — агитатор, красногвардеец, 1918 — 1919 — партийная работа, боец, 1920 — газетная работа — писательство».

Осенью 1921 в журнале «Красная новь» (№ 3) напечатана первая его драма «Мы». В 4-й книге того же журнала — рассказ «Масленица». В 1922 — «флот, писательство». С 1923 его произведения печатаются в наших толстых журналах: 1923 — «Реки огненные», 1924 — «Дикое сердце», «Вольница», 1925 — 1926 — роман «Страна родная», 1927 — 1928 — «Россия, кровью умытая».

Веселый принадлежит к числу оригинальнейших современных писателей. Уже в 1923, в «Реках огненных», мы видим

сложившимися основные черты его лит-ой манеры. Он широко пользуется сказом. Яз. его очень богат провинциализмами, бытовыми речениями, выражениями профессиональных жаргонов. Герой, от имени к-рого ведется сказ, обычно представитель «вольницы» — партизан, солдат, бросающий фронт, матрос-механик. Поэтому основа сказа В. — крестьянская, и в нее вплетены слова солдатского, матросского, «блатного» жаргонов. Сказ «взволнован», приподнят. Густота его эмоциональной окраски — и в характерном обилии восклицаний и междометий, и в структуре убыстренной, отрывистой, задышающейся фразы, опускающей



отдельные части речи (как напр. глаголы), и в «нагнетающих» повторениях, и в резких повелительных «интонациях». Автор старается ее усилить внешними способами воздействия (шрифты, своеобразная разбивка отдельных строк и целых периодов, печатание их напр. в виде расширяющегося книзу треугольника и т. д.). Нередко это доходит до крайностей и затрудняет чтение (так «Реки огненные» были напечатаны в «Молодой гвардии» без знаков препинания).

Произведения В. фабульно бедны. Особенно это относится к его романам («Страна родная» и «Россия, кровью умытая»). Их можно назвать почти бесфабульными. Вместе с тем они лишены твердого композиционного костяка. В них явственный упор не на архитектуру, а на слово.

Тематически В. весь в гражданской войне. Революция показывается им преимущественно в ее «стихийном» крестьянском облике. Человека «стихий», восставшей крестьянской массы, революционера по инстинкту и чувству В. изображает превосходно. Тут в покое разлившейся стихии оказываются чрезвычайно у места особенности его художественного метода: и характеристика посредством действия, и специфичность бытовой речи, и густо эмоциональный,

напряженный, красочный, народный язык. В этом случае понятный становится и «беструктурность» произведений Веселого, в которых эмоционально-лирический напор как бы сламывает, разрушает архитектурные грани.

Человек действующий — вполне в «средствах» В. Человек думающий удается ему гораздо меньше. Не только рефлектирующие натуры, склонные к самоанализу, но и вообще тип интеллигента плохо воспроизведен В. — упрощенно, неловко-шаржированно (Гильда и Ефим в «Стране родной»). Немногим только больше повезло пролетарию, в изображение которого к тому же нередко вносятся В. «махновские» черты (усердно выставляемая напоказ, чуть ли не «принципиальная» грубость и некультурность — Павел в той же «Стране родной»). Эта слабость «показа» сознательного, планирующего, направляющего элемента революции еще более выдвигает вперед в произведениях В. элемент стихийный, и без того «развернутый» с большой силой, широтой и яркостью. Перевес получается несомненно на стороне «стихий», и в ее цвет закрашивается революция.

В. — характерный представитель той группы, к-рая победительницей вошла в лит-ру в первые же годы после окончания гражданской войны и к-рая отличается как своей тематикой (почти исключительно гражданская война), так и рядом художественных особенностей (разорванность композиции, полисюжетность или бессюжетность, пристрастие к сказу, «динамизированная», убыстренная фраза, сильный лирический напор) и наконец общим восприятием революции как могучего стихийного движения, «метели» и т. д. В. занимал в этой лит-ой группе обособленное место на крайнем левом фланге. Но он единственный сохранил ее особенности и доньше, в то время как другие (Малышкин, Огнев, Пильняк, В.с. Иванов и пр.) далеко отошли от первоначального пути, разойдясь в разные стороны.

На творчестве В. сказываются те же основные влияния, что и на всей «динамической» прозе 1921—1923 (прежде всего — А н д р е я Б е л о г о), а из «производных» — Б. Пильняка. Можно пожалуй еще указать на Хлебникова.

В пролетарской лит-ре у В. особое место. Стилистически он стоит в ней отдельно, имея мало общего с остальными прозаиками. Этому соответствует и его положение вне групп. Но в прошлом — В. организатор и деятельный участник объединения «Перевал» (см.), с к-рым его связывало сходное понимание задач и целей лит-ры.

Отношение критики к В. было неровное. Но несмотря на отдельные расхождения в оценке его произведений, большинство критиков признает сильный талант В., его большую чуткость к слову, добросовестную и тщательную работу над материалом и над собой.

Библиография: П. Подовский В., Об Артеме Веселом; Пакентрайгер С., Дикое перо (Артем Веселый), «Печать и революция», кн. 5, 1926; Лежнев А., Вопросы литературы и критики, М. — Л., 1926 (статья о «Перевале»).

А. Лежнев

«ВЕСТНИК ЕВРОПЫ» — I. Один из первых русских литературно-политических журналов; издавался в Москве [1802—1830], по две книжки ежемесячно. Основателем журнала был Н. М. Карамзин, издателями — арендаторы университетской типографии: книгопродавец И. В. Попов, Ф. Гари и Е. Любий. Руководители журнала: Н. М. Карамзин [1802—1805], М. Т. Каченовский [1805—1807], В. А. Жуковский [1808—1809], Каченовский и Жуковский [1810—1811], Каченовский [1811—1813], В. В. Измайлов [1814]. С 1815 по 1830 «В. Е.» руководил один Каченовский. Назвав себя редактором, он впервые ввел в нас это слово. В карамзинский период в «В. Е.», кроме самого Карамзина (ему принадлежит огромное большинство прозаических статей), принимали участие: Жуковский, Державин, И. И. Дмитриев, В. Л. Пушкин, К. Н. Батюшков, кн. П. А. Вяземский, Д. В. Давыдов и др. В 1814 в «В. Е.» появились первые стихи А. С. Пушкина. При Каченовском в «В. Е.» принимали участие ученые — К. Калайдович, И. М. Снегирев, М. П. Погодин и др., а в качестве критиков М. А. Дмитриев и Н. И. Надеждин, выступавшие против романтиков и школы А. С. Пушкина. При Карамзине и позднее «В. Е.» был выразителем взглядов крепостнического дворянства. В статьях «В. Е.» доказывалось, что наилучший образ правления — монархия, что именно этому строю Россия обязана своим величием, что русские крестьяне благоденствуют и т. д. Отрицательные явления русской жизни в журнале замалчивались.

II. «Журнал исторический, политический и лит-ый», изд. в Петербурге с 1866 по 1918. Основателем и редактором-издателем [до 1908] был М. М. Стасюлевич (см.), с 1906 по 1916 — проф. М. М. Ковалевский, с 1916 по 1918 — Д. Д. Гримм и Д. Н. Овсянко-Куликовский. «В. Е.» — типичный либерально-буржуазный орган, политические требования которого не шли дальше умеренной конституции зап.-европейского образца. Во время войны поддерживал захватнические планы царского правительства. Среди сотрудников «В. Е.» числился ряд имен крупных писателей, ученых и политиков: Н. И. Костомаров, К. Д. Кавелин, А. Н. Пыпин, В. Я. Стоюнин, В. Л. Соловьев, К. К. Арсеньев, Н. И. Кареев, А. А. Мануйлов, П. Н. Милюков, И. И. Мечников, А. Ф. Кони, Тургенев, Гончаров, Островский, Салтыков-Щедрин и др.

Библиография: Мезьер А. В., Словарный указатель по книговедению, Л., 1924; Пикасов Н. К., Два века русской лит-ры, изд. 2-е, М., 1924; Подовский М., Указатели «В. Е.» 1802—1830, М., 1861; Каталог журн. «В. Е.» за 25 лет — 1866—1890, СПб., 1891 и «В. Е.», 1890, № 12;

Дополнит. каталог журн. «В. Е.» за 1891—1895 и «В. Е.», 1895, № 12; Последующие указатели по пятилетиям: 1896—1900; 1901—1905; 1906—1910 и т. д. в 12 кн. журнала. А.

«ВЕСТНИК ЖИЗНИ» — см. «Журналы русские».

«ВЕСТНИК ИНОСТРАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ» — орган Международного бюро революционной литературы, выходящий в Москве с января 1928 (в 1928 — ежемесячно, а с 1929 — один раз в два месяца). В редакцию «В. И. Л.» входят: А. Луначарский, Л. Авербах (СССР), Бела Иллеш (Венгрия), Иоганн Бехер (Германия), Вайян-Кутюрье (Франция), Ф. Вейскопф (Чехо-Словакия), Д. Фримэн (Америка), Панаит Истрати (Балканы), Туре Нерман (Скандинавия). Основная задача издания — объединить в международном масштабе разнообразнейшие молодые организации пролетарской литературы и отдельных ее представителей; «В. И. Л.» стремится сделать иностранную пролетариатуру достоянием широкой советской общественности и вместе с тем ускорить процесс ее идеологического и художественного роста. Кроме того «В. И. Л.» уделяет внимание и подлинно художественным образцам радикальной буржуазной литературы. Сверх указанного материала «В. И. Л.» включает еще постоянные обзоры общественно-культурной жизни западно-европейских стран и Америки, а также богатую информацию о важнейших явлениях в области искусства. Из числа постоянных сотрудников «В. И. Л.» можно назвать: Синклера Льюиса, Панаит Истрати, Анри Барбюса, Ф. К. Вейскопфа, Бела Иллеш, Иоганна Бехера, Станислава Станьдэ, П. Вайян-Кутюрье, Курта Клебера и др. (о дореволюционном «В. И. Л.» — см. «Журналы русские»).

«ВЕСТНИК ЛИТЕРАТУРЫ» — см. «Журналы русские».

«ВЕСЫ» — «научно-литературный и критико-библиографический ежемесячник», выходящий в Москве в книгоиздательстве «Скорпион» с января 1904 по декабрь 1909 включительно. Редактором-издателем его бесценно был С. А. Поляков. Одним из ближайших руководителей журнала был Валерий Брюсов, особенно в первые годы его издания. Главными сотрудниками с самого начала являлись: Андрей Белый, Вячеслав Иванов, К. Бальмонт, В. Розанов, Макс Волошин, Д. Мережковский, Н. Минский, Федор Сологуб, Александр Блок, позднее З. Гиппиус и она же под псевдонимом Антона Крайнего в качестве критика, М. Кузмин, Эллис и др. Кроме того сотрудничали: Н. Гумилев, Ю. Балтрушайтис, Ю. Верховский, С. Городецкий, Борис Садовской, Ив. Рукавишников, Евг. Тарасов, Вс. Мейерхольд, Сергей Соловьев и многие другие, не считая многочисленных иностранных сотрудников. Инициаторы «ежемесячника» хотели создать в России чисто критический

журнал по образцу западных изданий такого рода («Athenaeum», «Mercure de France», «Literarisches Echo»), но с конца 1905 в нем начали помещать беллетристику, и так. обр. он превратился в журнал обычного у нас типа. Идеями «В.» были боевым органом символизма в его различных ответвлениях. Сама редакция очень верно определила роль журнала как некоторого «шлюза», помогающего преодолению «мертвящего влияния материализма в искусстве» и поддерживающего «неразрывную связь с областями мистики, метафизики и религии» (№ 12 за 1909, обращение «К читателю»). По признанию самой редакции, «В.» в лице сотрудников совмещали «крайний эстетизм» раннего Бальмонта, «индивидуалистические созерцания» Брюсова, «универсальный дионизизм» Вяч. Иванова, «подчеркнутый мистицизм» З. Гишпизе, «романтические стремления» Блока, «синтетическое нищенство» А. Белого и «крайний бодлеризм» Эллиса. Если присоединить сюда мистику пола В. Розанова и религию Мережковского, то физиономия журнала определяется вполне. В качестве органа русского декаданса «В.» выступали с попытками критики марксизма (ст. Корнея Чуковского «Циферблат г. Бельтова», № 2 за 1906). Как орган художественных и религиозных исканий буржуазной интеллигенции «В.» имели своих предшественников («Северный вестник», «Мир искусства», «Новый путь») и эпигонов («Золотое руно», «Аполлон») и являются богатейшим источником для изучения этих исканий благодаря целому ряду основных и боевых статей виднейших представителей различных течений символизма в пору высшего его расцвета и обширной библиографии по всем литературам.

Библиография: Чулков Георгий, «Все», «Аполлон», № 7, 1910; Кузмин М., Художественная проза «Все», «Аполлон», № 9, 1910; Гумилев Н., Поэзия в «Все», там же. См. также ежегодные указатели в «В». *Пв. Бюкс*

ВЕТРИНСКИЙ Ч. [1866—1923]—псевдоним Василия Евграфовича Чешина, историка русской лит-ры и общественной мысли, публициста, журналиста. Окончил физико-математический факультет СПб. университета. На три года был сослан в Вятскую губ. С 1888 сотрудничал в периодической печати. В. принадлежит отдельные монографии, много статей и популярных очерков о русских писателях (в коллективной «Истории русской литературы XIX века», «Вестнике Европы», «Русской мысли» и др.). Как литературовед Ветринский работал преимущественно в плане историко-культурного изучения; труды его проникнуты либерально-просветительными устремлениями.

Библиография: I. Грановский и его время, М., 1897; изд. 2-е, СПб., 1905; В 40-х гг., М., 1899; Герцен, СПб., 1908; Некрасов, М., 1911; Достоевский, М., 1913; изд. 2-е, 2 ч., М., 1923; Чернышевский, П., 1923; Успенский, М., 1929.

II. Словарь членов общества любителей российской словесности, М., 1911 (автобиографические сведения); Владиславлев И. В., Русские писатели, изд. 4-е, Газ, Л., 1924; Писатели современной эпохи, т. I, ред. П. Козьмина, М., 1928.

ВЕФИК ПАША Ахмед [1820—1893]—турецкий писатель. Учился в Париже. Занимал высокие дипломатические и административные посты. Под конец жизни вышел в отставку и отдался исключительно литературной деятельности. Большая заслуга В.—перевод на турецкий яз. некоторых комедий Мольера. В бытность свою губернатором в Бруссе Вефик паша основал театр. Он содействовал также тому, что в Константинополе, где в то время пьесы шли на армянском яз., начали ставить и турецкие произведения. В. удачно перерабатывал пьесы и даже создавал новые типы, к-рые сохранили и теперь свою свежесть. Кроме того он вторично перевел на турецкий яз. «Телемака». В.—один из наиболее выдающихся представителей национализма в турецкой лит-ре. Его перу принадлежат: первый словарь турецкого яз., под заглавием «Лехдже-Османи» (Османское наречие), сборник пословиц «Аталар Сёзу» (Изречения предков), перевод «Тюрк шеджереси» (Турецкое родословное дерево), сочинений Абуль-Гази, Бехадур Хана и т. п.

Вечный жид—см. «Агасфер».

ВЕШНЕВ Владимир Георгиевич [1881—]—современный критик, беллетрист и журналист, член ВКП(б), печатал в разных газетах передовицы, статьи по экономическим вопросам, фельетоны, бытовые очерки под псевдонимами—«Егорович», «В. Стрелков» и др. После Октября редактировал журналы—«Горн», «Общее дело». Сотрудничает в журналах—«Всемирная иллюстрация», «Печать и революция», «Новый мир», «Октябрь мысли», «На лит-ом посту», «Октябрь», «Молодая гвардия», в альманахах—«Свиток», «Современник», в газетах—«Известия ВЦИКа», «Правда», «Рабочая газета», «Рабочая Москва».

Библиография: I. Плененные, Рассказ, изд. Московского пролеткульта, 1920; Серафимович как художник слова, изд. «Моск. раб.», 1924; Маска, Рассказы, изд. «Огонек», М., 1927; Заволнованная поэзия, изд. «Молодая гвардия», М., 1928; Сборник критических статей «Книга характеристик», М., 1929.

II. Мандельштам Р. С., Художественная литература в оценке русской марксистской критики, изд. 4-е, ред. Н. К. Пискарева, Газ, М., 1928; Мацуге Н. И., Художественная литература и критика, 1926—1928, М., 1929.

«WIADOMOSCI LITERACKIE» [«Литературные известия»]—распространенная лит-ая еженедельная газета, выходящая в Варшаве под редакцией Мечислава Гридзевского. Издание возглавляется лицами, составлявшими прежде группу «Скамандер» (см.), которые сохранили лишь в незначительной степени свой былой боевой радикализм и ведут свой орган в более умеренном, эклектическом духе, печатая на столбах его однако и пролетарских авторов и в частности стараюсь сохранить объективность в оценке явлений советской литературы.

ВИВАНТИ Анни [Annie Vivanti, 1868—]—современная англо-итальянская писательница. В Италии известна гл. обр. как поэтесса школы Кардуччи. Основная черта

как поэзии, так и прозы В. — культ любви, наслаждения, бесшабашной цыганской жизни. Характерна для В. также склонность к космополитизму и экзотическим темам. Наиболее яркими романами В. являются: «Шансонетка Марион» (*Marion artista di Caffè Concerto*), «Мария Тарновская» (история известной международной авантюристки), «Цирцея», «Сестра Мессалина» (*Sorella Messalina*). В последнем своем романе — «Mea Culpa» (Каюсь) — Виванти изображает Египет, угнетаемый английскими империалистами.

Библиография: 1. На русск. яз.: По газетному объявлению, Роман, изд. «Мысль», Л., 1925; Конкуре красоты, ЗИФ, М., 1928.

И. Иванов М. М., Очерки современной итальянской литературы, изд. Суворина, СПб., 1902 (с переводом одного стихотворения); Брандес Г., Алии Виванти, «Русская мысль», 1900, V; Carducci G., Studi saggi e discorsi, Opere, v. X; Borgese G., La vita e il libro, 1913; Croce B., Letteratura della Nuova Italia, Napoli, 1915; Piceni E., La bancarella delle novità, 1928.

ВИГЕЛЬ Филипп Филиппович [1786 — 1856] — автор известных «Записок» (полное издание в семи частях, М., 1892). Они дают богатейший материал для истории русского быта и нравов первой половины XIX в., характеристики разнообразных деятелей того времени. Однако, как это было замечено еще современниками В., «читая „Записки“, следует доверять им с большой осторожностью...» Литературно-историческая экспертиза подтверждает основательность подобных подозрений.

Библиография: П. О. В. и его «Записки» указаны в комментариях в «Дневнике Пушкина» (Труды Гос. румянц. музея), М., 1923; в «Дневнике Пушкина» под ред. Б. Л. Модзалевского, М., 1923; в материалах для биографического словаря одесских знакомых Пушкина («Пушкин, статья и материалы»), в. 3, Одесса, 1927. Два тома «Записок» переведены «Кругом», М., 1928.

ВИД Густав [Gustav Wied, 1858 — 1914] — датский писатель. Происходя из бедной семьи, В. прожил полную лишений и нужды юность, был приказчиком книжной лавки, писцом у адвоката и только 28 лет сдал экзамен на домашнего учителя. Все неудачи общественного пария — вплоть до тюремного заключения, — испытанные им лично, он отразил в своих произведениях, в к-рых неизменно звучит протест против лжи буржуазного общества. В. — интеллигент бунтарского типа, страдавший от противоречий жизни, с которыми боролся в творчестве, но из-за которых сам покончил самоубийством. В 1891 он дебютировал первой книгой «Силуэты», за которой последовал ряд сборников реалистических новелл и романов. Большинство произведений первого периода творчества В. отображает его личные черты, однако в более или менее обобщенном виде. Автобиографические элементы переплетены в них с социальной проблематикой («Детские души» — «Barnlige Sjæle», 1893; «В юные годы» — «Ungdoms Historier», 1895; «Человеческое детство» — «Menneskenes Børn», 1894; «Веселые истории» — «Lystige Historier», 1896 и пьеса «Эротика», 1896).

Если В. — ученик Брандеса и Шандорфа в первый период своей деятельности, то

его творчество второго периода окрашено модернизмом, влиянием пессимизма Стриндберга; оно носит сатирический характер. В. переходит к большой форме романа и комедии нравов. Роман «Родственники» (*Släkten*, 1898) явился прелюдией к сильной социальной трилогии «Воплощенная злость» (*Livsens Onds Kab*, 1899 — 1912), первая часть к-рой представляет собой широкую панораму буржуазного быта Дании, а вторая и третья («Карлсбадское путешествие Воплощенной злости» и «Пастор Серенсен и К⁰») являются обличением условностей и живности буржуазной культуры в целом, как и его драматическая тетралогия (I ч. — «Знать», II ч. — «Духовенство», III ч. — «Мещанство», IV ч. — «Крестьянство»). Высшего расцвета талант В. достиг в язвительно-резком романе против датской аристократии — «Наши предки ели селедки» [1913], в самом пессимистическом из всех его романов — «Танцующие мыши» и в сборнике наиболее зрелых новелл — «Circus Mundi». В последний год жизни В. выпустил сборник сказок «Таковы мы, люди», в стиле сказок Андерсена. По манере письма В. — импрессионист-реалист. Произведения его переведены на все европейские яз., переведились частью и на русский [1908 — 1911].

Библиография: 1. Русские переводы Вида: 2×2=5; М., 1908; Веселые истории, П., 1909; Гордость города, П., 1909; История наших близких, М., 1911; Эротика, перев. под заглавием «Наша кося на камень, или первая скрипка», П., 1911.

П. Jørgensen J., Geschichte der dänischen Literatur, München, 1908; Walter Hjalmar Kotas, Die skandinavische Literatur der Gegenwart seit 1870, Wiesbaden, 1925.

Р. Кулаев

ВИД ЛИТЕРАТУРНЫЙ — см. «Жанр».

ВИДАДИ [1708 — 1809] — по прозвищу Молла-Вели — ближайший друг Вақыф (см.) — один из основоположников и талантливых представителей лит-ры тюрков Азербайджана в XVIII в.

Род. в местечке Шейхлу, Казакской области, где и умер в глубокой старости. Как и Вақыф, В. был одним из крупнейших ученых своего времени (гл. обр. по исламистско-законоведческим наукам) и принимал близкое участие в политико-государственной жизни края. Он писал также и исторические поэмы, иногда касавшиеся событий его времени, оставшихся не освещенными в исторических трудах об Азербайджане.

Живя в эпоху непрерывных войн многочисленных мелких «государств» Кавказа между собою, а также с Персией, Турцией и Россией, В. явился выразителем настроений эпохи начинавшегося разложения феодализма в Азербайджане, не порывавшего с Персией.

Все произведения В. вообще написаны в духе исламистского суфизма.

Библиография: П. Произведения Видади не изданы: о нем, как и о его произведениях, см.: Меджидхан Вақыф, собр. сочин. Молла-Пенах Вақыф и его современников, сост. Мирза-Юсуф Карабачи Нересоевим, Темир-Хан-Шура, 1856; литограф.: Тевкарат-уль-Шуара-Риязиль-Алиичев, М.-А. Муджтахид-Зад-Карабачи, т. I, Константинополь, 1901; Кочарлинский Фр., б., Литература азербайджанских татар, Тифлис, 1903; Его же, Вақыф, Видади и их друзья, ст. в журн. «Дебистан», № 1, 1907; Молла-Пенах Вақыф, сост. Гашт-б. Везиров, Баку, 1908; Кочарлинский Фр., б., Материалы по

история азербайджанской литературы, т. I, ч. I, Баку, 1925; Вахф Молла-Пенах, Азербайджанская литература, кн. 2, Баку, 1925; Мутшаги, Мухаммед-Хуссейян-хан, Азербайджанская литература, кн. 4, Баку, 1925; Ордубади М. С., Молла-Вели Виади, ст. в журн. «Мурий Ишчи», № 5 (13), 1926. А. А. С.-З.

ВИДЕНИЯ — повествовательно-дидактический жанр. Сюжет его излагается от имени лица, которому он якобы открылся в сновидении, галлюцинации или летаргическом сне. Ядро большей частью составляет действительные сны или галлюцинации, но уже в античное время появляются вымышленные рассказы, облеченные в форму В. (Платон, Плутарх, Цицерон). Жанр этот особенно развивается в средние века и достигает апогея в «Божественной комедии» Данте, представляющей по форме максимально развернутое В. Авторитетную санкцию и сильнейший толчок развитию жанра дали «Диалоги чудес» папы Григория Великого [VI в.], после чего В. начинают массами появляться в церковной литературе всех европейских стран.

До XII в. все В. (кроме скандинавских) написаны по-латыни, с XII в. появляются переводные, а с XIII — оригинальные В. на народных яз. Наиболее законченная форма В. представлена в латинской поэзии духовенства: жанр этот по своим истокам тесно связан с канонической и апокрифической религиозной лит-рой и близок к церковной проповеди.

Редакторы Видений (они — всегда из среды духовенства и их надо отличать от самого «сновидца») пользовались случаем от имени «вышей силы», пославшей В., пропагандировать свои политические взгляды или обрушиться на личных врагов. Возникают и чисто фиктивные В. — злободневные памфлеты (напр. Видение Карла Великого, Карла III и др.).

Однако уже с X в. форма и содержание В. вызывают протест, идущий часто от деклассированных слоев самого духовенства (нищих клириков и школяров-голиардов). Протест этот выливается в пародические В. С другой стороны, формой В. овладевает куртуазная (см.) рыцарская поэзия на народных языках: В. приобретает здесь новое содержание, становится обрамлением любовно-дидактической аллегории, — таковы напр. «Fabliau dou dieu d'Amour» (Повесть о божестве любви), «Venus la déesse d'amors» (Венера — богиня любви) и наконец — энциклопедия куртуазной любви — знаменитый «Roman de la Rose» (Роман Розы, см.) Гильома де Лорриса.

Новое содержание вкладывает в форму В. «третье сословие». Так продолжатель незаконченного романа Гильома де Лорриса, Жан Клопинель из Мёна, превращает изысканную аллегорию своего предшественника в тяжеловесное сочетание дидактики и сатиры, острие которой направлено против отсутствия «равенства», против несправедливых привилегий аристократии и против «разбойничьей»

королевской власти (см. «Роман Розы»). Не менее ярко выражены настроения «третьего сословия» в знаменитом «В. о Петре-пархаре» Ленгленда (см.), сыгравшем агитационную роль в английской крестьянской революции XIV в. Но в отличие от Жана де Мёна, представителя экономически прогрессивной городской части «третьего сословия», Ленгленд — идеолог экономической отсталого крестьянства — обращает свой взор к идеализированному прошлому, мечтая об уничтожении капиталистско-ростовщиков.

Как законченный самостоятельный жанр В. характерны для средневековой лит-ры. Но как мотив форма В. продолжает существовать и в лит-рах нового времени, являясь особенно благоприятной для введения сатиры и дидактики, с одной стороны, фантастики — с другой (напр. «Тьма» Байрона).

Библиография: Веселовский Ал-др, Данте и символическая поэзия католичества, Собр. сочин., т. III, СПб., 1908 — 1913; Manitius M., Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters (библ.), München, 1911.

R. S.

ВИДДУНАС Вильгельм Староста [1867 —] — один из крупнейших современных литовских писателей-символистов. В. — также общественный деятель в так наз. «Малой Литве» (области Тильзита, Мемеля): лектор, редактор и издатель. Недавно избран профессором Ковенского университета.

Кроме ряда философско-публицистических книг («Смерть и что дальше», «Строение вселенной», «Таинственное величие человека» и другие), В. — автор многочисленных драм и трагедий («Тени предков», «Вечный огонь», «Звездные пути», «Колокола моря», «Воин судьбы», «Рабы и свободные», «Пожар мира» и мн. др.). Все они — философско-символистические. В. — теософ и мистик. Кроме теософии и мистицизма творчество В. характеризуется также национализмом и индивидуализмом. Он воспевае прошлое литовского народа, его былую независимость и религию, которую В. кладет в основу своей философии. Он требует от личности и нации прежде всего быть «самими собой», для чего необходимо «внутреннее величие», «культура души», «стремление к совершенству и человечности».

Полные отвлеченно-символических и религиозно-философских схем и рассуждений, драмы В. не представляют высокой художественной ценности, вопреки утверждениям буржуазной критики. Творчество В. выражает националистические и религиозные устремления литовской буржуазной интеллигенции, перешедшей в период реакции после революции 1905 от активно реалистических и прогрессивных задач национального движения к пассивно-романтическим и реакционным. Виддунас этим настроениям пытался придать философский характер.

Библиография: I. Prabočis šėselai, Тильзит, 1908; Lietuvos pasakėle, T., 1913; Mirtis ir kas toliau, Visatos sąranga, Slaptinga žmogaus didube, Gimdymo slėpiniai, Amžina ugnis,

Тильзит, 1913; Sigute, Тильзит, 1914; Kaimo didvyris, Тильзит, 1914; Ragana, Тильзит, 1918; Vergai ir dykiaj, Тильзит, 1919; Jūrg, varpai, Тильзит, 1920; Zvaigždės takai, Тильзит, 1920; Likimo bangos, Тильзит, 1922; Pasaulių gaisras, 1928.

П. Vilūnas P., Vidūno kūryba, в журн. «Naujoji Gadybės», 1922.

ВИЕНУОЛИС Антон [Vienuolis, 1882—] — современный литовский писатель. В. выступил в литовской лит-ре в период реакции после 1905, когда основная масса литовской буржуазной и мелкобуржуазной интеллигенции отошла от революционного движения, даже от более широких задач национального движения, и обратилась к мелким повседневным делам, культуртрегерству, индивидуализму. В довоенных своих рассказах и повестях (как напр. «Gryžos», «Gyvenimo niek niebiai», «Studiosus», «Pati» и др.) В. является наиболее ярким выразителем этого кризиса литовской мелкобуржуазной интеллигенции.

В годы войны и независимости Литвы В. окончательно определился как писатель тех слоев литовской мелкой буржуазии и ее интеллигенции, среди к-рых наиболее сильна вера в спасение от невзгод войны и пролетарской революции в демократической независимой Литве. Поэтому В., оставаясь бытописателем и психологом литовского мещанства, в этот период творчества много внимания уделяет рассказам и очеркам, изображающим «ужасы» русской революции («Narantine», «Dubrolis» и др.), патристически воспевающим борьбу литовской армии на фронтах, — которые он сам посещал в качестве корреспондента, — отмечаящим те или другие достижения буржуазной Литвы (IV т. собр. сочин.).

Наибольший интерес представляет вышедший в 1925 роман В. «Pries diena», изображающий жизнь захолустного местечка и деревни в первые годы независимости Литвы. В. показывает среду чиновников и кулачества, где господствует необузданное взяточничество, пьянство, некультурность, невежество и крайняя алчность. Однако кулачество и интеллигенция, значительная часть к-рой работает в государственном аппарате, являются слоями, на к-рых гл. обр. держится независимость Литвы. В., реалистически верно отобразив в первой части романа государственный строй Литвы, во второй — рассудочными средствами заставляет главного героя — взяточника и преступника — раскаяться, и тем самым торжествует буржуазно-демократическое правосудие. Но эта часть — художественно неубедительна.

Как художник В. — реалист.

Библиография: Собр. сочин., кн. 1, 2, 3 и 4. Достаточно авторитетной критической лит-ры о Виенуолисе нет.

Б. Франкус

ВИЗАНТИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА — литература Византийской империи, среднереческая по языку. Она оказала большое влияние на европейскую, в том числе и лит-ру славян, своими памятниками, преимущественно до XIII века. Византийская книжность проникала в Россию в большинстве

случаев через юго-славянские переводы в домонгольский период и редко переводилась непосредственно русскими. Наличие византийской книжности определяется так. обр. не одними греческими рукописями, но и славянскими переводами, к-рые иногда сохраняли произведения, неизвестные теперь в оригинале. Начало В. л. относится к VI—VII вв., когда греческий яз. становится господствующим в Византии. История В. л. представляет собой одну из мало разработанных областей в мировой литературе. Причину этого приходится искать гл. обр. в том, что до сих пор остаются еще неисследованными весьма сложные социально-экономические факторы, которыми характеризуется история Византии, образовавшейся из восточных провинций и областей Римской империи, после того как западная часть последней была в течение IV—V вв. захвачена германскими племенами. Памятники народного творчества Византии вовсе не дошли до нас. Сохранилась гл. обр. лит-ра, созданная церковью, игравшей очень крупную экономическую и политическую роль в государственной жизни Византии (церковные соборы ограничивали власть императора, а к VIII веку одна треть всех земель была сосредоточена в монастырях). Современным исследователям приходится учитывать, что ученые Запада — враги восточной церкви — подходили с большим пристрастием к В. л. Они не признавали ее самобытного характера, считали ее «архивом эллинизма» (Фойгт) или отождествляли ее историю с периодом упадка античной лит-ры. В V—IX вв. Византия представляла собой могущественную централизованную монархию, опирающуюся на крупное светское и церковное землевладение и в известной мере на осудный, торговый и отчасти промышленный капитал. Она создала свою самобытную культуру и лит-ру. И если приходится говорить об эллинизме в В. л., то лишь как о лит-ом влиянии, к-рое надо ставить рядом с влияниями арабской, сирийской и других лит-р, с к-рыми Византия тесно соприкасалась. Эллинское влияние было, правда, одним из сильнейших.

Среди дошедшей до нас церковной лит-ры выделяется церковная поэзия гимнов. Наиболее крупными представителями ее являются: Роман Сладкопевец [VI в.], сириец, написавший около тысячи гимнов, император Юстиниан [527—565], Сергий, патриарх Константинопольский, к-рому принадлежит акафист богородице по случаю победы над аvaraми в 626, Софроний, патриарх Иерусалимский, и другие. Гимны Романа отличаются аскетическим характером, наивной искренностью и глубокой чувства. Они написаны в свободной форме, средней между метрической и прозаической речью, и ближе всего к псалмам. Как по форме, так и по содержанию эти гимны родственны семитическим элементам Ветхого завета, мотивы которого привносятся Романом к Новому завету

(сопоставление событий и персонажей). Из тысячи гимнов Романа сохранилось всего 80. Обычно они представляют собою повествование с введением свободно сочиненных диалогов. Нередко в этих гимнах проявляется догматическая и богословская ученость, которая грозит задушить горячее чувство, назидательность мешает поэзии и художественности. От эллинистической прозы Византия унаследовала много. Сюда надо отнести например египетскую повесть об Александре Македонском, полную сказочных эпизодов, к-рую Византия христианизировала и обработала в разных редакциях. Манеру эллинизма повторяют и многие др. произведения: любовные романы приключений Гелиодора («Эфиопики» о Теогене и Хариклее) IV в., Ахилла Татия (о Клитоне и Левкиппе) V в., Харитона (о Хереасе и Каллироэ), Лонга (о Дафнисе и Хлое) и др. Из прозаических видов в первый период В. л. особенно процветает история, авторы которой подражали манере Геродота, Фукидида, Полибия и их эпигонов, например в VI веке — Проконий, Петр Патрикий, Агафия (историк и поэт), Менандр Протриктор, Феофилакт Самокатт; к тому же времени относится Иоанн Малала, монах из Антиохии Сирийской, составивший всемирную хронику, вульгарную по содержанию и яз., близкую к живой речи. Раннее творчество Византии особенно обнаруживалось в церковном красноречии и догматике.

Лучшими церковными писателями, воспитанными в языческих школах на античности, в IV в. являются: Афанасий, патриарх Александрийский (писал против язычества и арианства, составил житие Антония Египетского), Василий, епископ Кесарийский, прозванный «Великим» (защитник форм «светской», т. е. языческой, лит-ры, подражатель Плутарха, писал против монахов, об аскетизме, составил литургию), Григорий Назианзин, епископ, прозванный «Богословом» (церковный оратор и поэт, наполнявший формы античной лирики христианским содержанием), Иоанн, патриарх Константинопольский, прозванный «Златоустом» (церковный оратор, составил литургию).

Колониальный, преимущественно восточный, элемент нашел яркое выражение в многочисленных сборниках рассказов V—VI вв. о пустынножителях-аскетах византийских окраин (так наз. «патерики»).

Этот вид монашества развился сначала в Египте, потом в Палестине и Сирии, откуда распространился и по внутренним областям. Соответствовавшие дохристианской культуре тех или других окраин, верования их отражались на исповедании этих монахов, а следовательно и на рассказах патериков. Чары и мистерии Египта сказались в демонологии египетского патерика «Лавсаика» Палладия, епископа Еленопольского; древнеизраильский культ —

в «Боголюбивой истории» об аскетах евфратской страны Феодорита Кипрского; арабский и еврейский элементы — в палестинском патерике «Луге духовном» (Лимонарь) Иоанна Мосха; наконец верования готов — в италийских «Диалогах» Григория Двоеслова [VI—VII в.], переведенных в VIII в. с латинского на греческий, и т. д. От самого начала В. л. известны в ней не признававшиеся официальной церковью книги с легендарными сюжетами и мотивами, прикрепленными к лицам и событиям Ветхого и Нового завета и христианского культа вообще. Эти книги частью ложно приписаны известным авторам и называются обычно апокрифами (см.).

В VII и VIII вв. Византия пережила тяжелые неудачи военного характера (авары, славяне, арабы), социально-политические и религиозные движения (иконоборчество); расцветает агиографическая лит-ра [жития святых были собраны в огромные двенадцатимесячные сборники — Минеи (четы)]. Из писателей VII—VIII вв. отметим: Анастасия Синаита, диспутанта с иудеями и монофиситами в Сирии и Египте; Косму, епископа Майюмского, гимнографа; Андрея, епископа Критского, проповедника и поэта, написавшего «великий канон»; Иоанна Дамаскина, полемиста с иконоборчеством и исламом, проповедника и автора 55 канонов, богослова, построившего свою «Диалектику» по Аристотелю.

С прекращением иконоборчества, т. е. с IX в., появляются краткие руководства по всемирной истории, «хроникки» с клерикальной тенденцией, основанные частью и на александрийцах и на церковных историках, на предшествующей византийской историографии вообще (Георгий Синкелла, Феофан Исповедник, патриарх Никифор, Георгий Амартол). Для русской древности всего интереснее хроника автора второй половины IX века Георгия Амартола, обнимающая историю «мира» от Адама до 842 (а если считать и ее продолжение, то до половины X века). Эта монашеская хроника отличается фанатической нетерпимостью к иконоборцам и пристрастием к богословию. Здесь помещены: обзор интересных для монаха фактов светской истории до Александра Македонского, библейская история до римской эпохи, римская история от Цезаря до Константина Великого, и история византийская. Главными источниками Амартола были хроники Феофана Исповедника и Иоанна Малалы. У Амартола есть также извлечения из Платона, Плутарха, Иосифа Флавия [I в.], Афанасия Александрийского, Григория Богослова, Иоанна Златоуста, Федора Студита, из житий, патериков и т. д. Язык монашеских хроник IX в. близок к яз. греческой Библии и не чужд элементов живой речи. В этом столетии было написано около 500 канонов в

честь святых (Феофан и Иосиф псенописцы), т. е. почти половина всех византийских канонов. Вместе с восстановлением иконопочитания монашество энергично принялось за составление житий защитников православия. В Константинополе создается даже особая школа, где преподавались агиографические приемы и шаблоны, основанные на образцах классических биографов. Исторический элемент в этих житиях весьма скуден, искажен и скрыт введением обязательных тем смиренномудрия и растроганности. Все жития составлены по одной программе прославления. Вторую половину IX века В. л. называют веком ученых энциклопедий; в его сборниках и переработках сохранился драгоценный материал древности, заимствованный из утраченных ныне писателей. В первом ряду деятелей IX—X вв. следует назвать Константинопольского патриарха Фотия и императора Константина VII Багрянородного. Происходя из патрицианской семьи, Фотий отличался исключительной образованностью в типичной для Византии форме. Блестящий филолог не без педантизма, знаток греческого яз. и лит-ры всех периодов, почитатель Аристотеля, философ с богословским оттенком, обычным для Византии, и страстный педагог, Фотий собрал вокруг себя массу учеников, обратив своей дом в своеобразную академию, в ученый салон, где читались и обсуждались книги, начиная от классической древности до последних новинок. Он заставил своих учеников составить огромный Лексикон на основании как предшествующих словарей, так и выдающихся произведений античности и В. л. Самое выдающееся произведение Фотия — это его «Библиотека» или «Многочитие» (Мириобиблон), состоящая из 280 глав. Она заключает в себе сведения о греческих грамматиках, ораторах (особенно аттических), историках, философах, естествоиспытателях и врачах, о романах, агиографических произведениях и т. д. Из «Библиотеки» Фотия явствует, как много не дошло до нас выдающихся произведений; только отсюда они и становятся известными.

Внук Василия I, Константин VII Багрянородный, император номинально с 912, в действительности с 945 по 959, распорядился составлять за свой счет обширные сборники, энциклопедии из произведений старой лит-ры, ставших редкостью; пользуясь простой византийской речью, писал сам и в соучастии. Из произведений Константина известны: история царствования его деда Василия; сочинение об управлении и государством, написанное для сына, Романа (главным образом о сношениях с соседями Византии, быт которых изображается); о военном и административном делении империи (обстоятельная география, как и в предыдущем сочинении, с фантастическими рассказами о происхождении городов и колкими эпиграммами на

их жителей); о церемониях византийского двора (среди описаний придворного этикета, поражавшего варваров, в литературном отношении интересны стихотворные клики, оды и тропари в честь императора, — в особенности весенняя песня в народном стиле и гимн готской рождественской игры). По приказанию Константина составлена историческая энциклопедия. Сюда вошла в извлечениях почти вся историческая лит-ра греков всех периодов; есть извлечения и из лит-ых произведений (напр. романов). Из числа ученых, окружавших Константина, следует назвать историка Византия IX в. Генесия, любителя народных преданий и почитателя классической литературы, которую он однако безвкусоно использовал. Позднее византийскую историю третьей четверти X века описал Лев Азиец, прозванный еще Дьяконом, плохой стилист, пользовавшийся и высокопарной риторикой и словарем церковных произведений. Всемирную хронику составил в это время Симеон Магистр, или Метафраст, прозванный так, потому что он риторически переработал массу прежних житий святых, ослабив в них фантастический элемент. Также к X в. или несколько позднее относятся объемистые сборники изречений (напр. «Мелисса», т. е. «Пчела», «Антония»). В половине XI в. расширилась высшая школа в Константинополе, распавшись на две — философскую (т. е. общеобразовательную) и юридическую. Сюда стали ездить учиться и из Зап. Европы и из Багдадского и Египетского халифатов. Талантливейшим и влиятельнейшим руководителем школы был Михаил Пселл, философ (платоник) и ритор, учитель нескольких императоров, которые сами стали литераторами, впоследствии первый — министр. Лит-ая деятельность его была весьма обширна. Он оставил много сочинений по философии, богословию и естественным наукам, филологии, истории, был поэтом и оратором. Находясь под сильным влиянием эллинизма, он писал стихами и медицинские трактаты и христианские гимны; исследовал также стилистику Гомера, пересказал «Илиаду», дал комментарии к комедиям Менандра и т. д.

В XII в. наблюдается расцвет литературной деятельности и у церковников, писавших по богословию и философии, грамматике и риторике — и не только в столичном центре, но и на территории древней Элады, где напр. Николлай, епископ Мифонский [около половины XII века], спорил с неоплатонизмом, грамматизировал митрополит Коринфский Григорию; следует еще назвать комментатора Гомера Евстафия, архиепископа Солунского, и его ученика, архиепископа Афона, Михаила Акомината, изучившего Гомера, Пиндара, Демосфена, Фукидиду и так далее, писавшего ямбом и гекзаметром. Характерными для этой эпохи являются следующие

фигуры: Тцетцас, Продром, Глика, Константин Манассия, Анна Комнина, Никита Евгениан. Иоанн Тцетцас был одно время педагогом, потом нуждающимся профессионалом-литератором, зависевшим от милостей вельмож и принцев, которым он посвящал свои произведения. Он отличался начитанностью в античных поэтах, ораторах, историках, хотя не всегда пользовался ими из первых рук и допускал неточную их интерпретацию. Тцетцас собрал и издал свои письма к действительным адресатам — вельможам и друзьям, а также фиктивные эпистолы, полные мифологии и литературно-исторической мудрости, окрашенные свое нравным самовосхвалением. К этим письмам он составил громадный версифицированный комментарий. Известны также его комментарии к Гомеру (например «аллегории к «Илиаде» и «Одиссее» занимают около 10 000 стихов), Гезиоду и Аристофану, трактаты о поэзии, метрике и грамматике, грамматические ямбы, где крестьянин, хор и музы прославляют жизнь ученого как счастливую, а мудрец жалуется на печальное положение мудрого, к-рому счастье отказывает в милости, наделяя его невежд. Интересно «ступенчатое» стихотворение Тцетцаса на смерть императора Мануила Комнина [1180], где заключительное слово каждого стиха повторяется в начале следующего. Таким же профессиональным стихотворцем был Федор Продром, прозванный «Бедным» (Пухохпродром), вечно жалующийся самохвал и льстец, выпрашивающий похвалки у знати хвалебными песнями, речами, эпистолами; писал и сатиры, эпиграммы и романы (о Роданфе и Дочиплее), подражая в прозе стилю Лукиана. Он был талантливее и оригинальнее Тцетцаса, осмеливаясь выступать с шуточными стихотворениями на простонародном яз. Из драматических произведений Продрома лучшее — пародия «Война кошек и мышей». Михаил Глика — подобный же литератор, но сверх бедности испытавший и тюрьму, а также и казнь ослеплением. По этому поводу он обратился к имп. Мануилу с просительным стихотворением на народном яз. (вроде русск. «Моления Даниила Заточника»). Главнейшим произведением Глика считают «Всемирную хронику» (до смерти Алексея Комнина). Раньше Глика в XII в. писали также хроники: Кедрин, Зонара, Скалица и Манассия, к-рые Глика и использовал. Константин Манассия написал много произведений — прозой и стихами. Его хроника состоит из 6 733 стихов. Манассия — собственно историк-романист; он пробует сообщить своей хронике поэтический подъем цветами красноречия, мифологическими намеками и метафорами. Стиль его рассказа отдаленно напоминает некоторые черты «Слова о полку Игореве». Анна Комнина, дочь имп. Алексея, отличалась исключительной образованностью, — читала Гомера, Фукидиду и Аристофана, Платона и Аристотеля,

была сведуща и в церковной литературе. Вскоре после смерти отца [1118] она удалась в монастырь «Обрадованной», где и написала к 1148 историю царствования отца — «Алексиаду». Идеал формы для Анны — антилизм. Кроме стихотворного романа Продрома, известны еще два романа XII в. Лучшим является стихотворный роман Никиты Евгениана («8 книг о любви Дросиллы и Харикиса»), к-рый многое заимствовал у Продрома. У Евгениана находим изнеженную эротику в любовных письмах, чувствительность излишний и живописность описаний. Местами роман порнографичен. Сюжет не носит черт современности, будучи отдален в довольно неопределенное прошлое эллинского язычества. Цветы своего красноречия Евгениан заимствовал у буколических поэтов, из антологии и из романов IV—V вв. Другой роман XII в., «Об Исмине и Исмийне», написан Е в м а ф и е м прозой; он также подражает языческой старине. С XII до середины XV в. [1453] в Византии наступает эпоха феодализма, господства так наз. «владельцев» — светских феодалов и духовных сеньеров, — тревожное время, когда в борьбе с турками Византия искала поддержки у западного рыцарства, которое временно даже захватило власть в Византии; не имея достаточных внутренних сил для борьбы, империя после краткого периода успехов в XII в. постепенно становится добычей турок и в 1453, с падением Константинополя, прекращает свое существование. Этот период в истории развития В. л. характеризуется полным упадком ее.

Библиография: П. Успенский Ф. И., Очерки по истории византийской образованности, Журн. МНН, 1891, №№ 1, 4, 9, 10; 1892, №№ 1, 2 и отд. оттиск, СПб., 1891; Kenyon F. G., The Palaeography of Greek papyri, Oxford. Clarendon Press, 1899; Lietzmann H., Byzantinische Legenden, Jena, 1911; Diehl Ch., Byzance, 1919; Heisenberg A., Aus der Geschichte und Literatur der Palaeogenzeit, München, 1922; Ehrhard A., Beiträge zur Geschichte des christlichen Altertums und der byzantinischen Literatur, Bonn, 1922; Serbisch-byzantinische Urkunden des Meteoronklosters, Berlin, 1923; Istituto per l'Europa Orientale, Studi bizantini, Napoli, 1924; La Piana G., Le rappresentazioni sacre nella letteratura bizantina, 1912.

III. Hertzsch G., De script. rerum. imp. T. Constantini, 1884; Potthast A., Bibliographia historica medii aevi: Wegweiser durch die Geschichtswerke des europäischen Mittelalters, 1375—1500, изд. 2-е, 2 тт., Berlin, 1896; Krumpholtz C., Geschichte der byzantinischen Literatur, München, 1897; Bibliotheca hagiographica orientalis, Ed. Socie. Bollandiani, Bruxelles, 1910. А. Орлов

ВИЙОН Франсуа [François Villon, 1431—?] — последний и величайший из поэтов французского средневековья. Его фамилия — де Монкорбье (de Montcorbier); В. — его псевдоним — фамилия воспитавшего его родственника, парижского священника. Рожденный и воспитанный в среде парижского мешанства в эпоху обнищания и кризиса Франции после «Столетней войны», В. очутился среди «деклассированных». Будучи студентом Парижского университета и получив в 1452 звание магистра, В. принимал участие в разгульной жизни школяров; грань между богемой и люмпенпролетариатом в XV в. была мало заметной, и вскоре В.

оказался замешанным в уголовных преступлениях. В 1456, вследствие участия в крупном грабеже, В. бежал из Парижа; в это время написано им первое крупное произведение — шуточное послание к друзьям «Les legs» («legs» — «статьи», «пункты»), впоследствии названное «Le petit testament» (Малое завещание). Вся последующая жизнь В. проходит в бесконечных скитаниях по Франции в компании подонков общества. Изредка он находил убежище при дворах феодалов (между прочим — герцога Карла Орлеанского — талантливого поэта). В 1461, приговоренный к смертной казни, от к-рой его спасла лишь амнистия, В. создает свои лучшие произведения: «Épithaphe» (Эпитафия), вошедшую в лирический цикл «Codicille», и «Testament» (Завещание), впоследствии названное «Le grand testament» (Большое завещание). Кроме этих произведений В. принадлежит ряд отдельных баллад, недошедшая до нас поэма «Le Romant de Pêt-au-Deable» (существование которой некоторыми вообще оспаривается), баллады на воровском жаргоне (dubia). В. умер не позднее 1491, когда вышло первое издание его произведений (крайне не исправное).

Биография и творчество более тесно связаны у В., чем у какого бы то ни было поэта Франции. Большинство его произведений сочинены «на случай». Таково и крупнейшее его произведение «Testament» (к к-рому примыкают и его мелкие вещи), представляющее синтез всех основных моментов творчества В. Таковыми являются прежде всего контрастность и ирония, лирический субъективизм и крайний сенсуализм (тяготение к чувственной стороне жизни); вся поэтика В. построена на этих моментах, и соответственно им можно различить несколько оттенков в лирических излияниях В. Он — реалист в том смысле, что в его поэзии — большое количество бытовых образов, контрастирующих друг с другом. Ирония и пародийность лежат в основе замысла «Testament»; здесь традиционная форма «поэтического завещания» дается в бурлеском (см. «Бурлеска») преломлении: предметом завещания являются безделицы (в связи с его похождениями), вроде вывески кабака, кружки пива, пустого кошелька, а также баллады, вставленные в текст; эта канва прерывается лирическими отрывками, более или менее обособленными [тут сказалось влияние поэта XIII в. Рю т б ё ф а с его пародийным «Завещанием осла» (Testament de l'asne)]. Традиционная, характерная для формалистической и аллегорической поэзии XIV—XV вв. баллада у В. также часто пародийно снижена; в виде пародии дает он и ультра натуралистические картинки попоек, притонов Парижа, говоря от лица кутилы (баллада «Père Noé» из «Testament»), вышибалы («Ballade de Villon et de la grosse Margot», там же) и т. под.; в эпизоде с

«Прекрасной оружейницей» (там же) поэт детально описывает «увядшие прелести» и сравнивает их с былыми; наконец в «Épithaphe» реальность переходит в гротескную утрировку: говорят повешенные, тела к-рых гниют, глаза к-рых выклевали птицы, и т. п.; к этому присоединено обращение к «людям-братьям», просьба молиться за их души; стираются границы гротеска, пародии и философского размышления (последнее — особенно характерно для В.; оно носит чисто субъективный характер). Свои лучшие лирические пьесы В. создал в этой манере. Назовем знаменитую «Ballade de menus propos» («Testament»; все строки начинаются словами «je connais» — «я знаю», рефрен же — «je connais tout, fors moi-même» — «я знаю все, но только не себя»), балладу «Contraintes», написанную на конкурс, на заданную тему (где В. пустил крылатое изречение «je riz en pleurs» — «смеюсь сквозь слезы»), «Dialogue entre le cœur et le corps» (Диалог сердца и тела), проникнутый глубоким пессимизмом, как и знаменитая «Ballade de dames du temps jadis» (Баллада о дамах былых времен, в «Testament», с рефреном «Mais où sont les neiges d'antan?» — «но где же прошлогодний снег?»). Наконец любовь поэта помещенная в «Testament» молитва в форме баллады от имени матери В., простой, набожной женщины, создающая один из сильнейших контрастов в «Testament». Все перечисленные черты творчества В. отражают его социальный облик — облик буржуа XV в., обладающего образованием (по современной терминологии — интеллигента-горожанина), но ставшего «босьяком», оторвавшегося от своего класса, своеобразного «беспочвенника» (déraciné), как говорил впоследствии Баррес (см.), чувствующего неизбежность своего «падения». Отсюда его пессимизм, раздвоенность и контрастность его творчества. В. почти не выражает в своей поэзии социального протеста (за исключением эпизода с Александром Македонским в «Testament»), и социальная значимость его творчества, ультрасубъективного по своему характеру, — в картинах нищеты, порока, к-рых так много в его произведениях («Legs», «Testament», а также в воровских балладах). Сильное влияние на реализм и пародийность В. оказали поэты-буржуа XIII—XIV вв. (Рю т б ё ф, Ж. де М ё н — автор «Романа о розе»), фаблю, а также, как доказано в последнее время, фламандский фольклор с его натурализмом; на философскую сторону творчества Вийона повлияли поэты XIV в. (Э с т. Д е ш а н, К р. д е П и з а н, А л. Ш а р т ь е). В свою очередь, громадное влияние В. оказал на поэтов конца средневековья и начала Возрождения (П ь е р Г р э н г у а р, К л е м а н М а р о, даже Р а б л э), а затем влиял на сатириков и реалистов XVII в. (М а т ю р е н Р е н ь е, Л а Ф о н т е н, отчасти М о л ь е р). С похвалой отзывались о

В. Буало и Вольтер; в XIX в. В. поклонялись и романтики (Т. Готье) и Беранже, сильно напоминающий В.; среди парнасцев особенно близки к В. по характеру своей поэзии Ж. Ришпан, М. Роллин; немало общего с В. у Верлена и его друга Триста Корбьера. Своей популярностью в Англии В. обязан прерафаэлитам и Р. Стивенсону. В XX в. В. посвящены крупные художественные произведения: новелла — Эдшмида «Herzogin» [1912] (сб. «Timour», перев. на русск. яз. М. Елагиной, Гиз, М. — Л., 1923) и роман Ф. Карко (см.) «Le Roman de François Villon» [1926] (есть русск. перев.).

Библиография: 1. Из многочисленных русских переводов лучший — Эренбурга И. Г., Орывки из «Большого заветания», баллады и разные стих. Ф. Вийона, изд. с введением переводчика, М., 1916. Лучшие комментированные издания В.: Thu snc, P., 1923; Dimier L., P., 1927.

2. Веселовский Ю., Фр. Вийон и его значение в истории французской поэзии, Журн. МНП, 1897, VII; перепеч. в его «Литературных очерках», т. I, изд. 2-е, М., 1910; Мандельштам О., «О поэзия», Л. 1928 (ст. о Вийоне); Gautier Th., Grottesques, P., 1844; Stevenson R. L., F. Villon, L., 1891 (на англ. яз.; франц. перев. в журн. «Europe», P., 1928); Gaston Paris, F. Villon, P., 1901; Champion P., Villon, P., 1913; Его же, Histoire poétique du XV-e siècle, t. II, P., 1924. А. Шабад

ВИКТОРОВ Иван Викторович [1901—] — современный чувашский крестьянский писатель. Р. в бедной крестьянской семье. В 1918 вступил в ряды комсомола, а с 1925 — член ВКП(б). В 1925 В. окончил Высший литературно-художественный институт. Состоит руководителем чувашской секции МАПШа. Начал писать после Октябрьской революции. В своих произведениях В. воспевает крестьянский труд, быт и природу чувашской деревни. Кроме стихов и драм В. пишет также и прозу.

Библиография: 1. Сборник стихов «Деревенские мотивы», М., 1925; Драмы: Борьба за свободу, М., 1926; Самогон загулял, М., 1929; В сборнике «Чувашская поэзия и проза», М., 1926; В журналах и газетах: «Канаш», «Голос бедноты» (Канаш), 1918 — 1920; «Голос трудящихся» (М.), 1924 — 1925; «Чувашский крестьянин» (М.), 1926 — 1929.

ВИЛАНД Христоф Мартин [Christof Martin Wieland, 1733 — 1813] — крупнейший поэт и идеолог немецкого Рококо (см.), издатель первого в Германии журнала литературы и искусства «Германский Меркурий» (Der Deutsche Merkur), представитель одворянившихся слоев немецкой буржуазии XVIII века. Сын пастора, часть своей жизни провел при дворе веймарского герцога, где находился в дружественных отношениях с Гёте.

Начальный период творчества В. [1752 — 1763] — это период исканий собственного стиля. Первые произведения В. («О природе вещей. Стихотворное поучение в 6 книгах», 1752; «Двенадцать моральных писем в стихах», 1752; «Испытание Авраама», 1753; «Письма усопших к оставленным друзьями», 1753 и др.) создаются под знаком «серафического» направления Бодмера и Клопштока. На драму «Клементина» решающее влияние оказывает Ричардсон. С середины шестидесятых годов начинается зрелый период творчества В. [1764 — 1813], когда он выступает как писатель

Рококо. «Серафические» настроения исчерпав, давая место рационализму и гедонистическим настроениям («Дон Сильвио де Розальва», 1764, «Идрис», 1766 — 1767 и др.).

В центре этого периода стоят три самых значительных произведения В., с разных сторон рисующие фигуру писателя: это философский роман «Агатон» (Agathon, 1766 — 1794), наряду с «Вильгельмом Мейстером» Гёте — крупнейший немецкий образовательный роман XVIII в. В., писавший его в течение длинного ряда лет, развивает в нем свои взгляды на природу совершенного человека, приходя к утверждению гармонически развитой, в духе Шейтсбергера, личности (синтез разума и страсти,



добродетели и требований] плоти). Наделя совершенную личность добродетелью, Виланд вступает в противоречие с рядом своих произведений («Идрис», «Смешные рассказы» и др.), в к-рых им прокламировался образ безудержно чувственного человека; эти произведения создали В. даже славу непристойного, эротического писателя. Крайне характерно, что самое продуманное произведение крупнейшего поэта немецкого Рококо преодолевает идеал до конца эмансипировавшей свою плоть личности, что немецкая буржуазия, даже в своих одворянившихся частях, оставалась в большой степени верной классовому чувству, не отказывалась от своей традиционной бюргерской морали, не растворялась полностью в дворянских настроениях гипертрофированного гедонизма.

Если в «Агатоне» В. говорит об идеальном человеке, то роман «Абдеритяне» (Geschichte der Abderiten, 1774 — 1780) посвящен реальным людям и их недостаткам. В занимательной истории глухих поступков горожан греческого городка Абдеры В. показывает себя мастером иронической манеры письма, к-рая его сближает с Вольтером и, гл. обр., со Швифтом. Ироническое, и даже скептическое

отношение к несовершенной действительности типично для писателя Рококо. Однако, если одни (напр. Вольтер) переводят свой скепсис в русло социальной сатиры, то другие, в данном случае В., за к-рым стоит не созревшая еще для переустройства социальных отношений немецкая буржуазия, ограничиваются легкой насмешкой над людскими пороками.

Умеренность, боязнь крайностей — вообще черты, свойственные немецкому Рококо. Так Агатов приходит к заключению, что «зло не может быть вырвано с корнем сразу, что самые радикальные проекты обычно бывают самыми худшими», философия же «Музариона» [1768] сводится к апологии «светлой и тихой радости», долженствующей наполнить существование постигших смысл жизни людей. В качестве политического радикализма — высшим идеалом его политического романа «Золотое зеркало» [1772] является просвещенный абсолютизм.

Самым совершенным произведением Виланда может считаться сказочная эпопея в стихах — «Оберон» (Oberon, 1780). «До тех пор пока поэзия останется поэзией, золото золотом, а кристалл кристаллом, — поэма „Оберон“ будет вызывать общую любовь и удивление, как chef d'œuvre поэтического искусства» (Гётте). Здесь открывается сущность Виланда как поэта Рококо и обнаруживается вся его, столь характерная для Рококо, любовь к орнаменту, к игре ярких красок, к пышной фантастике. В «Обероне» мелькают картины «сельской простоты и восточного великолепия, городского шума и отшельнической жизни, диких пустынь и мирных лугов, рыцарских битв и волшебных танцев, веселых пиров и бедственных кораблекрушений», т. е. всего того, чем в свое время увлекались поэты Барокко и чем вновь начали увлекаться их преемники, поэты Рококо. К «Оберону» примыкает ряд произведений: стихотворная обработка сказки из «1001 ночи» — «Шах Лоло» [1784]; фантастическая история приключений рыцарей короля Артура — «Зимняя сказка» [1784]; «Знатный Герон» [1786] и др.

В. — крупнейший орнаменталист немецкого Рококо. Но в отличие от Глейма и Гесснера (см.) он склонен к большому полотнам (романы «Агатов», «Абдеритяне», «Перегринус Протеус», сказочная эпопея «Оберон») и к широко развернутой пышности. Как и другие представители названного стиля, он обнаруживает высокую культуру, далеко превосходя в этом многих писателей. Он занимателен, изящен, про него говорили, что он первый сообщил немецкому яз. французскую легкость и гибкость, и современники вполне справедливо считали его отличным стилистом (интересам стиля служил и его журнал «Германский Меркурий», основанный в 1773).

Значительна также деятельность В. как переводчика: его переводы (прозой) драм

Шекспира сыграли заметную роль в истории немецкой культуры; В. переводил также Лукриана, Горация, Цицерона.

Библиография: 1. На русский яз. переведены: «Агатов» — Ф. Сапожниковым, М., 1783 — 1784; «Ариетид и некоторые из его современников» — Ив. Татищевым, М., 1807 — 1808; «Новый Дон-Кихот» — Ф. Сапожниковым, М., 1782; «Музарион или философия Греция», М., 1784; «Оберон, царь волшебников», М., 1787; «Абдеритяне» — Батаалыным, М., 1832 — 1840; «Мраморная купель» — П. Петровым, СПб., 1805, и др. Полн. собр. сочин. В.: Wielands Gesammelte Schriften, изд. Берлинской академии, 1909.

II. Offerding, Chr. Wielands Leben, Heilbr., 1877; Funk H., Beiträge zu Wielands Biographie, Freiburg, 1882; Thalmeyer, Ueber Wielands Klassicität, Sprache und Stil, 1894; Bauer P., Ueber den Einfluss L. Sternes auf Wieland, Karlsruhe, 1898; Seuffert B., Der Dichter des Oberons, Prag, 1900; Zipper A., Wielands Oberon, Lpz., 1900; Kersten, Wielands Verhältnis zu Lucian, Hamburg, 1900; Lenz, Wielands Verhältnis zu Spenser, Pope and Swift, 1903; Klein T., Wieland und Rousseau, Berlin, 1903; Vogt V., Der goldene Spiegel und die Entwicklung der poetischen Aussichten Wielands, Berlin, 1903; Hizzel L., Wielands Beziehungen zu den deutschen Romantikern, Bern, 1904; Walter V., Chronologie der Werke Wielands, Greifswald, 1904; Schroeder F. W., Wielands «Agathon» und die Anfänge des modernen Bildungsromans, Königsberg, 1904; Ischer K., Kleine Studien über Wieland, Bern, 1905; Calzét, Wieland. Der metaphysische Ausdruck des jungen Wieland, Göttingen, 1906; Budde Fr., Wieland und Bodmer, Berlin, 1910; Tribollet H., Wielands Verhältnis zu Ariosto und Tasso, Bern, 1919; Gundolf F., Shakespeare und der deutsche Geist, 1920.

В. Пурше

ВИЛАМОВИЦ фон МЁЛЛЕНДОРФ Ульрих [Ulrich Willamowitz von Moellendorf, 1848 —] — современный филолог-эллинист, знаток истории древнегреческой культуры во всех ее проявлениях. Почти нет ни одного греческого автора, в текст к-рого В. не внес бы своих исправлений. Им заново обработаны тексты греческих лириков — Вакхилы и Пиндара — и трагиков (см.); известны его издания Еврипида, Эсхила, тт. I—II, 1914, Платона, тт. I—II, Менандра и др. «История греческой лит-ры» В. (Die Griechische Literatur des Altertum, «Die Kultur d. Gegenwart», 1, 8) построена в плане культурно-исторической школы. В. дал свое объяснение происхождению трагедии. По мнению В., она возникла не непосредственно из культа Диониса, а прежде всего явилась результатом развития хоровой лирики, образовавшейся из дифирамба. В. — образцовый переводчик греческих трагиков.

Библиография: Работы В., кроме упомянутых в тексте: Homerische Untersuchungen, Berlin, 1884; Sappho und Simonides, Berlin, 1913; Die Ilias und Homer, Berlin, 1920; Griechische Verskunst, Berlin, 1921; Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos, 2 Bde, Berlin, 1924; Bacchylides, Berlin-Weimar, s. a.

ВИЛЛАНЕЛЬ [Villanelle] — деревенская песня любовного характера, культивировавшаяся во Франции и в Италии; характеризуется трехстрочной строфой, однообразной рифмовкой и рядом повторов (припевов). Пример: см. В. Брюсов, «Опыты».

ВИЛЛЕ Бруно [Bruno Wille, 1860 — 1928] — немецкий писатель и театральный деятель натурализма, один из основателей «Рабочего театра», «Свободного театра» и «Нового свободного театра». Творчество В. — одного из типичнейших представителей мелкобуржуазной интеллигенции позднего натурализма — дуалистично, что сказалось особенно в его первом сборнике стихов «Анахорет и товарищ» (Einsiedler und Genosse, 1897).

Романтик, он хочет стать реалистом, из индивидуалиста превратиться в социалиста, из анахорета — в товарища. Он переезжает в Берлин, становится проповедником свободного религиозного общества, пропагандирует народный театр, где ставит гл. обр. драмы Ибсена — «Враг народа» и «Столпы общества». Затем он пишет стихи на социальные темы; вступает в соц.-дем. партию. После отмены исключительного закона В. скоро сделался одним из лидеров оппозиции «молодых» (анархистского направления); в результате безуспешной борьбы с Бебелем и партийным большинством В. порвал с социал-демократией. После краха движения «молодых» Вилле отходит от политической жизни: единственное спасение «страдальцев», по В., — в бегстве из каменной пустыни и тюремных стен больших городов на лоно природы. Вместе с В. Бёльше и Ю. Гартом Вилле становится скоро во главе писательской колонии «Фридрихсгаген» на озере Мюггельзее около Берлина и отдается целиком пропаганде этически-пантеистических, индивидуалистически-анархических идей. Как художник В. постепенно превращается из натуралиста в романтического символиста; лучше всего ему давалась сентиментальная лирика с описаниями природы («Einsiedlerkunst aus der Kiefernheide», 1893; собрание стихов «Der heilige Hain» — «Священная роща», 1908). Его наиболее известные романы: «Offenbarungen des Wacholderbaums» [1895] и «Die Abendburg» [1909], написаны в пантеистически-мистическом духе, — герои их очищаются от всего земного и становятся анахоретами. В конце своей жизни В. написал ряд произведений автобиографического и культурно-исторического характера («Mein sechzigjähriges Leben», 1920; «Das Gefängnis zum Preussischen Adler», 1914; «Der Glasberg», 1920), а также несколько работ о Гельдерлине и на другие литературно-критические темы.

Библиография: H. Soergel A., Dichtung und Dichter der Zeit, Lpz., 1928. Ф. Ш.

ВИЛЛЕМС Ян Франс [Jan Frans Willems, 1793 — 1846] — фламандский поэт, филолог и историк, сын мелкого чиновника. В своих ранних произведениях В. воспел Наполеона I, с 1815 проагандировал паннидерландские идеи («Ode aan de Belgen», 1818). После отделения Бельгии от Голландии [1830] и вытеснения фламандского яз. французским Виллемс стал неутомимым организатором и руководителем фламандского национального движения. Это движение определило направление фламандской лит-ры, питая ее национальными и политическими мелкобуржуазными идеями, вплоть до настоящего времени. В художественном отношении — это новое «возрождение» фламандской лит-ры, самостоятельно не существовавшей около 250 лет. Значение В. заключается гл. обр. в обработке и издании старых народных песен («Oud-Vlaamsche Liederen», 1848) и народных книг, как например эпоса о Рейнеке

Лисе [1834]. В. организовал также ряд научных обществ (Общество фламандских библиофилов, 1839) и школ, издавал филологический и историко-литературный журнал «Belgisch Museum» [1837 — 1846]. Его труды по истории страны, яз. и народного искусства создали школу ученых филологов, среди которых были Давид, Бломмарт, Снеллерт и др.

Библиография: I. Reinardiana, 2 p., Ghent, 1842. II. Brieven van J. F. Willems, toegelicht door J. Bold, Ghent, 1909; Vlaamsch België sedert 1830, studien en schetsen bijeengebracht door het Willemfonds ter gelegenheid van het jubeljaar 1905, 6 tt., Ghent, 1905 — 1910. Ф. Ш.

ВИЛЬДГАНС Антон [Anton Wildgans, 1881 —] — современный немецко-австрийский поэт и драматург; примыкает к венской группе неоромантиков, но нередко применяет и натуралистические приемы, а в некоторых своих позднейших произведениях — и экспрессионистические. Эта неустойчивость художественной техники соответствует его неустойчивому мировоззрению; с одной стороны, он трактует свои излюбленные темы (отношения полов, отношения человека к природе и к городу, личности к обществу и т. п.) в духе мистицизма и вообще венского декадентского неоромантизма, с другой — ему близки и вопросы социальной жизни; в его произведениях даны образы крестьян, прислуги и других «народных» групп, быт которых он имел возможность изучать в своей практической (юридической) деятельности. В. любит строить свои трагедии на драматических моментах, определяемых принадлежностью героя к низшим социальным слоям, препятствующей его развитию. В. пользуется большой популярностью, хотя стихи и трагедии его очень поверхностны и не оставляют глубокого впечатления.

Библиография: I. Собрания стихов: Herbstfrühling [1909]; Und hättet der Liebe nicht [1911]; Die Sonette an End [1913]; Mittag [1917] и др. Драмы: In Ewigkeit Amen [1913]; Armut [1914]; Liebe [1916]; Mittag [1917]; Dies irae [1918]; Kain [1920]; Ausgewählte Gedichte [1922].

II. Pirk Rob., Kain, 1921; Dörfler A., Wildgans A. und seine besten Bühnenwerke, 1922; Soergel A., Dichtung und Dichter der Zeit, Lpz., 1925. Ф. Ш.

ВИЛЬДЕ Эдуард [Vilde, 1865 —] — крупнейший эстонский беллетрист и драматург. Сын служащего, получил образование в ревельском уездном училище, дополнил его впоследствии самообразованием. Литературную работу начал в эстонских газетах мелкими рассказами и фельетонами. Первые рассказы В. мало самостоятельны и имеют небольшую художественную ценность; тем не менее они быстро стали популярны среди эстонского крестьянства и мещанства благодаря актуальности своих тем. С 1890 — 1892 В. живет в Берлине, где знакомится с общественными течениями и присматривается к социальной борьбе. Вернувшись в Эстонию, В. принимает участие в работе эстонской демократической партии. В 1892 В. печатает первое свое крупное произведение «Kännud u Käbid» (Пни и шишки), в котором отображает современные ему течения общественной мысли. Жизнь современной деревни, борьба крестьян против помещиков, классовое расслоение деревни,

обнищание и пролетаризация крестьянства — вот основные темы ряда его крупных произведений: «Kulmale maale» (В холодную страну, 1896); «Astla vastu» (Против рожна, 1898); «Mahtra sõda» (Война в Махтра, 1902); «Prahvet Malstvet» (Пророк Малствет, 1907). В некоторых других произведениях, как «Raudsed Kõed» (Железные руки), В. касается также жизни пролетариата, но его рабочие — это вчерашние крестьяне.

После революции 1905 В., как один из редакторов соц.-дем. эстонской газеты и работник соц.-дем. партии, должен был бежать от карательных отрядов и эмигрировал в Данию, откуда вернулся только после Февральской революции. Под влиянием революционного подъема рабочих масс 1905 В. в эмиграции пишет рассказ «Lunetus» (Искушение, 1909) — из жизни копенгагенских рабочих, в к-ром единственный путь к выходу из их тяжелого положения видит в организованности пролетариата. В эмиграции В. много работает над формой своих произведений и уделяет большое внимание проработке материала. Последующие его произведения — «Kubja Kaarli adjuustaadid» (Аттестация надсмотрщика Карла, перев. на русский яз. в сб. «Отечество», т. I, М., 1916), описывающее нужду и смерть верного служащего у помещика, состарившегося и уволенного, и «Tooma tahter» (Доктор Фомье) — демонстрируют значительные достижения В. в области формы. Имея все данные на получение премии, В. был под формальным предлогом обойден буржуазными руководящими кругами из-за революционных тенденций в его рассказах.

Несмотря на изображаемые В. тяжелые условия жизни, его творчество дышит оптимизмом. Организующими образами большинства лучших произведений писателя являются представители революционных слоев. Однако после революции 1905 В. постепенно отходит все дальше от революционного движения, замыкается в узкий национализм. Последний его роман — «Maeküla põlamees» (Молочник из Мязюла, 1916) — разрешает противоречия между крестьянами и помещиками мирным путем. По возвращении из эмиграции в 1917 В. вступил в эстонскую соц.-дем. партию. С 1917 ничего значительного им не написано.

Своим реализмом, актуальностью своих тем, живостью слога, картинностью изложения, живым народным яз. и особенно своей близостью к революционным настроениям эстонского крестьянства 1905 В. внес живительную струю в скучную патристически-романтическую эстонскую беллетристику последней четверти XIX в., создал целое течение деревенского реализма («Küla realism») и стал наиболее популярным эстонским писателем.

Часть его произведений переведена на финский, немецкий, латышский и русский яз. Несколько рассказов написано В. на немецком языке.

Библиография: II. Tuglas F., Ed. Vilde ja E. Peterson, Noor-Eesti, III; Его же, Ed. Vilde, «Loovings», 1925; Kampmann M., Eesti Kirjanduse peajooned, III, Ed. Vilde, «Eesti Kirjandus», 1925; Pöögelmann H., Ed. Vilde, 60 a. sunniööbo. Куп.

ВИЛЬДЕНБРУХ Эрнст, фон [Ernst von Wildenbruch, 1845—1909] — немецкий драматург и поэт, отпрыск древнего дворянского рода, прусский офицер, юрист и дипломат. Участвовал в франко-прусской войне, которую воспел в поэмах «Vionville» [1874] и «Sedan» [1875]; автор сборников стихов — «Die Söhne der Sybillen und Nornen» [1872], где противопоставляются романская и германская расы, «Lieder und Balladen» [1877] и др. Но основной своей задачей В. считал создание новой национальной драмы. Первый крупный успех имели его «Karolinger» [1882], затем «Menonit» [1882], «Harold» и «Christopher Marlow» [1884]. Наиболее известны его «исторические» драмы, с сюжетами, почерпнутыми из истории Бранденбурга (Пруссии), прославлявшие династию Гогенцоллернов («Die Quitzwüns», 1888; «Der Generalfeldoberst», 1889 г. и «Der neue Herr», 1891). С развитием натурализма В. принялся за социальные темы; в «Die Haubenlerche» фабрикант проповедует социальные реформы, однако осуществление их составляет задачу не общества или государства, но отдельного человека, и они должны сводиться к развитию национального самосознания «народных» масс. В «Meister Balzer» дана картина гибели ремесленного искусства, вытесненного фабричным производством. Но В. чувствовал, что натурализм и социальные проблемы современности враждебны его мировоззрению: он написал жестокую, но неудачную сатиру на натурализм — сказочную «Heiliges Lachen», а также пытался противопоставить натурализму античность («Meister von Tanagra»). Под конец В. снова возвращается к «исторической» драме («Heinrich und Heinrichs Geschlecht», 1896; «Tochter des Erasmus», 1900; «König Laurin»; «Die Rabensteinerin», 1907 и др.). В. — яркий представитель прусского юнкерства (типа Бисмарка), выражающий с крикливым пафосом идеологию помещика, ставшего капиталистическим предпринимателем. Почти для всех своих драм В. берет сюжеты из «трудных времен отечественной истории» (тридцатилетняя война, войны 1806 и 1813 и т. д.).

Ось творчества В. — союз «народа с князьями», являющимися, по мнению автора, носителями национальной идеи, возвещающими величие Пруссии. «Историческими» его драмы можно назвать лишь условно, так как их действие определено целями национал-шовинистской и монархической пропаганды и разворачивается не на основе динамики исторических, классовых или др. факторов изображаемой эпохи, а под углом зрения прусского юнкера конца XIX века. В формально-художественном отношении В. удавались лишь массовые народные сцены, но в целом он не справлялся с материалом. В. написал также ряд

романов и новелл («Novellen», 1883; «Kindertränen», 1884 и др.).

Библиография: I. На русск. яз. переведено: Еще одна, Повесть, журн. «Наша жизнь», СПб., 1884; Еще роза, Сказка, журн. «Северный вестник», 1885, IV; Жоржта прощания, перев. Э. Ватсон, СПб., 1888; Франческа да Римини, Повесть, СПб., 1894; Werke, 17 тт., с биограф., изд. В. Litzmann, 1911—1924; Auswahl, 4 Bde, Augsburg, 1923.

II. Фриче В. М., Немецкие писатели и франко-прусская война, журн. «Голос минувшего», 1915, II; Röhr, Wildenbruch als Dramatiker, 1908; Litzmann Berth., E. von Wildenbruch, 2 Bde, 1913—1916. Ф. Ш.

ВИЛЬДРАК Шарль [Charles Vildrac, 1882 —] — современный французский поэт, один из основателей лит-ого содружества «Аббатство» (см.). Вместе с другими членами «Аббатства» — Р. Аркосом (см.) и Ж. Дюамелем (см.), не примкнувшими к унаимизму (см.), В. должен быть отнесен к числу пионеров возрождения социальной поэзии и реакции против эстетизма во французской лит-ре последних двух десятилетий прошлого века. Творчество В. насыщено эмоциональным содержанием и проникнуто общественными тенденциями. Поэзия В., как и творчество Дюамеля, — возврат к подлинной простоте повседневности в противоположность искусственности предшествовавшего поколения, позднее снова возродившейся в предвоенные годы. Социальная обстановка этих лет, когда наряду с копящим свои силы империализмом началось усиленное развитие социалистического (или казавшегося таким) движения в легальных формах (синдикализм, кооперация и т. п.), — как нельзя более соответствовала тематике поэтов типа Коппэ (см.), к-рые ушли и технический опыт модернизма. Наряду с этим особое значение приобрело знакомство французских поэтов с творчеством Уота Уитмена (см.). В фокусе пересечения всех этих влияний, к которым надо еще присоединить Достоевского (см.), и возникает «поэзия будней»; одним из лучших и типичных образцов ее является ранняя книга Вильдрака «Livre d'amour». Стремление избежать какого бы то ни было намека на искусственность неизбежно влекло за собою не только отказ от канонических форм стихосложения и рифм, но также и отказ от традиционных стилистических приемов. Если в области «свободного стиха» можно было многое почерпнуть у символистов, то для нового содержания приходилось, исходя из Уитмена и Гилля (см.), создавать новую «поэтику прозаизмов». В. более других пытался стереть грань между обыденным яз. разговорной речи и яз. поэтическим. В годы войны 1914—1918 В., как и вся группа, к к-рой он принадлежал, примкнул к антиимпериалистическому пацифизму («Chants du désespéré»). Однако преодолеть пассивность интеллигентно-мещанина В. не мог. Его песни в эти годы — «песни отчаявшегося». В плане своего раннего творчества В. написал драму «Le raquebot Tenacity», мотивы которой продолжал развивать в стихах и небольших драматических произведениях.

Версальскому разгулу империализма В. и писатели его круга (так наз. «роландисты») не способны были противопоставить ничего действительного. Не решаясь подняться до поэзии настоящего гражданского пафоса, они ограничиваются тем, что время от времени подписывают всякого рода либеральные декларации и протесты. В. участвовал в группе Барбюса (см.) «Clarté» в первый период ее существования [1919], но отошел от нее, когда ее деятельность стала принимать явно революционный коммунистический характер. В 1928 Вильдрак посетил Москву.

Библиография: Le versibrisme, P., 1902; Сб. стихов «Poèmes», P., 1905; Images et mirages, P., 1907; Написанные совместно с Ж. Дюамелем «Notes sur la technique poétique», P., 1910, русск. перев. Шершеневича, М., 1920; Livre d'amour, P., 1910; дополн. изд., P., 1915; P., 1920; P., 1921; Chants du désespéré, P., 1920. Драм.: Le Raquebot Tenacity, P., 1919; Michel Auclair, P., 1922; Un Pèlerin, P., 1926. Б. Г-ва

ВИЛЬЕ де ЛИЛЬ АДАН [Comte Jean-Marie-Matthieu-Philippe-Auguste Villiers de l'Isle Adam, 1838 — 1889] — французский писатель. Последний потомок одного из



древнейших аристократических родов, В. провел почти всю жизнь в нужде, бросался во всевозможные авантюры (с его именем связано много легенд) и порою вынужден был добывать себе хлеб даже в качестве «ходячей рекламы» мануфактурной фирмы и т. под. способами. Умер почти нищим. В лит-ре В. выступил в 1858 стихами («Deux Essais de Poésie»), затем перешел к драме, роману и новелле. Роман «Isis» появился в 1862; в 1865, 1866 и 1870 — драмы: «Elen», «La Révolte», «Morgane»; с 1866 печатал в периодических органах свои новеллы, объединенные в 1883 в сборнике «Contes cruels» (Жестокые рассказы), явившемся началом высшего расцвета его творчества; к этому периоду относится еще ряд сборников его новелл («L'Amour suprême», 1886; «Tribulat Bonhomet», 1887; «Histoires insolites», 1888; «Nouveaux contes cruels», 1888), роман «L'Ève future» [1886] и драматическая поэма «Axël» [1889]. В. принадлежал вместе с Верленом (см.) и Маллармэ (см.) к той ветви Парнаса (см.), которая примкнула впоследствии к

символизму; особенно близко стоял В. к Барбэ д'Оревилю (*см.*). Все творчество В., все его мировоззрение — живое отражение протеста против нового экономического уклада, против власти денег над каждым жизненным шагом человека, над всеми его помыслами и желаниями, к-рая так неприкрыто проявилась, когда во Франции пришла к власти буржуазия, и в особенности когда началась горячка роста крупной индустрии и банков, т. е. в период конца Второй империи и начала Третьей республики, в 60-е, 70-е гг. и в начале 80-х. Землевладельческая аристократия, сметаемая с общественной арены, могла лишь с ненавистью отнестись к новому строю. Сам же В. проникся ненавистью также и к культурным достижениям своей эпохи — к росту техники и положительного знания; ему чудилось, что они в грядущем превратят человека в машину; он язвительно высмеял это превращение в «Eve future» и во многих новеллах, проникнутых глубокой иронией. Выходом для В. явилось мистическое мирозерцание, превознесение ирреального над реальным. И этим определяется его художественная направленность мистика в условиях буржуазной современности. Два мистических течения владели В.: католицизм и оккультизм. Большое влияние на философские воззрения В. оказал Шопенгауэр с его пессимизмом и отрицанием жизни. В новеллах В. ирония является основным моментом в трактовке современных тем. «Жестокость» — мотив бессмысленного, немотивированного страдания — определяет собой тон вообще сборников В. Поистине бессмысленными и немотивированными представлялись ему страдания той общественной группы, к которой он принадлежал, в условиях нового строя. Многие из новелл В. отражают его оккультные тенденции и построены по принципу ирреалистической новеллы Эдгара По, оказавшего громадное влияние на творчество В.: под внешней, якобы реальной, сюжетной концепцией скрывается оккультная сущность сюжета; несмотря на возможность реального объяснения, факты сгруппированы так, чтобы заставить читателя не верить реальному объяснению. Сущность своей поэтики В. сам определил в словах: «если бы я не был парнасцем, я бы был классиком среди романтиков». И В., так часто разрабатывающий, подобно Э. По и Барбэ д'Оревилю, «новеллу ужасов», строит ее логически и лаконически; именно этим, а не нагромождением кошмаров, достигается то почти патологическое воздействие, которое новеллы В. производят на читателя. Влияние В. в мировой лит-ре очень значительно: особенно сказалось оно в 10-х и 20-х годах XX в. у писателей ирреального склада, типа Мак-Орлана во Франции, Г. Г. Эверса и Мейринка в Германии. К писательской группе, к-рая в 80-х гг.

примкнула к В., относятся: Гюисманс, Э. Элло, Л. Блуа, Пеладан.

Библиография: I. Полное собр. сочин. В. изд. в 1922—1925 «Meure de France»; на русск. яз. переведены: Тайны эшафота, из сб. «L'Amour suprême», М., 1902; Жестокое раскази, СПб., 1909, 1912; Новые жестокие раскази, М., 1911.

II. Фриче В. М., Повесть кошмаров и ужаса, М., 1912; Гурмон Реми, де, Книга масок, русск. перев., СПб., 1913; Волошин Макс, Лики творчества, СПб., 1914 (наиболее полная из русских работ о В.); Mallarmé S., Les miens, P., 1892; Gide André, Prétextes, P., 1905 и 1925; Charautot H., Villiers de l'Isle Adam, P., 1908; Rougemont E., de, Villiers de l'Isle Adam, P., 1910; Clerget F., Villiers de l'Isle Adam, P., 1913; Vander Meulen, L'idéalisme de Villiers de l'Isle Adam, P., 1925; Palgen R., Villiers de l'Isle Adam, auteur dramatique, 1925; Drougard E., «L'Interdignes de Villiers de l'Isle Adam, Histoire du texte» (Revue d'hist. litt. de la France), P., 1927, № 1).
А. Шабад

ВИЛЬМЭН Абель-Франсуа [Abel-François Villemain, 1790—1870] — французский историк и критик. Ученик философа Руйе-Коллара, В. был в числе той блестящей плеяды его учеников, к которой принадлежали Гизо, Тьерри, Мишле и мн. др. Став уже в 1811 профессором «Нормальной школы», В. пропагандирует вслед за Фориэлем и Женгеном изучение французского средневековья, а в особенности — мировой литературы (немецкой, английской). Эта последняя тенденция (впервые ее проводила в своих произведениях m-me de Staël) предвещала романтизм с его первоначально космополитическим направлением (*см.* «Романтизм» и «Французская лит-ра»). К 1814 относится статья «Discours sur la critique» (Рассуждение о критике), где В. провозглашает необходимость критики исторической, борется с догматизмом, с условно-моралистическим подходом к лит-ре, — тогда еще всеильным во Франции, — возражает также против предвзятых суждений о стиле с точки зрения традиционной поэтики классицизма и наконец ставит вопрос о критике как о лит-ом жанре (вопрос и ныне актуальный), полагая так. обр. начало научной методологии критики. В 1823 В. — академик. К 1828—1829 относится его «Курс французской лит-ры», читанный в Сорбонне, посвященный отчасти средневековью, но гл. обр. XVIII в. В. «любит сопоставлять лит-ры европейских наций, обнаруживая различия, вызванные в них различия исторических обстоятельств и общественных учреждений» (Лансон); так В. много говорит о различии между поэтическим мироощущением в Италии и — Франции XIII в.; в Италии рост городов, торговли и промышленности, а с другой стороны — могущество светской власти папы усиливают в лит-ре и так наз. «христианскую мифологию» и «дух коммерции»; во Франции же феодализм и сосредоточение в Париже церковной учености содействовали росту «рыцарской мифологии» и развитию аллегорий. При всех недостатках этой схемы громадная заслуга В. — введение «сравнительно-исторического» метода, претворение идей де Сталь в плане историко-литературном, наряду с уже упомянутой его ролью в романтическом движении, в области методологии критики и

в изучении памятников средневековья. Как политический деятель В. — участник Июльской революции 1830, сторонник Орлеанской династии и защитник цензовой системы. Революции 1848 Вильман не принял и не понял.

Библиография: I. Discours et mélanges littéraires, P., 1823; Cours de littérature française, 6 v., P., 1828 и 1864; Etudes de littérature ancienne et étrangère, P., 1846 — 1865; Souvenirs contemporains d'histoire et de littérature, P., 1853 — 1855 и 1864; Choix d'études sur la littérature contemporaine, P., 1857.

II. Vauthier G., Villemain, 1790—1870. Essai sur sa vie, son rôle et ses ouvrages, P., 1913; Brunetière F., Evolution de la critique depuis la Renaissance jusqu'à nos jours, P., 1890.

ВИНАВЕР Бруно [Winawer, 1883 —] — современный польский писатель. В прошлом — автор ряда боевых и сатирических песен, очень популярных и в настоящее время среди рабочих. Его комедии в жанре Бернарда Шоу («Rycerz z labędziem», «Znajomek z Fiesole» и др.) с едким остроумием бичуют лицемерие разложившихся «образованных» классов; слегка окрашенные демократизмом, комедии эти однако далеки от революционных выводов. Одна из комедий В. — «Księga Hłjoba» — переведена на английский яз. Д. Ж. К о н р а д о м.

Библиография: Tematy i warjacje, 1921; Jeszcze o Einsteinie, 1924; Cichy alarm; Notatnik Szymona de Geldern, 1925.

ВИНБАРГ Лудольф [Ludolf Wienberg, 1802 — 1872] — немецкий писатель, сын кузнеца, учился в Кильском и Боннском университетах, воспитывался на идеях Шлейермахера и Гейне. Его первое произведение «Holland in den Jahren 1831 und 1832» — «Голландия в годах 1831 и 1832» [1833] — плод наблюдений за время службы в Голландии — написано в стиле «Путевых картин» Гейне. В 1834 В. читал лекции по эстетике и немецкой литературе в Кильском университете. Изданные в том же году под заглавием «Aesthetische Feldzüge» (Эстетические походы), они являются программным и вообще самым значительным теоретическим произведением «Молодой Германии». Это произведение сразу сделало автора популярным писателем и знаменосцем литературы молодого буржуазного поколения. От его посвящения («Тебе, молодая Германия, я посвящаю эти речи») все движение и получило свое название. В. ставит вопрос о переоценке всех ценностей: эстетика, поэтические формы, как и нормы морали, — не вечны; общественная жизнь и лит-ра должны сливаться воедино; писатель, не отражающий духа времени, немислим. В. резко выступил против художественных традиций, против угнетения ума и личности, против остатков феодализма во всех областях общественной жизни, особенно же против романтизма во всех областях культуры. Поэта, по утверждению В., должны занимать преимущественно вопросы социально-политические. В соответствии с этими требованиями нового содержания В. выдвинул и требование новой формы: резко ополчаясь против лирики романтизма, он учит, что «колоссальному, соединяющему все звуки инструменту прозы» принадлежит будущее; наиболее

удачной формой для выражения нового содержания он признает повеллу и газетный фельетон. Не случайно, конечно, что эти требования, ставшие основными принципами «Молодой Германии», совпали с открытием скоропечатания и огромным расширением газетного дела в Германии. Идеология В. выражает стремления поднимающегося немецкого бюргерства 30-х гг.

На В. молодая лит-ра возлагала большие надежды, он считался лучшим стилистом. Однако быстрое разложение «Молодой Германии» вследствие слабости капиталистических элементов в Германии 30-х годов надломило творчество В.: на немногочисленных его произведениях после 1835 (когда постановлением Союзного совета его сочинения были запрещены) лежит отпечаток фрагментарности и раздвоенности («Tagebuch von Helgoland» — «Гельголандский дневник», 1838; «Wanderungen durch den Tierkreis» — «Путешествия через Зодиака», 1835; «Dramatiker der Jetztzeit», 1839; «Vermischte Schriften oder Quadriga», 1840, и другие). Во время революции 1848 В. участвовал добровольцем в шлезвиг-гольштинской войне и описал ее в «Darstellungen aus den schleswig-holschteinischen Feldzügen» (2 Bde, 1850 — 1851). Кроме того он опубликовал «Das Geheimnis des Worts» (Тайна слова, 1852) и «Die Geschichte Schleswig-Holsteins» (История Шлезвиг-Гольштейна, 2 тт., 1862). К концу жизни В. все более проявлял признаки психического расстройства и период времени с 1868 до смерти провел в сумасшедшем доме.

Библиография: П. Вейнберг П. И., Страницы из истории западных литератур, СПб., 1907; Kühne G., Portraits und Silhouetten, 1843 (автобюог.); Schweitzer V., L. Wienberg als jungdeutscher Aesthetiker und Kunstkritiker, 1896; Houben H., Jungdeutscher Sturm und Drang, 1911.

Ф. Шиллер

ВИННИЧЕНКО Владимир Кириллович [1880 —] — выдающийся украинский писатель и известный политический деятель. Родом из селян-бедняков. При помощи брата — рабочего — учился в гимназии. Батрачествую, скитался по селам. В 1900 поступил в Киевский университет, но за «беспорядки» — исключен. Вступил в революционную украинскую партию (РУП). В 1903 дезертировал с военной службы за границу (Западная Украина). При перевозке нелегальщины был арестован; через 1½ года [1904] — амнистирован и опять эмигрировал. Участвовал на съезде РУП и вместе с большинством расколовшегося съезда организовал Укр. соц.-дем. рабочую партию (больше национально-радикальная, чем рабочая). В 1905 участвует в революции, попадает в тюрьму, снова эмигрирует; в 1907 на Стокгольмском съезде УСДРП избирается в ЦК и работает главным образом за границей. Война 1914 — 1918 застигла В. в бывшей России; В. — пораженец, но по мотивам главным образом национальным.

В апреле 1917 В. приезжает из Москвы на Украину, редактирует «Робітничу газету» и становится одним из вождей украинского

национального движения (председателем Генерального секретариата Центральной рады от УСДРП). На этом посту проявлял оппортунизм по отношению к Временному правительству, соглашательство с украинской буржуазией и помещиками, боролся с большевизмом и с советским правительством. После гетманского переворота был председателем «Национального союза» и, позже, Директории, ставшей во главе восстания против Скоропадского. Менял ориентацию — то на Советы, то на Антанту. Не сработавшись с петлюровщиной, уехал за границу, ревизовал пройденный путь. В результате — в 1920 появляется «покаянный» 3-томный



мемуарно-публицистический обзор национального движения 1917 — 1919 — «Відродження нації»; В. становится на советскую платформу, издает «Нову добу», объявляет себя «украинским коммунистом», приезжает в УССР, вступает в КП(б)У, назначается заместителем предсовнаркома УССР и ... возвращается за границу, поднимает бешеную кампанию против КП(б)У, правительства УССР, потом постепенно пассивизируется.

В последние годы В. снова «меняет вехи», выступает за Советы, против планов националистической эмиграции (брошюра «Поворот на Україну») и пишет ряд произведений, в к-рых отразилась его новая установка (напр. «Сонячна машина»).

Творчество В. распадается на два периода: первый охватывает большую часть его сочинений «малой формы» (очерки, рассказы), написанных [с 1902] до наступления реакции после революции 1905; ко второму периоду относятся появившиеся после революции 1905 рассказы, пьесы и романы.

Питаясь в эпоху нарастания революции настроениями бедняцко-батрацких масс (селянские движения 1902) и революционными устремлениями известной части украинской интеллигенции, наблюдая дифференциацию и «живую» классовую борьбу на селе, знакомясь с основами марксизма, Винниченко

уже с первых шагов своего творчества начал рассказывать новое и по-новому («Біля машини», «Контрасти», «Голота», «На пристані», «Раб краси», «Хто ворог?», «Голод», «Салдатики», «Кузь та Грицунь», «Босак», «Терень» и т. д.). Все эти произведения почти совершенно лишены народнического подхода и окраски; без идеализации, художественно показаны в борьбе батраки, крестьяне и их враги; автор горячо, почти публицистически проявляет свое отношение к этой борьбе, насыщая рассказы революционностью, художественно воплощая классовую, вместо национальной, солидарность и т. д. Самое оформление этих произведений («малая форма» — скатость, краткость, популярность письма) рассчитано на массовое потребление, на революционную функциональность. Недаром некоторые из рассказов выпускались как агитброшюры. Но выявляя революционную потенцию и бесперспективность батраков, крестьян-бедняков, В. зовет к ним не городской пролетариат, который был русифицирован и оторван от села, а «революционную» интеллигенцию.

Вместе с этим в других своих сочинениях Винниченко, обращая к тому же читателю интеллигенту, остро, ярко и метко высмеивает мещанские увлечения, житейские «идеалы» («Заручини»), трусливое украинофильство и оголтелый национализм («убирайтесь, кацапы, из наших украинских тюрем!» — в рассказе «Уміркований та щирій»), национальное «народничанье» и «культурничанье» («Антрепренор Гаркун Задунайский», позже — комедии: «Молода кров», «Співочі товариства»), вскрывает смысл либеральничанья «рідних» помещиков и буржуазии («Малоросевропеєць и др.), псевдореволюционность некоторых элементов интеллигенции и т. д. К несомненно революционным произведениям Винниченко нужно отнести также его яркие очерки и рассказы из солдатской жизни («Боротьба», «Мнімий господін», «Темна сила» и т. д.), а также из жизни детей («Кумедія з Костем», «Хведько-халамидник» и др.). Далее В. пишет серию рассказов о революционной интеллигенции и об интеллигенции вообще («Промінь сонця», «Талісман», «Студент», «Зіна», а также — «Чудний епізод», «Історія Якимового будинку», «Дрібниця», «Тайна» и т. д.). В рассказах В. проявил высокое мастерство — умение живо, свободно, увлекательно рассказывать и ярко, художественно показывать.

Свой второй этап Винниченко начинает драмами: «Дисгармонія», «Великий Молох», «Щаблі життя»; за ними следуют: «Memento», «Базар», «Брехня», «Чорна пантера і білий ведмідь» и др. Несмотря на то, что в некоторых из них революционная действительность находит известное отражение (напр. «Дисгармонія»), они все же объективно-упадочны, нереволуционны. Так же нереволуционны, упадочны и его романы («Рівновага», «Чесність з собою», «Посвій», «Божки», «Хочу» и друг.). В. здесь уже обращается исключительно к охваченной реакцией

украинской интеллигенции. Это объясняется, в первую голову, поражением революции и национального движения. Писатель-политик к тому же не видел выхода для бедняцких, полупролетарских категорий села, ведущей организованной силы для них, ибо «революционная» интеллигенция в общем не проявила в этом отношении особенно доблестных качеств. И В., не обращаясь к пролетариату (пролетариат был руссифицирован, оторван от села), начинает борьбу с отрицательными качествами интеллигентской категории «рода человеческого», хочет перевоспитать ее и без боли излечить, чтобы она оказалась внутренне способной и достойной вести «меньшого брата». Поэтому В. силится художественно разрешать большие для интеллигента проблемы морали, норм поведения, проповедует «социалистическую» реформу их. Этим объясняется и переход к жанру драмы, а потом и романа. Тем самым Винниченко объективно становится в своем творчестве поверенным по проблемам и делам растерянной мелкобуржуазной интеллигенции.

Он прежде всего беспощадно вскрывает гниотники и критикует. В этой критике он жесток и откровенен, но и поверхностен, отчасти публицистичен. Здесь Винниченко в большинстве случаев становится на точку зрения индивидуального улучшения, на индивидуалистическо-этические позиции, реакционные по своему классовому существу и особенно в условиях реакции после поражения революции 1905. Протестуя против грязи, Винниченко выводит «позитивных» реформаторов, к-рые, отрицая, напр., конкретный лицемерный формализм общественной дисциплины, не находя в нем революционного смысла, проповедают не классово-диалектическое его неприятие, а абсолютное, антитегично-формальное, — свободу личности в отношении к коллективу, «честность с собой» и т. д. Винниченко развивает и свой стиль, начав с освеженного новыми формальными элементами и мотивами реализма первых рассказов; далее он все более и более переходит к импрессионистическому письму, которое в определенном виде наблюдается в произведениях и малой («Промінь сонця», «Зіна» и др.) и большой формы (образец — «Записки кирпатого Мефістофеля»). Психологический реализм как переходный этап преобладает в первых романах и большинство драм, отличающихся сценичностью, остротой и занимательностью интриги, построенной на контрастах.

Лучшие произведения В. отмечены большим мастерством. Импрессионизм его характерно отличается например фиксацией действительных, в большинстве зрительных деталей, а также тонких и в то же время остро действующих психологических движений-рефлексов. Сюжет, часто банальный и несложный, В. всегда заостряет антитезами, а также неожиданными внешними эффектами, насыщая к тому же свои произведения

поверхностно трактуемыми, но «актуальными» проблемами.

После Октябрьской революции В. написал ряд произведений, неисполненных злободневных интересов, но принесших мало нового в смысле художественных достижений. И только нашумевший трехтомный роман (переведенный и на русский и на другие яз.) — «Сонячна машина» — является выражением новых художественных достижений, а также некоторого идеологического оздоровления Винниченко. В этом произведении, выдержанном в авантюрно-романистическом стиле, В. пытался художественно выразить свое эмоциональное восприятие процесса развития капиталистического общества и его социалистическое (своеобразно изображаемое) революционное изменение. Он изображает это на абрисно-схематическом фоне сверхимпериалистической Германии, высказывая свое резко отрицательное отношение к империализму, социал-оппортунизму во всех его проявлениях. Центральные герои — это социалистическая, революционная интеллигенция, почти бесклассовая, впитывающая в конце концов в себя «лучшие» элементы всех классов капиталистического общества. Рабочий класс — это неорганизованная, деморализованная капитализмом масса, стихийная носительница неудовлетворенности и т. д. В романе заметны также нотки своеобразного пацифизма, культ индивидуального вождя и другие проявления мелкобуржуазного мировосприятия В. Роман полон и многих психологических, моральных, социально-биологических проблем, к-рые В. пытается разрешить по-новому. Высокая литературная техника, идео-психологическая обликенность некоторых персонажей с частью украинской интеллигенции и самим В., прежняя популярность его — все это способствовало успеху этого романа.

Библиография: I. На русск. яз. в авторском переводе издали «Рассказы» В., 3 тт., М., 1911 — 1913; Повесть «Честность с собой» и роман «На всех жизни», написанный на русск. яз., были напечатаны в IV и VI сборе. «Земля», М., 1911 — 1912; в революционные годы: Победитель, Рассказы, М. — Л., 1926; Радость, Рассказы, М. — Л., 1926; Федько-халамидник, перев. А. Алтаева, изд. ЗИФ, М., 1926 (для детей).

II. Омельченко А., В поисках социалистической морали, СПБ., 1909; Арабажин К., Владимир Винниченко, «Новая жизнь», 1911, IX; Ольминский М. С., По вопросам литературы, Л., 1926 (ст. «Беллетристика Винниченко»); Коряк В., Украинская литература, ГИУ, Харьков, 1928; Річидький, Винниченко в літературі і політиці, ГИУ, Харків, 1928; Гермайтс С., Рання творчість Винниченка на тлі громадського життя, В. Винниченко, Вибрані твори, «Книгоспілка», Харків; Васильченко В. а. с., Про «Сонячну машину» В. Винниченка, «Пролетарія», Харьков, 1928.

III. Плевако М., Хрестоматія нової української літератури, «Рух», Харків, 1926, стр. 290 — 293; Лейтес А. Я. шек М., Десять років української літератури, т. I, ГИУ, 1928, стр. 58 — 64; Мандельштам Р. С., Художественная литература в оценке русской марксистской критики, изд. 4-е, ред. Н. К. Писанова, М. — Л., 1928 (указаны ст. Войтовского, Дивильковского, Ф. Калинина, Коробки, Крайхфельда, Львова-Рогачевского, Ольминского).

V. Василенко

ВИНОГРАДОВ Виктор Владимирович [1894 —] — лингвист и литературовед. Ученник академика Шахматова («Диссертация о северо-русском яти» в «Известиях Академии

наук» за 1923). Действительный член Государственного института истории искусств. «Внутренним развитием своей науки вынужден обратиться к истории лит-ры для исследования вопросов слова». В теоретическом плане тяготеет к стилистике (статьи в сборниках «Русская речь» и «Поэтика»); в историческом плане больше всего изучает 30-е и 40-е гг.: творчество Гоголя, молодого Достоевского и натуральную школу.

Свой метод В. называет историко-филологическим; правильно считать его формально-лингвистическим. Традиционная для ленинградского формализма теоретическая установка осложнена у Виноградова углубленным анализом поэтического языка (работы о «Двойнике», о «Житии Аввакума», об Анне Ахматовой). Немаловажное достоинство В. заключается в использовании малоизвестной беллетристической продукции. Не довольствуясь имманентным изучением шедевров, Виноградов обращается к той литературной среде, в которой они складывались. Этим В. убеждает читателя в характерности поэтического факта для данной эпохи. Шедевр вырастает из массовой продукции; массовая продукция, сложившись в определенную лит-ую традицию, сопутствует шедевру. Сюжет «Носа» вырастает, по В., из ходячего анекдота, объединившего популярное в литературе 30-х годах толки и каламбуры об исчезнувшем носе. «Бедные люди» Достоевского могут быть поняты исключительно на фоне многочисленных произведений натуральной школы.

Но лингвистическая утонченность и широта историко-литературного диапазона существуют у В. за счет научной социологии. Его работам свойственен общий порок всей формальной школы — полное небрежение к социальному генезису и социальной функции лит-ого факта. Подобно Эйхенбауму и Тынянову, В. изучает произведение в полном отрыве от порождающего его классового бытия. Это лишает его построения научности.

Библиография: I. Исследования в области фонетики северо-русского наречия. I. Очерки из истории звука Ъ в северо-русском наречии, «Известия Отделения русск. яз. и словесности Акад. наук», т. XXIV, кн. 1 и 2, 1919; Методы изучения рукописей как материала для построения исторической фонетики русского яз. в исследованиях акад. А. А. Шахматова, там же, т. XXV, 1920; Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос», «Начала», 1921, I; Стиль петербургской поэмы «Двойник», сб. «Достоевский», I, под ред. А. С. Долинина, П., 1922; О задачах стилистики. Наблюдение над отглаем «Жития протопопа Аввакума», «Русск. речь», сб. статей под ред. Л. В. Щербы, П., 1923; О поэзии Анны Ахматовой (стихотворения), Л., 1925; Жюль Жанен и Гоголь, альманах «Лит-ая мысль», III, Л., 1925; Гоголь и натуральная школа, изд. «Образование», Л., 1925; Проблема сказа в стилистике, «Поэтика», Временник Отд. слов. искусств Гос. ин-та ист. искусств, I, изд. «Academia», Л., 1926; Этюды о стиле Гоголя, изд. «Academia», Л., 1926; К истории лексики русск. лит-ого яз., «Русск. речь», Новая серия, I, под ред. Л. В. Щербы, изд. «Academia», Л., 1927; Эволюция русского натурализма, изд. «Academia», Л., 1928.

II. Переверзев В. Ф., Творчество Гоголя, изд. 2-е, Изд.-Вознесенск, 1926 и 3-е, Гиз, 1929 (предисловие).

ВИНОКУР Григорий Осипович [1896 —] — филолог, член ГАХН. Рассматривает историю лит-ры как одну из отраслей филологии, связанную с прочими филологическими и культурно-историческими дисциплинами

единством метода. Определяющее влияние оказала на В. идеалистическая философия (Дильтей, Г. Шпет).

Библиография: Культура яз., М., 1925; Биография и культура, М., 1927; Критика поэтического текста, М., 1927.

WINTERLIED [нем. — зимняя песня] — форма средневековой немецкой лирики; плясовая песня, прославляющая радости зимнего веселья и составляющая до известной степени параллель весенней хороводной песне. Как и Reigen (см.), W. представляет случай усвоения куртуазной лирики форм народной песни; но в отличие от Reigen, идиллического освещающего крестьянское веселье, W. дает сатирическое его изображение. Наиболее яркий представитель и, возможно, создатель этого жанра — миннезингер XIII века Нитгарт фон Рювенталь.

Библиография: II. Bielschowsky A., Geschichte der deutschen Dorfpoesie im XIII Jahrh., 1891; Credner K., Neidhartstudien, I, Lpz., 1897; Sinder S., Neidhartstudien, 1920. См. также «Миннезанг».

ВИНЧЕВСКИЙ Мориз [Moriz Wintschewsky, 1856 —] (псевдоним Бенциона Новаховича) — старейший еврейский про-



летарский поэт, прозванный «дедушкой еврейского социализма». Р. в г. Янове (Литва). Юношеские годы В. совпали с эпохой кризиса еврейского буржуазного просвещения и рождением еврейской социалистической мысли: он познакомился тогда с немецкой радикальной литературой, в частности с Берне, с русскими народниками и с публицистикой еврейского социалиста Арона Либермана, основателя первого древнееврейского социалистического органа «Ноемес». Ознакомившись в 1877, в Кенигсберге, с деятельностью немецкой соц.-дем., В. стал социалистом. Здесь он начал систематически печататься в древнееврейском журнале «Asifas-Chachomim» и в еврейском органе «Kol-le-om». Вскоре В. становится редактором журнала «Asifas-Chachomim», который сам заполняет, помещая под различными

псевдонимами стихи, рассказы, статьи, проникнутые социалистическими идеями и направленные против националистических писателей. В этом журнале он также публикует прославившие его «Мысли сумасшедшего философа». Под маской сумасшедшего ему удается обойти цензуру и пропагандировать социалистические идеи. Переведенные на еврейский язык («идиш») «Мысли сумасшедшего философа» неоднократно переиздавались и сыграли большую роль в популяризации социализма среди еврейских рабочих. После издания в Пруссии «закона против социалистов» В. арестовали [1878]; он просидел несколько месяцев в тюрьме, а затем был выслан. Из Пруссии он выехал в Лондон, где вступил в «Коммунистический союз рабочих», основанный Марксом и Энгельсом; в 1884 организовал первую еврейскую социалистическую газету «*Dos Poilische Jüdel*», опубликовал первую еврейскую социалистическую брошюру «*Jehi Oir*» (Да будет свет) и принимал ближайшее участие в издании журнала «*Arbeiter Freund*», на страницах которого впервые выступил под псевдонимом Мориз Винчевский. В 1894 В. переехал в Нью-Йорк, где к тому времени уже образовался значительный еврейский рабочий центр. Здесь В. начал борьбу против делонистских реформистских деятелей рабочего движения и, как лидер левой оппозиции, создал газету «*Форвертс*» [1897] и стал во главе ее. Одно время В. редактировал журнал «*Zukunft*». В этих органах В. печатался до тех пор, пока они не стали скатываться к реформизму и не превратились в желто-социалистические. Уже глубоким стариком В. порвал со своими бывшими соратниками, изменившими рабочему классу, и перешел в коммунистическую партию.

Автор многих томов — статей, фельетонов, драм, — проникнутых единой идеей борьбы за торжество социализма, В. вошел в историю еврейской литературы как пролетарский поэт. Его поэзия насыщена социальна. Проникнутая пафосом борьбы, она чужда националистических lamentаций, столь характерных для многих даже радикальных еврейских поэтов его времени. Произведения В. были чрезвычайно популярны среди еврейских рабочих, многие из его стихотворений распевались, и под их звуки еврейские рабочие шли на демонстрации.

Творчество В. развивалось в Лондоне и Нью-Йорке, где еще только создавались еврейские центры и где вчерашние ремесленники, мелкие лавочники, местечковые бедняки царской России, составлявшие основную массу эмиграции, впервые чувствовали гнет капитализма, прибывая к крупногородской жизни. Последняя резко отличалась от их прошлого, от их жизни в местечках Польши, Литвы и Украины, не только по своему социальному характеру, но и по культуре и языку. Эти массы здесь только еще начали строить свою светскую культуру. Вот это отсутствие культурных традиций, прессы, литературы, — где жизнь,

переживания рабочих в условиях капитализма и социалистические идеи нашли бы свое освещение, — сказалось на творческих возможностях В. Пионер в создании политического яз., пионер в области социалистической мысли, В. чрезвычайно элементарен по форме. Его язык несвободен от неассимилированных германизмов и англицизмов; его рифма примитивна и однообразна, лексика ограничена. Винчевский сам это сознавал и не раз говорил, что он не поэт, а борец. Но огромный темперамент бойца сообщил его стиху исключительную простоту и сделал его столь действенным; ему же обязан В. своим влиянием на еврейские массы и на последующую еврейскую революционную поэзию. В 1923 В. была назначена советским правительством пожизненная пенсия. В 1924 В. посетил СССР, где был с большой торжественностью принят рабочими массами. Многие еврейские культурные учреждения были названы его именем. В настоящее время В. живет в Америке, где прошла вся его революционная творческая жизнь.

Библиография: I. *Kampfs Gesangen*, с предисл. Ш. Агурского, Минск, 1924; *Erinnerungen*, М., 1928; *Gesamelte Werk*, N.-Y., 1927 — 1928.

II. *Burgin H.*, *Di Geschichte fun der idischer arbeiter Bewegung*, N.-Y., 1915; *Reisin Z.*, *Leksikon fun der idischer Literatur*, Presse und Philologie, т. I, Вильно, 1926; «*Idische Literatur*», *Chrestomatie fun Literatur un Kritik*, т. I, Киев.

И. Нусинов

ВИНЬИ Альфред, де, граф [Comte Alfred Victor de Vigny, 1799 — 1863] — крупнейший представитель французского аристократического, консервативного романтизма.



Родом из старинной дворянской семьи, активно борющейся против революции; некоторые члены его семьи погибли на гильотине. Вошел в жизнь с сознанием обреченности своего класса. «Еще в лицее, — говорил он впоследствии, — я почувствовал, что происхожу из проклятой расы». 15 лет поступил на военную службу; состоял в охране Людовика XVIII, когда тот во время «Ста дней» бежал. Оставался военным до 1827,

но ни разу не участвовал в сражениях. Видел рабство армии, но не знал ее величия («*Servitude et grandeur militaire*»).

Если верить указаниям самого В. (их точность подвергается сомнению), он 16 лет написал «*La Dryade*» и 18 лет — «*Symétha*», в к-рых он следовал Андре де Шенье, — писателю, гильотинированному во время революции и потому близкому В., как и всем современному ему поэтам «проклятой расы», поэтам погибавшей аристократии. В печати дебютировал статьей о Байроне и поэмой «*Le bal*» (Бал) в журнале В. Гюго «*Conservateur*» [1819 — 1822]. Вошел в литературу в дни зарождения первого кружка романтиков. В журнале кружка «*La Muse Française*» [1823 — 1824] опубликовал поэму «*Dolorida*», стихи «*Sur la mort de Byron*» (На смерть Байрона) и статью о Брюгере де Сорсюме, переводчике Шекспира на французский язык.

В своих критических статьях Виньи опирался на традицию Шекспира и Байрона вместо традиции классиков, Корнеля и Расина. Следуя в «*La Dryade*» и в «*Dolorida*» Андре де Шенье, В. утверждал свою особую линию консервативного романтизма, но все же многими элементами своего творчества продолжал классиков.

В 1822 В. опубликовал сборник «*Poèmes*», куда вошли три песни неозеллинской поэмы «*Hélène*», античные поэмы: «*La Dryade*», «*Symétha*», «*Le Somnambule*», библейские поэмы: «*La fille de Jephté*» (Дочь Иевфая), «*Le bain d'une dame romaine*» (Ванна римской дамы), «*La femme adultère*» (Прелюбодейка) и современные поэмы: «*La prison*» (Тюрьма), «*Le bal*», «*L'ode au malheur*» (Ода несчастью). В последующие годы В. печатает поэмы о сильных, отчаявшихся, одиноких, полные гордой героики: «*Moïse*» (Моисей, 1822), «*Le Déluge*» [1823], мистическую поэму «*Eloa*» — о проникшемся людскими страданиями падшем ангеле; тема тогда модная, ей посвящено «*Chute d'un ange*» (Падение ангела) Ламартина. Вместе с ранее указанными поэмами и рядом других [«*Le Trappiste*», «*Le Cor*» (Пор), «*Madame de Soubise*», «*La Frégate*», «*La Sérieuse*», или жалоба капитана] и др.] они вошли в сборник «*Poèmes antiques et modernes*» (Античные и новые поэмы, 1826), к-рым надолго закончился первый период поэтической деятельности В. Начиная с 1826, он переходит к роману и драме. Он пишет исторический роман «*Cinq-Mars, ou une conjuration sous Louis XIII*» (Сен-Марс, или заговор времен Людовика XIII), посвященный судьбе юного маркиза Сен-Марса, казненного за заговор против Ришелье. В соответствии с поэтикой романтиков о примате правды поэта над правдой жизни и истории В. говорил: «У музы есть своя истина, более прекрасная, чем правда», и спрашивал: «На что нужно искусство, если оно только удвоение и проверка действительности?» Несмотря на то, что В., по его словам, изучил свыше 300 книг и рукописей, он переполнил книгу

самыми невероятными анахронизмами, оправдывая это тем, что «искусство не толкователь истины, а ее заместитель». Не следуя исторической правде, В., трагедия которого — следствие победы буржуазии над аристократией, — снижает образ Ришелье, низвергает кардинала с пьедестала за стремление ограничить права аристократии в пользу буржуазии и возвеличивает Сен-Марса и его сторонников, противников политики Ришелье, в к-рой автор видит одну из причин катастрофы своего класса. Сочувственный интерес к тем, кто боролся против каких-либо уступок третьему сословию, выразился и в изучении В. Фронды; историю ее он хотел написать, но замысел этот остался неосуществленным. Поэзия В. была оценена лишь немногими — близкими к «кружку романтиков», где в ту пору В. ставили рядом с Виктором Гюго. Роман «*Cinq-Mars*» принес ему первый большой успех и заставил широкого читателя заинтересоваться его поэмами.

В 1828 он переводит «Венецианского купца» Шекспира, в 1829 — «Отелло». Верный принципу «правды поэта», а не истории, даже тогда, когда речь шла о поэте прошлого, В. в этих переводах не считал для себя необходимым строго следовать оригиналу: «Я старался передать дух, а не букву», — говорил он. Постановка «Отелло» в «*Comédie Française*» была успешной авангардной стычкой пред той победоносной битвой, которую романтики дали постановкой в том же театре в следующем сезоне «Эрнани» В. Гюго.

За переводами следует оригинальная историческая драма В. «*Le maréchal d'Ancre*» [1831] и комедия «*Quitte pour la Peur*» [1833]. Обе драмы прошли, сравнительно с другими романтическими постановками тех сезонов, в особенности с драмами В. Гюго и А. Дюма, — незаметно.

Одновременно с первыми драмами В. публикует свою поэму «Париж» — дань культуре города и торжеству науки. Богоборчески заявляя, что «Христос умер в нашем сердце». В. и в этой поэме не отходит от своего лейтмотива — страдания и смерти («Лишь два несомненных начала я знаю в этом хаосе судьбы: страдание и смерть»), но страшнее всего была бы смерть Парижа. Тогда надо было бы сказать: «Мир надолго погрузился в ночь».

Шумный успех выпал на долю В. после опубликования его последнего романа «*Stello*» [1832], последней драмы «*Chatterton*» (написана в 1833, поставлена впервые в 1835) и мемуарной книги «*Servitude et grandeur militaire*» (Рабство и величие военной жизни, 1835).

В «*Stello*» В. ставил проблему исторической судьбы поэта, в «*Chatterton*» — его современного положения. «*Stello*» — скорбь одиночества и обреченности поэта. Поэты — «величайшие и несчастнейшие люди. Они образуют почти непрерывную цепь славных изгнанников, смелых, преследуемых мыслителей, доведенных нищетой до сумасшествия». «Имя поэта благословенно, его жизнь — проклята. То, что называют печатью

избранности, составляет почти невозможность жить». Поэты—«раса, всегда проклятая всеми правительствами: монархи боятся, а потому преследуют поэта, конституционное правительство убивает его презрением (доведенный обидами и нищетой до самоубийства английский поэт Чаттертон), республика их уничтожает (Андре Шенье)». «О,—восклицает В.,—безымянное множество, вы с рождением враг измен, ваша единственная страсть—равенство; и пока вы будете существовать,—вы будете движимы непрерывным остракизмом имен».

Так понатяную судьбу поэта В. вскрывает в драме «Чаттертон», посвященной самоубийству английского поэта Чаттертона. В каждом французе, по мнению В., живет водевиллист. «Чаттертоном» В. стремился поставить на место водевиля «драму мысли». Его Чаттертон, понятно, очень далек от одноименного английского поэта. Едва ли даже можно того назвать прототипом. Прототипом для В. скорее был молодой Вертер Гёте. В. сам заявлял, что Чаттертон для него «только имя человека». Это имя—«романтический символ» одинокого, обреченного сына «пагубной феи, именуемой поэзией». Чаттертон кончает самоубийством, потому что он, по мнению врача, болен «болезнью нравственной и почти неизлечимой, которая поражает молодые души, влюбленные в справедливость и красоту и встречающие в жизни на каждом шагу неправду и безобразия. Эта болезнь—ненависть к жизни и любовь к смерти. Это—упрямство самоубийцы». Драма вызвала ожесточенную дискуссию, вплоть до протестующих речей в парламенте. Говорили, что она, как «Вертер» в свое время, стала причиной участившихся самоубийств среди молодежи. Винили В., что он пропагандирует самоубийство. В. отвечал: «Самоубийство—религиозное и социальное преступление, так говорит долг и разум. Но отчаяние—не идея. И не сильнее ли оно разума и долга?»

После драмы «Чаттертон» В. написал свое мемуарное «Рабство и величие военной жизни», где вскрыл одну из причин своего отчаяния. «Армия, некогда источник гордости и силы погибавшей аристократии, утратила свое величие. Она сейчас только оружие рабства. Некогда армия была большой семьей, проникнутой чувством долга и чести, стоицизмом беспрекословной покорности во имя долга и чести». Сейчас она—«жандармерия, большая машина, к-рая убивает и которая страдает». «Солдат—жертва и палач, гладиатор слепой и немой, несчастный и жестокий, который, побывав сегодня ту или иную кокарду, спрашивает себя, не наденет ли он ее завтра на свою шляпу».

Здесь отчаяние аристократа, поверженного в прах армией революции и видящего в армии немую, покорную, порабощенную и чуждую ему силу.

«Рабство и величие военной жизни»—последняя книга, вышедшая при жизни В. В 1842 он был избран в Академию, в 1848—выставил свою кандидатуру в Учредительное

собрание, но провалился. В центре лит-ой жизни после постановки «Чаттертона» и выхода последней книги он больше не стоял. С 1836—1837 В. до своей смерти прожил уединенно в своем имении, откуда лишь изредка выезжал. Там он написал свои «Poèmes philosophiques» (Философские поэмы), «La colère de Samson» (Гнев Самсона, 1839), «La sauvage» (Дикая, 1843), «La mort du loup» (Смерть волка, 1843), «La maison du berger» (Дом пастуха, 1844), поэму о женах декабристов—«Wanda» [1847], «Les Destinées» (Судьбы, 1849), «Le mont des Oliviers» (Холм масляный, 1862) и другие поэмы, проникнутые богоборческим протестом одинокого отчаяния. Полностью эти поэмы появились лишь после смерти В. в сборнике «Les Destinées». После его смерти вышел и его дневник—«Journal d'un Poète», полный глубочайшего пессимизма, отчаяния, одиночества и религиозного стоицизма обреченного верующего.

В., наряду с Гюго, был одним из создателей французского романтизма. Романтизм В. консервативен: он обусловлен бессилием умирающего класса. Реставрация 1814 вернула Бурбонам престол, но она не вернула аристократии ее былого богатства и власти. «Старый порядок», феодализм погиб. Именно в эпоху реставрации французская промышленность так развилась, что стимулировала окончательный переход власти от земельной аристократии к промышленной и финансовой буржуазии, создание июльской буржуазной монархии.

И если в первые годы реставрации еще казалось, что возврат к прошлому возможен, что «Гений христианства» (см. «Шатобриан») восторжествует, иначе говоря—ушедшее в прошлое феодально-аристократическое величие вернется, то скоро, еще до 1830, а тем более после установления буржуазной монархии, стало совершенно очевидно, что возврата к прошлому нет: аристократия погибает. В. присутствует при агонии класса. Он с трагическим стоицизмом заявляет: «Быть больше не суждено. Мы погибали. Отныне одно лишь важно: достойно умереть». Остается лишь ответить «презрительным молчанием» на «вечное молчание божества» («Христос в Гефсиманском саду», «Le mont des Oliviers») или последовать мудрому стоицизму затравленного волка, который поучает людей:

«Моленья, вздохи, плач оставь рабам презренным,
Когда ж придет конец—умри, как умер я,
И пусть не выдаст мук ни звук ни гудь тволя».

Это не было призывом к самоубийству. Класс даже в самые последние свои минуты борется, но не кончает самоубийством. То был призыв к последнему героическому сопротивлению, к ожесточенной схватке отчаявшихся. Это последнее сопротивление должно быть тем упорнее, что, по мнению В., речь идет не о судьбе класса, а о судьбах человеческого гения.

В. подменяет социально-экономическую категорию земельной аристократии этико-

интеллектуальной категорией — «аристократией духа». Удел гибнущей феодальной аристократии поэт возводит в вечную судьбу погибающего гения, творца, героя. Образ гибнущей от рук буржуазии феодальной аристократии он заменяет образом гения, носителя великого имени, героической личности, погибающей по вине безыменного множества. Виньи опыт своего класса, безысходность и обреченность аристократии воспринимает как опыт всей истории человечества и всю историю представляет как трагедию обреченности великих, одиноких и отчаявшихся. Прошлое благополучие аристократии связано с господством католической церкви. В., как и все консервативные романтики, чужд материалистического неверия XVIII в., его пессимизм религиозно окрашен. Но сейчас, пред лицом великой несправедливости провидения по отношению к его классу (его класс — «проклятая раса») В. богоборствует. Отвергнуть бога он однако не может: это ведет к материализму класса, который погубил аристократию. В. приходит к великой покорности воле божьей. Три основных мотива: мотив гордой, одинокой, отчаявшейся личности, к-рая уходит из мира, полная презрения к его «безыменному множеству», мотив богоборчества, мотив покорности воле творца — сливаются с мотивом бесконечной преданности, верности и любви — этими основными добродетелями феодального рыцаря, сейчас ставшими выражением готовности нести свой крест.

Комплекс этих мотивов заполняет все творчество В., начиная от его «Le malheur» [1820] и «La prison» [1821] и кончая «Le mont des Oliviers» [1862], «La mort du loup» [1843] и последними записями в «Journal d'un Poète». Он находит материал для своих мотивов в библейской древности («La fille de Jephthé», «Moïse», «Le Déluge», «La colère de Samson»), в античном мире («La Dryade», «Symétha» и др.), в современной ему действительности («Paris», «Le bal»), в средневековьи («Le Cor»), в судьбе жен декабристов, которых он характеризует как людей безграничной верности, любви и покорности воле творца, готовности нести свой крест («Wanda»), наконец в судьбе поэта всех веков («Stello», «Chatterton»). Везде те же отчаявшиеся, одинокие, обреченные, которые жаждут покоя в смерти. Эти мотивы и образы были художественным выражением судьбы его обреченного класса.

До революции 1830, пока пути консервативного и радикального романтизма еще не разошлись (их тогда объединяло общее недовольство существующим), В. ставили рядом с Гюго, критики считали В. гениальным поэтом и величайшим мастером стиха. После революции 1830 произошло отрезвление, и пред последующими поколениями все отчетливее обрисовывались недостатки творчества В.: подражательность (Шенье, Байрону, Милтону, поэмам Оссана, современникам — Сумэ, Жиро, Дешану), его риторика, схематизм яз. персонажей. Справедливо

указал Валерий Брюсов, что «пользуясь почти исключительно александрийским стихом с правильной цезурой, Виньи не обладал даром музыкального стиха. Очень немногие отрывки в его поэмах истинно певучи (вступления в поэмах „La Neige“ и „Le Cor“). Большой частью стих В. однообразен по своей фактуре, бесцветно прозаичен, жесток. В. искал рифм исключительно полнозвучных, поэт должен был сильно затрудняться в выборе слов. Его стихи, несмотря на это, текут довольно свободно, и его созвучия не производят впечатления искусственности». Последнее относится особенно к его посмертному сборнику «Les Destinées», проникнутому глубокой искренностью. В нем действительно скорбь последних дней обреченного преобладает над надеждой последнего сопротивления.

Библиография: 1. На русск. яз. переведено: Граф Сен-Маре, или заговор при Людовике XIII, перев. А. Ожия, 4 ч., СПб., 1829 (2-е изд., СПб., 1835 и др. перев. — в приложениях к журн. «Мир божий» за 1895); Стелло или Голубые беды, Повести, рассказанные большому черным доктором, 2 ч., СПб., 1835; Грешница, перев. В. Буренина, «Вестник Европы», 1868, II; Потоц, перев. Д. Минаева, «Отчетственные записки», 1869, XII; Смерть вола, перев. В. Курочкина, «Русская мысль», 1886, X. Имеются также переводы и др. стих. Виньи в журналах (В. Лихачева, Д. Чертелова и др.) и в сб. Брюсова «Французские лирики XIX в.», СПб., 1908; Драма «Чаттертон», перев. И. Воейковича; Н воля и вальце солдата. «Антис», 1913; Œuvres complètes, 8 vv., P., 1906—1909; Œuvres complètes, collection Nelson; Poèmes antiques et modernes, Ed. critique publ. par E. Estève, 1914.

И. де Ла-Барф Ф., Размечания, Киев, 1908; Брюсов В., Альфред де Виньи, в «Истории западной литературы», под ред. Ф. Батюшкова, изд. т-ва «Мир»; Луначарский А. В., Альфред де Виньи, Поэт и человек (по поводу 50-летней годовщины смерти В.), «Киевская мысль», 1913, № 267; Фриче В. М., Очерк развития западно-европейской литературы, Гиз, М., 1927; Нусинов И. М., Проблема исторического романа, Гиз, М., 1927; Sainte-Beuve, Nouveaux Lundis, t. VI, P., 1872; Gautier, Histoire de Romantisme, P., 1874; Paléologue M., A. de Vigny, P., 1891; Dorison, A. de Vigny, P., 1892; Baldensperger F., A. de Vigny, 1912; Sécché L., A. de Vigny et son Temps, Ed. Felix Juven, P., 1913; Masson M., A. de Vigny, P., 1908; Louvrière E., A. de Vigny, sa vie et son œuvre, lib. Armand Colin, P., 1909; Citoieux Mare, A. de Vigny, 1924; Faguet E., Dix-Neuvième siècle, P.; France A., A. de Vigny (Œuvres compl., t. I, A. de Vigny, étude, 1925).

III. Gurzon H., de, Bibliographie des ouvrages relatives à de Vigny, «Bibliographie Moderne», 1897; Lanson G., Manuel bibliographique de la littérature française, 1925.

И. Нусинов

ВИРГИЛИЙ — см. «Виргилий».

ВИРЕЛЭ [Virelai] — старофранцузская стихотворная форма с трехстрочной строфой (третья строка укорочена), одинаковой рифмовкой и с припевом.

ВИРШИ [от латинского versus — стих, польское — wiersz] — один из видов тонического стиха — духовного, а затем и светского, содержания, развивавшийся на Украине с конца XVI до начала XVIII в., а затем перешедший и в русскую литературу [конец XVII — XVIII в.]. К самым ранним из дошедших до нас относятся: В. на герб кн. Острожского, написанные Герасимом Смотричким, его же «Предисловие к читателям Острожской библии» [1581], «Хронология» Андрея Рымши [1581], его же стихи в «Сборнике» братьев Мамоничей [1585], в Литовском статуте [1586] и в «Апостоле» тех же Мамоничей [1591], затем

«Лямент дому княжат Острожских» [1603] и другие.

Литературная форма В. возникла сначала под влиянием правил греческой метрики, — сюда относятся своеобразные попытки изданной во Львове в 1351 грамматике «Адельфотес», а также «Грамматики» Лаврентия Зизания [1596] и Мелетия Смотрицкого [1619] (см. «Стихосложение» и «Силлабическое стихосложение»); затем, под влиянием польского силлабического стиха, В. приняли силлабический характер.

Как стихи В. характеризуются, с одной стороны, обязательным наличием рифмы, а с другой — значительной свободой ритма, и свободой в числе слогов и в расположении ударений напоминают украинские думы (см.), возникшие под их несомненным и непосредственным влиянием, что отчасти сблизжает их с рифмованной прозой (см.). Соизмеримость стиховых единиц виршей осуществлялась путем выравнивания их по константам (см.) — конечным ударениям; совпадая в правой своей константной части, В. выравнивают различие в силлабическом и тоническом строении своей левой части. Позднее в этом стихе развивается постоянная цезура, колебания в числе слогов значительно сокращаются, расположение ударений сводится к небольшому числу тонических конфигураций (что и определяет силлабическую урегулированность), и постепенно он переходит в обычный силлабический стих (см.). Аналогичным образом протекало между прочим и развитие польского силлабического стиха, только ко времени Кохановского [1530 — 1584] достигшего характерной для него равностроенности.

Носителями виршевой поэзии являлись преимущественно учителя и ученики духовных школ и разного рода духовные лица, избиравшие темами виршей обычно религиозные события. Многие из этих В. были собраны позднее в «Богогласнике», изданном в Почаевской лавре [1790]. Позднее, наряду с духовными, развились и светские В., имевшие характер бытовой или сатирический; были вирши и характера исторического (например В. о Богдане Хмельницком, «Разговор Великокоросии с Малоросией» С. Дивовича и ряд других).

Будучи чисто книжного происхождения (хотя и испытывая влияние народной словесности), В. в свое время однако сыграли значительную культурную роль. Во многих случаях они были непосредственно связаны с чисто народной лит-рой; так ряд исторических виршей перешел в народные «думы» (напр. В. о Богдане Хмельницком); многие В. перешли в народную «лирную» поэзию; сюда же относятся развитие многих праздничных песен («вiрші рiздвянiй великоднiй») и т. под. Несомненно также известное влияние В. на первые произведения новой украинской лит-ры — «Энеиду» Котляревского (см.).

В русской лит-ре возникновение В. связывалось обыкновенно с именем

Симеона Полоцкого [1629 — 1680], однако В. встречается и в более раннем периоде, что позволяет отодвинуть появление их в России к самому началу XVII века; уже в повести 1606, известной под названием «Иное сказание», встречается ряд отрывков, по построению восходящих к типу виршей; находятся также же отрывки и в других повестях того времени у авторов, вышедших из состава братьев Сергеевской лавры (связанной с Украиной), опиравшихся в своих опытах не только на украинские В., но и на народную поэзию, в которой [за вычетом элемента музыкальности, как-раз в это время снижавшегося среди образованных слоев населения (см. «Стихосложение народное»)] налицо были и силлабическая свобода, и тоническая неурегулированность, и выравнивание по константам, и спорадически возникавшая рифма, и т. п. С этой точки зрения влияние польского и украинского стиха представляется только сопутствующим моментом в образовании русских В., возникших в связи с общим движением, начавшимся в XVII в. (которое еще Пышин характеризовал как «эпоху поисков новых форм», в частности поэтических), вызванным значительными культурно-экономическими сдвигами этого периода.

Испытав в своем возникновении воздействие народной поэзии, вирши позднее, в свою очередь, оказывали на нее влияние. В. несомненно воздействовали на строение раешника (см.), а также на такие напр. произведения, написанные стихом тонического типа, как «Роман в стихах» (изд. Сиповским в его «Русских повестях XVII — XVIII вв.»). «История о царе Давиде» (напеч. в «Памятниках русской драматической литературы эпохи Петра Великого» акад. Петерца, 1903) и др.

Библиография: П. Житецкий, Мысли о народных южно-русских думах, СПб., 1893; Петерца В. Н., Малорусские думы и песни, 1899; Его же, Историко-литературные исследования и материалы, тт. I — III, 1900 — 1902; Ефремов С., История украинского письменства, Розділ III (здесь же обширная библиография вопроса); Грушевский Я., История украинской литературы, т. V. О русских В. см. Попов Н. И., К вопросу о первоначальном появлении виршей в русской письменности, «Изв. отд. русск. яз. и слов. Рос. акад. наук», СПб., 1917, т. XXII, кн. 2.

ВИТЛИН Иосиф [Jozef Wittlin, 1896 —] — польский поэт и переводчик. Участник мировой войны, В. выражает, нередко с необыкновенной силой, антимилитаристские настроения. Ужасам войны он однако ничего, кроме человеколюбивого религиозного мистицизма, не противопоставляет. Это умонастроение поэта должно найти себе эпическое выражение в повести, сейчас им заканчиваемой, где дана история военных переживаний «простого человека» (см. также его сборник «Wojna, pokój i dusza poety»). Книга стихов В. «Humny» выдержала уже два издания [1920 и 1927]; известен также его перевод «Одиссеи». В. — вне каких-либо литературных группировок.

ВИТФӨГЕЛЬ Карл [Karl August Wittfogel, 1896 —] — современный немецкий писатель, принадлежит к группе мелкобуржуазных

интеллигентов, примкнувших во время революции к коммунистической партии Германии.

Его пьесы: «Красные солдаты» (Rote Soldaten, 1921), «Человек с идеей» (Der Mann, der eine Idee hat, 1922), «Мать» (Die Mutter, 1922), «Беглец» (Der Flüchtling, 1922), «Кто самый глупый?» (Wer ist der Dumme?, 1923) — расценивались в свое время в Германии как пролетарские и революционные. На самом деле это схематизированные сцены, где революция дана как авантюра идеологически путанных интеллигентов. В. здесь подражает экзпрессионизму. Так же беспринципно-авантюристически представлено крестьянское восстание в Испании в средние века в рассказе «Антонио Маскаро» (Antonio Mascaro, 1924). Литературные произведения В. не имеют сейчас никакой ценности.

В. написал также несколько социологических работ: «Первобытный коммунизм и феодализм» (Urkommunismus und Feodalismus, 1922), «История буржуазного общества» (Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft, 1924) и т. д. В последнее время В. работает над вопросами китайской революции и печатается в радикальных журналах. В 1926 им написана книга «Пробуждающийся Китай» (Das erwachende China).

Почти все лит-ые произведения В. переведены на русский яз.

Библиография: 1. На русск. яз. вышли книги В.: Красные солдаты. Беглец, перев. А. Н. Горлина и Л. Я. Кружковой, Гиз, П., 1923; Необычайные приключения двенадцатилетнего борца за свободу Антонио Маскаро, изд. «Молодая гвардия», М., 1926; То же под названием «Интересные приключения 12-летнего героя Антонио Маскаро во время крестьянского восстания на Майорке», изд. «Прибой», Л., 1926; Человек с идеей, Эротическое представление в 4 д., перев. Л. Улагаля-Красовского, под ред. А. И. Беленцова, Гиз Украины, Харьков, 1925; Кто самый глупый? Вопрос, обращенный к судьбе, Пролог в 4 д., перев. под ред. А. Пиотровского, изд. «Прибой», Л., 1924; Die Wissenschaft der bürgerlichen Gesellschaft, 1922; Der Wolkenkratzer, 1923; Sun Yat Sen, Aufzeichnungen eines chinesischen Revolutionärs, 1927. А. З.

ВИЧЕРЛИ — см. «Уичерли».

ВКУС — см. «Эстетика».

ВЛАДИМИР МОНОМАХ — см. статью «Почуения».

ВЛАДИСЛАВЛЕВ И. В. [1880 —] — псевдоним Игнатия Владиславовича Гульбинского, библиографа русской лит-ры. Редактировал «Библиографические ежегодники» (см.).

Библиография: Кроме «Библиографических ежегодников» (8 вып. с охватом лит-ры за 1911 — 1914 и 1921 — 1924), надо отметить еще: Систематический каталог книг, вышедших в 1910, М., 1911 (предшественник «Библиографическ. ежегодников»); Что читать? Указатель систематического чтения для учащихся, в. I, М., 1910, II, 1911, III, 1914, IV, 1917 (первые два вып. выдержали по несколько изданий); Русские писатели, Опыт библиограф. пособия по русск. лит-ре XIX — XX вв., изд. 4-е, Гиз, М., 1924 (изд. 1-е, Бердяев, 1909); ср. соет. В. «Био-библиографический указатель новейшей русской беллетристики [1861 — 1911]» в т. XI энциклопедическ. словаря Гранат; Литература великого десятилетия [1917 — 1927], т. I (художественная лит-ра), Гиз, М., 1928; Библиография и социализм, Гиз, М., 1928 и др. Им же редактировались первые три тома «Ленинские» библиограф. обзоры русск. лит-ры за 1924 — 1926), Гиз, Л., 1926 — 1928.

ВЛАХОЯНИС Яни [1868 — 1924] — новогреческий беллетрист. Писал под псевдонимом Яни Эпактитис; известен как зачинатель новогреческой повести и рассказа. Темой своих рассказов В. избирал

жизнь горцев Эпира и Румелии. Первые произведения его были чрезвычайно перегружены народными выражениями и словами, отличаясь длиннотами и нарочитой грубостью яз. Автору казалось возможным довести объективность повествования до полного отстранения от своей индивидуальности. В «Историках» [1893] он пытается быт и нравы горных пастухов связать с явлениями природы, причем уделяет слишком много внимания описанию мелочей. В. пытается показать тяжкую долю бедных, простых тружеников, попадающих в зависимость от ловких, плутоватых торговцев, к-рые пользуются их наивностью и незнанием жизни и надуют их. В ряду отрицательных персонажей фигурируют и попы, прикрывающиеся состраданием к беднякам, на деле же не упускающие случая нажиться за их счет. В позднейших рассказах («Петух» и др.) автор изменяет своей теме, сосредоточивается на описаниях взаимоотношений молодежи, достигая большого мастерства и яркости языка. Помимо повестей реалистического характера Влахоянис писал аллегорические и символические стихотворения в прозе.

Библиография: Palamas T., Prota critica, Athènes, 1913; Pernot, Etudes de littérature grecque moderne, P., 1916 — 1918; Hesseling, Littérature grecque moderne, P., 1924. С. Л.

ВЛАХУЦА Александр [Alexandru Vlahuta, 1859 — 1919] — румынский писатель. Дебютировал в бухарестском журнале «Revista Noua». Основал журнал «Viața» («Жизнь») и позже, совместно с крупным крестьянским поэтом Казбук, редактировал журнал «Semanatorul» («Сеятель»). Оба журнала имели руководящее значение в румынской лит-ре конца XIX в. Получив предложение мин. нар. пр. составить «художественную географию» Румынии, В. объездил всю страну и написал книгу «România Pitorească» («Живописная Румыния»), к-рая содержит наиболее яркие страницы румынской прозы. В этой книге В. с успехом пользуется архаизмами и устанавливает право лит-ого гражданства за целым рядом провинциализмов. Личность писателя нашла яркое выражение в его стихах «Poesii» (Поэмы) и «Jubire» (Любовь), проникнутых пессимизмом. Являясь в начале своего творчества одним из видных последователей румынского поэта Эминеску, В. в своих стихах рисует тусклую повседневность, говорит о своем отращении к жизни и жалуется на печальный облик мира. Затем он освободился от этого влияния, и пессимизм в его лирике уступил место оптимизму. В. — автор известной в Румынии сатиры «Undevsnesiut visatoiri» (Где наши мечтатели), в которой он отдал дань национальной героике, в общем для него нехарактерной. В. — талантливый выразитель мелкобуржуазных тенденций. Его влияние на румынскую молодежь довоенного времени — огромно. За время войны 1914 — 1918 В. отошел от литературной

деятельности и до самой смерти ничего больше не писал.

Библиография: I. Проза: Nuvele, Bucuresti, 1886; Dan, Bucuresti, 1894; Clipe de liniste, Bucuresti, 1899; Lu viltoare, 2-е изд., Bucuresti, 1901; România Pitorească, Treceutul nostru, s. a. Стихи: Poezii, Bucuresti, 1887; Jubire, Bucuresti, 1896. Русск. перев.: На гумне, «Воляны», 1900, № 51; Крестьяне братья, «Вестн. иностр. лит-ры», 1906, XI; Как румыны умирают (там же, VII).

П. Яцимирский А., Современные румынские беллетристики, «Вестн. иностр. лит-ры», 1906, I. Г. К.

ВЛИЯНИЯ ЛИТЕРАТУРНЫЕ. — Борьба классов — основной закон социального бытия. Каждая общественная группировка живет и развивается под непрерывными воздействиями извне. Отстаивая права на самостоятельное развитие, она стремится эти внешние воздействия преодолеть, из объекта посторонних влияний стать их субъектом. Процесс социальной жизни представляет собой поэтому сложнейшее переплетение классовых зависимостей, притяжений и отталкиваний.

Поскольку литература — одна из форм классового сознания, в ней происходят те же процессы, скрещиваются те же силы. Литературный рост класса нельзя представлять себе автономным, обособленным, замкнутым. «Взаимодействия» начинаются с момента первого выступления его на лит-ой арене. Здесь уже заняли свое место неизмеримо более влиятельные социальные группировки, обладающие лит-ой гегемонией. Они стремятся вовлечь пришельца в орбиту своего влияния, лишить художников новой социальной формации самостоятельности, навязать им свои мотивы и приемы. Художники молодого класса, в свою очередь, отстаивают права на независимое развитие, стремятся к овладению словесной культурой прошлого, к ее переработке своими силами и в своих интересах. В соперничестве лит-ых стилей мы вправе поэтому видеть одну из наиболее утонченных форм классовой борьбы. Толчки извне осложняют органическое развитие классового лит-ры, то замедляя ее рост, то наоборот его ускоряя и суггестируя. Такие «толчки извне» мы называем «литературными влияниями». Не в одной только лит-ре В. имеют широчайшее распространение: это — явление, свойственное разнообразным областям человеческого творчества. Общеизвестна формула Маркса о традициях умерших поколений, как кошмар тяготеющих над сознанием живущих. Но влияют не только явления прошлого. Чем противоречивее социальный состав литературы, тем более глубоки внутри нее классовые противоречия и тем разнообразнее литературные влияния.

Внести ясность в этот сложный процесс лит-ых взаимодействий, установить их причины — значит приблизиться к установлению основных законов диалектики лит-ого развития. Построение теории литературных влияний необходимо считать одной из самых очередных задач марксистского литературоведения.

ИСТОРИОГРАФИЯ ВОПРОСА. Решение проблемы осложняется тем, что в предшествовавшем марксизму литературоведении она была поставлена неправильно. Литературоведу-марксисту приходится начать свой анализ с критики предшественников.

Самым обычным и распространенным в прошлом подходом к проблеме В. был подход историко-культурный. А. Н. Пыпин, Н. С. Тихонравов, Н. П. Дашкевич, Алексей Н. Веселовский и другие деятели этой научной школы объясняли взаимодействие совокупностью подготовивших его культурно-исторических условий. Литература представлялась им формой общения цивилизованных народов. Анализ В. не имел иных целей, кроме исторически верной реконструкции былых «общений». «Желание восстановить истину, напомнить о великих результатах западного влияния, неизбежного в период ученичества лит-ры... ввести развитие русской мысли и творчества в круг европейского умственного движения, обусловленного единством целей, и разъяснить, что при самом широком развитии племенных элементов нам никогда уже не отрешиться от участия в поступательном движении человечества» — таковы были намерения, побудившие в 1883 Алексея Н. Веселовского написать «Западное влияние в новой русской литературе». Этому представителю историко-культурной школы влияния представлялись высшим и гармоническим явлением цивилизации. «Народ, быть может, поддался влиянию более культурного племени, но в свою очередь, когда настанет его время, он может ответить таким же влиянием, такою же поддержкой». Здесь равно характерны и расплывчатость социологических понятий («народ», «национальная культура», «европейское умственное движение»), и идиллическое представление о литературной жизни как освободительном «движении вперед», к единой для всего человечества цели. Игнорирование специфических для истории лит-ры задач, поверхностный анализ самих художественных произведений, непонимание классовой дифференциации «общества» и «народа», бессилие уловить внутри «человечества» острую борьбу социальных групп — все это лишило историков культуры всякой возможности решить проблему.

Уже к 10-м годам XX в. беспомощность историко-культурного подхода к В. стала очевидной для большинства тогдашних литературоведов. Подход этот сделался поэтому предметом их отталкивания. Такую борьбу можно было бы приветствовать, если бы взамен предлагались более правильные методы анализа. Этого не было. Какие бы недостатки ни были присущи школе Веселовского и Пыпина, она все же приближалась гораздо больше к научной истине, чем те, кто ей наследовал: «психологисты», «буквалисты» или «формалисты».

Первые из этих наследников в противовес культурной среде выдвигали д у х о в н о е

средство художников, внутреннюю однозначность их индивидуальных переживаний. М. Гершензон (см.) «обнаружил у Пушкина наличие своеобразной теории, по которой жизнь есть горение, душа — огонь, горящий то сильнее, то слабее; отсюда вся психологическая термодинамическая терминология Пушкина: высшее напряжение жизненности в человеке он определяет словами „пламенная душа“, всякое сильное чувство, всякую страсть называет пламенем, и, напротив, бесчувствие — остылостью, холодом. Стоит на любой странице раскрыть стихотворения Батюшкова — перед нами такая же термодинамическая психология во всех подробностях». Стоило Пушкину вслед за Батюшковым и другими поэтами той эпохи назвать душу «пламенной», а бесчувствие «холодным», и у Гершензона готово неопровержимое решение: «Пушкин нашел у своего ближайшего предшественника все основные речения своей своеобразной психологической терминологии». Не будем говорить здесь о метафизичности «термодинамических» изысканий Гершензона, не имеющих ничего общего с научной психологией. Достаточно того, что он совершенно игнорировал лит-ое существо проблемы. Идя от отдельных лексических и семантических средств писателя к его «душе», Гершензон все время оставался в пределах индивидуальной психики, ничем ее не детерминируя. Каждый писатель свободен, влияния объясняются средством их душ. Индетерминизм бил здесь в глаза, и напрасны были попытки П. Н. Сакулина спасти психологический метод ссылкой на «конгенитальность» писателей («В. Ф. Одоевский», М., 1913, т. I, ч. II). Учет конгенитальности должен производиться не в индивидуальном, а в социальном плане. В постановке же Гершензона это проблема не литературоведения, а психологии. До тех пор пока психология художественного творчества не разработает методику обнаружения подобной «конгенитальности», нам с этим пустым термином делать нечего.

Другие исследователи отбросили психологизм, сохранив однако самые приемы сопоставлений. Ученики Дашкевича и Лободы усердно разрабатывали проблему влияний на сравнительном материале русских и иностранных писателей (Розов В., Пушкин и Гёте, К., 1912; Нейман Б., Пушкин и Лермонтов, К., 1914; Родзевич, Лермонтов как романист, К., 1914 и др.). Метод их анализа был текстологическим, но текстологизм почти всегда вырождался в буквализм. Совершенно игнорируя культурное окружение, эти исследователи ограничивались отыскиванием сходных выражений и отдельных слов. Стоило Лермонтову назвать луну «красной», и Родзевич победоносно отмечал здесь влияние В. Гюго, употреблявшего тот же эпитет. Они не представляли себе, что раз этот эпитет пришел в голову В. Гюго, он столь же легко мог

притти в голову Лермонтову. Они не пытались дифференцировать типы В., отделить здесь зерна серьезных воздействий от плесел случайных и мелких реминисценций (см.). За пятакой они не видели произведений, не говоря уже о питавшей эти произведения классовой базе.

Беспорной заслугой формалистов была борьба, которую они повели против этого буквализма научных эпитетов. «Пора понять, — писал в 1915 Эйхенбаум, — что самая постановка вопроса о влияниях требует пересмотра, и что пока этот пересмотр не сделан, исследования неизбежно упрутся в тупик и ограничиваются игрой в аналогии и догадки...» «Если дело — в активном и самостоятельном усвоении одним художником образов другого, то совсем не о влияниях нужно говорить, а о характере этого усвоения». Проблему влияния формалисты правильно ставили в тесную связь с проблемой литературной традиции (см.). Употребление Гюго и Лермонтовым одного образа «красной» луны объясняется ими общей для обоих романтической поэтикой, требовавшей красочных цветочных эпитетов. Этим факты мелких совпадений бесспорно осмыслились, и литературоведу открывалась дорога к обобщениям о поэтике той или иной школы. Ничего не объясняющие реминисценции формалистами правильно игнорировались. Освобождение от груды мелкого материала позволяло дифференцировать типы В. «В вопросе о передаче литературной традиции от старшего писателя к младшему необходимо учитывать три момента: усвоение младшим писателем творчества старшего писателя, реакцию писателя на усвоенную им традицию и отражение этой традиции в творчестве младшего поколения» (Томашевский Б., Пушкин — читатель французских поэтов, Пушкинский сборник, II., 1923).

Но и формалисты бессильны были решить основной закон о причинной обусловленности В. Расщепляя литературу на ряд взаимодействующих традиций, они совершенно игнорировали те социальные условия, которые позволяли «традициям» создаваться и развиваться. Формализм не шел здесь дальше наивных рассуждений о том, что одни традиции были «жизнеспособны» и потому стали «канонами», а другие «деформировались» потому, что «износились», «устарели», надоели писателям. Учет влияния более активной классовой группы на менее активную, лежавших в основе литературной борьбы, заменялся рассуждениями о внутреннем «взаимодействии» «младших» и «старших школ».

Так обнаруживается банкротство всех тех методов изучения В., которые практиковались в прошлом нашей науки. Психологизм ставил проблему в плоскость психологии творчества, формализм сводил В. к имманентной борьбе литературных традиций, культурная школа ограничивалась общими сводками материала, либерально-дидактическим его

комментированием. Систематической теории В. не создал никто. Марксисты гораздо больше научатся здесь на ошибках, чем на достижениях. Наш подход к В. отличается прежде всего детерминизмом. Для нас лит-ые В. — не следствие взаимных симпатий писателей, а естественный результат борьбы классов в литературе. Все ли В. можно и нужно объяснять так? Нет конечно, ибо в том, что объединялось прежде под названием влияний, было масса внешних случайных совпадений. Психика писателя бережлива, все, что прочтет современный писатель, так или иначе оставляет след в его подсознательной сфере и потом легко воспроизводится в отдельных выражениях. Чехову могли запомниться мысли Рабле, Ибсен мог читать Аристофана, но можно ли и, главное, целесообразно ли искать здесь влияние? Мы потратим на эти поиски массу сил, в лучшем для нас случае найдем случайные реминисценции, к-рые лишь спутают четкие линии социологического анализа, засорят его продукцию ненужным шлаком. Отбор значительного, характерного, закономерного — вторая методическая посылка в анализе влияний. И наконец — третьим его условием должна стать дифференциация отдельных типов влияния, уточнение этого чересчур общего и двусмысленного термина на конкретном материале истории лит-ры, членение видов влияний как средств и приемов борьбы классовых групп в лит-ре.

Типы влияний, испытываемых классом в процессе его лит-ого развития. В истории класса явственно намечаются три последовательные фазы: начального становления, расцвета и упадка. Этапы эти характерны для роста класса во всех областях бытия и сознания, в том числе и в литературе. Для каждой из указанных фаз характерен особый тип литературного влияния. Воздействия, которые на себе испытывают художники подымающей себя социальной группировки, радикальным образом отличны от воздействий, получаемых группировкой деградирующей. Вот почему последовательный анализ этапов классового развития даст нам возможность четко продифференцировать те виды лит-ых воздействий, которые в каждом отдельном случае имеют место.

Случай первый. В общественно-производственных отношениях данная классовая группа играет подчиненную роль. Тяжелое экономическое положение и разнообразные политические рогадки закрывают для нее путь к широкому литературному развитию. На поэтической арене безраздельно господствуют ее враги, угнетенный класс представлен здесь одиночками. По большей части это — беллетристы и поэты третьестепенного художественного значения. Какие В. имеют здесь место? Писатели восходящего класса еще не в состоянии придать художественное оформление своим переживаниям: стиль, соответствующий их социальной психологии, еще должен быть создан в

процессе упорной и продолжительной работы. Для этой фазы развития класса характерна поэтому литературная зависимость таких беллетристов от стиля господствующей в лит-ре (или наиболее близкой к ней) социальной группировки. Пример: ясная зависимость крестьянских поэтов начала XIX в. (Алипанова, Слепушкина) то от «высокой» поэзии их наставников, Шишковых, то от мещанской лирики. Крестьянская поэзия Дрожжина овеяна теми же очевидными В. более развитых и влиятельных в литературе классовых формаций: его «Баян» пропитан разнообразными мотивами, выражениями, приемами, за которыми поочередно угадываются Пушкин, Лермонтов, Некрасов и Кольцов. Ранний поэт рабочего класса, Нечаев творит под несомненным воздействием мелкобуржуазной лирики восьмидесятников. И даже художники более развитого класса все еще не могут покончить с частичной зависимостью от стиля господствующего класса (буржуазное творчество Мольера и его пьесы, написанные в духе аристократического классицизма). Было бы методологической ошибкой называть эту фазу подражательной: основные тенденции классового развития состоят наоборот в упорной борьбе лит-ой молодежи с социально чуждыми ей канонами, в отталкивании от творчества классовых противников, в явственном стремлении эмансипироваться, найти свой стиль. Они находят его тем легче, чем независимее экономика данного класса, развитее и утонченнее питающие творчество психологические переживания. Для начальной фазы классового развития характерно сочетание двух форм В. — положительного, действующего на класс со стороны враждебных ему групп, и отрицательного, сказывающегося в инстинктивном (на более высокой ступени — сознательном) отталкивании молодых писателей от психологически чуждых им канонов. Какая из этих сил победит, в конечном счете определится всей совокупностью социально-исторических отношений — крепостью старой культуры, интенсивностью напора нового класса, количеством сил, которые он может отдать на непосредственную лит-ую борьбу, и т. д.

Случай второй. Класс победил своих противников и овладел гегемонией в экономике, политике, в различных областях культуры и в лит-ре. Его социальная психология достигает высшей степени гармоничности. Старые враги класса сломлены, новые еще не появились, классовому развитию ничто не угрожает. Какие В. будут характерны для этой фазы его роста? Происходит и использование всего того, что было добыто классом в начальный период его работы, усвоение наиболее совершенных форм мировой поэзии, эстетическое овладение всей

той лит-рой, к-рая нужна классу-гегемону. Классическим образом здесь является Пушкин. Художник феодальной аристократии в момент ее наибольшей эмансипации от двора и бюрократии, с одной стороны, и от разночинской «черни» — с другой, создает поэтический стиль исключительно художественного совершенства. Его классовая группа достаточно мощна для того, чтобы занять в литературе командующие высоты. В своей борьбе за гегемонию Пушкин использовал все, что могло ему хоть отчасти помочь в выполнении этой гигантской задачи. Влияния мировой поэзии вбирались им с исключительной жадностью. Он не ограничился тем, что эстетически концентрировал отдельные достижения Державина, Батюшкова и других предшественников, до него создававших аристократический стиль. Пушкин и пользовался для создания нового стиля художественное творчество Данте, Шекспира, всю исключительно обильную традицию французской «легкой поэзии». На него «вливал» только материал, который он неизменно переплавлял в своем творческом тигле. Использование чужих канонов в своих целях было и остается такой формой В., к-рая характерна исключительно для эпох высшего расцвета класса. Исторический этап развития феодальной аристократии, в к-ром находился Пушкин, позволил ему сделать то, чего не в силах были достичь в 10-х годах прошлого столетия Батюшкова и в конце 30-х — Лермонтов. Гёте, во многом проделавший работу, сходную с работой Пушкина, склонен был отрицать ее исключительную важность. «Что такое я сам? — говорил он, — что я сделал? Я собрал и использовал все, что я слышал, подмечал. Мои труды вскормлены тысячами различных людей, невеждами и мудрецами, умными и глупыми. Детство, зрелый возраст, старость — все приносило мне свои мысли, свои способности, свои надежды, свой уклад жизни, часто я снимал жатву, посеянную другими. Мое дело — труд коллективного существа и оно носит имя Гёте». Здесь дана прекрасная характеристика В. предшественников на поэта, к-рый использует их достижения для создания поэтических канонов стоящего на гребне истории класса.

Случай третий. После того как вожди классовой литературы создали эти каноны, синтезировав достижения предшественников, начинается внедрение этих канонов в литературный оборот. Если раньше количество переходило в качество, то теперь качество переходит в количество. Но литература стоит уже на более высокой ступени классового развития. Внедрение канонов в повседневный оборот означает их измельчание, снижение их до известного предела. За Пушкиным в русскую литературу пришли авторы бесчисленных романтических поэм, рисовавшие на лоне дикой

природы тех же разочарованных аристократов и неукротимых горцев. Они делали это с меньшим эстетическим совершенством, но на укрепление классовой литературы создание таких «стандартов» влияло чрезвычайно благотворно. Пушкинские мотивы внедрялись в самую гущу литературной жизни, пропагандировались в десятках и сотнях более или менее талантливых вариаций. Литература в целом у с в а л а пушкинское наследство, как усваивали поэтическое наследство Ломоносова сотни одописцев екатерининской поры. «Письма русского путешественника» Карамзина породили собой целую традицию путешествий, написанных на те же темы, теми же приемами, только хуже, чем писал сам канонизатор этого жанра. «Уسوение» В. характерно для тех средних и низших слоев классовой литературы, которые формируют собой ее сложную литературную традицию.

Наконец последний вид В. — подражание. Оно характерно для тех последних этапов, когда развитие класса стремительно идет к упадку. Экономическая мощь его безвозвратно утрачена, без нее гниют на корню блестящие когда-то культура и поэзия. Пушкины и Толстые уже позади, литературная арена занята эпитагонами. Эти последние класса чувствуют свою беспомощность перед все усиливающимся натиском новых социальных групп. Противопоставить им свои достижения эпитагоны не имеют сил: их социальная психология проникнута предчувствием близкой гибели. Для них возможно только творчество с оглядкой на былые образцы, механическое воспроизведение канонов классового расцвета, «Сазиковская работа по рисункам Рафаэля», как выразился когда-то Достоевский. «Сазиковы» старательно воспроизводят рисунки «Рафаэлей», всячески подражают Рафаэлям, стремятся пощипнуть в этом подражании средства для новых достижений. Но эти усилия безуспешны: повернуть колесо истории они не могут. Использование шедевров уже не по силам эпитагонам класса, как непосильно для них творчество. Если мы прочтем вышедшие в свет части «Руси» Пантелеймона Романова, мы поразимся тем обилием совершенно механических подражаний великим мастерам поместной литературы, какие там встречаются чуть не на каждом шагу. Бал в Отрадном как две капли воды похож на бал у Ростовых, посещение Митенькой адвоката списано с посещения Нехлюдовым присяжного поверенного Фонарина. Романов подражает в «Руси» Тургеневу, Гоголю, Бунину, Алексею Толстому, Зайцеву, всего больше Льву Толстому. Это закономерно для художника тех поместных групп, бытие которых было подорвано непрерывной экономической деградацией и сокрушено громом Октября. «Русь» — типичный роман эпитагоны поместной лит-ры, исключительно

благодарный материал для исследования всевозможных подражаний. Одно тесно связано с другим: перед эпитогами нет иного пути, кроме полного подражания формам старой культуры.

Таковы различные типы влияний в их тесной связи с теми или иными этапами классового развития. Необходимо помнить, что эти приращения имеют только общий социологический характер, что было бы ошибкой распределять все виды влияния по трем фазам классового пути. Так например подражают конечно не только эпитогны, но и все те писатели, которые проходят лит-ую учобу. «День итога» Альбова написан под огромным влиянием «Преступления и наказания» Достоевского, а ранние стихотворения Лермонтова — простой перепев поэзии Пушкина. Мы вправе однако не касаться здесь этих случаев, поскольку они лежат вне диалектики классового развития. «Подражания» Лермонтова и Альбова имели место в самом раннем периоде их творчества, это эпизоды их литературной биографии, не имеющие непосредственной связи с динамикой их классовых группировок. В плане коллективном и социологическом отталкивание, использование, усвоение и подражание соответственно характеризуют: пионеров классовой литературы, ее вождей, идущую за ними армию и находящуюся в классовом арьергарде эпитогов.

Иностранные влияния. Лит-ый путь класса изучался нами исключительно в его национальном окружении. Между тем в действительности мы почти не имеем замкнутого развития литературы отдельной страны. Класс испытывает воздействия не только его отечественных врагов, зачастую они идут из-за пограничного рубежа. Поэтическое творчество в конце концов интернационально. Тем самым выдвигается на очередь проблема иностранных влияний. Идеалисты создали огромную литературу в этой области. С другой стороны, марксистское литературоведение обладает в этой области классическими формулировками. В знаменитом памфлете Плеханова (Бельтова) существует несколько страниц, посвященных методологии иностранных воздействий. Напомним их.

Доказывая Карееву и Михайловскому определенную зависимость идеологий от питающего их экономического базиса, Плеханов естественно должен был коснуться вопроса В. одной идеологии на другую. Плеханову пришлось ответить на вопрос, им же самим поставленный: «Ослабляют ли, и если да, то в какой мере ослабляют иностранные влияния зависимость этого развития от экономической структуры общества?» «Сравните Энеиду с Одиссеей, — писал Плеханов, — или французскую классическую трагедию с классической трагедией греков. Сравните русскую трагедию XVIII в. с классической французской трагедией. Что вы увидите? Энеида есть лишь подражание Одиссею,

классическая трагедия французов есть лишь подражание греческой трагедии. Русская трагедия XVIII века сотворена, хотя и неумелыми руками, по образцу и подобию французской. Везде — подражание, но подражатель отделяется от своего образца всем тем расстоянием, которое существует между обществом, породившим его подражателя, и обществом, в котором жил образец». Несколько ниже Плеханов формулировал предположки межнациональных В.: «В. литературы одной страны на лит-ру другой прямо пропорционально сходству общественных отношений этих стран. Оно совсем не существует, когда это сходство равняется нулю. Пример: африканские негры до сих пор не испытали на себе ни малейшего влияния европейских литератур. Это влияние одностронне, когда один народ по своей отсталости не может ничего дать другому ни в смысле формы, ни в смысле содержания. Пример: французская лит-ра прошлого века, влияя на русскую литературу, не испытывала на себе ни малейшего русского влияния. Наконец это влияние взаимно, когда, вследствие сходства общественного быта, а следовательно и культурного развития, каждый из двух обменивающихся народов может что-нибудь заимствовать у другого. Пример: французская литература, влияя на английскую, в свою очередь испытывала на себе ее влияние» [Плеханов Г. В. (Н. Бельтов), К вопросу о развитии монистического взгляда на историю, Минск, 1923, стр. 180—182].

По необходимости выражаясь «эзоповским языком», Плеханов избегает употреблять слова «класс», «классовая психология», заменяя их более осторожными — «народ», «культурное развитие». Если сделать эту необходимую подстановку терминов, позиция Плеханова определится с достаточной ясностью. Основоположник марксистского литературоведения подчеркнул здесь огромное значение социально-экономического базиса. Без близости этих базисов класс одной страны не может влиять на класс другой. Экономика — естественная и неперемнная предпосылка для всякого культурного сближения, первое условие для лит-ого воздействия.

Этого однако недостаточно. Социальное содержание искусства никогда не определяется непосредственно экономическим базисом. Экономика воздействует на поэтическое произведение «в последнем счете» через социальную психологию соответствующего класса. Эту социальную психологию Плеханов несомненно имеет в виду, говоря о сходстве «общественного быта, а следовательно и культурного развития». Раз так, тем самым выдвигается вторая предпосылка литературных влияний. Они тогда лишь могут иметь место, когда между социальной психологией группы влияющей и социальной психологией группы это В. испытывающей существует достаточная близость, когда их

психологические устремления однородны. Само собой разумеется, что для этого необходимо однородность питающих эту социальную психологию экономических баз.

Примером может быть творчество Лермонтова. Сложный комплекс экономических и социальных причин обусловил психику этого лит-ого представителя феодальной аристократии. Наиболее характерными элементами ее были: культ демонизма, ощущение социального одиночества, чувство ненависти к опостылевшему «свету», тяга к экзотике, к красочной жизни полудиких народов. Эта настроенность характерна не для одного Лермонтова, а для всей феодально-аристократической группы России 20—30-х гг.: в этом смысле показательна тяга Лермонтова к Пушкину. Но настроения эти не ограничивались пределами России: те же социально-экономические события подготовили их в аристократии западноевропейских стран. Упадок феодализма под натиском промышленной буржуазии порождал во французской лит-ре творчество де Виньи, в английской — обусловил творчество Байрона. Сходство социального генезиса, однородность классовой психологии обусловили глубокие и органические влияния де Виньи и Байрона на творчество Лермонтова. Это было вполне закономерным следствием общности их психологических настроений.

При отсутствии указанных условий влияния иметь места не могут. В лучшем случае это будут мелкие, лишенные всякой показательности реминисценции и заимствования. Если классовый генезис творчества разнороден, если несходны психические устремления, — исчезает всякая возможность внутренних взаимодействий. Романистка французского среднего поместья Жорж-Санд (см.) оказала исключительно сильное влияние на писателей, к-рые представляли в России 30—40-х гг. ту же социальную группу культурного услажденного дворянства. Для того чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить творчество Тургенева, «Полиньку Сакс» Дружинина и повести Е. Ган. «Жорж-сандизм» недаром принят был сочувственно в этой социальной среде: он отвечал уже наметившимся настроениям тех лучших представителей культурной поместной молодежи, к-рые питались мечтами о труде, о самостоятельном, независимом существовании, которые стремились уйти вместе с любимым человеком к лучшей жизни. И наряду с этой исключительной распространенностью жорж-сандизма в среднеломестной среде показательно полное игнорирование его мотивов художником мелкого поместья дворянства — Гоголем. То, что было дорого Наталье Ласунской или Елене Стаховой, оставалось непонятно Улиньке Бетрищевой и Маниловой. Идеалистические мотивы эмансипации падали здесь на крайне неблагоприятную почву.

В том случае, когда социальная психология двух классовых групп однородна лишь частично, В. действуют до известного предела, после которого начинается их преодоление. Пример такого частичного влияния мы имеем в «Отце Горю» Бальзака. Раскольникову приходит в голову та же мысль — убить обладателя богатства, какая задолго до него пришла Растиньяку. Этот мотив пришел в роман Достоевского повидимому из романа Бальзака. Но дальше начинаются глубокие различия. В психике Растиньяка эта мысль проходит бесследно — карьерист-буржуа в капиталистической Франции и без того имел массу реальных средств к обогащению. Мелкий мещанин Раскольников не в силах отбросить эту навязчивую мысль, убить ростовщицу его вынуждает не столько материальная нужда, сколько своеобразная идеологическая система утверждения своей воли. Так мотив, зародившийся у художника французской средней буржуазии, изменился, когда был использован художником русского мелкого мещанства. В. здесь сочетается с отталкиванием, заимствование с переработкой: происходит то, что Плеханов назвал «наложением клейма»: «Истинные социалисты Германии 40-х годов ввозили свои идеи пряником из Франции. И однако на эти идеи, можно сказать, уже на границе налагалось клеймо того общества, в к-ром им предстояло распространяться» («К вопросу о развитии...», стр. 181).

В этом смысле иностранные влияния можно поставить в известную аналогию с международным товарообменом. Писатель ищет поддержки за границей, когда он не находит ее (или находит недостаточную поддержку) в родной литературе. «Наша литература бедна, мне нечего у нее заимствовать», — признавался Лермонтов. Это было не вполне верно: известно, как обильно использовал он художественное наследие Пушкина. Но в общем Лермонтов был прав. Тяга к Виньи и Байрону была естественнее, чем учоба у чужих ему Гоголя, Карамзина и Н. Полевого. Иностранные влияния всегда являются импортом того, чего нехватает лит-ре данного класса в определенный исторический момент. В борьбе с эпикурейской лирикой аристократической поэзии Пушкина и Батюшкова Рылеев обращается за помощью к польскому поэту Немцевичу. В его «Спевах» Рылеев находит те гражданские мотивы, которые были характерны для мелкого буржуазизирующегося дворянства 20-х гг., и на основе к-рых в конце концов создался гражданский стиль поэта-декабриста. Импорт лит-ых ценностей особенно интенсивен в пору начального становления классовой лит-ры, когда она всего беспомощнее и слабее. Особенно интенсивны французские В. на придворный стиль классицизма в пору Тредьяковского; эротическая стихия врывается в поэзию русской аристократии в самом начале эмансипации от двора (восьмисотые

годы); влияние французских «физиологий» особенно широко в 30-х гг., когда у нас еще не оформился этот жанр мелкой городской буржуазии; воздействия Верлена и Бодлера на русский символизм всего явственнее в раннюю его пору; наконец подражания Верхарну и Уитмену наиболее часты в первые годы пролетарской поэзии. Когда в лит-ом отношении класс становится на ноги, импорт из-за границы соответственно сокращается. В лит-ом обмене, как и в обмене товарном, есть своя глубокая закономерность.

ЗНАЧЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ ВЛИЯНИЙ. Ошибается тот, кто считает лит-ый процесс обособленным, замкнутым, кто игнорирует в нем междуклассовую борьбу. Но еще больше ошибается тот, кто на основании этих взаимодействий пытается построить особую теорию «свободы В.». П. Н. Сакулин писал недавно в своем «Социологическом методе в литературоведении» (М., 1925, стр. 144): «Достижения, сделанные одной группой или даже одним писателем, часто становятся общим достоянием. В периоды классовых обострений... писатели, повидимому, весьма ревниво блюдут классовый принцип и стремятся к размежеванию друг от друга, но напр. влияние поэтов символистов и футуриста Маяковского на творчество пролетарских поэтов остается весьма показательным фактом». Никакого «общего достояния» здесь не получается уже потому, что, встав на свои собственные ноги, научившись по-своему оформлять свое классовое мироощущение, поэты рабочего класса резко порывают с символизмом. Здесь налицо не «приобщение» класса к «общечеловеческой» культуре, а временное сближение с ней, но контакт, — а использование, не междуклассовый союз, — а учоба. Но П. Н. Сакулин идет дальше: факт влияния убеждает его в том, что классовый генезис творчества легко преодолевается: «Писатель свободно принимает лит-ые В., не обращая внимания на классы, эпохи и страны. Чем сильнее индивидуальность, тем шире круг ее литературных симпатий, тем смелее входит она в творческое общение с другими индивидуальностями. Пушкин жил „в веках“, был полноправным гражданином мировой республики народов» (стр. 144). Так теория свободы влияний ведет к их «исправленной» социологии, к индетерминированному пониманию лит-ого процесса. «В своих художественных исканиях, в своей внутренней эволюции писатели стремятся использовать объективные ценности искусства. Англичанин Стерн пригодились и Карамзину, и Льву Толстому. Шекспир был учителем и Карамзина, и Пушкина, и Островского...»

Эти «поправки» сводят на-нет причинную обусловленность всех существенных взаимодействий в искусстве, закрывают пути марксистскому истолкованию влияний. По Сакулину — классовая, историческая и национальная прикреплённость писателя несущественна; сильная индивидуальность преодолевает эти докучливые перегородки.

Чем же объяснить, что такая бесспорная индивидуальность, как Лермонтов, совершенно не испытала на себе В. современного ему художественного реалиста, Гоголя? Не придется ли искать этому причин в глубокой разнородности психики мелкопоместного дворянства с психикой феодальной аристократии? Если так, то аргументы Сакулина перестают быть убедительными. Пример Пушкина не улучшает дела; мы уже видели, что Пушкин был вождем массовой литературы, художником эпохи высшего расцвета аристократической поэзии. Обращение его к мировой литературе знаменовало предельный подъем класса, было предопределено исторической функцией его социальной группы. Пушкин входил в творческое общение далеко не со всеми «индивидуальностями» и в частности ничего не получил от общения с Гоголем. Влияние Шекспира на Пушкина, Карамзина и Островского конечно не было однородным. Русские писатели брали у Шекспира лишь то, что было нужно им самим как представителям различных социальных групп — аристократии, среднепоместного дворянства и торговой буржуазии. Чему учились у Пушкина русские писатели? Тому, что всего ближе соответствовало их классовым устремлениям. Достоевский «учился» у Пушкина демоническим образам мещанина Германа («Пиковая дама»), Тургенев воспроизводил в «Параше» образы среднепоместной усадьбы ларинского типа, Безыменский пользовался онегинской строфой для критического обозрения своих литературных врагов (пролог к «Гуте»). Восхищались они Пушкиным единогласно, но ценили в нем конечно разное и практически пользовались Пушкиным в самых различных направлениях. Отсюда вывод: в «мировой республике писателей» далеко не все так идиллично, как рисует П. Н. Сакулин. Противоречий, острых социальных антагонизмов там ничуть не меньше, чем в республиках реальных. Писательские симпатии и антипатии, взаимодействия и влияния неизменно подчиняются основным законам классовой борьбы и междуклассового лит-ого обмена.

Социологическое изучение влияния далеко еще не может считаться законченным. Мы наметили лишь основные вехи решения проблемы, вполне сознавая схематичность наших построений. На очереди — предельная дифференциация типов влияний. Историческое изучение конкретного материала недостаточно подкреплено практикой. Очередная задача здесь — в проработке массовой литературной продукции. С другой стороны, установив общие пути ее решения, следует переходить к анализу более сложных явлений литературного процесса. Таково например явление литературного «сменовеховства». Часть писателей падающей социальной группы отрывается от нее и идет на службу к новому молодому классу. Исследователь В. должен будет проследить, как происходит этот отрыв, как противоречиво

сочетается в их творчестве новая психология со старым стилем, как обостряется процесс оттапливания от старых канонов и как болезненны попытки усвоения стиля нового. Таких тем множество; дело за их разрешением на широком материале больших лит-ых потоков.

В заключение мы должны предостеречь тех, кто склонен явлению лит-ых В. придавать чересчур распространённое значение. Мы не должны его ни преуменьшать, ни преувеличивать. При всей важности проблемы влияния для понимания диалектики лит-ого процесса, она все же играет подчиненную роль в становлении классовой лит-ры. Главное, что определяет ее — это рост класса, укрепление его социально-экономического бытия, оформление его психики. Лит-ые влияния — не более как важный и характерный спутник этого классового развития.

Библиография: Лит-ра о влияниях чрезвычайно велика. Отметим здесь наиболее существенные работы различных научных направлений.

Культурно-исторической подход представляется Алексеем Н. Веселовским, «Западное влияние в новой русской литературе», выдержало 6 изданий — 1883, 1896, 1906, 1910, 1916. Построения А. Веселовского подверглись критике А. Н. Пыпина («Вестник Европы», 1896, X), Н. К. Писанова («Голос минувшего», 1917, I). Из других работ назовем «Статья по новой русской лит-ре» Н. Дашкевича (П., 1914). Вторая из них — «Пушкин в ряду великих поэтов нового времени» — посвящена культурно-историческому анализу «байронизма» Пушкина.

На филологической позиции поисков реминисценций стоят: Семенов Л. («Лермонтов и Лев Толстой», М., 1914), Родзевич, Нейман, Розов (работы перечислены выше). Научная ценность этих работ невелика, заключается гл. обр. в собранном материале. Против буквалистических тенденций филологов выступал А. Л. Бам в статье «К вопросу о влиянии Шатобриана на Пушкина» (сб. «Пушкин и его современники», вып. XIV, 1911). Бам критиковал теорию В. В. Сиповского, догадывающую наличие подобия В. («Пушкин. Жизнь и творчество», СПб., 1907). В другой своей работе: «К усюнению понятия историко-литературного влияния» (там же, вып. XXIII — XXIV, II, 1916), Бам оспаривает влияние на Пушкина Пнина. Обе статьи имеют методический уклон, посвященные технике установления влияния и в этом плане сохраняют свое значение до настоящего времени. В том же плане, что и Бам, но более полемически развернул критику «буквализма» Н. К. Писанов («Грибоедов и Мольер», переиздана традиция, М., 1922).

Из работ формалистов отметим содержательную статью Б. М. Эйхенбаума «К вопросу о западных влияниях в творчестве Лермонтова» («Северные записки», 1914, X — XI), брошюру Юрия Тынянова «Достоевский и Гоголь» (П., 1921), статью Б. В. Томашевского «Пушкин — читатель французских поэтов» («Пушкинский сборник», П., 1923) и особенно книгу В. М. Жирмунского «Байрон и Пушкин» (Л., 1924). В первой ее части дается анализ В. на Пушкина Байрона, во второй изучаются забытые «подражатели» Пушкина, авторы разнообразных поэм 20 — 30-х гг. К формальному изучению влияния тяготеет и И. Н. Розанов, «Кн. Вяземский и Пушкин», к вопросу о лит-ых влияниях (сб. «Беседы», М., 1915); Его же, «Ритм эпохи», Теория лит-ых оттапливаний («Свисток», 1924, вып. III, перепечатано в его же сборнике «Лит-ые репутации», М., 1928). И. Н. Розанову принадлежит в «Лит-ой энциклопедии» Л. Д. Френкеля (М., 1925) статьи: «Заметования», «Оттапливание», «Подражание». Особняком держится С. П. Бобров. В двух своих статьях: «Заметования и влияния» («Печать и революция», 1922, VIII) и «Заметования стихотворные» («Лит-ая энциклопедия» Френкеля) Бобров рассматривает влияния как явление «ритмической памяти». Он оговаривается, что не имеет в виду заметования сюжетных.

Работы социологического характера возглавляются книгами: Плеханов Г. В. (Н. Бельтов), «К вопросу о развитии материалистического взгляда на историю» (гл. V, Современный материализм); Фриче В. М., «Вестник Комм. Академии», кн. 18; Ледевич Р., «О формальных влияниях в пролетарской поэзии» («Печать и революция», 1927, кн. V) касается первоначальных влияний, к-рые испытывает появившаяся в лит-ре класс. В работе «К социологии лит-ых

влияний» («Родной язык в школе», 1927, I) мы дали самое изложение наших взглядов на вопрос. См. также ст. Дейтлина А. Г., «Преступление и наказание» и «Les misérables» (социологические параллели) в журн. «Лит-ра и марксизм», 1927, кн. V. В книге Салудина П. Н. «Социологический метод в литературоведении» (М., 1925, гл. IX, Лит-ая орда) дается обзор мнений марксистов о влияниях, с полутным комментарием. Большого марксистского исследования влияния пока не существует.

Из западно-европейских работ отметим: классическую книгу Дюлопа (Dunlop John) History of fiction, L., 1841; Соэни, U r h a m ' a, French influence in English Literature, N.-Y., 1908; ряд статей в издании «Histoire de la littérature et de la langue française», ред. Petit de Julleville. Другие западно-европейские работы отмечены в цит. кн. А. Веселовского (примечание на стр. 2 — 5 издания 1916). Об иностранных влияниях на русских классиков: Н a u s a n t E m i l e, La culture française en Russie, P., 1910; M a z o n A n d r é, Un maître du roman russe — Iv. Alex. Gontscharov, P., 1914; Patouillet, Ostrovsky et son théâtre de mœurs russes, P., 1912; S t e n d e r - P e d e r s e n A., Gogol und die deutsche Romantik (Euphorion, XXIV, 1922, Heft III) и мн. др. Специально вопросам влияния посвящен французский журнал «Revue de littérature comparée», выходит в Париже с 1921 под ред. проф. Ф. Бальденперге (Balderinger).
А. Р. Цейтлин

ВЛЫЗЬКО Олекса [1908 —] — современный украинский поэт. В поэзии В., отличающейся революционным оптимизмом, преобладает гражданская лирика; не чужды ему и экзотические мотивы. Формальные его искания выражаются в деформации, разрушении нормативных поэтических приемов. В. был членом ВУСППа, в настоящее время является сотрудником органа украинских футуристов «Новая генерация».

Библиография: Отд. изд.: За всіх скану, изд. «Книгоспілка» К., 1927; Поэзія, ВУСПП, I, 1927.

ВНУТРЕННЯЯ РИФМА — см. «Рифма».

ВОАПП — Всесоюзное объединение Ассоциаций пролетарских писателей. Организовано на I Всесоюзном съезде пролетарских писателей, имевшем место в Москве в 1928. В работах съезда принимали участие представители лит-р 30 народностей. В ВОАПП вошли: РАПП (РСФСР), ВУСПП (УССР), Ассоциация Белоруссии, Закавказья, Туркменистана, Узбекистана и группа «Кузница» (подробно см. о каждой организации, входящей в ВОАПП, отдельно).

ВОВЧОК МАРКО — см. «Марко Вовчок».

ВОГЮЗ Эжен Мельхиор [vicomte de Vogüé, 1848—1910] — французский писатель. Основное произведение: «Le roman russe» (Русский роман, 1886); успехом пользовался и его роман «Jean d'Agrevé» [1898]. В. много способствовал своими критическими очерками популярности русских писателей (в особенности Толстого) во Франции. Писал и М. Горьком (Maxime Gorky, 1905, есть русский перевод).

Библиография: I. Œuvres dernières: I. Turgenev, sa vie et son œuvre, par le v-té E. M. de Vogüé, 1885; Les morts qui parlent, Introduction par V. Giraud, 1910; Lettres à Armand comte Henri de Pontmartin [1867 — 1909], 1922.

ВОДЕВИЛЬ [Vaudeville]. — Слово происходит от французского «val de Vire» — Вирская долина. Вир — река в Нормандии. В XVII столетии во Францию получили распространение песенки, известные под названием «Chanson de val de Vire». Их приписывают народным поэтам XV столетия — Оливиере Басселену и Ле-Гу. Но скорее всего это — просто собирательное обозначение

особого жанра простой незатейливой шутилой песенки народного характера, легкой по мелодической композиции, насмешливо-сатирической по содержанию, и по происхождению своему связанной с селениями Вирской долины. Этим можно объяснить и дальнейшую трансформацию самого названия — из «val de Vire» в «voix de ville» («деревенский голос»). Во второй половине XVII столетия появились во Франции небольшие театральные пьески, вводившие по ходу действия эти песенки и от них и сами получившие название «водевиль». А в 1792 в Париже был основан даже специальный «Théâtre de Vaudeville» — «Театр В.». Из французских водевилистов особенно известны С к р и б и Л а б и ш.

У нас прототипом В. была небольшая комическая опера конца XVII в., удержавшаяся в репертуаре русского театра и к началу XIX в. Сюда принадлежит — «Сбитеньщик» Княжнина, Николаева — «Опекун-Профессор» и «Несчастье от кареты», Левшина — «Мнимые вдовцы», Матинского — «С.-Петербургский Гостиный двор», Крылова — «Кофейница» и др. Особый успех имела опера-В. Аблесимова — «Мельник-колдун, обманщик и сват» [1779]. «Сия пьеса, — говорит „Драматический словарь“ 1787, — столько возбудила внимания от публики, что много раз сряду играна... Не только от национальных слушана, но и иностранцы любопытствовали довольно». В Пушкинском «Графе Нулине» определение В. еще ассоциируется с понятием арии, оперы:

«...Хотите ли послушать
Прелестный водевиль?» и граф
Поет...



М. С. Щепкин с дочерью в драматическом водевиле «Матрос». Рис. Данненберга

Следующий этап развития В. — «маленькая комедия с музыкой», как его определяет Булгарин. Этот В. получил особое распространение приблизительно с 20-х годов прошлого века. Типичными образчиками такого

В. Булгарин считает «Казака-стихотворца» и «Ломоносова» Шаховского. «Казак-стихотворец, — пишет в своих „Записках“ Ф. Вигель, — особенно примечателен тем, что первый выступил на сцену под настоящим именем В. От него потянулась эта несключаемая цепь сих легких произведений».

Среди дворянско-гвардейской молодежи начала XIX в. считалось признаком «хорошего тона» сочинить В. для бенефиса того или иного актера или актрисы. И для бенефицианта это было выгодно, ибо подразумевало и некоторую «пропаганду» со стороны автора за предстоящий бенефисный сборник. Позже даже Некрасов «согрешил» несколькими водевилями под псевдонимом Н. Перепельский («Шила в мешке не утаишь, девушку в мешке не удержишь», «Феоклист Онуфриевич Боб, или муж не в своей тарелке», «Вот что значит влюбиться в актрису», «Актер» и «Бабушкины попугаи»).

Обычно В. переводились с французского яз. «Переделка на русские нравы» французских водевилей ограничивалась большею частью заменой французских имен русскими. Гоголь в 1835 году заносит в свою записную книгу: «Но что же теперь вышло, когда настоящий русский, да еще несколько суровый и отличающийся своеобразной национальностью характер, с своей тяжелою фигурой, начал подделываться под шарканье петиметра, и наш тучный, но сметливый и умный купец с широкою бороδοю, не знающий на ноге своей ничего, кроме тяжелого сапога, надел бы вместо него узенький башмачок и чулки à jour, а другую, еще лучше, оставил бы в сапоге и стал бы в первую пару во французскую кадрили. А ведь почти то же наши национальные водевили». Так же суров приговор Белинского о русских водевилях: «Во-первых, они по большей части суть переделки французских водевилей, следовательно, куплеты, остроты, смешные положения, завязка и развязка — все готово, умеете только воспользоваться. И что же выходит? Эта легкость, естественность, живость, которые невольно увлекали и тешили наше воображение во французском водевиле, эта острота, эти милые глупости, это кокетство таланта, эта игра ума, эти гримасы фантазии, словом, все это исчезает в русской копии, а остается одна тяжеловатость, неловкость, неестественность, натянутость, два-три каламбура, два-три эживока, и больше ничего».

Стряпали светские театралы В. обычно по весьма простому рецепту. О нем рассказывал еще Грибоедовский Репетиллов («Горе от ума»):

«...шестером, глядь — водевильчик
спелат,
Другие шестеро на музыку кладут,
Другие хлопают, когда его дадут...»

Есть указания на то, что Пушкин, идя навстречу просьбам некоторых друзей, отдавал дань обычаю тогдашних великосветских дэнди, хотя с несомненностью

тексты Пушкинских водевильных куплетов не установлены.

Обычно водевильные стихи таковы, что при всей снисходительности их можно назвать только рифмоплетством.

Увлечение водевилем было поистине огромным. За октябрь 1840 в петербургском Александринском театре было поставлено всего 25 спектаклей, из которых почти в каждом кроме основной пьесы было еще по одному-два В., но десять спектаклей были сверх того составлены исключительно из водевилей. Герцен, ожидая с нетерпением приезда в Лондон М. С. Щепкина, вспоминает (в письме к М. К. Рейхель) не его большие роли, а водевильный припев:

«Чук-чук, Тетяна,
Черноброва кохана».

Сам Щепкин играл в В. весьма охотно. Они занимали в его репертуаре весьма видное место. Отправляясь в 1834 на гастроли в Петербург, он посылает Сосницкому свой репертуар, где, наряду с «Горе от ума», есть очень много В.

Приблизительно с 40-х гг. в В. начинает заметно прослаиваться, то в тексте, то в виде актерской отсебятины и куплетов, элемент злободневности и полемики, и это имеет у публики большой успех. Конечно злободневность в николаевские времена не могла выходить за пределы чисто лит-ых или театральных злб (и то осторожно), все остальное «строжайше запрещалось». В водевиле Л е н с к о г о, напр., «В людях ангел — не жена, дома с мужем — сатана» Размазня поет:

«Вот, например, разбор
Писем Полевого —
И автор и актер
Тут не поймут ни слова...»

Особый успех выпал на долю пятиактного В. Ленского «Лев Гурыч Синичкин или провинциальная дебютантка», переделанного из французской пьесы «Отец дебютантки». Он сохранился в репертуаре театров и до наших дней, сейчас, конечно, уже лишен всякой злободневности (которой в нем было очень много), но не утратил еще значения картинки театральных нравов того времени. В 40-х годах появился еще особый жанр В. «с переодеваниями». В них имела шумный успех молодая, воспетая Некрасовым, актриса Асенкова. Наиболее популярными авторами В. были: Шаховской, Хмельницкий (его В. «Воздушные замки» удержался до конца XIX в.), Писарев, Кони, Федоров, Григорьев, Соловьев, Каратыгин (автор «Вицмундира»), Ленский и др.

Проникновение к нам в конце 60-х годов из Франции оперетты (см.) ослабило увлечение В., тем более, что в оперетте широко практиковались и всякие политические экспромты (разумеется в пределах весьма бдительной цензуры), отсебятины и особенно злободневные (в том же водевильном типе) куплеты. Без таких куплетов оперетта тогда

не мыслилась. Но тем не менее В. еще достаточно долго сохраняется в репертуаре русского театра. Его заметное увядание начинается лишь с восьмидесятых годов прошлого столетия.



Иллюстрация к «La Calomnie» Э. Скриба, изд. 1861

Библиография: Горбунов П. Ф., Л. Т. Левский, «Русская старина», № 10, 1880; Тихонравов Н. С., проф., М. С. Щепкин и Н. В. Гоголь, журн. «Артист», ин. У, 1890; Измайлов А., Федор Кони и старый водевиль, «Ежегодник императ. театров», № 3, 1909; Варнеке Б. В., История русского театра, часть II, Казань, 1910; Записки, пьесы и рассказы М. С. Щепкина, СПб., 1914; Игнатов И. Н., Театр и зрители, часть I, М., 1916; Бескин Э., Некрасов-драматург, журн. «Работник просвещения», № 12, 1921; Гроссман Л., Пушкин в театральные креслах, Л., 1926; Вигель Ф. Ф., Записки, т. I, М., 1928; Бескин Э. М., История русского театра, М., 1928; Всеволодский-Герингросс, История русского театра, М., 1929 (2 т.).
Эм. Бескин

ВОЖЛА Клод Фавр, de [de Vaugelas, 1585—1650] — «член-учредитель» Французской академии, руководил составлением академического словаря, один из законодателей французского классицизма XVII в. в области литературного яз. В своих «Remarques sur la langue française» (Заметки о французском языке, 1647 г.) В. вслед за Малербом стремится к «очищению» и «облагорожению» французского яз.; В. выводит свои правила из «установившегося обычая» (usage), принятого «придворным обществом» и «наиболее известными писателями». Труды Вожла были признаны образцовыми: даже Корнель исправлял по Вожла свои трагедии. В. принадлежит еще неизданный перевод Квиринта Курция — «пробный камень»

его языковых штудий. «Remarques» в последний раз изданы в 1884.

Библиография: I. Montcourt, La Méthode grammaticale de Vaugelas, 1861; Brunot P., Histoire de la langue et de la littérature française, dirigée par Petit de Julleville (статья о Воюла); Brunetière V., «Revue des Deux Mondes», декабрь, 1901.

ВОЗВЫШЕННОЕ — см. «Трагедия» и «Эстетика».

ВОЗЗВАНИЕ — обращение к широким кругам населения, заключающее в себе призыв к действительному выступлению. Являясь одним из средств, при помощи которых активное внимание масс направляется на тот или иной жгучий вопрос государственной, политической жизни, В. играет особенно заметную роль в периоды напряженных политических событий, решительных сдвигов и т. п. Так воззваниями богата эпоха Великой французской революции, революции 1905, империалистической войны 1914, Октябрьской революции и т. п.

С теоретической точки зрения В. представляет одну из разновидностей ораторской речи, но особенности воззвания обусловлены тем, 1. что этот ораторски-риторический жанр строится с установкой не на устное произнесение, а на печатное (письменное) воспроизведение и 2. что — в связи с этим — В. должно «говорить» само за себя, должно (как плакат, особенно распространенный в те же эпохи, что и воззвания) «ударять» по читающему его, ибо оно обращается не к более или менее ограниченной аудитории, подобно ораторской речи, а к широкой массе, лишенной непосредственного воздействия на нее оратора.

Первая из отмеченных особенностей В. требует максимального переключения эмоциональности, пронизывающей вообще всякую ораторскую речь, из внесловесного плана (голосовые средства оратора, его жесты, мимика и т. п.) в словесный. Так. обр., если в ораторской речи должна с предельной ясностью ощущаться композиционная установка, т. е. отчетливое использование всех приемов расположения словесного материала для развития темы, то эта установка с тем большей четкостью должна быть дана в воззвании. Отсюда повторение, — являющееся одним из главнейших композиционных и стилистических приемов ораторской речи, т. к. благодаря ему тема речи все время остается на виду и поддерживается ее эмоциональная напряженность, — может считаться едва ли не основным (определяющим) композиционно-стилистическим принципом воззвания.

Так как (в силу второй из указанных особенностей) В. должно отличаться особой емкостью и «броскостью», то возможность повторений и других приемов ограничивается размерами В. Ставя себе целью непосредственное воздействие, В. имеет обычно легко обозримые границы и отчетливое членение (отсюда важная роль в ней абзаца), что облегчает целостность его восприятия, а также и силу эмоционального упора. Вследствие

этого зачин и концовка В. являются естественными его «вершинами», как бы переключаящимися друг с другом, из которых одна устанавливает обусловленность В., а другая — тематическую его устремленность. См. напр. В. к рабочим и красноармейцам Петрограда (во время наступления Юденича в 1919), подписанное В. И. Лениным, которое начинается словами: «Товарищи. Наступил решительный момент. Царские генералы еще раз получили приказы...» и т. д., а кончается так: «...держитесь за каждую пядь земли, будьте стойки до конца. Победа недалека. Победа будет за нами».

К жанру В. близок «манифест» (см.) (политический, лит-ый и т. п.), который однако отличается от В. некоторыми особенностями стиля и композиции.

Я. Зунделович

ВОЗНЕСЕННИЙ Александр Николаевич [1888 —] — современный литературовед формально-социологического направления, профессор Белорусского университета.

Библиография: Основные работы: Классификация методов историко-литературной науки, «Труды Белор. гос. ун-та», тт. VI — VII, 1925; Проблема «описания» и «объяснения» в науке о лит-ре, «Родной яз. в школе», № 11 — 12, 1926; Поиск объекта (к вопросу об отношении метода социологического к формальному), «Новый мир», № 6, 1926; Поэтика М. Богдановича; Ковно, 1926; Поэмы Янки Купалы, Минск, 1927; Aufbau der Literaturwissenschaft, «Jahrbuch für Philologie», Bd. III и др.

ВОЗРОЖДЕНИЕ — см. «Ренессанс».

«ВОЗРОЖДЕНИЕ» — см. «Журналы русские».

ВОЙНИЧ Этель Лилиан [Ethel Lilian Voynich, 1864 —] — английская писательница, дочь видного английского ученого и профессора математики Джордж Буль. Выйдя замуж за В. М. Войничу, польского литератора, переселившегося в Англию, В. попала в среду радикально настроенной русской и польской эмиграции, где познакомилась с русским революционным движением 80-х гг.

В. очень популярна в Англии, и особенно в России, как автор «Овода» (The Gadfly, 1897). Остальные романы В.: «Jack Raymond» [1901], «Olive Latham» [1904] и «An Interrupted Friendship» [1910] являются продолжением «Овода» и почти совсем не читаются ни в Англии, ни у нас, хотя и переведены на русский язык. Все четыре романа проникнуты протестом против рутины и традиций, но среди них только «Овод» выделяется революционным пафосом. Последнему роману и обязан своей популярностью в кругах нашей революционной молодежи. Он был переведен в годы нарастания революционного движения в России. Царская цензура не разрешала издание романа без купюр. Изданный в 1905 полностью «Овод» был конфискован. Сюжет его — борьба за независимость Италии против Австрии. Прототипом героя романа является Мадзини, основавший в 1831 тайное революционное общество «Молодая Италия». Революционная романтика делает роман захватывающе интересным, несмотря на его художественные недостатки.

В. кроме того принадлежат работы по славянскому фольклору, по музыке и ряд

переводов с русского яз.: сборник «Русский юмор» (The humour of Russia 1895), перевод рассказов Гаршина и стих. Шевченко («Six Lyrics from Shevchenko», 1911).

Библиография: На русск. яз. «Обвод» вышел в пер. З. Венгеровой, СПб., 1900, 1906, 1910; П., 1919; Л., 1926 и 1927 («Книжные повники» и «Прыбой»); в пер. Маслова, СПб., 1908; в пер. М. Шимаровой, М., 1910, 1911, 1915, 1917, 1918 (все в «Универ. библио», М., 1921, 1925 и 1927 (Гиз), 1925 («Труд и книга»), 1925 и 1927 («Мысль»). Много раз выходил в провинции, часто в сокращении и дважды в переделке для сцены: Джек Раймонд, пер. Л. Сердечной, Ростов н/Д., 1909; пер. С. Арефина, М.—Л., 1925 и 1927 (два изд., «Пучина»); Оливия Латам, пер. А. Анненковой, М., 1926 («Мысль») и 3-е изд., 1927; Обвод в изгнании («Прерванная дружба»), под ред. С. Арефина, М., 1926 («Пучина») и в пер. Б. Кобриня, под ред. С. Михайловой-Штерн, 1926 («Пучина»), 3-е и 4-е изд., 1927.

ВОЙНОВИЧ [Vojnović, 1857 —] — один из виднейших хорватских драматургов. Родился и вырос в Дубровнике, на берегу Адриатического моря. Свою лит-ую деятельность начал рядом новелл, сонетов и слабой психологической драмой («Psyche», 1889); уже в 1895 обратил на себя внимание не только в Сербии и Хорватии, но и за границей, сильной драмой «Ekvincisij» («Полночь») — из жизни далматских моряков. В дальнейшем творчество Войновича развивалось в соответствии с основной тенденцией всей югославской литературы 90-х и последующих годов — национализмом, проявлявшимся тогда в стремлении к независимости и объединению сербов и хорватов. Эта тенденция нашла свое преломление у В. главным образом через восприятие своеобразной культуры и традиции Дубровника, бывшего несколько веков то независимой, то автономной аристократической республикой и колыбелью хорватской культуры (см. «Дубровницкая литература»). Наиболее значительные драмы Войновича связаны с его «дубровницким периодом», названным драматической поэмой (прологом) «Гундуличев сон» (Gunduličev san), романом «Ксанта» и упомянутой драмой «Ekvincisij», впервые поставленной в Загребе в 1895. Основным же произведением этого периода является его «Дубровницкая трилогия», состоящая из драм: «Allons, enfants» [1901], «Suton» [1900] и «Na terasi» (На террасе, 1902). В трилогии В. показано падение дубровницкой республики, упадок патриархальных родов, распад старого уклада жизни под влиянием новых экономических форм и измельчание нравов. Эти драмы проникнуты меланхолией и печалью по утраченному могуществу, по исчезнувшим традициям «героического индивидуализма», по вымершей «духовной» аристократии. Большинство героев трилогии — аристократы, не смирившиеся перед временем» (Лисичар), которые не приемлют новой эпохи буржуазной демократии (сцена с марсельезой в драме «Allons, enfants»). Этот период творчества В. связан с влиянием Ибсена и д'Аннунцио (в дальнейшем — Метерлинка). От «Полночи» идет другая характерная для В. линия творчества — проблема материнства и материнской любви, отображенная также в драмах: 1. «Смерть матери Юговича» (Smrt majke Jugovića) (впервые поставлена в Белграде в 1906); в ней изображена

трагедия матери-спартанки, отдавшей государству девять своих сыновей. Это произведение, созданное Войновичем на основе обработки сербских народных песен, отличается трагическим пафосом, классической ясностью и захватывающим лиризмом. 2. «Воскрешение Лазаря» [1913] — с сильной националистической тенденцией; здесь инсценирован эпизод из эпохи восстания сербов в Македонии, и 3. «Императрице. Мистерия острова Забения» (Imperatrix. Misterija Ostrva Zaboravi). В этих трех драмах В. пытался символически отобразить страдание сербского народа под чужеземным игом и дать выражение сербско-хорватскому народному духу, что особенно проявилось в двух последних пьесах, написанных Войновичем в утрированно-символической манере. Такова же и его символическая драма «Маскарад под крышей» (Maskarata ispod kuplja), стоящая под знаком упадка драматического таланта В. Особняком стоит его пьеса «Дама с зонтиком» (Gospodja sa suncoketom, 1912), из венецианской великосветской жизни. В области драматического искусства для В. характерны его попытки выйти из рамок традиционных драматических форм. Так в «Ekvincisij» им после второй части вводится «интермеццо». «Смерть матери Юговича» построена на отдельных песнях, и сам автор называет ее «драматической поэмой». «Маскарад под крышей» написан в «новой» форме драматического романа. В отдельных произведениях («Ekvincisij», «Дубровницкая трагедия», «Дама с зонтиком») В. достигает большого мастерства. Он находит интересный мотив, занятную интригу, искусно пользуется законом контраста и все время держит зрителя в напряжении. Вместе с тем он иногда злоупотребляет театральными эффектами. Отдельные его произведения переведены на немецкий, польский, чешский и венгерский яз. В настоящее время творчество Войновича интересно только с точки зрения культурно-исторической.

Библиография: П. Пичин А. и Спасович В., Историја славянских литератур, изд. 2-е, 2 тт., СПб., 1879 — 1881; Lisibar M., Dubrovačka trilogija, Vienna, 1903; Hudek Jan, Ivo Vojnović, Dubrovačka trilogije, uvod. Svět. knj. 767 — 770, Pr., Wenzelides Arsen, Ivo Vojnović Uzički. Književna studija, Sarajevo, 1917; Prohaska D., O pjesniku Slobode. Osijek, R. Racić, 1918; Grabowski T. St., Smierć Dubrownika, «Świat słowianski», IV, 2, S. 749; Prohaska D., Pregled savremene hrvatsko-srpske književnosti, Zagreb, 1921; Wollman Frank, d-r, Srbo-chorvatské drama, Bratislava, 1924. *Муз. Скачок*

ВОЙТОЛОВСКИЙ Лев Наумович [1876 —] — современный критик. Р. в Полтавской губернии. Образование получил на медицинском факультете Киевского университета. Работал в клинике нервных и душевных болезней в Киеве. Первая критическая статья В. — о Чехове — была напечатана в 1904, в марксистском журнале «Правда». Эпоха между революциями 1905 и 1917 выдвинула В. как одного из представителей марксистского крыла литературной критики. Статьи его печатались главным образом в газете «Киевская мысль». Сотрудничал он также в соц.-дем. журнале «Друг народа»

и в «Современном мире», где печатались его «Очерки психологии коллективизма».

Лучше всего позицию В. в ту эпоху как критика определяет его участие в сборниках «Литературный распад» (см.) (2 книги, 1908 — 1909). В этих критических сборниках писатели-марксисты выступили с обличением реакционно-упадочнических настроений в лит-ре. Статьи В., как и других марксистов, открывали читателю социально-политические корни индивидуалистических настроений русского модернизма. В статье «Сумерки искусства» [1909] В. писал: «Русское искусство переживает глубокий кризис, обусловленный кризисом социальным и политическим». В эпоху послеоктябрьскую он продолжает работать как критик и, помимо статей в журналах («Печать и революция», «Красная новь», «Новый мир», «Звезда»), выпускает «Очерки истории русской лит-ры», охватывающие XIX и XX вв., от Пушкина до Горького включительно (III т., посвященный современной лит-ре, еще не вышел).

Критический метод В. — чисто публицистический: он раскрывает связь писателя с эпохой и его классом, останавливаясь почти исключительно на идейно-тематической стороне творчества. Анализ формы произведения с выяснением ее социального генезиса не интересует критика. Он связывает писателя с той или иной центральной идеей, выдвинутой революционным движением данной эпохи, и во всех его произведениях готов видеть порой замаскированное ее выражение. В статьях о Пушкине это привело к целому ряду парадоксальных, необоснованных положений. По В., многообразные сюжеты великого поэта, гениально изображавшего различные эпохи и страны, — литературный гардероб, из которого он извлекал всевозможные исторические костюмы для облачения в них своей единственной темы: декабристов. «Египетские ночи» — это аллегорическое изображение декабристов, лже Клеопатры — Сенатская площадь, «Скупой рыцарь» — отзыв осуждения Пестелем в «Русской правде» ростовщического капитала. Стремление таким путем приблизить Пушкина к современности — своей цели не достигает, ибо суживает многообразие его творчества и социально-философскую обусловленность произведений поэта заменяет «поисками литературной фальшивки для декабристов». В этом особом подходе к сюжетной стороне творчества писателя — слабая сторона критического метода Войтоловского, проявленная ярче всего в статьях о Пушкине.

Сильная сторона В. — публицистическая острота, живое чувство эпохи, к-рым проникнуты многие его статьи. Это дало ему возможность по-новому осветить творчество Писемского, отбросив подход к нему «либеральной» критики; помогало показать в Короленко идущих по разным дорогам публициста и художника, и т. п. Когда проявляются эти сильные стороны критического

дарования Войтоловского, он без насилия над замыслом писателя умеет приблизить его к нашему времени.

Как критик он обладает даром художественного изложения, благодаря которому иногда создает яркие, запоминающиеся портреты писателей. Это художественное дарование, проявленное в критических работах, ярко обнаруживается в его книге: «По следам войны». Скромно названная автором «Походными записками 1914 — 1917 годов», она вызвала ряд восторженных авторитетных отзывов и породила колоссальный спрос на нее со стороны широкой читательской масс. Являясь по форме записками мобилизованного врача, это произведение талантливо изображает процесс сдвига в сознании массы, которая постепенно начинает понимать, что сражается за чуждые ей интересы. Путь от империалистической войны к революции, как он отпечатлевался в сознании масс, нашел отражение в книге В., которая дает ценный материал историку и художнику. Она является значительным вкладом в современную художественную лит-ру, представляя интересный образец мемуарных очерков, дающих незабываемую картину чудовищной войны на основе анализа психологии масс.

Библиография: I. Текущий момент и текущая литература (К психологии современных общественных настроений), изд. «Зерно», СПб., 1908; Итоги русского модернизма, сб. «Лит-ый распад», кн. I, «Зерно», 1908, стр. 179 — 202; Сумерки искусства, там же, кн. II, изд. «Зерно», 1909, стр. 39 — 66; История русской литературы XIX и XX вв., 2 ч., М. — Л., 1926 и 1928; По следам войны, Походные записки 1914 — 1917, изд. 2-е, М. — Л., 1928.

II. Рецензии о книге «По следам войны»: «Новый мир», 1926, № 2; «Печать и революция», 1926, кн. 9; «Правда», 28/I 1927; Горбачев Г., Об «Истории русской литературы», «Звезда», 1926, № 3.

III. Перечень статей Войтоловского: Мандельштам Р. С., Художественная литература в оценке русской марксистской критики, изд. 4-е, М. — Л., 1928.

В. И. Бойковский

ВОЛИН Борис Михайлович [1886 —] — литератор, член ВКП (б). С 1904 вступил в РСДРП (б). За время с 1905 по 1911 год неоднократно подвергался арестам. В 1911 эмигрирует за границу. Активный работник московской организации ВКП (б). С 1918 по 1921 В. — в Орле, Брянске, Костроме и Харькове — председатель Губисполкомов, редактор местных газет, секретарь Губкома ВКП (б) (в Брянске), замнаркомвнудел УССР (Харьков). С 1921 по 1924 — редактор «Рабочей Москвы» и сатирического журнала «Перец». В 1924 — 1925 Волин — секретарь советского полпредства во Франции, в 1925 — 1926 — зам. редактора «Известий», в 1926 — 1927 — заведующий отделением ТАСС в Вене. С 1927 — заведует отделом печати Наркоминдела.

В лит-ой жизни Волин начинает активно участвовать с 1923, когда, вместе с Лелевичем и Родовым, основывает журнал «На посту» (см.) и помещает в нем ряд статей. После раскола среди напостовцев примкнул к позиции налитошников и состоял членом редакции журнала «На литературном посту» до 1929.

Библиография: Клеветники, «На посту», 1923, I; В. В. Воронский — литературный критик, там же, 1923, II — III; Поэзия рабочих профессий, Сборник песен, изд. «Новая Москва», М., 1924; Великий искус. Траурная поэзия ленинских дней, «На посту», 1924, I (V); Куприя-политик, там же, 1926, I; Эмигрантская поэзия, «На лит-ом посту», 1926, III; Восставшая Вела, изд. «Московский рабочий», М., 1927; Демьян Бедный — писатель культуры революции, там же, 1928, XI — XII; Ленин о Толстом, там же, 1928, V; Лев Толстой в оценке Ленина, Гиз, М., 1928; Ленин и литература, «Октябрь», 1928, II.

ВОЛКЕНШТЕЙН Давид [1891 —] — еврейский писатель. Дебютировал рассказом на русском языке в журнале М. Горького «Летопись», печатался в «Киевской мысли» и ряде других газет. С 1918 пишет гл. обр. по-еврейски. Его рассказы и беллетристические очерки печатались в газетах: «Neie Zeit», «Folks-zeitung», «Kom.-Fon» (Киев), в журналах: «Schtrom» (Москва), «Roite welt» (Харьков), в сборнике «Ukraine» и др. Мастер лирико-ритмической, насыщенной образами прозы, Волкенштейн, несмотря на свою малую плодовитость, занял значительное место среди еврейских прозаиков Украины. В своих последних произведениях он отошел от бессюжетной лирической прозы («Winter»), а также несколько романтизированного прошлого («Jugend») и занялся реалистической сюжетной разработкой гражданской войны на Украине («Beudok», «Unsers», роман «In Aker»). Сейчас В. заканчивает роман «Blut» (Кровь), над которым он работал ряд лет. Сюжет этого романа — еврейское рабочее движение на Украине в 1905. Под псевдонимом Д. Исаакович В. опубликовал серию критических статей и театральных рецензий.

Библиография: H. Nussinov I., Af farfstokte Pusizies, журн. «Roite welt», № 9, 1926.

ВОЛКЕР Иржи [Wolker, 1899 — 1923] — чешский лирик, основоположник пролетарской поэзии. Вырос в провинции, в крестьянской семье, что сказалось на его лирике. Последняя отличается примитивностью образов и свежестью языка. Сборники его стихов: «Гость в доме» (Host do domu), «Святой холмик» (Svjatý koreček), «Тяжелый час» (Těžká hodina), «Посмертные стихотворения» (Pozůstalost), вышедшие в период 1918 — 1923, являются в известной мере вкладом в современную чешскую поэзию. В своих стихах В. уделял главным образом внимание проблеме пролетарской этики («Баллада о глазах кочегара», «Баллада о неродившемся ребенке» и др.). Творчество В. оказало значительное влияние на последующую пролетарскую лит-ру.

Библиография: H. Dilo Jiřího Wolкера, N-vi v. Petr., Praha, 1926; Götze F., Jasnici horizont, Praha, 1926; Šalda F. X., O nejmladší poesii české, Praha, 1928; Václavек B., Od umění k tvorbe, Praha, 1928. М. С.

ВОЛКОВ Михаил Иванович [1886 —] — современный писатель, по происхождению — крестьянин Тверской губ. Учился в сельской школе, тринадцати лет отправился в Москву на заработки; он — то чернорабочий, то певчий, то мелкий служащий, то конторщик. Солдатом принял участие в Февральской революции. Большое значение

в своем литературном развитии писатель придает Студии Московского пролеткульта, где он начал работать с 1918. Первый рассказ Волкова — «Сказ о мужике Акиме» — появился в журнале «Гудки» [1919]. С 1920 — 1922 заведывал лит-ым отделом Московского пролеткульта.

В. — писатель, близкий к крестьянству как по тематике своих произведений, так и по их образам. Народная, иногда переходящая в сказочный стиль форма произведений В. служит его основному идейному устремлению: борьбе с религиозными предрассудками деревни. В его произведениях, из которых многие являются интересными опытами антирелигиозных сказок, бьется юмористическая струя. В сказках «Ефрейтор в раю», «Господь спит» и других воспроизводятся наивные представления старой деревни о рае. Это «райское житие» получает в сказках В., не лишенных остроумия, юмористическое освещение. Антирелигиозные сказки В. достигают гораздо большего эффекта, нежели его бытовые рассказы, где древние старухи под влиянием молодежи каким-то чудом превращаются в безбожниц («Безбожница»). Волкову свойственно живое восприятие природы, подлинный заразительный юмор, умение заставить читателя воспринимать как живую человеческую личность какого-нибудь Антропа, от лица которого автор ведет многие свои рассказы («Байки Антропа»).

В современной советской литературе Волков занимает место писателя с крестьянскими корнями, но получившего пролетарскую закалку и потому оценивающего деревню с точки зрения пролетариата. Роста новой жизни в деревне он в своем творчестве однако не показывает, дальше осмеяния деревенской темноты не идет. Творчество Волкова отстает от развития пролетарской и крестьянской литературы. В зависимости от того, насколько писатель сможет от внешних зарисовок быта перейти к более углубленному показу жизненных процессов, определится его место в пролетарской литературе.

Библиография: I. Байки Антропа из Лисьих Гор, изд. «Прибой», Л., 1926, кн. 2, 1927; Рассказы, изд. «Гудок», М., 1927; Собр. сочин., т. I, «Наблюдок», Рассказы и сказки, изд. «Московское т-во писателей», 1928.

II. Владислав И. В., Литература великого десятилетия, т. I, Гиз, М., 1928; Писатели современной эпохи, т. I, ред. Козьмина Б. П., изд. ГАНХ, М., 1928.

В. Войковский

ВОЛОЧЕБНЫЕ ПЕСНИ — см. «Обрядовая песня».

ВОЛОШИН Максимилиан Александрович [1877 —] (полная фамилия К и р и е н к о - В о л о ш и н) — поэт-символист. Родился в дворянско-интеллигентской семье. По отцу предки В. — запорожские казаки, со стороны матери — немецкая кровь. Окончил Феодосийскую гимназию. С I курса юридического факультета Московского университета был уволен за участие в студенческих беспорядках и выслан в Феодосию. В 1899 совершил первое свое заграничное путешествие. По возвращении в Россию, был снова

выслан — в Туркестан. Полгода странствовал по среднеазиатской пустыне, затем уехал в Париж, где жил до 1907, занимаясь живописью и поэзией, время от времени наезжая в Петербург и совершая непрерывные путешествия по Европе. Впервые выступает в печати с критической статьей о Бальмонтовских переводах Гауптмана (в «Русской мысли», 1900). В этой статье Волошин заявляет себя противником «новой поэзии». Однако вскоре, после личного знакомства с Бальмонтом и другими поэтами-символистами, Волошин примыкает к русской символической школе, в органах которой («Новый путь», «Весь», «Золотое руно» и другие) начинают печататься его рисунки, стихи, статьи по литературе и искусству. Примыкая к символистам основными чертами своего творчества, В. в то же время не замыкается в узких рамках школы, принимая с 1909 близкое участие в боевом органе акмеистов — журнале «Аполлон», по вопросам живописи выступая вместе с кубистами. В 1910 снова уезжает в Париж. В Россию возвращается незадолго до Февральской революции. С весны 1917 поселяется в Коктебеле, в Крыму. Стихи В. последнего периода печатались в «Красной нови», сборниках — «Недра», «Наши дни» и др.

Поэтическое творчество В. делится на два резко отличных друг от друга периода, гранью между которыми является война 1914—1918 и в особенности революция 1917. В стихах первого периода В. — типичный выученник, с одной стороны, поэтов французского Парнаса (см. «Парнасцы»), с другой — художников-импрессионистов, среди которых проходят его ученические годы в Париже. Ранние его стихи — это или изысканные по форме, перегруженные образами, перенасыщенные красками холодные и торжественные полотна послушного ученика Эредиа и молодого Верхарна (сонеты, венки сонетов, цикл «Руанский собор» и другие), или «сквозные» — все в «цветных пятнах», «брызгах», «бликах», — импрессионистические акварели, сквозь которые поэт стремится показать «лирический фон души» (цикл «Париж» и другие). Но и в том, и в другом случае стихи Волошина — плод изощреннейшей интеллектуальной культуры. Основными источниками его поэтического вдохновения являются библиотека и музей. В бесконечных «блужданиях» по европейским странам его привлекают по преимуществу «священные камни» старой Европы. Природа, чтобы найти место в его стихах, должна или пройти сквозь призму мифологии, даже подчас некоего подобия научного видения, или предварительно стать искусством. На свои занятия живописью сам он смотрит как на промежуточное звено, как на вспомогательное средство в художественно-словесному творчеству. И в его стихах первого периода «живописец» почти преобладает над поэтом. «Демократическая» современность, «бюргерская», «мещанская», «машинная» цивилизация XX в. чужда и

враждебна В.; — для него «вериги: асфальты, рельсы, платья, книги», в его душе порождают тот же «испуг — скелет, машина и паук». Изгоями, пасынками современности, возмещающими ей в свою очередь жгучей ненавистью и презрением, являются и все любимые писатели Волошина, которым он наиболее обязан своим общим и художественным мирозерцанием: нищий потомок знаменитого исторического рода, гр. Вилье де Лиль-Адан; «непримиримый католик», дэнди и шуан Барбэ Д'Оревиля, наконец навсегда оставивший Европу для Китая Поль Клодель. Подобно им Волошин ощущает себя в современности «прохожим», «всему чужим» — «странным вечным, в пути бесконечном». От «ревущего» Парижа, от современности с ее фабриками, небоскребами и пирамидами поэт устремляется «в просторы всех веков и стран, легенд, историй и поверий» — в мир древнеэллинической мифологии и темных причудливых концепций французского оккультизма и индусской теософии.

На этот отрешенный, сложный, искусственный мир поэзии, перенасыщенной культурой, обрушиваются ряд последовательных ударов война и революция. Уже в период революции 1905 в стихах поэта одиночки возникает новая, неожиданная тема выхода из «узкого лунного терема» в простой человеческий мир, «к разгулам будней, к шумам буйных площадей, к ярким полям полудней, к пестроте живых людей» — тема слияния с людьми, с современностью. В годы реакции тема эта снова совершенно замирает, чтобы опять с еще большей силой зазвучать в годы войны. Военные стихи Волошина [1914—1916] выгодно отличаются от барабанно-патриотической поэзии большинства поэтов-современников. Сквозь «пышные ризы» торжественно приподнятой формы в них звучит подлинная живая боль поэта за все израненное, обезумевшее человечество: «не знать, не слышать и не видеть, застыть, как соль, уйти в снега» — восклицает поэт и в другом стихотворении прибавляет: «в эти дни душа больна одним искушением — развоплотиться». Однако дальше пассивных настроений скорби, сострадания, своеобразной позиции нейтралитета в отношении обеих воюющих сторон Волошин не идет. В стихах В. о революции ярко сказывается его социальная сущность. Всем своим прошлым деклассированный интеллигент, В., оторванный от всякой устойчивой социальной почвы, живущий мечтой в былом, на кладбищах «людских культур» «всех веков и рас», конечно, чужд и революции. В своих стихах он готов связать нашу Октябрьскую революцию с протопопом Аввакумом, Стенькой, Кудеяром, с «первым большевиком» — Петром Великим, с древними крестьянскими бунтами или с деспотизмом московских царей — с кем и с чем угодно, но только не с классовой борьбой буржуазии и пролетариата. Его стихи о революции

представляют собой сложный конгломерат, в котором традиции Достоевского и Тютчева соединяются с Пушкинским упоением «бездны мрачной на краю», с мятежными порывами Верхарна. Среди первых стихов В., написанных сейчас же после Октябрьского переворота, есть и прямо враждебные революции («Брестский мир» и др.). Понять революцию В. ни в какой мере не дано, но переворот в его поэзии она произвела. Из «восторженного эстетика», как метко называл В. Иннокентий Анненский, она превратила его в поэта, в стихах которого стали преобладать общественные мотивы, из «чуждого всему» «странника» по мировым путям и переулкам — в «почвенника», для которого тема России, русской истории стала основной темой творчества.

Кроме оригинальных стихов В. принадлежит ряд переводов французских поэтов (должно особенно отметить переводы из Верхарна) и большое количество журнальных статей по литературе и искусству, гл. образом живописи. Небольшая часть их — статьи о французской лит-ре и французском театре — вышла отдельной книгой в 1914 («Лики творчества»).

Библиография: I. Стихотворения, М., 1910; *Anno mundi ardentis*, М., 1916; Иверия, избр. стихов, М., 1918; Верхарн (Судьба. Творчество, переводы), М., 1919 (2-е изд., Одесса, 1919); Демони глухонемые, Харьков, 1919 (2-е изд., Берлин, 1924). Проза: О Репине, М., 1913; Лики творчества, СПб., 1914.

II. Анненский И., О современном лиризме, «Аполлон», кн. 2, 1909; Кузмин М. и Иванов Вяч., Стихи Володина, «Аполлон», кн. 7, 1910; Фидлер Ф., Первые литературные шаги (автобиография), М., 1911; Брюсов В., Далекое и близкое, М., 1912; Львов-Рогачевский В., Книга для чтения по истории новейшей русской литературы, т. II, Л., 1925; Лани Е. Ш., Писательская судьба Володина, М., 1927.

III. Писатели современной эпохи, Био-библиографический словарь, т. I, под ред. Б. П. Козьмина, М., 1928. Библиографические сведения в кн.: Мандельштам Р. С., Художественная литература в оценке русской марксистской критики, изд. 4-е, М.—Л., 1928. С. В.

ВОЛЬКЕНШТЕЙН Владимир Михайлович [1883 —] — современный драматург и теоретик драмы. На драматургическое поприще выступил в 1907, — в альманахе «Шиповник» были напечатаны сцены «Иван Грозный». Далее следуют — романтическая драма «Паганини», трагедия «Ирод и Марианна», «Далай Лама», «Ахер» и несколько одноактных пьес. На сцене дебютирует пьесой «Калики перехожие» (Первая студия Художественного театра). В революционный период В. написаны комедии: «Опыт мистера Вебба» (моск. театр б. Корша), «Гусары и голуби» (моск. Малый театр) и трагедия «Спартак» (моск. «Театр революции»), для клубного театра — сцены «Медвежий лог» и для детского театра — «Маугли» (по Кипплингу). Из более крупных теоретических работ В. надо отметить монографию о Станиславском и «Драматургию». Волькенштейн — защитник стиля монументально-героической драмы. Классическому построению драмы в стиле больших трагедийно-романтических полотен Геббеля посвящена и его книга «Драматургия». На пьесах В. (особенно трагедиях) лежит печать некоторой рассудочности, схематичности и декламационной напыщенности.

Построены они по канонам классической драматургии со всеми ее условностями, соблюдением единств и пр. Тематика В. лишена конкретности сегодняшнего дня и лишь косвенно отображает его либо через романтику исторических сюжетов («Спартак», «Гусары и голуби»), либо через внебытовую проблемность («Опыт мистера Вебба»). Связанный в своих первых шагах с немецкой идеалистической философией (Гейдельберг), русским либерализмом («Русская мысль») и сценическим реализмом Художественного театра, В. сохраняет в основном этот комплекс влияний. Книги и пьесы В. говорят о большой культурности автора как художника и как теоретика. В. принимает близкое участие в современной литературной общности.

Библиография: III. Владиславлев И. В., Литература великого десятилетия, т. I, Гиз, М., 1928; Писатели современной эпохи, т. I, ред. Б. П. Козьмина, Изд. ГАН, М., 1928; Балухатый С., Теория литературы. Аннотированная библиография, I, Общие вопросы, изд. «Прибой», Л., 1929.

ВОЛЬНОВ Иван Егорович [1885 —]. — Р. в селе Богородском, Орловской губ., в семье крестьянина-бедняка. В 1900 поступил в



Курскую семинарию. В 1903 знакомится через земцев с нелегальной политической литературой и начинает принимать участие в политической борьбе. В эпоху политической реакции участвовал в террористической партизанщине. Период 1908 — 1910 проводит в Орловской каторжной тюрьме. В 1910 бежал из сибирской каторги за границу, где жил до революции 1917.

Первые рассказы В. напечатаны в журнале «Современник» [1911]. Они особого значения не имеют. Вольнов стал известен в 1912, когда появилась его замечательная крестьянская хроника «Повесть о днях моей жизни». Эта хроника, как и другие произведения В. — «Юность», «Встреча», — носят мемуарный характер. Все они без фальши, но каждое из них проникнуто единством построения. «Повесть о днях моей жизни» и «Юность» можно рассматривать как хронику деревенской жизни в эпоху

революции 1905. Изображая жизнь деревенских бедняков со всеми их маленькими радостями и большими страданиями, В. не вдаётся в описание этнографических подробностей сельского быта. Все здесь подчинено основному замыслу: показать неприглядные стороны крестьянской жизни, рассказать о том, как власть имущие угнетают обездоленных крестьян. В своих повестях В. отталкивается как от сентиментализма писателей-дворян и части народников, так и от аристократического пренебрежения к деревне, характерного, напр., для И. А. Бунина. Первая повесть даёт историю страданий, отчаяния и скорби забытой деревни до-революционной эпохи. Вторая — «Юность» — уже переносит нас в деревню, полную пред-революционного брожения. Проблема крестьянского движения могла разрешиться только в условиях дальнейшего развития капитализма. Этого не понимали народники, но это воочию показала эпоха девяти-со-тых годов. Город, развиваясь капиталистически, втягивал в орбиту своего влияния деревню, к-рая различными нитями связывалась с ним. И только при наличии революционного движения в городах выходила из мертвого покоя и деревня. Эту картину и развертывает перед читателем В. в своей второй повести «Юность».

Из последних произведений Вольнова, написанных вновь в наиболее близком ему литературном жанре повествовательной хроники, следует отметить «Встречу». Этой хронике предшествуют по своей теме очерки «Самара». В обоих этих произведениях В., как бывший социалист-революционер, вступает на путь пересмотра своего отношения к сторонникам «учределовки», вскрывая в повести «Встреча» всю трагикомедию промежуточных политических партий.

Представитель крестьянской интеллигенции, В. является в русской лит-ре интересным бытописателем деревни эпохи первой русской революции и выразителем настроений русского крестьянства эпохи пролетарской революции.

Библиография: И. Вольнов И., Собр. сочин., М. — Л., 1927, т. I, Повесть о днях моей жизни, т. II, Юность, т. III, На рубеже, т. IV, Встреча.

П. Войтоловский Л., Повесть И. Вольнова, «Киевская мысль», 1913, № 190; Григорьев Р., Опять мужики, «Наша жизнь», 1913, кн. 12; Талликов Д., При свете культуры, «Летопись», кн. 1, 1916; Клейнборг Л., Очерки народной литературы, Л., 1924; Кубиков И., Вступит. статья к собр. сочин. И. Вольнова, М. — Л., 1927.

И. Кубиков

ВОЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО ЛЮБИТЕЛЕЙ СЛОВЕСНОСТИ, НАУК И ХУДОЖЕСТВ — см. «Общества литературные».

ВОЛЬНОСТЬ ПОЭТИЧЕСКАЯ [licentia poetica] — право поэта в целях большей художественности «нарушать» как нормы общепринятого литературного языка, так и канонические формы развертывания сюжета. К В. П. относятся например: перенос ударения для сохранения ритма («музыка» у Пушкина); изменение рода существительного («облак» у Тютчева); изменение реального исторического факта (смерть Жанны д'Арк

на поле брани у Шиллера); изменение реального естественно-исторического факта («львица с косматой гривой» у Лермонтова); нарушение трех единств (у Корнеля) и т. п.

Учение о В. П., являющееся одним из важных элементов старой нормативной поэтики, возникает в результате неисторического подхода к произведениям с меркой чуждых им норм другой эпохи. Отсюда — неправильное истолкование архаизмов — забытых форм яз. — и сюжетосложения как намеренных отступлений поэта от известных ему правил (особенно характерны в этом отношении толкования античных классиков). В дальнейшем учение о В. П. порождает намеренное отклонение поэта от языковых и сюжетных норм («всходит месяц обнаженный при лазоревой луне» — Брюсов) и т. д.

ВОЛЬНЫЙ СТИХ [freie Verse, vers libéré], как и белый стих, представляет собою модификацию силлабо-тонического стиха (см.), принципиально от него не отличающуюся, но дающую частные отклонения. Такие модификации возникают внутри данной общей стиховой системы благодаря выключению из нее какого-либо компонента, что определяет некоторое их своеобразие как частных стиховых систем внутри общей. Так белый стих является (у нас) силлабо-тоническим стихом, из которого выключена рифма, В. С. — тем же стихом, из которого выключена равносложность и следовательно «равностопность»: его ритмические единицы состоят из одинаковых «стоп» (т. е. рас-пределяют ударения по слогам в определенных отношениях: через слог, как «ямбы» и «хореи», или через два слога, как «дактили», «анапесты», «амфибрахи»), но число «стоп» в каждой единице различно. Это между прочим резко отличает В. С. от «свободного стиха» (см.), с которым его часто путают и который хотя и неравносложен, но не делится на «стопы». Т. к. из системы выключен один из компонентов ритма, то равновесие остальных нарушается и восстанавливается на измененной основе — создающаяся таким образом модификация используется обычно (в пределах данного стиля) для прикрепления к тому или иному жанру (см.), и своеобразие ее является не только формальным, но и по существу; она и возникает потому, что данный жанр приспособляет к своим нуждам общую систему стиха и выделяет те ее особенности, которые особенно для него подходят. Сам по себе стих является системой выразительных средств (см.), определенной в своем строении стилем и — уже — жанром. Установив связь стиховой системы с жанром, мы тем самым приходим к возможности социологического объяснения характера данной стиховой системы (через жанр), т. е. вопреки формальному стиховедению рассматриваем стих не изолированно, а в связи со всем лит-ым стилем и социальными условиями, его определившими. В. С. (как и белый стих) тем и интересен, что на нем можно отчетливо проследить как особенности его



Оригинальная гравюра на дереве Н. А. Швердяева

формального строения определяются указанными причинами. В. С. чаще всего пишется ямбом, причем строки его не равны друг другу по числу слогов, а колеблются от 1 до 15, чаще от 2 до 13 слогов (т. е. от одностопного до шестистопного ямба), напр.:

«Какого дерева потееть ее не знают,	(13)
Кто говорит,	(4)
Что палка та кленова,	(7)
Другой твердит	(4)
Дубова,	(3)
И ощушь слепцы хотят о том судить»	(12)
и т. д. (Хемницер).	

Эта разновеликость строк в В. С. очень ослабляет его ритмичность — главные показатели этого: отказ от закономерного чередования рифм и клаузул (что видно из очень высокого процента тройных, четверных и более рифм, появляющихся случайно, а не закономерно; у Хемницера их, например — 27,0%), отсутствие членения на строфы, включение в ямб хорейских и односложных строк («Минерва / напилась, как стерва» — Сумароков; «Где сборы / Там и воры» — Хемницер; «Но что родилось бишь / Мышь» — Сумароков и т. п.) и т. д. В то же время гораздо большее значение получает в В. С. смысловая нагрузка его единиц, рифма становится преимущественно глагольной (Хемницер, 67,0%), чрезвычайно растет значение синтаксического членения стиха (выражающееся в почти полном отказе от enjambement и в появлении «ритмического enjambement», т. е. в разрыве ритморяда, по требованиям смысла и синтаксиса, например: «Я эту ношу / Сброшу» — Хемницер, где трехстопный ямб разорван ради смысловой выразительности), строфа заменяется периодом, к которому подгоняется рифмовка, и т. д. Короче, детальный анализ В. С. позволяет его определить как стих с повышенной смысловой нагрузкой, которая деформирует его ритм и усиливает синтаксис, приближая его к разговорному языку, развивая в нем сказовую, выразительную интонацию, выделяя при помощи коротких строк наиболее выразительные места. Например:

«Ты, роза, хороша в едином только лете,	
А мой	
Приятен вкус и летом и зимой»	(Майков).

Все эти и ряд других особенностей В. С. делают его наиболее пригодным для такого жанра, который нуждался бы в стихе, максимально передающем малейшие смысловые оттенки. Этим жанром был жанр дидактический, в первую очередь басенный, т. е. именно такой жанр, который всегда имеет определенный сюжет и, главное, нравоучительную установку, выражающуюся в тех или иных кратких предложениях, изречениях и т. п. (см. «Басня»), и к-рый именно в В. С. нашел подходящую для себя систему выражения. Вернее, он ее создал, потому что исторически в России В. С. возникает и развивается параллельно басне, которая постепенно приспособляет к своим нуждам лирический стих и обращает его в В. С.

Частично В. С. употреблялся и другими жанрами, тяготевшими к разговорному яз. (эпическим — «Душенька» Богдановича, драматическим — «Горе от ума» Грибоедова, «Маскарад» Лермонтова), но основная линия его развития — это басня: одновременно с ее развитием в XVIII в., снижением в XIX в. и возрождением в XX в. в творчестве Д. Бедного — развивается, снижается и возрождается В. С. Он таким образом и в своем строении и в своем развитии не самостоятелен, а тесно слит с жанром, им определен. Следовательно причины, вызвавшие его развитие, нужно искать в тех социальных условиях, которые определяли развитие жанра; мы здесь уже целиком отрываемся от узко формальной трактовки стиха и переходим к социологическому его объяснению (которое при данном состоянии стиховедения не может еще, конечно, претендовать на исчерпывающую полноту). Плеханов («История русской общественной мысли» в особенности подчеркивает тот «просветительский» характер русской литературы XVIII века, который определялся своеобразными общественными условиями того времени; это просветительство особенно сказалось в той струе дидактики, которая играла в XVIII в. очень крупную роль, — отсюда понятен рост басни, которую вначале пытались писать лирическим стихом (Кантемир, Тредьяковский, Ломоносов), к-рый не был приспособлен, благодаря своей оторванности от разговорного языка, для дидактического выражения; он постепенно и был переработан басней в В. С. В XIX в. дидактика теряет почву, — соответственно вырождается и В. С. (Апухтин), теряющий наиболее яркие свои черты. В XX веке у истоков пролетарской поэзии опять подымается агитационная, дидактическая волна — в творчестве Д. Бедного и его школы (Батрак, Благов, авторы сатирических журналов) — и снова развертывается В. С.

В. С. дает три модификации: основную — неурегулированный В. С. (басенный) и две побочных: а) урегулированный строфический В. С. (Тредьяковский, Костров и др., типа «Воспоминаний в Царском селе» Пушкина или «Лирико-эпического гимна» Державина) и б) медитативный В. С. с ослабленной сказовой интонацией (Апухтин, Есенин). Урегулированный В. С. впервые дает у нас Тредьяковский, неурегулированный — Сумароков («Притчи», 1763), после которого его культивирует ряд баснописцев XVIII и начала XIX веков (А. Майков, Аблесимов, Хемницер, Измайлов, Дмитриев, Крылов и ряд других), у которых В. С. в основной своей модификации и достигает полного развития. Таким образом на примере В. С. особенно отчетливо видны те обуславливающие строение стиха причины, которые обычно упускаются из виду при изолированном его изучении, благодаря чему формалисты и пытаются обосновывать явно неверное положение об «имманентном» развитии стиха.

Аналогичным образом обнаруживает свою связь с жанром и такая стиховая система, как белый стих — стих без рифмы. Если оставить в стороне античный и народный стихи, вообще не знающие рифмы, и их имитации в новой поэзии, то белым стихом (*reimlose Verse, vers blanc, blank verse, versi sciolti*) является стих, из которого рифма устранена сознательно и только иногда употребляется в той или иной композиционной мотивировке (концовка и т. п.). Устранение из системы одного из ее компонентов влечет ее перестройку. Рифма сама по себе очень связывает стих — она ограничивает лексику, т. к. запас рифмующих слов в яз. невелик, она ограничивает свободу в расположении стиховых клаузул (см.), воздействует на интонацию, делая ее однообразной, подчиняет синтаксис ритмическому движению, наконец разбивает стих на замкнутые строфические единицы и т. д. Устранение рифмы освобождает стих от всех этих ограничений (итальянское название белого стиха — *versi sciolti* — и значит «несвязанные стихи»), особенно в области синтаксиса, что видно из резкого роста в белом стихе *enjambements* (напр. у Пушкина пятистопный ямб с рифмой — «Гавриладида» — дает 3,1% *enjambements*, а пятистопный ямб белый — «Борис Годунов», — 16,3%) и из членения белого стиха уже не по строфам, а по синтаксическим периодам, что осуществляется благодаря свободному расположению стиховых клаузул. Эти два момента — игра клаузулами и *enjambements* и определяют в основном ритмическое своеобразие белого стиха, который, с одной стороны, благодаря своей равносложности близок к лирическому стиху (белый стих пишется чаще всего пятистопным ямбом), а с другой — благодаря свободному синтаксису близок к разговорному яз. Белый стих получает своеобразный разговорно-патетический оттенок, благодаря чему его и культивируют такие жанры, которые нуждаются в разговорном яз., но в то же время и в известной приподнятости тона, прежде всего драматический (и отчасти и эпический) жанр. Таким образом основные причины развития белого стиха нужно искать в тех общественных условиях, которые вызывают к жизни драматический жанр. Эту связь с жанром легко показать на примере русского белого стиха; именно в начале XIX в. с развитием русской драмы начинаются поиски стиха, «свойственного» трагедии, где поэзия облечается в язык разговорный (Одоевский). Обычный стих становился «оболочкой», тесной не для одного счастливого изречения, но и для полноты чувств и для непрерывной связи мыслей... белые стихи необходимы в трагедии для изложения сильных чувств во всей их обнаженной простоте» (он же). Это ощущение современника очень верно отражало тот процесс, к-рый шел в литературе; Жуковский («Орлеанская дева», 1818), Катенин («Пир Иоанна Безземельного»), Кюхельбекер, Жандр — дают ряд опытов

драматического белого стиха, пока Пушкин («Борис Годунов», 1824 — 1825) его окончательно не закрепляет за драмой. Этот же процесс свойственен и западной литературе, где белый стих возникает (Италия — 1515, у Тривиссо в трагедии «Софонисба») и развивается (в Англии — Марлоу, Шекспир, в Германии — Лессинг, «Nathan der Weise» и т. д.) параллельно драматическому (и отчасти эпическому) жанру. Здесь явно выступает связь стиха с определяющим его жанром, а через него с теми социальными условиями, к-рые определили самый жанр. См. «Выразительные средства», «Ритмика», «Силлабо-тоническое стихосложение».

Библиография: П. «Ученые записки Ин-та яз. и лит-ры», РАННОН, II, 1928; Тимофеев Л., Из истории и теории русского стиха, «Ars poetica», II, ГАХН, 1929, ст. о вольном стихе Тимофеева Л. и Штокмара М. О западном вольном стихе: Grammont M., Le vers français, P., 1913; О белом стихе см. Simon d., Blank verse, 1895; Сб. «Поэтика Пушкина», Берлин, 1923, ст. Томашевского «Пятистопный ямб Пушкина». Л. Тимофеев

ВОЛЬТЕР Мари-Франсуа [Marie-François Voltaire, 1694 — 1778] [настоящая фамилия Arouet; Voltaire — анаграмма «Arouet le j(eune)» — «Аруэ младший»] — один из крупнейших французских «просветителей» XVIII в., глава «философов», пионеров нового буржуазного общества, рождавшегося во Франции из недр «старого режима»; поэт, философ, историк. Сын судейского чиновника, В. учился в иезуитском колледже «латыни и всяким глупостям», был отцом предначинан к профессии юриста, однако предпочел праву лит-ру; начал свою лит-ую деятельность во дворцах аристократов в качестве поэта-нахлебника; за сатирические стишки по адресу регента и его дочери



попал в Бастилию (куда потом был отправлен вторично, на этот раз за чужие стихи); был избит дворянином, которого осмелел, хотел вызвать его на дуэль, но вследствие интриги обидчика снова очутился в тюрьме, был освобожден с условием выезда

за границу; уехал в Англию, где прожил три года [1726 — 1729], изучая ее политический строй, науку, философию и лит-ру. Вернувшись во Францию, В. издал свои английские впечатления под заглавием «Философские письма»; книга была конфискована [1734], издатель поплатился Бастилей, а В. бежал в Лотарингию, где нашел приют у маркизы дю Шатлэ (с к-рой прожил 15 лет). Будучи обвинен в издевательстве над религией (в поэме «Светский человек»), В. снова бежал, на этот раз в Голландию. В 1746 г. В. был назначен придворным поэтом и историографом, но, возбудив недовольство г-жи Помпадур, поврал с двором. Вечно подозреваемый в политической неблагонадежности, чувствуя себя во Франции не в безопасности, В. последовал [1751] приглашению прусского короля Фридриха II, с которым давно [с 1736] находился в переписке, и поселился в Берлине (Потсдаме), но, вызвав недовольство короля неблагоприятными денежными спекуляциями, а также ссорой с президентом Академии Мопертюи (карикатурно изображенным Вольтером в «Диатрибе доктора Акакия»), был вынужден покинуть Пруссию и поселился в Швейцарии [1753]. Здесь он купил имение около Женевы, переименовав его в «Отрадное» (Délices), приобрел затем еще два имения: Турнэ и — на границе с Францией — Ферней [1758], где жил почти до самой смерти. Человек теперь богатый и вполне независимый, капиталист, ссужавший деньгами аристократов, землевладелец и в то же время владелец ткацкой и часовой мастерских, В. — «фернейский патриарх» — мог теперь свободно и безбоязненно представлять в своем лице «общественное мнение», всемогущее *opinion*, против старого, доживавшего свой век социально-политического порядка. Ферней сделался местом паломничества для новой интеллигенции; дружбой с В. гордились «просвещенные» монархи, как Екатерина II, как Фридрих II, возобновивший с ним переписку, как Густав шведский. В 1778, когда Людовика XV успел сменить Людовик XVI, В. — восьмидесятичетырехлетний старик — вернулся в Париж, где ему устроена была — при враждебном безучастии короля — восторженная встреча. Постановка его последней пьесы «Гёте» превратилась в его апофеоз. Назначенный директором Академии, В. приступил, несмотря на преклонный возраст, к переработке академического словаря. Силы его угасали, и он умер, работая над словами на первую букву. Боясь, что его не похоронят как врага церкви, В. за несколько месяцев до своей смерти помирился с церковью, сделав публичное заявление о своих прегрешениях, тем не менее хоронить его в Париже было запрещено. Останки В. были перевезены в аббатство Сельер в Шампани, настоятелем к-рого был его племянник, и здесь В. был предан земле, несмотря на запрещение, изданное местным епископом, к-рое запоздало. В 1791

Конвент постановил перевести останки В. в Париж и переименовать «Набережную Театинцев» в «Набережную имени В.». Перенос останков В. в Пантеон вырос в грандиозную революционную демонстрацию.



Иллюстрация к «Кандиду»

В 1814 году банда реакционеров выкрала останки В. из Пантеона и разбросала их на месте свалки около *Barrière de la gare*.

Возглавляя «просветительную интеллигенцию» XVIII века, Вольтер был выразителем идеологии определенной части поднимавшегося буржуазного общества, а именно его дворянско-капиталистической, буржуазной верхушки. Ориентируясь на наиболее передовую буржуазную страну Европы, на Англию, на ее политический строй, философию и лит-ру, В. по своим политическим, философским и социальным взглядам представлял умеренную, предреволюционную буржуазию. Убеденный и страстный противник самодержавия, он остался до конца жизни монархистом, сторонником идеи просвещенного абсолютизма, монархии, опирающейся на «образованную часть» общества, на буржуазную интеллигенцию, на «философов». Просвещенный монарх — его политический идеал, который В. воплотил в ряде образов: в лице Генриха IV (в поэме «Генриада»), «чувствительного» царя-философа Тевкра (в трагедии «Законы Миноса»); ставящего своей задачей «просветить людей, смягчить нравы своих подданных, цивилизовать дикую страну», и короля дон Педро (в одноименной трагедии), трагически погибающего в борьбе с анархическими феодалами во имя принципа, выраженного Тевкром в словах: «Королевство — великая семья с отцом во главе.

Кто имеет другое представление о монархе, тот виновен перед человечеством». Являясь сторонником сенсуализма философа английской буржуазии Локка, учение которого он пропагандировал в своих «философских письмах», В. был вместе с тем противником материалистической философии французской революционной буржуазии, в частности барона Гольбаха, против которого

аргументами логики и стрелами сарказма, писатель, чей лозунг гласил «écrasez l'infâme» (уничтожьте подлую), В. обрушивался и на еврейство, и на христианство (например в «Обеде у гр. Булэнвилье»), изъявляя впрочем свое уважение к личности Христа (как в указанном сочинении, так и в трактате «Бог и люди»); с целью антицерковной пропаганды В. издал «Завещание Жана Мелье», священника-социалиста XVII века, не шадившего слов для развенчания поповщины. Борясь словом и делом (заступничество за жертв религиозного фанатизма — Каласа и Сирвена) против господства и гнета религиозных суеверий и предрассудков, против поповского изуверства, В. неустанно проповедывал идеи религиозной терпимости как в своих публицистических памфлетах (Трактат о веротерпимости, 1763), так и в своих художественных произведениях (образ Генриха IV, покончившего с вероисповедной распрей католиков и протестантов; образ императора в трагедии «Гебры»). Борясь против церкви, попов и религий «откровения», В. был вместе с тем врагом атеизма; походу на атеизм В. посвятил специальный памфлет («*Nomélie sur l'athéisme*»). Действ в духе английских буржуазных вольнодумцев XVIII в., В. всевозможными аргументами старался доказать существование божества, сотворившего вселенную, в дела к-рой однако не вмешивается, оперируя доказательствами: «космологическими» («Против атеизма»), «телеологическими» («*Le philosophe ignorant*») и «моральными» (статья «Бог» в «Энциклопедии»). Из всех подобных аргументов наиболее близким В. был однако не приводимый им, но за всеми приведенными стыдливо скрываемый — «полицейский», ибо без понятия божества «не может существовать ни одно общество», эксплуатируемый низ восстанет против «образованного» верха — необходимо поэтому сохранить религию как «узду» для народа, и «если бы бога не было, его следовало бы изобрести». Отрицая средневековый церковно-монашеский аскетизм во имя права человека на счастье, к-рое коренится в разумном эгоизме («*Discours sur l'homme*»), долгое время разделяя оптимизм английской буржуазии XVIII в., преобразовавшей мир по своему образу и подобию и утверждавшей устами поэта Попа: «*What ever is, is right*» («наш мир есть лучший из возможных миров»), В. после землетрясения в Лиссабоне, разрушившего третью часть города, несколько снизил свой оптимизм, заявляя в поэме о лиссабонской катастрофе: «сейчас не все хорошо, но все будет хорошо». По своим социальным воззрениям В. был сторонником неравенства. Общество должно делиться на «образованных и богатых» и на тех, кто, «ничего не имея», «обязан на них работать» или их «забавлять». Трудящимся поэтому незначит давать образование: «если народ начнет рассуждать, все погибло» (из писем Вольтера). Печатаая «Завещание»

LE
TEMPLE
DU
GOÛT
PAR
M. DE VOLTAIRE.
ÉDITION VÉRITABLE,
Donnée par l'Auteur.



A AMSTERDAM,
Chez JACQUES DESBORDES,
M. DCC. XXXIII.

Выходной лист из первого издания [1733] «*Le temple du goût*»

направлено его «Письмо Меммия к Цицерону»; в вопросе о духе В. колебался между отрицанием и утверждением бессмертия души, в вопросе о свободе воли — в нерешительности переходил от индетерминизма к детерминизму.

Главнейшие свои философские статьи В. печатал в «Энциклопедии» (см.) и затем издал отдельной книгой, сначала под заглавием «Карманный философский словарь» (*Dictionnaire philosophique portatif*, 1764), потом под заглавием «Проблемы Энциклопедии» (*Questions sur l'Encyclopédie*, 1771 — 1772). Неумолимый и беспощадный враг церкви и попов, которых он преследовал

Мелье, Вольтер выкинул всю его острую критику частной собственности, считая ее «возмутительной». Этим объясняется и отрицательное отношение В. к Руссо, хотя в их взаимоотношениях и имелся налицо личный элемент, сводить же к нему, как это делают некоторые (напр. Брандес), целиком их расхождение — глубоко неправильно. В. — монархист, Руссо — народопрорец; В. — защитник крупной собственности, Руссо — защитник мелкой (крестьянской) собственности; В. — рационалист, Руссо — сентименталист. Непримиимо столкнулись идеологи двух разных общественных классов, а не две индивидуальные личности. В. правда иногда и сам склонялся к защите идеи «первобытного состояния» в таких пьесах, как «Скифы» или «Законы Миноса», но его «первобытное общество» (скифов и сидонцев) не имеет ничего общего с нарисованным Руссо раем мелких собственников-хуторян, а воплощает собою общество врагов политического деспотизма и религиозной нетерпимости. Из всех общественных классов В. ближе всего было дворянство. Правда в своей сатирической поэме «Орлеанская девственница» он высмеивает рыцарей и придворных, но в поэме «Битва при Фонтенуа» [1745] В. славит старое французское дворянство, в таких пьесах, как «Право сеньера» и особенно «Нанина», — рисует с увлечением помещиков либерального уклона, даже готовых жениться на крестьянке. В. долго не мог примириться с вторжением на сцену лиц недворянского положения, «обыкновенных людей» (*hommes du commun*), ибо это значило «унизить котурн» (*avilir le cothurne*). Связанный своими политическими, религиозно-философскими и социальными воззрениями еще довольно крепко с «старым порядком», В. в особенности своими лит-ыми симпатиями крепко врос в аристократический XVII в. Людовика XIV, которому он посвятил свое лучшее историческое сочинение — «*Siècle de Louis XIV*». Продолжая культивировать аристократические жанры поэзии — послания, галантную лирику, оду и т. д., Вольтер в области драматической поэзии был последним крупным представителем классической трагедии — написал 28; среди них главные: «Эдип» [1718], «Брут» [1730], «Заира» [1732], «Цезарь» [1735], «Альзира» [1736], «Магомет» [1741], «Меропа» [1743], «Семирамида» [1748], «Спасенный Рим» [1752], «Китайская сирота» [1755], «Танкред» [1760]. Однако в обстановке угасания аристократической культуры трансформировалась неизбежно и классическая трагедия. В ее прежнюю рационалистическую холодность врывались все в большем изобилии нотки чувствительности («Заира»), ее прежняя скульптурная четкость сменялась романтической живописностью («Танкред»). В репертуар античных фигур вторгались все решительнее всякие экзотические персонажи — средневековые рыцари, китайцы,

скифы, гебры и тому подобное. Долгое время не желая мириться с восторжеством новой буржуазной драмы — как формы «гибридной», В. кончил тем, что и сам стал защищать прием смешения трагического и комического (в предисловии к «Расточителю» и «Сократу»), считая это смешение впрочем законной чертой лишь «высокой комедии» и отвергая как «нехудожественный жанр» «слезливую драму», где только «слезы». Долгое время противодействуя вторжению на сцену плебеев-героев, В., под напором буржуазной драмы, сдал и эту свою позицию, широко открывая двери драмы «для всех сословий и всех званий» (предисловие к «Шотландке», с ссылками на английские примеры) и формулируя (в «Рассуждении о гебрах») по существу программу буржуазно-демократического театра; «чтобы легче внушить людям доблесть, необходимую для всякого общества, автор выбрал героев из низшего класса. Он не побоялся вывести на сцену садовника, молодую девушку, помогающую отцу в сельских работах, простого солдата. Такие герои, стоящие ближе других к природе, говорящие простым языком, произведут более сильное впечатление и скорее достигнут цели, чем влюбленные принцы и мучимые страстью принцессы. Достаточно театры тремели трагическими приключениями, возможными только среди монархов и совершенно бесполезными для остальных людей». К типу таких буржуазных пьес можно отнести «Право сеньера», «Нанина», «Расточитель» и др.

Если как драматург В. шел от ортодоксальной классической трагедии через ее сентиментализацию, романтизацию и экзотику к буржуазной драме под напором растущего движения «третьего сословия», то аналогична его эволюция как писателя эпического. Вольтер начал в стиле классической эпопеи («Генриада», 1728; первоначально «Лига или великий Генрих»), к-рая однако, как и классическая трагедия, под его рукой преобразовалась: вместо вымышленного героя взят реальный, вместо фантастических войн — на самом деле бывшая, вместо богов — аллегорические образы — понятия: любви, ревности, фанатизма (из «*Essai sur la poésie épique*»). Продолжая стиль героической эпопеи в «Поэме о битве при Фонтенуа», прославляющей победу Людовика XV, В. затем в «Орлеанской девственнице» (*La Pucelle d'Orléans*), едко и скабрено высмеивающей весь средневековый мир феодально-поповской Франции, снижает героическую поэму до героического фарса и переходит постепенно, под влиянием Попа, от героической поэмы к поэме дидактической, к «рассуждению в стихах» (*discours en vers*), к изложению в форме поэмы своей моральной и общественной философии («Письмо о философии Ньютона», «Рассуждение в стихах о человеке», «Естественный закон», «Поэма о лиссабонской катастрофе»). Отсюда наметился естественный переход к прозе, к философскому роману

(«Видение Бабука», «Задиг или судьба», «Микромегас», «Кандид», «Сказка о вавилонской принцессе», «Scarmentado» и другие, 40—60-х гг.), где на стерже приключений, путешествий, экзотики В. развивает гл. обр. идею о «слепой судьбе», о случайности, господствующей в жизни, о нелепости оптимизма (фигура доктора Панглосса в «Кандиде») и о единственной мудрости, заключающейся в убеждении познавшего все превратности Кандида, что человек призван «возделывать свой огород» или, как эту мысль выражает другое лицо повести, что «необходимо работать не размышляя». Как для всех «просветителей» XVIII века, художественная литература была для В. не самоцелью, а лишь



Концовка к «Генриаде», изд. 1787

средством пропаганды своих идей, средством протестовать против самодержавия, против церковников, проповедывать веротерпимость, гражданскую свободу, и т. д. Соответственно этой боевой установке, его творчество в высокой степени рассудочно и публицистично. Все силы «старого порядка» яростно поднялись против этого, как его окрестил один из его врагов, — «Прометея», низвергающего власть земных и небесных богов; в особенности усердствовал Фрерон, которого В. заклеймил своим смехом в ряде памфлетов и в пьесе «Шотландка» под прозрачным именем доносчика Фрелона. Свои произведения В. был вынужден издавать часто анонимно, отрекаясь от них, когда молва объявляла его автором, печатать их за границей, провозить во Францию контрабандой. В борьбе против доживающего свой век старого порядка В. мог, с другой стороны, опираться на огромную влиятельную аудиторию как во Франции, так и за границей, начиная от «просвещенных монархов» и до широких кадров новой буржуазной интеллигенции, вплоть до России, которой он посвятил свою «Историю Петра» и отчасти «Карла XII», находясь в переписке с Екатериной II и с Сумароковым, и где его именем было окрещено, хотя и без достаточного основания, общественное течение, известное под названием вольтеррианства. Культ Вольтера достиг своего апогея во Франции в эпоху Великой революции, и в 1792, во время представления его трагедии «Смерть Цезаря», якобинцы украсили

голову его бюста красным фригийским колпаком. Если в XIX в. в общем этот культ пошел на убыль, то имя и слава В. возрождались всегда в эпохи буржуазных революций: на рубеже XIX в. — в Италии, куда войска революционного генерала Бонапарта принесли принцип декларации прав человека и гражданина, отчасти в Англии, где борец против Священного союза, Байрон, прославил В. в октавах «Чайльд-Гарольда», потом — накануне мартовской революции в Германии, где Гейне воскресил его образ. На рубеже XX в. вольтерровская традиция в своеобразном предомлении еще раз вспыхнула в «философских» романах Анатоля Франса.

Библиография: I. Более новое полное собр. сочин. В. в 50 тт., П., 1877—1882; Переписка В., там же, тт. 33—50. В старое время вышло бесчисленное количество русск. переводов В. (перечислены в книге Языкова Д. «Вольтер в русской литературе», 1879); «Романы и повести» Вольтера в перев. Н. Дмитриева, СПб., 1870; стихов. В. переведены Курочкиным (Собр. стих., т. II, СПб., 1869); в XX в. появились: «Кандид» (Лантеон, 1908, сокращ. перевод. — «Огонек», 1926); «Принцесса Вавилонская» («Всем. лит.-ра», 1919) и полный стих. перев. «Орлеанской девственницы», в 2 тт., с примеч. и статьями, 1927.

II. Иванов И. И., Политическая роль французского театра в XVIII в., М., 1895; Зауэлич В., Вольтер, СПб., 1909; Шахов А., Вольтер и его время, СПб., 1912; Desnoiresterres G., Voltaire et la société du XVIII siècle, 8 vv., P., 1867—1877; Morley J., Voltaire, London, 1878 (русск. перев., М., 1889); Bengesco G., Voltaire, Bibliographie de ses œuvres, 4 vv., P., 1889—1891; Champion G., Voltaire, P., 1892; Strauss D. F., Voltaire, Lpz., 1895 (русск. перев., М., 1900); Crousle L., La vie et les œuvres de Voltaire, 2 vv., P., 1899; Lanson G., Voltaire, P., 1906; Brandes, Voltaire, 2 vv., P., 1923. О специальных вопросах: Maugras G., Querelles des philosophes Voltaire et Rousseau, P., 1886; Brunetière F., Les époques du théâtre français, P., 1892; Lion H., Les tragédies et les théories dramatiques de Voltaire, P., 1896; Griswald, Voltaire als Historiker, 1898; Ducros L., Les encyclopédistes, P., 1900 (есть русск. перев.); Robert L., Voltaire et l'intolérance religieuse, P., 1904; Pellissier G., Voltaire philosophe, P., 1908.

В. Фриче

ВОЛЬФ М. О. [1825 — 1883] — издатель и книгопродавец; получил выучку в лучших книжных магазинах за границей. В 1848 Вольф приехал в Петербург, где поступил в книжный магазин Я. А. Исакова заведующим французским отделом и занялся изданием польских книг. Оставив в 1853 службу, открыл собственную «универсальную книжную торговлю» и одновременно выступил как издатель русских книг. Внимательно учитывая читательские интересы, Вольф (типичный книгоиздатель-коммерсант европейской складки) хорошо знал, что и для кого надо издавать. Уже первая изданная В. книга — «Общедоступная механика» — была верно рассчитана на возникший в то время спрос на популярно-научную литературу. И в дальнейшем Вольф чутко улавливал запросы и вкусы читателей, главным образом буржуазной и мелкобуржуазной интеллигенции. Издания В. чрезвычайно разнообразны: философия, наука, прикладные знания, педагогика, литература, искусство. В. был первым издателем капитальных изданий на русском яз. по математике, физике, медицине и т. д. Он издавал Бокля, Шлоссера, Куно-Фишера и др.; собрания сочинений: Пушкина, Лермонтова, Дала, Писемского, Лескова,

Мельникова-Печерского, Мицкевича, Лессинга и др.; одним из первых в России В. предпринял ряд больших художественных изданий («Божественная комедия» с рис. Доре, «Фауст» и т. д.). Широко поставил В. и издание детской литературы (Купер, Майн-Рид, Жюль-Верн, В. Скотт, а также сочинения Чарской). В. основал ряд журналов: «Вокруг света», «Новь», «Новый мир», «Задуманное слово» (для детей младшего и среднего возрастов — два издания), «Известия книжных магазинов Вольфа» и др. После смерти В. издательство продолжало существовать под фирмой «Товарищества М. О. Вольф» и просуществовало вплоть до революции. В. имеет большое значение и в развитии нашей книготорговли. Его магазины с обильным и разнообразным подбором книг, с опытным кадром книгопродавцов считались образцовыми.

Библиография: П. Либрович С. Ф., На книжном посту. Воспоминания, записки, документы, П., 1916; Мезьер А. В., Словарный указатель по книговедению, П., 1924, стр. 369—370, 858—859 (библиография о В.). И. А.

ВОЛЬФРАМ фон ЭШЕНБАХ [Wolfram von Eschenbach, вторая половина XII в. — 1220] — один из крупнейших эпических поэтов немецкого средневековья. Происходил из знатного (титул «hêr»), но обедневшего рода, вел жизнь служилого рыцаря и миннезингера (см. «*Миннезанг*»). Вольфраму фон Эшенбах принадлежит: «Парсиваль» (Parzival, 1210), самый известный немецкий роман средних веков; «Титурель» (Titurel), дошедший до нас в отрывках, введенных Альбрехтом фон Шарфенбергом в поэму «Младший Титурель» (Der jüngere Titurel), развивающую вводный эпизод из цикла о Граале; роман «Виллегальм» (Willehalm), в центре которого стоит образ воина-святого. Впрочем своего полного развития образ Виллегальма достиг только у продолжателей романа (Ульрих фон ден Тюрлин, Ульрих фон Тюргейм). «Титурель» и «Виллегальм» отмечены (особенно «Титурель») высокими поэтическими достоинствами, однако величайшим созданием В. бесспорно является его «Парсиваль», в котором литература феодализма на его закате нашла свое наиболее яркое выражение. Как и у французского предшественника В., Кретьена де Труа (см.), в романе В. легенда о св. Граале сливается с историей Парсиваля, ищущего духовно-нравственного совершенства (см. «*Парсиваль*»). Несмотря на довольно большую близость некоторых частей «Парсиваля» к его французскому прототипу, разившийся в нем перелом в идеологии средневекового рыцарства — замена идеала чисто светской куртуазии (см. «*Куртуазный стиль*») мистическими устремлениями — и высокое поэтическое мастерство В. делают роман произведением вполне оригинальным, своими художественными достоинствами превосходящим создания предшественников. Жажда чуда, любованье чудесным — основные мотивы творчества В. Отсюда не только патетика Грааля и дивного замка

Монсальвата, но и склонность ко всему редкому, легендарному (фантастическая флора и фауна: единорог, стерегущие золото грифы, крылатые драконы, птица феникс, обладающие скрытыми силами травы и пр.). В поисках чудесного В. находит на странные образы, причудливость к-рых, усиливаемая ярким мистическим фоном, заставляет говорить о готических чертах его творчества. Для В. как для истинного представителя феодальной культуры все освещено двойным светом, за внешней формой явления он всегда видит его внутренний тайный смысл; поэтому он так склонен к аллегориям, к таинственным намекам. Но чрезмерное пристрастие к иносказательному, а также обилие богословского и схоластического материала, делающее роман энциклопедией знаний XIII века, отяжеляет стиль В., делает его сложным, трудно понимаемым. На «темноту» В. жаловались некоторые из его современников (напр. Готфрид Страсбургский), но именно эта «темнота», порожденная нафосом сверхчувственного, притягивала к В. многих средневековых поэтов, усваивавших его манеру, вошедших в историю литературы в качестве школы В. (Реймар фон Цветер, брат Вернгер, Конрад Марнер, Фрауенлоб и др.).

Менее значительны лирические произведения В. Здесь он придерживается традиционных форм куртуазной лирики [напр. альба (см.)], но вносит в нее отрицание традиционной куртуазной тематики, отвергая радости тайной «незаконной любви» как недостойные рыцаря — эволюция идеала любви, характерная для позднего средневековья. Эпический характер дарования В. выявляется в введении в лирические пьесы конкретной символики: так — забреживший день — различник влюбленных — превращается у В. в страшное чудовище, к-рое взбирается по утренним облакам, разрывая их своими когтями. В произведениях В. отражается психо-идеология тех кругов средневекового рыцарства, из недр которого вышли духовные братства: тамплиеры и иоанниты. Сюжет «Парсиваля» был в XIX в. переработан Р. Вагнером для его одноименной музыкальной драмы.

Библиография: I. Издания (полн.) — Lachmann's, 5 Bde, 1891; Leitzmann's, Halle, 1901; (неполн.) — Piper's, K. Bartsch, Lpz., 1877; E. Martin's, Halle, 1900.

II. Sprach Louis, Wolfram von Eschenbach, Strassb., 1863; Meyer Markan, Der Parzival Wolframs von Eschenbach, Magdeburg, 1882; Hertz W., Die Sage von Parzival und Graal, Berlin, 1882; Engelmann D., Lied v. Parzival und Graal, 1888; Panzer, Bibliographie zu Wolfram von Eschenbach, München, 1896; Rogozinski Paul, Der Stil in Wolframs von Eschenbach's «Titurel», 1903; Schwartzkopff W., Rede und Redenszene in der deutschen Erzählung bis Wolfram von Eschenbach, 1908; Ehrismann G., Wolframprobleme, «Germanisch-Romanische Monatschrift», 1909, 2-8 подотом; Vogt F., Geschichte der mittelhochdeutschen Literatur, B.—L., 1922; Franke Kuno, D. Kulturwerke d. deutschen Literatur, B. I, 1925; Golther, Parzival u. d. Graal, 1925; Rohrer P., Parzival und der heilige Graal.

Б. Пуршес

ВОЛЫНСКИЙ Аким Львович [1863—1926] (литературный псевдоним, настоящая фамилия — Флексер) — литературный

критик и искусствовед. Один из ранних идеологов русского модернизма, известного вначале под названием «декадентства», позже отстоявшегося в школу импрессионизма и символизма. — Сейчас же по окончании университета [1889] В. принимает участие в журнале «Северный вестник», культивирующем первые ростки художественного модернизма. Здесь он помещает свою первую большую философскую статью «Критические и догматические элементы философии Канта» («Сев. вестник», 1889, кн. VI, IX—XII), которую рассматривает как «попытку пропаганды критического идеализма». Этот критический идеализм вскоре сделался лозунгом возродившегося к концу века среди русской интеллигенции философского умонастроения. Мировоззренчески эта философия обосновывала идеи этического индивидуализма, которые должны были нанести удар «перевернутому вверх ногами Гегелю», то есть марксизму, а в своей общественно-политической программе декларировала идеи «буржуазной свободы» или их анахроничные разновидности (вплоть до прихода антихриста). В искусстве этот метафизический индивидуализм порождает импрессионизм. Импрессионизм принимал мир только через ощущения художника, отрицая всякую реальность вне такого субъективного его восприятия. Исчезает народническая вера в «просветительное» искусство, в искусство-истину, искусство морально-демократических заданий. Идет искусство, отворачивающееся от «вопросов светлой политики» и целиком окунувшееся в мистические глубины субъективных переживаний.

Статьи В. о «русских критиках», печатавшиеся в «Северном вестнике» в период 1890 — 1895 под заглавием «Лит-ые заметки» (и потом вышедшие отдельной книгой: «Русские критики», Лит-ые очерки, СПб., 1896), резко встают против всякого позитивизма в искусстве и в системе художественной мысли. В. против Добролюбова за то, что он не знал «никаких широких увлечений с кипением всех чувств», против Чернышевского за «грубость и неискренность» его «материалистических положений», против «реалистического утилитаризма» Писарева и т. д. За «русских критиков» на В. в свое время жестоко обрушился Г. В. Плеханов, к-рый в статье «Судьбы русской критики» (в сборнике «За двадцать лет», СПб., 1905; 2-е изд., СПб., 1906; 3-е изд., СПб., 1909; перепеч. в сб. статей «Лит-ра и критика», т. I, М., 1922 и в «Сочинениях», т. X, Гиз, М., 1924; первонач. в «Новом слове», 1897, VII) показал, что если В. кажется, что он полностью преодолел те философские грехи, к-рые накопились за русской общественной мыслью, то в действительности имеет место нечто совершенно иное. «На самом же деле его взгляды являются возведением этих самых грехов в квадрат, если не в четвертую степень. Его теоретическая философия сводится к совершенно бессодержательным фразам; его практическая философия есть не

более, как чрезвычайно плохая пародия на нашу „субъективную социологию“». Плеханов едко высмеял и стиль писаний В.

В. определяет, напр., Пушкина с таким импрессионистским пафосом: «Светлый гений Пушкина широк и грустен, как русская природа. Раздолье без конца, простор, необъемлемый глазом, бесконечные леса, по которым пробегает таинственный шум, и во всем этом какое-то мленье невыразимой тоски и печали, — таков гений русской жизни, такова русская душа» и т. д. Или о Гоголе: «Повсюду чувствуется стремление оторваться от земной жизни, не оставившей в душе ничего кроме отчаяния, страстный порыв к небу с широко раскрытыми от ужаса глазами, ищущими пристанища и спасения для измученного сердца».

Социально-философский импрессионизм влечет В. то к культуре Леонардо да Винчи, к-рому он посвящает большой и восторженный труд «Леонардо да Винчи», издание Маркса, СПб., 1900; 2-е изд., Киев, 1909; первоначально в «Северном вестнике», 1897 — 1898), то к какому-то мистическому надъязычному увлечению Достоевским («Книга великого гнева», СПб., 1904; «Царство Карамазовых», СПб., 1901; «Ф. М. Достоевский», СПб., 1906; 2-е изд., СПб., 1909), то к схоластически-теософской проповеди «нудизма» в журнале «Новый путь».

Широко образованный искусствовед, В. много внимания уделял театру, а после революции — особенно балету. В 1925 он выпустил капитальный труд — «Книга ликований» (Азбука классического танца, Ленинград, изд. Хореографического техникума) — посвященный обоснованию и защите так наз. «классического балета». Возглавлял ленинградский Хореографический техникум. Печатал ряд статей по вопросам искусства (преимущественно танца в ленинградском журнале «Жизнь искусства»). Был председателем правления ленинградского отделения Союза писателей [1920—1924], председательствовал в коллегии «Всемирной лит-ры». Но своим «этическим» и «эстетическим» теориям он оставался слепо верен до конца своей жизни, не осознав их общественной реакционности, даже в условиях совершенно изменившейся социальной обстановки.

Библиография: П. Молоствов Н. Г., Борец за идеалом, Рига, 1902 (2-е изд., доп., СПб., 1903); Меньшиков М., Критическое декадентство, в сб. «Критические очерки», т. II, СПб., 1902; Скабичевский А., Описание современной молодежи, в «Сочин.» т. II, изд. 3-е, СПб., 1903; Памяти А. Л. Волынского, сб. под ред. П. Медведева, 1928.

III. Произведения В. и лит-роу о нем см. у Фомина А. Г., Библиография новейшей русской лит-ры, в изд. «Русск. лит-ра XX в.», т. II, кн. 5, изд. т-ва «Мир», М. (год не обозначен) и у Владиславлева И. В., Русские писатели, изд. 4-е, Гиз, Л., 1924. *Эм. Бескин*

«ВОЛЯ РОССИИ» — один из крупнейших эмигрантских журналов. Издается в Праге с января 1922 — вместо закрывшейся газеты того же названия, — сначала как еженедельник, затем два раза в месяц и с 1925 ежемесячно; в редакцию «В.Р.»



ВАЦЛАВ ВАЦЛАВОВИЧ ВОРОВСКИЙ

входят: Вс. Лебедев, М. Слоним, В. Сухомлин; с 1924 — также Е. Стаменский. Платформа «В. Р.» правосеровская; ближайшее участие в «В. Р.» принимал Виктор Чернов, из западных социалистов — Бернштейн, Брейтшейд, Вандервельде, Гильфердинг, Каутский, Макдональд и др. Однако в последнее время позиция «В. Р.» подвергается резкой критике в эсеровских кругах как «уклонистская».

«Журнал политики и культуры», «В. Р.» все больше становится журналом литературно-критическим. Художественный отдел «В. Р.» заполняется преимущественно молодежью, из «стариков» более или менее систематически сотрудничают только Ал. Ремизов и Мар. Цветаева; критический отдел находится в руках Архангельского и Слонима. Большого влияния «В. Р.» не имеет.

ВОНДЕЛЬ Иост, ван дэн [Joost van den Vondel, 1587 — 1679] — выдающийся поэт и драматург Нидерландов, завершает своим творчеством период высшего расцвета («золотой век») голландского литературного



Ренессанса. По происхождению В. сын купца-анабаптиста, переселившегося во время религиозных гонений в Кельн. Молодой В. также был предназначен для купеческой профессии. В Амстердаме, куда В. переселился в 12-летнем возрасте, он начал заниматься поэзией в школах «риторики», где получил гуманитарное образование и усвоил древние языки. Достигший к этому времени своего апогея торговый капитал вызвал в Нидерландах, как и в Италии и Франции, культурное движение, характеризующееся глубоким интересом к античной лит-ре и стремлением к ее возрождению. Сложившаяся новая интеллигенция разрушила старые лит-ые традиции феодального класса. В. возглавлял ее художников и поэтов. Произведения В. охватывают почти все виды поэтического творчества; он писал лирические, эпические и дидактические стихотворения;

ему же принадлежат многочисленные драмы (всего их 32), доставившие ему мировую известность. В. переводил французских, итальянских и античных авторов. В Голландии Возрождение совпало с национальным освобождением и реформацией, и творчество В. отражало все эти исторические движения. В александрийских стихах он воспевае величие страны, рост торговых городов, подвиги голландцев на суше и морях; в стихах античной формы он воспевае национальное движение против испанцев («Geboortklock van Willem von van Nassau», 1626 и др.). Еще нагляднее сочетание элементов Ренессанса и реформации (и идеологии пуританского кальвинизма) в драмах В. Большинство из них написано на библейские темы («Het Pascha», «Jozef in Egypte», «Jepthah», «Samson», «Salomon», «Noach», «Adam in ballingschap», «David» и мн. др.), некоторые на исторические («Gijsbrecht van Amstel», «Maria Stuart», «De batavische geboeders» и др.). В библейских драмах В. часто откликается на события своего времени, так напр. в «Пасхе» он под видом исхода иудеев из Египта воспевае борьбу Нидерландов против Испании. В формально-художественном отношении эти библейские драмы построены строго классически [в первое время по Сенеке (см.), позднее по Еврипиду (см.) и Софоклу (см.)]; каждая пьеса состоит из пяти действий с длинными монологами и вставленными хорами. Действие разворачивается очень живо, тем не менее драмы В. очень однообразны, т. к. все характеры героев predeterminedены и даны уже готовыми, а не раскрываются в борьбе страстей; любовь отсутствует совершенно, ибо она, по мнению В., профанирует драму и противоречит законам нравственности. Зато В. перенес из греческой трагедии в свою — христианскую — борьбу с сверхчеловеческой судьбой, с той лишь разницей, что у него вместо Зевса появляется божественное провидение. Гибель героев (напр.: «Ной», «Братья», «Адам в изгнании» и др.) — либо наказание за нарушение установленных богом законов, либо она является очищением души в христианском понимании (напр. в драмах «Иосиф», «Мария Стюарт» и др.). Так. обр. в драмах В. имеются и элементы пуританской драмы, отражающие религиозно-моралистические тенденции победившего кальвинизма. Эти тенденции скоро привели к полному окостенению воинствовавшего когда-то кальвинизма, и старый гуманист В. перешел в католичество. В духе его новой веры были написаны его последние оды и пасторали. Значительное влияние оказал В. на Мильтона (см.), особенно своей поэмой «Люцифер», а также на немецкую лит-ру (Грифиус и Опиц).

Биография: II. Baumgartner A., Joost van den Vondel, Freiburg, 1882; Looten C., Etude littéraire sur le poète néerlandais Vondel, Lille, 1889; Hack, J. van den Vondel, Hamburg, 1890; Alberdingk J. A., Thijm, Portretten van Joost van den Vondel, Amst., 1895; Kalf G., Vondel leven, 2-е изд., Haarlem, 1902; Brandt G.,

Leven van Vondel, reitgeg. door J. Hoeksma, Amst., 1905; Simons J., Vondel dramatiek, Amst., 1912; Edmunds on, Milton and Vondel, Lpz., 1885; Kollwijn, Ueber d. Einfluss d. Holländisch. Dramas, и мн. др. Ф. Шиллер

«ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ПСИХОЛОГИИ ТВОРЧЕСТВА» — неперіодическое издание, выходявшее в Харькове под общей редакцией Б. А. Лезина за период времени 1907 — 1923. Издано 8 тт. Первые томы «В.» почти исключительно разрабатывали психологическую поэтику А. Потебни и историко-сравнительную Александра Веселовского. С течением времени круг проблем «В.» все более расширялся; позднее много внимания уделялось и формальному методу, проблемам языковедения, истории театра, широко освещались новейшие научные изыскания по вопросам теории и психологии творчества как в России, так и на Западе. В «В.» представлены лучшие силы потебнианской школы (В. Харциев, А. Горнфельд, Д. Овсяннико-Куликовский и др.). Красной нитью через все исследования, помещенные в этих сборниках, проходит утверждение «психологизма творчества»; «В.» никогда не могли подняться выше этой, идеалистической в основе, теории. Сборники «В.» имели большое значение для распространения в широких кругах идей потебнианства и исторической поэтики, являвшихся долгое время достоянием ограниченного круга специалистов.

БОРДСВОРТ Вильям [William Wordsworth, 1770 — 1850] — английский поэт, выдающийся представитель «озерной школы»



(см.), выразитель идеологии мелкопоместного дворянства периода его упадка, когда новая капиталистическая действительность вытеснила устаревшую систему помещичьего хозяйства. Представители этой идеологии резко осуждали городскую культуру и идеологически уходили от нее или в средние века — «готический романтизм», — или в природу. В тиши мелкопоместного быта и

деревни, в опрошении искали они спасения от социальных бед, противопоставляя городской жизни простой «неиспорченный» быт провинции. «Простой» быт стал их идеалом, и В. занялся его апологией в области художественной лит-ры. Он поставил за правило «брать материал для творчества из обыкновенной жизни, оформлять его обыкновенным способом, на обыкновенном языке». «Обыкновенная жизнь, — говорит он, — избрана мною потому, что только в ней все естественно и правдиво; в ее условиях простой, ничем не прикрашенный быт не противоречит прекрасным и устойчивым формам природы» («Preface to Lyrical Ballads», 2 ed.). Рассудочный и напыщенный яз. поэзии классицизма В. снизил до уровня разговорного яз.; по мнению В. язык поэзии не должен отличаться от языка прозы.

Мелкопоместный быт и в достаточной степени идеализированная природа с приумываемым и облагороженным крестьянином и мелкопоместным землевладельцем — основной материал творчества В. Только в одном произведении («The Borderers»), к-рое относится к тому периоду, когда В. интересовался революцией, он сделал попытку нарисовать «беспокойных» людей, не то разбойников, не то революционеров. Города, даже провинциального, у В. нет. Только в сонете «К Лондону» он нарисовал Лондон, к-рый однако напоминает у В. спокойную и спящую усадьбу. В сонете нет ни одной характерной черты города, несмотря на то, что он написал этот сонет, стоя на Вестминстерском мосту, в самом центре Лондона. Зато он открыл, как говорят критики, природу англичанам, и его справедливо считают лучшим мастером пейзажа. Все, что Вордсворт изображал, дано на фоне природы: нищий сидит на отдаленной скале, кошка играет увядшими листьями, глухой крестьянин лежит под сосной, и т. д. Время он измеряет цветущими веснами, страдальным летом, обильной плодами осенью, холодными долгими зимами. Тончайшие оттенки психики он переводит на язык природы. Такой недостаток человеческого организма, как глухота, В. изображает следующим образом: для глухого «глубокая горная долина с звенящими ручьями — мертва, он не слышит ее музыки; летним утром его не будит торжественный хор птиц, его не радует гулкое „ку-ку“ в шумящем бору; не для него поют и жужжат в цветах пчелы. Когда сильные ветры качают широко грудь озера и оно поет, играет и рокочет тысячами бурлящих волн, ветер пригибает к земле верхушки деревьев и шумит в тростнике — он не слышит музыки бури, — он видит лишь немую картину. Он не слышит скрежета плуга, переворачивающего тяжелые комья земли, он не слышит звона косы и хрста травы, не слышит шелеста колосьев, когда его серп подрезает стебли, не слышит веселого шума труда в страдную пору» («Excursion Book»).

В., как и его среда, будучи противником городской культуры, не особенно тянулся и к науке. Он познавал мир непосредственным общением с природой. «Ребенок, приложивши к уху раковину, слышит рокот океана». «Природу познает не ум, а сердце чуткое и воспринимающее. Природа — величайший учитель. Наука ищет далекую истину, ему вторит сегодняшнее человечество, перед лицом правды сегодняшнего дня».

В творчестве В. есть доля мистики и обожествления природы, есть немного морализирования и набожности, но все это теряется в его глубоко лиричной и простой поэзии. В произведениях В. нашли место и крестьянин, и вернувшийся со службы солдат, и коробейник, и крестьянские дети («A Noble Peasant»; «We are Seven»; «The idiot Boy», etc.).

Но все они изображены с точки зрения сочувствующего, снисшедшего к ним доброго барина. В. был ярким консерватором, и всякое изменение «прекрасных и устойчивых форм природы» вызывало с его стороны протест и возмущение. Он обращался к правительству с просьбами поддержать мелкопоместное дворянство и его оплот — деревню, т. к., по его мнению, мощь Англии базировалась на мелкопоместном дворянстве. В. выступал противником парламентской реформы, к-рая обезпечивала господство буржуазии, восставал против постройки Kendal and Windermere'ской железной дороги.

Некоторые критики ставят В. выше Байрона, но в современной Англии произведения его распространены только среди литературно образованных читателей, хотя, — надо это подчеркнуть, — в 1926 Вордсворт вышел в трех изданиях, правда, не полностью.

Библиография: I. Изд. В. на английском яз.: William Wordsworth, Poetical Works, ed. W. Knight, 8 vv., Macmillan, L., 1896. Русские переводы: Английские поэты в «Биографиях и образцах» Гербеля Н. В., СПб., 1875.

II. Тэн И., Развитие политической и гражданской свободы в Англии в связи с развитием литературы, т. II, СПб., 1871; Аничков Е. В., Английские поэты из страны озер, «Истор. зап. лит-ры», М., 1912; Розанов М. Н., Очерки истории английской литературы XIX в., М., 1922; Фриче В. М., Очерк развития западно-европейской литературы, М., 1922; Myers T. W. H., Life of Wordsworth (Серия: English men of letters), L., 1880; Hudson, Studies in Wordsworth, Boston, 1884; Middleton W., Wordsworth, L., 1888; Knight W., Life of Wordsworth, 3 vv., 1889; Legouis, La jeunesse de W. Wordsworth, P., 1896; Raleigh, Wordsworth, 1903. С. Бабур

ВОРОБКЕВЫЧ Исидор [1836 — 1903] — украинский писатель, поэт и драматург, известный еще под псевдонимом Данило Млака. Р. на Буковине; лит-ая и общественная деятельность его протекала в Западной Украине (Галиция). В. примыкал к группе первых народников-культурников на галицийской почве, организаторов дешевых народных изданий и пионеров объединения всего украинского народа на основах единой украинской культуры. Написал много лирических стихотворений (сборник «Над Прутом»), баллад и поэм («Нечай»,

«Гостинець з Босні», «Мурашка») и рассказов: «Хто винен» и «Месть Черногорця». В эпоху «золотого века галицкого театра» [80-е гг.] В. написал ряд пьес для украинского театра в Галиции. Пьесы В., созданные в духе псевдоклассических трагедий, пользовались большим успехом на Украинском театре, принадлежавшем о-ву «Руська бесіда». Более значительны из них: «Пантелей трубка», «Пан Мандатор», «Пані молода з Босні» и др.

Библиография: I. Твори, тт. I, II, «Руська письменність», т. XII, Львов, 1909—1911.

II. Ефремов С., Історія Українського письменства, «Вісн., 1917; Києві в Ол., Український театр, изд. «Книгоспілка», Київ, 1925. К. Б.

ВОРОВСКАЯ ПОЭЗИЯ — см. «Фольклор городской поэмы» и «Тюремная поэзия».

ВОРОВСКИЙ Вацлав Вацлавович [1871—1923] (псевдонимы: Ю. Адамович, П. Орловский, Фавн, Шварц) — выдающийся представитель марксистской лит-ой критики и один из виднейших членов большевистской партии. Р. в Москве, в семье инженера. Революционную деятельность начал в 1891 — студентом Московского технического училища. В 1896 подвергается высылке из Москвы, а в 1897 арестовывается и после почти 2-летнего тюремного заключения высылается в г. Орлов, Вятской губ. В ссылке В. определяется как революционный марксист и здесь же начинает свою литературно-критическую деятельность. По окончании ссылки уезжает за границу. В 1903 вступает в РСДРП и после II съезда примыкает к большевистской фракции. Сотрудничает в «Искре», а затем становится одним из ближайших участников «Вперед» и «Пролетария». После революции 1905 возвращается в Россию, где работает в большевистском центре и партийной прессе. 1907—1912 проводит в Одессе, руководя партийной работой и одновременно сотрудничая в «Одесском обозрении», «Ясной заре» и «Одесских новостях». В 1912 В. арестовывается и высылается в Вологду. После 2-летней ссылки возвращается в Петербург, где продолжает партийную и лит-ую работу. После Февральской революции входит в заграничное бюро ЦК, после Октябрьской революции назначается представителем советского правительства при скандинавских государствах, в 1919 — заведывающим Государственным издательством, в 1921 — полпредом в Италии. Принимает участие в Генуэзской конференции и входит в состав советской делегации на Лозаннскую конференцию. 10 мая 1923 был убит в Лозанне фашистом Конради; тело его перевезено в Москву и погребено на Красной Площади. В годы реакции и ликвидаторства В. в литературно-критических статьях, равно как и в многочисленных газетных фельетонах, с особым упорством боролся с мардерами революции, поднявшими голос «в ночь после битвы». Выполняя эту большой важности историческую задачу, В. вместе с тем прокладывал путь только зарождавшейся

еще марксистской эстетике и пытался найти материалистическое решение многих проблем художественного творчества. К художественному творчеству В. неизменно предъявляет два требования: «правды внешней» и «правды внутренней». «Внешняя правда» заключается в том, что художник кладет в основу своего творчества реальный материал, что он отображает подлинную жизнь. Если творец произведения подгоняет жизненную правду к своим предвзятым целям, он понижает его художественную ценность. Пропагандистские достоинства произведения не служат еще, по выражению В., аттестацией его художественной ценности. Искусство изображает действительность. Но действительность — это не только то, что уже существует, а также и то, что созревает в недрах общества. Так. обр. «правда» художественного произведения допускает изображение действительности как сегодняшнего, так и завтрашнего дня. «Правда внутренняя» — в психике художника, в том укладе ее, к-рый обуславливает способность воспринимать и творчески перерабатывать определенный жизненный материал. Психика художника направляет его внимание в сторону определенных объектов и оставляет вне поля его творчества другие. «Как цветное стекло пропускает только лучи определенной краски, так и авторская психика пропускает только соответствующие ей понятия и образы». Психика же творца художественного произведения имеет «социальную подоплеку» — ее детерминируют общественные отношения эпохи и классовое положение художника. С этим ключом В. подходит к творчеству Бунина, Андреева, Куприна, Юшкевича. Уделяя много места чисто художественному анализу лит-ого произведения, В. всегда ставил форму произведения в зависимости от его содержания. «Художественная форма и стиль тесно связаны с мыслью автора и неизбежно должны следовать всем ее изменениям». В. показывает, как художественная манера творчества писателя эволюционирует попутно с эволюцией его мирозерцания. Так каждому из трех периодов в творчестве Андреева соответствует своя особая манера письма, свой стиль. То же с Горьким: композиция и письмо его произведений романтического периода резко изменяются с переходом писателя к художественному реализму. Разбирая современную ему художественную литературу, В. задумывался и над вопросом о появлении литературы того нового класса, которому он служил; по его критическим очеркам рассеян ряд ценных соображений о предпосылках зарождения пролетарской лит-ры. При решении этой проблемы В. исходит из того положения, что эстетическая идеология класса складывается позже его политической идеологии. Классовое искусство создается уже после того, как класс оформился и достиг определенной ступени самосознания. Для того чтобы сделаться пролетарским писателем,

недостаточно черпать темы из жизни пролетариата, — для этого художник должен проникнуться пролетарскими настроениями, его идеология должна стать пролетарской. Литература должна не только отражать классовую идеологию, но и давать ей художественное оформление, т. е. быть искусством, а не «лозунгами класса в стихах и прозе».

В своих литературно-критических выступлениях В. уделяет очень много внимания проблемам русской интеллигенции. Исследуя отражение этих судеб в художественной литературе, В. одновременно давал характеристику исторической эволюции интеллигенции. Неопределенный интеллигентский революционизм последних десятилетий XIX в. должен был, по мере классовой дифференциации общества, уступить место четкому выявлению классовых симпатий различных слоев интеллигенции. В момент подъема революционных волн мелкобуржуазная интеллигенция была увлечена революционным потоком. Но после крушения революции она поспешила покаяться в своем увлечении и тогда стала противопоставлять альтруистической проповеди и поискам общего блага предыдущей эпохи идеи индивидуалистического гедонизма и максимального использования жизненных наслаждений. От Базарова через чеховских «лишних людей» она пришла к Санину.

Несмотря на то, что В. приходилось писать в годы жестокой реакции, его писания оптимистичны. В. был уверен в том, что наступит новая историческая эпоха, к-рая сможет решить задачу «обновления жизни». Эта задача требует новых людей. «И они придут, они вырастут из земли, придут с гордым базаровским вызовом судьбе, с его жаждой борьбы».

Язык В., стиль его статей отличается высокой художественностью. В этом отношении В. занимает одно из первых мест в рядах марксистской критики. Видоизменяя его собственное выражение, В. можно назвать художником в публицистике и критике.

Библиография: 1. Статьи В. вышли после его смерти двумя сборниками: 1. Русская интеллигенция и русская лит-ра, Харьков, 1923. В сборник вошли статьи: «Базаров и Санин», «Лишние люди», «Из истории новейшего романа» (Горький, Куприн, Андреев), «Мягучесия и мечущесия», «Представляет ли интеллигенция общественный класс». Приложена статья П. Лелевича «Красивый финал красивой жизни». 2. Лит-ые очерки, М., 1923. В сборник вошли статьи: «Были Герцен социалистом?», «Н. А. Добролюбов», «Лишние люди», «Базаров и Санин», «В ночь после битвы», «Максим Горький», «Еще о Горьком», «Две матери», «А. И. Куприн», «Леонид Андреев», «И. А. Бунин», «С. Юшкевич», «Фанел под мерой». Приложена статья В. Фриче «В. В. Воронский как лит-ий критик». Незадавшие литературные работы В. В. Воронского, с предисл. Н. Л. Мещерякова, «Красная поля», 1929, кн. 4 и 6. Готовится Гизом полное собр. литературно-критич. ст. В. под ред. Н. Л. Мещерякова (т. II Собр. сочин. В.). Библиография статей В. в кн. М а н д е л ь с т а м Р. С., Художественная литература в оценке русской марксистской критики, М., 1928.

И. К р и в о в С. С., В. В. Воронский, «Под знаменем марксизма», 1923, № 4—5; П е р е в е р з е в В., «Печать и революция», 1923, № 7; П о л я н с к и й В., «Под знаменем марксизма», 1923, № 11—12; Л е л е в и ч Г., В. В. Воронский и очередные проблемы марксистской литературной критики, «Печать и революция», 1925, № 3; Г а н е ц к и й Я., Биографический очерк, М.—Л., 1925; М е щ е р я к о в Н., Литературная деятельность В. В. Воронского в Одессе, «Печать и революция», 1928, № 1 и др.

ВОРОНСКИЙ Александр Константинович (1884 — | (псевдоним — Н у р м и н) — критик и публицист. Учился в тамбовской семинарии, откуда был исключен из 5 класса, ввиду «политической неблагонадежности». В 1904 в Тамбове вступил в РСДРП (б), затем в течение ряда лет работал в Ленинграде, Владимире, Тамбове, Екатеринославе, Саратове, Николаеве и других городах. Был в ссылке 4 года, отбывал тюремное заключение в течение 2½ лет, в том числе год в крепости. После революции работал в Одесском совете, в Иваново-вознесенском губисполкоме, в Иваново-Вознесенске редактировал газету «Рабочий край». С 1917 по 1920 был членом ВЦИКа. С 1921 по 1927 редактировал журнал «Красная новь», а с 1922 — «Прожектор». В 1925 примкнул к оппозиции в ВКП (б), вел фракционную работу, в 1927 был исключен из рядов ВКП (б). Примерно с 1925 же начинается отход В. от марксизма, закончившийся притоком в области литературы и искусства идеалистической концепции.

Началом лит-ой деятельности В. следует считать появление в № 56 «Ясной зари» за 1911 статьи под заглавием «Лит-ые заметки», за подписью Н у р м и н. Развертывание лит-ой деятельности В. падает на годы после революции.

Лит-ое credo В. и эволюция его воззрений определились на проблеме искусства. В 1923, в статье «Искусство как познание жизни и современность» В. писал: «Прежде всего искусство есть познание жизни. Искусство не есть произвольная игра фантазий, чувства, настроений; искусство не есть выражение только субъективных ощущений и переживаний поэта; искусство не задается целью в первую очередь пробуждать в читателе „чувства добрые“. Искусство, как и наука, познает жизнь. У искусства, как и у науки, один и тот же предмет — жизнь, действительность. Но наука анализирует, искусство синтезирует; наука отвлеченна, искусство конкретно; наука обращена к уму человека, искусство — к чувственной природе его. Наука познает жизнь с помощью понятий, искусство — с помощью образа, в форме живого чувственного созерцания».

Но познание жизни идет не через простое воспроизведение ее: «художник познает жизнь, но не копирует ее, не делает снимков; он не фотограф; он перевоплощает ее „всезрящими очами своего чувства“». Искусство для В. — познание жизни, основанное на деятельности творческого воображения, создающего образы.

Стало-быть «особенность искусства — в образе, а образ создается преимущественно интуитивно». В. считает, что «способность художника к перевоплощению, основная для него, деликом интуитивна». Поэтому в процессе художественного творчества важнейшее место занимает интуиция. Но наряду с интуицией в творчестве большое место занимает рассудок, и «неверно утверждение, что

интуиция противоположна по своей природе рассудочной деятельности, или что рассудок убивает интуицию. Противоположность известная тут есть, но она, как и все противоположности в мире, относительна». Интуиция же, по определению В., есть не что иное как опыт прошлых поколений, превратившийся для живущих в подсознательное. Вот почему «идеалом художественного типа является художник, в к-ром богатый дар интуиции сочетается с тонкой аналитической способностью» («Об искусстве»). Художник должен не только развивать в себе силу аналитического и критического суждения, не только изобретать приемы, но гл. обр. раскрывать свои интуитивные и инстинктивные способности. «Это не так легко. Наши чувства, наша интуиция неизмеримо больше нашего ума отстают от эпохи. Интуитивно проникнуть духом трудней, чем усвоить его головным образом. Для этого надобно вжиться и сердцем и помыслом войти в новую общечеловечность. Остальное — техника, стиль, форма — приложится» («Об искусстве»). Войдя так, обр. в эпоху, художник открывает истину, познает мир. Это открытие истин совершается путем «снятия покровов». Художник снимает покровы, и перед людьми открывается жизнь, к-рую они видели тысячи раз и видят впервые. «Теория снятия покровов превосходно определяет существо художественного творчества...»

Снятие покровов художник производит как член определенного класса, который находится в противоречии и ведет борьбу с другими классами. Поэтому, несмотря на субъективное желание художника дать только реальность жизни, «объективно он проводит идеи своего класса, сплошь и рядом сам того не сознавая» («Об искусстве»).

Так сказывается сила классовой детерминированности.

«Сознательно или бессознательно — ученый и художник выполняют задания своего класса. Продукты его работы идут прежде всего на потребу интересам этого класса. Успехи, характер, направление, методы научной и художественной деятельности обуславливаются господствующей психологией того или иного класса, психологией, в конечном счете зависящей от состояния производительных сил данного общества, следственно, изучая, показывая бытие, художник и ученый рассматривают это бытие сквозь психологическую классовую призму. Но в числе заданий, которые класс обязывает выполнить ученого и художника, главнейшее сводится к точному, опытному познанию жизни, поскольку это необходимо для данного класса. Иногда это задание, сознательно или бессознательно, дается в таком смысле, чтобы художник или ученый занялись искажением действительности; тогда получается псевдонаука, псевдоискусство» («Искусство и жизнь»).

Отсюда вытекает положение, что в искусстве есть объективные моменты. Общество

есть организм, развивающийся в рамках классовой борьбы, идущий в этих формах вперед и так. обр. накаплиющий материальные и духовные ценности. Поэтому, несмотря на борьбу, классы сохраняют преемственность в передаче культурных ценностей науки и искусства. Поэтому для искусства рабочего класса величайшее значение имеют художественные открытия художников старого времени. Из верной посылки о преемственности культуры и о необходимости предварительного усвоения старой дворянской и буржуазной культуры В. сделал ложный вывод об отсутствии и о невозможности пролетарского искусства у нас. «Пролетарского искусства сейчас нет и не может быть, пока перед нами стоит задача усвоения старой культуры и старого искусства. На деле есть вот что: есть буржуазная культура и искусство, к которым впервые получил доступ пролетариат... То, что называется пролетарским искусством, есть прежнее искусство, имеющее однако своеобразную целевую установку: быть полезным не буржуазии, а пролетариату. Наше пролетарское искусство целиком в рамках этой старины» («Искусство и жизнь»). Здесь Воронский стоял на точке зрения Троцкого и утверждал, что все, что мы имеем теперь, это только элементы для будущей культуры, но не она сама. «Словом, — утверждает В., — никакого пролетарского искусства в том смысле, в каком существует буржуазное искусство, у нас нет. Идеологическая окраска нисколько не изменяет положения дел и не дает права на принципиальные противопоставления этого искусства искусству прошлого как самобытной, отличной культурной ценности и силы: речь идет только о своеобразном приспособлении» («Искусство и жизнь»).

Далее В. отрицает и возможность деления культуры на буржуазную и пролетарскую, полагая, что «на деле пока есть культура, наука, искусство прежних эпох».

Факты показали, что правы были защитники самостоятельного существования пролетарского искусства. Они показали, что с воззрениями В. нельзя было оставаться дальше у руля лит-ой современности, тем более, что развитие взглядов В. обнажило и другие скрытые в них возможности отхода от марксизма. В ряде статей, написанных в течение последующих 4—5 лет, В. очень резко изменил свои первоначально марксистские построения. Уже в положении об интуиции и в «теории снятия покровов» лежала возможность отхода от марксизма, ставшая реальностью в теории об «искусстве видеть мир».

«Увидеть мир, прекрасный сам по себе, так, чтобы чувствовать „природы жаркие объять“, мир во всей его свежести и непосредственности, увидеть небо, как увидел его однажды Болконский, — очень трудно».

Весь мир, миллионы людей кажутся В. ненормальными и больными, человек

окружен искаженным в его представлениях миром и «лишь как далекое, смутное сновидение человек хранит в памяти неспорченные, подлинные образы мира... Он знает о них благодаря детству, юности, они открываются ему в особые, исключительные моменты, в периоды общественной жизни. Человек тоскует по этим действительным образам, он слагает о них саги, легенды, поет песни, сочиняет романы, повести, новеллы. Неподдельное, подлинное искусство, иногда сознательно, а еще чаще бессознательно, всегда стремилось к тому, чтобы восстановить, найти, открыть эти образы мира. В этом главный смысл искусства и его назначение» («Искусство видеть мир»).

Отсюда вытекают выводы, прямо враждебные учению марксизма о том, что сущность человека есть совокупность общественных отношений, и весь мир существует для него только как для члена класса. Практика этого классового человека является единственным критерием истинности и силы его мышления. Классовому человеку не надо отрешаться от своей сущности, чтобы «посмотреть простыми глазами на мир, как бы впервые увидеть его». Не путем отказа от классовой оболочки, якобы искривляющей мир, а через опыт и практику классов движется общество вперед. Что же у В. стало с искусством как познанием жизни в образах, познанием, выполняемым в интересах того или иного класса? Оно, оказывается, имеет теперь другую задачу: «Искусство всегда стремилось и стремится возратить, восстановить, открыть мир, прекрасный сам по себе, дать его в наиболее очищенных и непосредственных ощущениях». Так. обр. главная задача искусства уже заключается не в том, чтобы познать мир в интересах класса, а в том, чтобы «снять с него покровы», «раскрыть его» («Искусство видеть мир»).

Естественно, что В. одновременно пришел к утверждению «объективной» общечеловеческой красоты. По его мнению, «красота не есть лишь наше субъективное состояние, — она существует в природе. Но погруженные в „житейские волнения“, мы не замечаем ее; художник раскрывает ее перед нами, находит в природе» («Искусство видеть мир»).

Классовую точку зрения на красоту, развитую еще Чернышевским, классовый смысл красоты и вытекающую отсюда истину, что красота явление общественное, В. заменил утверждением, что существует объективная красота. И так как смысл искусства сводится к тому, чтобы давать предметы, прекрасные сами по себе, снимать с них покровы, а этому мешает классовая сущность человека, то логика заставляет В. сделать вывод, что художнику для открытия мира нужно отказаться от своей общественной оболочки. Этот вывод уже намечался тогда, когда В. утверждал, что основной способностью художника является для него способность перевоплощения. Теория перевоплощения

есть не что иное, как отказ от классовой сущности, ибо «способность человека, художника, перевоплощаться, т. е. отказываться на миг от себя и жить жизнью других людей, жизнью мира, — возвращает мир себе, делает его прекрасным независимо от нас». Перевоплощение, по учению В., — основная способность для художника, а она основана на интуиции, на бессознательном. Поэтому В. ставит неперенной задачей для художника решение проблемы соотношения сознательного и бессознательного. Сила бессознательного — страшная и коварная. «Есть огромные, таинственные, пока мало исследованные области человеческого духа, в них, как в морских пучинах, таится своя, неприметная для взора, могучая жизнь; по временам эта жизнь прорывается, показывается на поверхности человеческого сознания, и тогда человек совершает поступки, какие он никогда не совершал, тогда неожиданно изменяется обычный строй мыслей его и чувств, его характер, отношения к окружающему» («Искусство видеть мир»). Если это так, то очевидно, что художник выступает не как активная, а как пассивная величина, он не создает, а отражает. Классовая детерминированность и целеустремленность заменяются созерцательностью и властью бессознательной стихии. Понятно, что и учение В. об объективном моменте в искусстве должно было претерпеть соответствующее изменение. Объективный момент в искусстве, вытекающий из классового познания мира, заменяется теперь общей задачей искусства раскрыть мир, «одаться» миру, воспроизвести «вещь в себе», а не «вещь для нас», установить равновесие между нами и средой. Таким образом получается, что объективный момент в искусстве есть не результат деятельности классового человека, а результат объективно существующей красоты в мире, познаваемой художником, освобожденным от своей общественной оболочки. Понятое так искусство становится как бы заместителем религии на земле. «Но, в отличие от искусства, утраченный и прекрасный сам по себе мир религии помещает по ту сторону жизни, в сверхчувственных, в надмирных сферах... Меж тем искусство ищет, находит, творит этот „рай“ в живой действительности» («Искусство видеть мир»). Отсюда сам собой вытекает вывод, что искусство дает наслаждение людям, утешает их, уводит от классовых битв, давая забвение в чистой красоте. По существу, В. произвел замену понимания искусства как результата практики классового человека, как результата его активного отношения к миру — пониманием искусства как предмета созерцания, да притом во многом освобожденного от общественной оболочки. Выводы, к которым идет логически Воронский, отбрасывают его от марксизма, совершенно сводя на-нет правильные методологические построения первого периода его деятельности.

В. не только теоретик, но и критик, публицист и мемуарист. Его перу принадлежат ряд лит-ых характеристик как отдельных писателей (Горького, А. Толстого, Зайцева, Белого, Б. Пильняка, Всеволода Иванова, Александровского, Герасимова, Подъячева, В. Вересаева, Е. Замятина, Н. Тихонова, А. Аросева, Юр. Либедина, Тарасова-Родионова, А. Малышкина, Н. Огнева и др.), так и целых групп («Кузница», «Октябрь», «Серапионовы братья»), ряд публицистических очерков и набросков.

Как мемуарист («За живой и мертвой водой») В. должен быть отмечен особо. Его мемуары, охватывающие разнородные социальные явления, представляют собой интересный документ из истории русской общности.

Библиография: I. На стыке, сб. статей, Гиз, М. — П., 1923; Искусство как познание жизни и современность, журн. «Красная новь», 1923, V; Искусство и жизнь, сб. статей, изд. «Круг», М. — П., 1924; Об искусстве, изд. газ. «Правда», М., 1925; Литературные записки, сб. статей, изд. «Круг», М., 1926; Литературные типы, изд. 2-е, «Круг», М., 1927; За живой и мертвой водой. Воспоминания, изд. «Круг», М., 1927 (печ. в журнале «Новый мир»); Мистер Британг цвет часу до дня, изд. «Круг», М., 1927; Искусство видеть мир, сб. статей, М., 1928.

II. Лиров М., Об упростиельстве и поустительстве (по поводу «На стыке» А. Воронского), «Печать и революция», 1923, VII; Вардия И., Воронщину необходимо ликвидировать, «На посту», 1924, I; Маяский И., Еще раз о культуре, литературе и компартии. По поводу доклада Воронского «О текущем моменте и задачах РКП в художественной литературе», в сб. «Пролетариат и лит-ра», Гиз, М., 1925, стр. 45 — 55 и 170 — 520; Доклад Вардина, речи Лелювина, Бухарина, Авербаха, Троцкого, Радека и др. по докладу Воронского и Вардина, в сб. «Вопросы культуры при диктатуре пролетариата», Гиз, 1925, стр. 56 — 73, 79 — 87, 89 — 91 и 93 — 110; Авербах Л., Олять о Воронском, «На лит-ом посту», 1926, I; Полоцкий В., Литературная деятельность Октябрьского десятилетия, «Печать и революция», 1927, VII; Коган П. С., Литература великого десятилетия, М., 1927; Львов-Рогачевский В. Л., Художественная литература революционного десятилетия [1917—1927], М., 1927; Авербах Л., Культурная революция и вопрос современной литературы, Гиз, М., 1927; Его же, Долой Паханова (Куда растет школа Воронского), в сб. «Творческие пути пролетарской лит-ры», II, Гиз, М., 1929.

III. Мавдельштам Р. С., Художественная литература в оценке русской марксистской критики, изд. 4-е, ред. Н. К. Писанова, Гиз, М., 1928; Писатели современной эпохи, т. I, ред. Б. П. Козьмина, изд. ГАНХ, М., 1928.

М. Добрынин

ВОРОНЫЙ Мыкола (Мыкола Киндратович) [1871—] — украинский поэт, драматический артист и теоретик театра, один из зачинателей украинского модернизма, отобразившего в литературе начала XX в. факт зарождения на Украине городской буржуазной интеллигенции. Начал печататься с 1893. Своего рода «манифестом» нового течения, порывавшего с традициями народнической лит-ры, требовавшего внимания к форме, по образцу Западной Европы, и ориентировавшегося на читателя из среды городской интеллигенции, было в 1901 обращение В. к украинским писателям, помещенное в «Литературно-научном вистнике» (кн. 9), и его обмен стихотворными посланиями с И. Франком — на страницах изданного В. альманаха «З за хмарі з долин» (Одесса, 1903). Продукция самого В. — почти исключительно лирическая (сборники) — «Лиричні вірші» [1911], «В сяйві прій» [1913] — производила на современников поэтов и критиков

впечатление высокой музыкальности, свежести и красоты. Однако впечатление это длилось недолго: поколение поэтов, пришедших в канун Октября и после него, отнеслось к В. гораздо сдержаннее, а иногда и резко отрицательно: символизм революционной поры отмежевался от В., как и от его соратника Чупрынки. Стихи В., при большом метрическом разнообразии и разнообразии строфических построений, бедны образами и темами; им не хватает цельности: В. пытается объединить в себе чистого эстета, поклонника красоты с поэтом гражданской скорби, не идущей впрочем дальше мечтаний о национальном освобождении,



пытается создать лирику индивидуалистических настроений, вводит в обиход мотивы города, до него чуждые украинской лирике, — но во всех этих областях остается лишь пионером и, не находя часто необходимых слов, загромозждает стихи «красивостями», подобно русским поэтам 90-х годов, стоявшим в преддверии символизма. В. принадлежит также ряд переводов иностранных (французских) и русских поэтов на украинский яз. (он перелет между прочим «Каменного гостя» и «Моцарта и Сальери» Пушкина); им сделан также наиболее распространенный перевод «Интернационала» («Повстаньте, гнані і голодні — робітники усіх країв»). В политике В. также остался «искателем»: в 900-х гг. он был членом РУПа (Революционной украинской партии), разноставной мелкобуржуазной, радикально-демократической организации; позже причислял себя к украинским соц.-дем.; в 1920 эмигрировал за границу; в 1926 вернулся в УССР, где живет и работает в настоящее время (в Киеве).

Библиография: I. Полное собр. стихотворения В. печатается изд-вом «Рух».

II. Антология украинской поэзии в русск. переводах, под ред. Гатова А. и Пилипенко С., ГИУ, 1924, стр. 12—18, вступит. статья Белецкого А. И. А. *Білицький*

ВОСПОМИНАНИЯ — см. «Мемуарная литература».

«ВОСТОК» — см. «Журналы русские».

«ВОСХОД» — см. «Журналы русские».

ВОТЯЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ЯЗЫК — см. «Удмуртская лит-ра и яз.».

ВРАЖЛИВЫЙ Василь [1903 —] (псевдоним) — современный украинский беллетрист. Р. на Подтавшине, в семье крестьянина, окончил гимназию и учится в одном из харьковских вузов. В своих рассказах В. упорно ищет сюжетности, обращая в то же время внимание гл. обр. на быт современной украинской советской интеллигенции. Хорошо владеет художественным языком.

Библиография: Отдельн. изд.: В яру, изд. «Шлях освіти», Харків, 1924; Земля, изд. «Книгоспілка», Харків, 1925; Життя білого будинку, изд. Валіаге, Харків, 1927.

ВРАЗ Франко-Яков-Станко [1810—1851] — хорватский поэт, родом словинец. Имя Станко В. принял уже в студенческие годы в ознаменование присоединения к иллирийскому движению (см. «Иллиризм»). В деятельности Враз отразилась эволюция национального хорватского движения от простого увлечения фольклором северобалканских стран до работы в «Kolo» — литературно-политическом союзе иллиристов. В 1842 В. и его друзья основали журнал «Kolo» (8 тт. при жизни В.), где широко пропагандировался панславизм. Участие балканского духовенства в издании этого журнала придает движению иллиристов специфический характер. В. был секретарем иллирийской Матицы — объединения, имевшего целью сопротивление национальному гнету путем поддержки лит-ых, культурных и языковых форм национального сознания. Как активный деятель национального движения адриатических славян В. неоднократно подвергался репрессиям со стороны австрийского правительства.

Первые стихотворные опыты В. написаны по-словински. В дальнейшем он писал на хорватском языке. Лишь впоследствии, поселившись в Загребе, он вернулся к родной речи.

Основным произведением В. считается лирический сборник «Джулабийе» (1840, два первых тома вышли при жизни В., два последних — после его смерти). В 1845 В. напечатал два тома прославивших его стихотворений («Гусли и тамбур»). Кроме того издал сборник «Голоса из Жеравинской Дубравы» — баллады и романсы, написанные под явственным влиянием романтизма. Стихотворения сборника изобилуют восточными мотивами, но сохраняют словинский колорит. Высоко ценятся также его «Vieneae soneta». — В. — поэт иллиризма. Национально-освободительная идея — его подлинная вдохновительница. Образ любимой девушки становится у В. олицетворением родной страны; ей принадлежат все чувства и думы поэта.

Значение В. в хорватской лит-ре не ограничивается поэзией: он — первый хорватский критик.

Помимо оригинальных работ В. издал «Narodne pesni ilirske» (словинские песни)

и переводил Пушкина, Лермонтова, Жуковского, Хомякова, Языкова и Адама Мицкевича.

Библиография: I. Сочин. В. (Děla) изд. в 1863—1877, 5 тт., Загреб. Русск. перев. стих. В. — в «Славянских известиях», 1903, № 5, и у Н. Гербея, «Познания славян», сб., СПб., 1873.

П. Платон Кулаковский, Иллирама, Варшава, 1894; Markowitz, Izabrane pjesme St. Vraza, Zagreb, 1880; Milivoj Gregel, O Vrazovoj Kritici, Zagreb, 1882; Plešić Fr., Cvicee slovenskoga pjesništva, Zagreb, 1906; Lončar Dr., Politično življenje slovencev, Ljubljana, 1907; Vodnik B., S. Vraz, 1909; Urban C. O., Sloveni, Roma, 1919; Margan Zdziechowski, Odrodzenie chorwacki, Krakow, s. a. A. B.

«ВРЕМЯ» — журнал братьев Достоевских. Издавался с 1861—1863 вкл. Продолжением «В.» является «Эпоха» (см.). Важен для уяснения общественной идеологии Ф. Достоевского, А. П. Григорьева, так наз. «почвенничества». «В.» продолжало литературно-художественную линию так наз. «молодой редакции» «Москвитянина»; восставая против эстетизма («искусство для искусства»), оно в своем специфическом культе Островского и Пушкина не солидаризировалось и с защитниками формулы «искусство для жизни» («Современником»). «В.» стояло на платформе по существу буржуазного славянофильства и резко выступало против землевладельческого дворянства, а также против верхушечных слоев привилегированной дворянско-бюрократической интеллигенции, — против европеизированного дворянства — «англоманов» из «Русского вестника». Ратуя за свободу личности, печати, торговли, за широкое распространение грамотности, просвещения, «В.», однако, расходится с представителями тогдашней революционной мысли — «Современником» и «Русским словом». От первых «В.» отделяет влечение к докапиталистической Руси, «островщина», культ «народности», неприязнь к Западу, идеалистическое мышление и т. п. От «Современника» — не только стремление к патриархальным формам жизни и национализм, но и общий аполитизм, защита частной собственности, отчужденность от социалистических настроений, культ купца, мещанина, средней городской интеллигенции, при равнодушии к крестьянству и рабочему вопросу и др. А. Г.

ВРЕМЯ — основная и непрменная предпосылка сюжетного развертывания. Повествование в литературе всегда расположено «во времени», всегда развивается по законам внешней (хронологической) последовательности и внутренней (каузальной) обусловленности настоящего и будущего — прошлым. Искусство поэзии, как и всякое иное тоническое искусство, немисливо вне временных рамок. Расположение эпизодов сюжета во времени столь же характерно для поэзии, как расположение их в пространстве — для изобразительных искусств.

В. играет важную роль в организации поэтической структуры, ее стилистического, изобразительного, языкового плана. Любое произведение содержит множество ремарок (см.), характеризующих

действия и переживания персонажей со стороны их временной продолжительности, упоминания о взгляде «быстром, как молния», о «мгновенно воцарившейся тишине», о «длительных», кажущихся «бесконечными» паузах в разговоре, о событиях, развернувшихся «вдруг», «внезапно», «неожиданно» и т. д. Эти временные ремарки существенно влияют на языковую ткань поэтических произведений. Роль таких ремарок не ограничивается характеристикой действия; они бесспорно динамизируют повествовательную речь, сообщая ей своеобразные «нервические» оттенки. Чтобы в этом убедиться, достаточно развернуть любую страницу романов Пшибышевского.

Отчетливее (и в науке разработаннее) влияние В. на тематику произведения. Всякое произведение прикреплается его автором к определенной эпохе (в историческом романе, например, точно определяемой). Тем самым выдвигается проблема «временного колорита»: точно ли соблюдаются особенности данного момента, или налицо смешение различных исторических эпох, присвоение им позднее возникших черт и подробностей? Анахронизмы Шекспира породили целую литературу. Русских литературоведов одно время серьезно заботила проблема «медвежьей шубы» Чичикова. К какому времени года следовало отнести действие «Мертвых душ», имея в виду летние пейзажи первой части, с одной стороны, и медвежью шубу героя — с другой? Существеннее для суждений о поэтической структуре временная протяженность произведения, к-рая может быть самой различной. Тот факт, что действие «Misérables» Гюго длится семнадцать лет, а действие «Декамерона» Бокаччо продолжается десять дней, — важен для полного уяснения этих структур. Вопросу об «единстве времени» в классической трагедии посвящено немало капитальных исследований (см. «Единства»). Еще важнее те случаи, когда временные даты и сроки начинают играть в повествовании конструктивную роль. Таков например известный роман путешествий Жюль Верна «Вокруг света в 80 дней». «Восемьдесят дней» представляют собой тематический стержень романа, обуславливают собою его завязку (пари в Британском клубе) и развязку (внезапное открытие, сделанное Паспарту, что путешествие совершенно с выигрышем астрономических суток). Не менее существенна роль временных дат и в «Юлии Цезаре» Шекспира. «Мартовские иды», до истечения которых должен умереть Цезарь, представляют собой своеобразный временной символ. Тот же прием воспроизведен (с небольшой долей подражания Шекспиру) в «Смерти Иоанна Грозного» Алексея Толстого.

Всего важнее роль времени в поэтической композиции. Им определяется не только общая протяженность сюжета, но и вся диспозиция его эпизодов. Для детективного романа, например, характерны

возвращения в прошлое, констатирование следствия раньше, чем объяснена породившая его причина. В плане чистой архитектоники здесь должны быть упомянуты ускорения и замедления повествовательного темпа, разнообразные ритмические эффекты, перестановки эпизодов, исключительно обильно представленные произведениями Белого или Федина.

Мы видим, следовательно, что приемы временной организации глубоко проникают собой структуру поэтического произведения.

Выполняя определенное назначение в системе стиля, временная техника всегда обусловлена бытием и сознанием творящей данный стиль классовой группы. Трудно было бы искать в пьесах Островского быстрых и энергичных темпов развертывания — их не было в самом быту купеческого Замоскворечья с медлительностью и патриархальностью его уклада, с инертностью его психики. С другой стороны, не случайно мы находим эти энергичные и быстрые темпы у драматургов немецкого экспрессионизма — Кайзера, Витфогеля. Они питаются здесь глубочайшими разломами в бытии послевоенной Германии, в психологии той мелкой буржуазии, к-рая эксплодировала собой творческие устремления экспрессионистов.

Чтобы дать читателю возможность яснее почувствовать социологическую обусловленность временной техники, сопоставим между собой «Обломова Гончарова» и «Преступление и наказание» Достоевского. Оба произведения датируются почти одной и той же эпохой, но в то время как в «Обломове» изображается борьба между буржуазией крупнокапиталистической и патриархальной, роман Достоевского развертывается перед нами быт и психику мешанской интеллигенции. Герой «Обломова» — патриархальный буржуа, «испуганный жизнью», ушедший в скорлупу сонного благополучия домика на Выборгской стороне. Герой «Преступления и наказания» — интеллигент, падающий на общественное дно, бунтующий против беспощадного социального уклада, заявляющий ему свой протест. Перед нами бытие и сознание двух диаметрально различных классовых группировок. И не случайны поэтому крайне медленные темпы «Обломова» (действие его длится несколько лет), незначительность временных ремарок, обилие временных перерывов в медленно текущем сюжетном потоке, с одной стороны, и предельная временная сгущенность романа Достоевского, с общей амплитудой времени, равной шести суткам, с огромным количеством динамизирующих и ускоряющих перипетий ремарок, с целым рядом временных эффектов, с параллельным развертыванием в одно и то же время двух частей (4 й и 5-й) и т. д. — с другой. Временные приемы различны, ибо различно бытие питающих оба стиля групп, различна их психологическая настроенность и устремленность.

Библиография о В. крайне незначительна. Из работ, затрагивающих проблему в плане поэтики (формальной), назовем: То м а ш е в с к и й В. В., Теория литературы, Л., 1925 (4-е изд., 1928). Временной технике Тургенева посвящены несколько страниц в содержательной статье Фи ш е р а В. М., Повесть и роман у Тургенева, сб. «Творчество Тургенева», ред. И. Н. Розанова и Ю. М. Соколова, М., 1918. Более подробно разработана техника Достоевского: С л о н и м с к и й А., «Вдруг» у Достоевского, «Книга и революция», кн. 8(20), 1922. О социологических определителях времени см.: П е р е в р а з е в В. Ф., Творчество Достоевского (глава «Стиль»), М., 1912; Ц ей т л и н А., Время в романах Достоевского (к социологии композиционного приема), «Родной яз. в школе», М., 1927, кн. V. Из иностранных исследований укажем: H i r t E r n s t, Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung, Lpz., 1923. Книга Hirt'a ценна тем, что в ней проанализированы характерные отличия времени в лирике, эпосе и драме в отдельности. А. Ц.

ВРХЛИЦКИЙ Ярослав [Jaroslav Vrchlický, 1853—1912] — псевдоним выдающегося чешского поэта, главы так наз. «космополитической» школы в чешской лит-ре, Э м и л я Ф р и д а. Р. в семье торговца (отец — еврей, мать — чешка). Большие познания в области мировой лит-ры, к-рые В. приобрел во время своего продолжительного пребывания в Италии и путешествий по Европе, отмечены присвоением ему ученой степени доктора. Был профессором лит-ры. Деятельность В. продолжалась около 40 лет. Он написал свыше 100 томов.

В. внес в чешскую лит-ру, к-рая до него развивалась в пределах узконациональных традиций, космополитические мотивы (отсюда название школы В.).

Творческий путь В. обычно делят на четыре этапа: 1. — [1871—1879] — когда молодой поэт преодолевает традиции отечественной лит-ры, освобождается от них, а также и от влияния немецкой литературы на чешскую, ориентируясь преимущественно на литературу романских стран. Для поэта характерны: вера в прогресс, в эволюцию, которая должна привести к торжеству добра над злом, света над мраком, духа над материей, скептическое отношение к националистическим идеалам и отвлеченный космополитизм, который сближает его с В. Гюго, Ж. Санд, Лепарди. В течение этого периода В. написал: «Эпические поэмы» [1876], «Дух и мир» [1878], «Симфонии» [1878], «Виттория Колонна», «Мифы» (две кн.) [1879], «Легенда о св. Прокопе» и др. Эти произведения — лирические стихотворения, эпические поэмы, легенды, романы в стихах — содержат размышления о человеческой жизни на протяжении веков, об исторических событиях, увлекших поэта своей грандиозностью, наблюдения над явлениями природы и современности ему жизнью. 2. — [1879—1894] — когда В. достигает в своих произведениях высшего мастерства. Находясь под влиянием «Божественной комедии» и «Фауста», он создает «Фрагменты эпопей» [2 тт., 1886], справедливо приравняемые критикой к «Легенде веков» В. Гюго. В этот период появляются и такие его произведения, как «Эклоги и песни» [1879], «Твардовский» [1885], «Сонеты одинокого» [1885], «Музыка в душе» [1886], «Фрески и гобелены» [1890] и т. д. Начиная с 1882, выходят

одна за другой его драмы и трагедии (а впоследствии и комедии), темы к-рых заимствованы из чешской истории и истории Византии и Рима, а также эпохи итальянского Возрождения. Заслуживает упоминания его трилогия «Гипподамия» [1889 — 1891], «Братя» [1889] и комедия «Ночь в Карлштейне» [1885]. Но уже в конце этого периода замечается упадок творческих сил поэта. Наравне с высокохудожественными произведениями выходят в свет и произведения незначительные. В изложении заметны длинноты, в сюжете — повторения. В. начинает терять первенствующее значение в чешской поэзии. 3. — [1894 — 1903] — период кризиса и упадка. Националистическая критика, к-рая не могла простить В. его гуманистического универсализма, провозглашает его неисправимым эклектиком. За эти годы в числе многих других произведений В. появляются: «Окно в бурю» [1894], «Новые отрывки эпосов» [1895], «Боги и люди» [1899], «Посвящения» (Votivní desky, 1902). 4. — последние годы поэта. Он преодолевает свое пессимистическое мировоззрение и создает стихи и поэмы, в к-рых много пафоса и бодрости: «Коралловые острова» [1908], «Скрытые источники» [1908], «Древо жизни» [1910] и «Дамоклов меч». В. кроме того перевел на чешский яз. «Божественную комедию», «Освобожденный Иерусалим», «Неистовый Роланд», ряд произведений В. Гюго, Леконта де Лилля, Леонарди, Парини и др.

Библиография: I. Русские переводы: Из глубин, «Славянские ежегодники», 1884, VI; Дух и свет, «Рассвет», К., 1893; Еще минуток, «Вестн. иностр. лит-ры», 1896, IV; Месяц матери и др., «Русская мысль», 1902, XII; Разноцветные осколки, М., 1909; ряд произведений в журнале «Славянский мир», 1910, №№ II—III, V—VI, XI и в др. период. изд.

II. Степанович А., Этюды из области новой чешской литературы, Киев, 1881; Данилов В., Чешские певцы русским, К., 1908; Anthologie basni J. V., 1903; Machal J., Slovanské literatury, 3 т., Praha, 1927—1928; Adler F., Gedichte von J. Vrchlicky, 1928; Novak A., Přehledné dejiny české literatury. М. Скачков

«ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА» — издательство при Наркомпросе, организованное в 1919 по инициативе и при ближайшем участии М. Горького. Заведывал им А. Н. Тихонов, активно участвовали: К. Чуковский, Е. Замiatин, А. Волынский, Гумилев, Лозинский и др. «В. Л.» имела в виду издать наиболее выдающиеся произведения мировой художественной лит-ры, начиная с XVIII в. и до наших дней. Горький предполагал, что все книги «В. Л.» составят «обширную историко-литературную хрестоматию, которая даст читателю возможность подробно ознакомиться с возникновением, творчеством и падением лит-ых школ, с развитием техники стиха и прозы, со взаимным влиянием лит-р различных наций и вообще всем ходом литературной эволюции в ее исторической последовательности». С этой целью было намечено издание двух серий книг: основной и народной библиотек, со вступительными очерками, историко-литературными примечаниями, библиографическими справками и т. п. Основная серия в целом составила бы систематически подобранную библиотеку, могущую

служить не только для чтения, но и пособием к изучению мировой лит-ры. Основная серия намечалась примерно в количестве 1 500 томов, по 20 печ. листов в каждом. Серия народной библиотеки, предназначенная для массового читателя, помимо основных произведений мировой литературы, включала и произведения внешне занимательные, исторические, авантурные, юмористические и т. д. Количество книг народной библиотеки должно было составить 2 500 томов, около 4 печ. листов каждый. Условия полиграфического производства в первые годы революции не были благоприятны для осуществления широчайших задач «В. Л.»; ее издательские планы могли быть осуществлены лишь в малой мере. За все время существования «В. Л.» [до 1927] были изданы, частью в новых, частью в старых, но заново проредактированных переводах, избранные произведения литературы: Англии и Америки (Байрон, Диккенс, Кольридж, Д. Лондон, Джозеф Конрад, Эдгар По, Роберт Саути, В. Скотт, Э. Синклер, Марк Твен, Уитмен, Оскар Уайльд, Уэллс, Бернард Шоу и др.), Австрии, Германии, Скандинавских стран, Голландии, Швейцарии (Герман Банг, Лили Браун, М. Гейстерман, Генрих Гейне, Э. Т. А. Гофман, Ф. Грильпарцер, Г. Клейст, Новалис, Шамиссо, Ф. Шиллер и др.), Франции, Италии, Испании, Португалии, Бельгии, Латинской Америки (Д'Аннунцио, Бласко Ибаньес, Вальзак, Беранже, Верхарн, Вольтер, Гольдони, Э. Гонкур, К. Гоцци, В. Гюго, А. Додэ, Эмиль Золя, Ш. де-Костер, К. Лемонье, Лесаг, П. Меримэ, Октав Мирбо, Ж. Мишле, А. д'Анжю, Р. Роллан, Стендаль, Флобер, Анатоль Франс и др.). Кроме того «В. Л.» изданы некоторые произведения восточных лит-р (Аравия, Персия, Турция, Монголия, Китай, Япония). Из памятников античной лит-ры вышли переводы: «Сатирикона» Петрония и древнегреческого романа «Левкиппа и Клитофон» Ахилла Татия Александрийского. Всего «В. Л.» выпущено около 120 томов.

Библиография: II. Каталог изд. «Всемирной лит-ры» при НКП. Вступит. ст. М. Горького, П., 1919; То же, Литература Востока, П., 1919; «Всемирная литература», Каталог книг, М.—Л., 1927.

ВСЕМИРНЫЙ ЯЗЫК — см. «Международные языки».

ВСЕРОССИЙСКИЙ СОЮЗ ПИСАТЕЛЕЙ — см. «Союзы писателей».

ВСЕРОССИЙСКИЙ СОЮЗ ПОЭТОВ — см. «Союзы поэтов».

ВСЕРОССИЙСКОЕ ОБЩЕСТВО КРЕСТЬЯНСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ — см. «Общество писателей».

ВСТАВНАЯ НОВЕЛЛА — см. «Композиция».

«ВСЯКАЯ ВСЯЧИНА» — см. «Журналы русские».

ВУДВОРД В. Э. [Woodword, 1875 —] — современный писатель Соед. шт. Сев. Ам. Р. в Южной Каролине, где кончил военную академию; с 1896 стал журналистом; вскоре увлекся биржевыми операциями, был «бизнесмэном» — дельцом и банкиром, но в 1920 резко порвал с банковскими кругами,

отказавшись голосовать за Гардинга — кандидата республиканской партии в президенты Соед. шт. Оставив занятия банкира, примкнул к социалистической партии и в 1923 выпустил свой первый роман «Bunk» (Вадор); в след. году — роман «Lottery» (Лотерея); еще через год — роман «Bread and Circuses» (Хлеба и зрелищ) и в 1926 — биографию Вашингтона. В 1929 Вудворд выпустил в свет биографию Улисса Гранта.

В. как художник — фигура весьма значительная в современной американской лит-ре. Ученик французских мастеров — Франса и Гурмона — он развертывает свои романы в плане чистой



иронии, но благодаря «социалистическому» мировоззрению В. образы его перерастают границы поставленного художественного задания. Франсовский иронический скептицизм и социально-политический релятивизм уступают место недвусмысленным формулам, обнажающим отношение автора к капитализму в его современной фазе развития. В этом отношении очень характерен отрывок из романа «Bread and Circuses»: «В результате мировой войны капиталистическая цивилизация гибнет в Европе. Она еще не рухнула и судорожно бьется, как гальванизированный труп, так как нечем ее заменить. Но пройдет совсем немного времени и этот труп разложится в такой мере, что нужно будет приняться за погребение. В Англии уже в наши дни устроены ему благопристойные похороны... погребают не торопясь, с церемониями и музыкой». Такие прогнозы о близком крушении капитализма, равно как и о грядущем переустройстве мира на совершенно иных — социалистических — началах, встречаются в книгах Вудворда крайне часто. Они не случайны: в авторских комментариях и в рассуждениях Майкеля Уэбба — двойника автора и любимого героя двух его книг — эти

прогнозы звучат постоянным рефреном, окрашивая романы американского мастера в цвет социально-политической сатиры. Трудно сказать, в какой из книг проявил В. свое сатирическое дарование с наибольшей силой — во всех трех своих романах он вдоволь издевается над стандартным янки; в «Bunk» он выводит философа Уэбба, автора книги «Как важно быть второсортным» — книги, ставшей настольной у каждого типичного американца. Карьера Уэбба как философа и руководителя «бюро по обезвздориванию» является прекрасным тематическим фоном, на к-ром автор развертывает сюжет романа «Взор». Вводя того же героя и в роман «Хлеба и зрелищ», В. достигает гротескно-скульптурной лепки в изображении целой вереницы отдыхающих в пансионе американцев, а в «Лотерее» он с саркастическим вниманием проследит карьеру неумного Гаррисона, пробивающегося кулаками к долларам. Наконец в своем историческом исследовании о Вашингтоне В. документально показывает подлинное лицо национального американского героя, не забывающего (в моменты крайней опасности для дела независимости восставших штатов) давать директивы близким людям о скупке тех земельных участков, к-рые «быстро повышаются в цене». После книги В. Георг Вашингтон предстает перед нами в истинном свете — предтечей современных нам бизнесменов, почему вполне понятно возмущение американского «общества» после выхода в свет этого исследования, сорвавшего покров легенды с национального героя.

Как стилист В. не уступает лучшим мастерам современной американской прозы, хотя и не выдвигает, в отличие от Фрэнка и ван-Вехтена, формального мастерства на первый план. Знарок метафоры и сравнения, он отнюдь не перегружает ими свои книги, проявляя в отборе их подлинный художественный такт и вкус — на манеру его письма заметное влияние оказал Франс.

Библиография: I. Bunk, N.-Y., 1923, русск. перев. С. А. Полякова и Л. И. Некрасовой, М.—Л., 1927; Lottery, N.-Y., 1924, русск. перев. А. В. Кривцовой, предисловие Евгения Ланн, М.—Л., 1927; Bread and Circuses, N.-Y., 1925, русск. перев. А. В. Кривцовой, очерк о В. Евгения Ланн, М.—Л., 1927.

II. У нас, кроме многочисленных рецензий, Эльсберг, «На лит-ом посту», № 4, 1927. На англ. яз.: Grube; Joseph Wood, в «Nations», v. CXXI, № 3156, N.-Y., 1925; В «Times», 24/IX, N.-Y., 1926. *Е. Ланн*

ВУЛЬГАРИЗМ — термин традиционной стилистики, обозначение слов или оборотов, применяемых в просторечии, но не допускаемых стилистическим «каноном» в языке лит-ом. Учение о В., связанное с учением о стилях речи, преломляет в нормативные предписания наблюдения над социально-диалектическим дроблением языка, над эмоциональным тоном слова как отражением классовой дифференциации и классового самосознания (см. «Лексика»). Так для русского писателя-дворянина XVIII в. слово «парень» является «отвратительным

вульгаризмом, т. к. оно напоминает ему о «неблагоприятной» формах быта крестьянства (Карамзин). Отсюда — особая эмоциональная значимость В. в лит-ом яз. и борьба за В. в истории лит-ых стилей. Эпохи ломки художественного канона, обычно связанные с выдвиганием в лит-ре новых общественных групп, характеризуются часто массовым вливанием В. в лит-ый яз. Так поэты городского сословия средневековой Франции («Roman de la Rose») вводят в поэзию наименования частей тела, устраненные из куртуазных жанров; язык драм Sturm und Drang изобилует ругательствами (Hugue и т. п.); французский романтизм нарушает языковой канон трагедии введением названий предметов обихода; современная русская поэзия пользуется оборотами и словами, бывшими еще в начале текущего столетия исключительным достоянием «просторечия» (см. «Стилистика»). Р. Ш.

ВУСПП [Всеукраїнська спілка пролетарських письменників — Всеукраїнський союз пролетарських писателів] — существует с конца 1926. Эта организация образовалась из членов распавшейся организации «Гарт» (см.), не вошедших в Вапліте (см.), а также из членов организации «Плуг» (см.), «Жовтень» (см.) и пролетарского писательского молодняка. В настоящее время в состав этой организации входят известные украинские писатели и критики: И. Ю. Кулык, Ив. Мыкытенко, Волод. Сосюра, Микола Терещенко, Дм. Загул, Вол. Коряк, Як. Совченко, Л. Первомайський, Нат. Забила, А. Шмыгельський, Б. Коваленко, Ив. Лэ и др.

В. организовался на платформе интернациональной пролетарской литературы и борьбы с националистическими, мелкобуржуазными уклонами, после того как эти уклоны, в частности в Вапліте, были вскрыты и осуждены компартией. Первый съезд В., состоявшийся 25 — 28 января 1927, так формулировал свои задачи: «Первый съезд пролетарских писателей Украины, сознавая классовые задачи пролетарской лит-ры и огромную ответственность, которую возлагает пролетариат, выдвигает лозунг решительной борьбы за интернационально-классовый союз литературы Украины против мешанско-националистического, за волевое активное пролетарское мировоззрение в лит-ре против буржуазного пассивного, за социальную художественность против индивидуалистично-богемской».

Поставив себе эти задачи и организационно оформившись, В. в лице своих критиков начал вести упорную идейную борьбу гл. обр. с такими лит-ыми организациями, как Вапліте, Марс (см.), а также и с отдельными писателями, несогласными с тактикой или литературными взглядами членов В. В работе этой уже окрепшей значительно организации наблюдались и наблюдаются часто случаи узкогрупповой нетерпимости, тенденциозно-группового осветения и оценки литературных явлений, а также и др. отрицательные явления. Имея в своих рядах

писателей разных направлений, В. все же пропагандирует как единственный стиль пролетариата — «пролетарский конструктивный реализм». В. входит в БОАПП (Всеукраинское объединение ассоциации пролетарских писателей), имеет секции пролетарских литераторов национальных меньшинств Украины — русскую и еврейскую, издающие на Украине журналы на своих яз. («Красное слово», «Промет»). Кроме столичной харьковской организации В. имеет отделения и в других городах, выпускает два органа: ежемесячный журнал «Гарт» и двухнедельную «Литературную газету» (Киев).

Наиболее сильные позиции этой организации в области поэзии, критики, литературоведения, потому что, за исключением одного первозрядного беллетриста [Ив. Мыкытенко (см.)], беллетристы В. — пока преимущественно потенциальный молодняк.

Библиография: П. Левтес А. і Я. Шев М., Десять років української літератури, Харків, 1928; Шляхи розвитку української літератури, Літературна дискусія [1925—1928], изд. «Укр. робітниця», Харків, 1928; І Всеукраїнський з'їзд пролетарських письменників (тезограф. отчет), Харків, ДВУ, 1927; Жуков. «Гарт», №№ за 1927 і 1928; «Літературна газета», Київ, №№ за 1927 і 1928.

ВУТТІРА Демосфен [1871—] — современный новогреческий беллетрист. Получил низшее образование. С ранних лет начал служить. Выступил с рассказами уже в зрелом возрасте. В своих едких сатирах высмеивает нравы, быт, повадки и привычки буржуазной верхушки и обслуживающих ее чиновников, журналистов, редакторов газет и т. п. Его сатирическая повесть «Μεταστοχολέω» (В аду) вышла в 1927 в издании автора, так как все издательства отказались ее печатать из боязни скандала. По социальному происхождению мелкий буржуа, В. хорошо знает людей этого слоя и умеет двумя-тремя словами, по-чеховски, характеризовать их. Сюжеты рассказов безрадостны, даже мрачны. Среди его персонажей можно встретить забитого чиновника, престарелого разорившегося лавочника, вспоминающего о днях своей «многообещавшей» молодости, когда дела шли удачно, старого актера, доживающего в безызвестности свои дни и одолеваемого призраками былой славы. Мелкий буржуа — главный объект его творчества, и он постоянно к нему возвращается. Короткие рассказы его написаны народным яз. В последнее время он все более тяготеет к коммунистическому движению. О В. неохотно пишут в буржуазных изданиях. Наиболее передовые журналы, как напр. «Александрійское искусство» (Αλεξάνδρεια Τέχνη), однако не забывают о нем. В журнале «Νέα Τέχνη» и непериодическом издании «Libre» помещен ряд отзывов и статей о произведениях В. Сборники его рассказов: «Пища смерти», «В стране мудрецов и дикарей» (Афины, 1927), «В аду» [1927].

с. л.
ВШТУНИ Азат [1894—] — современный армянский пролетарский поэт. Р. в г. Ване (Гурция), в семье мелкого чиновника. Среднее образование получил в родном городе,

высшее — в Париже (Сорбонна). Начал писать в 1915. Произведения В. первого периода [1915 — 1918] носят индивидуалистический характер. После Октябрьской революции В. воспроизводит жизнь угнетенного колониального Востока, борьбу трудящихся против империализма, интернациональную солидарность трудящихся («Рам-Рой», «Азербайджан» и др.). В 1922 В. редактировал первый пролетарский журнал на армянском яз. — «Мурч» (Молот). Ряд произведений Вштуни переведен на русский и тюркский языки.

Библиография: Сборник стихов, Тифлис, 1918; Неориенталь, Эривань, 1923; Уэанк и занг, Эривань, 1923; Поэма китайская и Салами, Эривань, 1925; Восток в огне, Ростов на Дону, 1927; Журн.: «Мурч», Эривань, 1922 — 1923; «На литературном посту» (на армянском яз.), Эривань, 1928; «На рубеже Востока», Тифлис, 1928 и т. д.

ВЬЕЛЕ-ГРИФФЭН Франсис [Francis Viélé-Griffin, 1864 —] — французский поэт-символист; сын генерала. Был учеником Маллармэ. В своих критических статьях, и особенно в своем художественном творчестве, В.-Г. — поборник так наз. «свободного стиха», процветавшего в 90-х годах во французской поэзии.

В основе творчества В.-Г. — чистый эстетизм и культ красоты, но в противоположность парнасцам (см.) эстетизм В.-Г. не безличен и не «мраморно-холоден»; его основной мотив — человеческая личность на фоне природы, сливающаяся с ней и постигающая ее красоту. Культ жизни и вечного искания руководит этой личностью; но В.-Г. ищет только красоты; являясь учеником прерафаэлитов (см.), В.-Г. абсолютно избегает всякого соприкосновения с городской современностью. Возрождение — последняя эпоха, к-рую признает В.-Г.; действие же его поэм почти всегда — вне времени и пространства. Античные мифы, греческая лирика, сказания Эдды, рыцарские предания, французский фольклор, оказавший немалое влияние на В.-Г., — служат ему только поводом для развертывания своего эстетического восприятия мира. Стиль его произведений можно определить как песенный; наряду с яркими декоративными эпитетами и описаниями всюду выступает декламационно-лирический, напевный элемент; новаторство В.-Г. не носит узко формального характера, как у Г. Кана; его «свободный стих» — просто преодоление песенностью границ традиционной поэтики; у В.-Г. обычны строфические тирады, рифмованные, написанные приблизительно равными стихами (или меняющимися, в зависимости от эмоционального характера стиха, ритмом). Немало у В.-Г. и вариаций народных песен. Лучшее его произведение — «La Chevauchée d'Yeldis», переведенная на русский яз. Н. Гумилевым (Кавалькада Изольды, «Северные записки», 1914, январь, стр. 58), где основной мотив — погоня нескольких людей за Красотой в образе женщины — как бы передает сущность творчества В.-Г. Его чистый эстетизм вне времени и

пространства — мировоззрение уточненных интеллигентов, для к-рых их среда и их занятия, довлея себе, — выше общественности и современности. Это течение символизма, к-рое можно назвать неоромантизмом, и, вскоре вытесняется веяниями урбанизма (см.). В.-Г. переводили: В. Я. Брюсов, И. И. Тхоржевский («Французские поэты», 1910) и М. Волошин.

Библиография: I. Главнейшие произведения: сборники стихов «Sueilles d'Avril» (Апрельский сбор), P., 1887; «La Partenza» (Поэт. «Отправление»), P., 1906; «Plus loins» (Дальше), P., 1906; «Les Voix d'Ionie» (Ионийские голоса), P., 1914; «Souffrance, offerte à la muse romaine» (Венец, предпроданный римской музе), P., 1922; «Le Domaine Royal» (Королевский удел), P., 1923. Поэмы и драматические поэмы: La Chevauchée d'Yeldis (Кавалькада Изольды), P., 1893, 1-е изд., 1892; Swanhilde, 1893; La légende aînée de Wieland le Forgeron (Крылатая легенда о кузнеце Виланде — из Эдды), P., 1900; Sapho, P., 1911; Bellerophon, P., 1912; Le Livre des Reines (Книга королевы), P., 1925. Собр. сочин. В.-Г. издано в 4-х тт., P. [1924 — 1928] изд.-вом «Mercure de France».

II. Orliaс A., Fr. Viélé-Griffin, «Mercure de France», t. CLXXXVIII, P., 1928; de Miomandre Fr., Figures d'hier et d'aujourd'hui, P., 1911; статьи в журнале «Весы», М., 1908 и 1908; Реми де Гурмон, Книга масок (русск. перев. СПб., 1913).

ВЫМЫСЕЛ — см. «Фантазия».

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА СТИЛЯ —

система выражения, возникающая в результате сочетания отдельных словесных единиц поэтического произведения в определенное словесное целое, другими словами, — тот интонационно-синтаксический строй художественной речи, который определяется в конечном счете характером данного стиля и тех жанров, которые в этот стиль входят. В широком смысле В. С. можно считать всю артикуляционно-акустическую структуру произведения, относя сюда как синтаксис в узком смысле и интонацию (см.), так и все остальные элементы звуковой организации художественной речи: ритм, мелодику, фонетику (см. эти слова). Не имея самостоятельного семантического значения, эти элементы в то же время образуют ту живую конкретную, словесную «плоть» произведения, в которой оно только и может существовать, в которой и выражаются — организующее его социально-психологическое устремление и его поэтическая семантика; отсюда естественно вытекают та значительная роль, которую В. С. играют в художественном произведении, и важность их анализа. В то же время очевидно, что самый характер выразительности художественной речи определяется тем, что она выражает: каждое данное своеобразное социально-психологическое устремление, проявляющееся в данном образном, тематическом, композиционном и изобразительном своеобразии, с неизбежностью определяет и данное своеобразие В. С. Так напр. сравнение прозы Карамзина и Марлинского, Толстого и Достоевского, А. Белого и М. Горького — отчетливо покажет все своеобразие их В. С.: своеобразие основного устремления определяет своеобразие и В. С. как определенной системы. В идеале поэтому каждый стиль должен был бы задово создавать свои В. С., но очевидно, что, с одной стороны, диалектика лит-ого

развития, а с другой — границы, которые ставит различию В. С. языковой материал, определяют то, что различные лит-ые стили используют сходные В. С. Но здесь все дело в том, что каждый стиль заново их организует, по-своему их подбирает и сочетает, создает из них особую, своеобразную, своему характеру отвечающую систему В. С., которая только ему присуща и в которой те же, что и в других стилях, звуковые явления несут уже другую функцию. Итак анализ В. С. художественного произведения сводится к определению их как системы поэтического выражения и к установлению их обусловленности теми социальными психологическими устремлениями, к-рые они выражают именно как система и без знания к-рых они непонятны. Таким образом отпадает принципиальная возможность того изолированного рассмотрения стилистических особенностей художественного произведения, которое практикуется формалистами (см. «Стиль»).

Библиография: Сб. «Литературоведение», под ред. В. Ф. Петербурга, изд. ГАН, М., 1928, ст. Пospelова, Фохта, Беспалова; Сб. «Ars Poetica», I, об. статей под ред. М. А. Петровского, изд. ГАН, М., 1927, ст. А. М. Пешковского «Принципы и приемы стилистического анализа и оценки художественной прозы». *И. Тимофеев*

ВЫСПЯНСКИЙ Станислав [Stanislaw Wyspianski, 1869 — 1907] — крупнейший польский поэт послереволюционного периода.



Выспянский был уроженцем Кракова, этого мертвого города, обладающего громадными богатствами по части исторических памятников, но застойного в области хозяйственного и политического развития. Не менее талантливый живописец, чем поэт, В. сначала считал свою лит-ую деятельность лишь побочным занятием. Ученик знаменитого исторического живописца Матейко, он углублялся в изучение памятников старины. 4-летнее пребывание В. во Франции, во время к-рого он ознакомился с готической архитектурой, античной скульптурой, с фресками Пюви де Шаванна, с одной

стороны, усилило в нем историческое чутье, с другой — обогатило его средства выражения (благодаря изучению новейшей живописи (Гогэн) и поэзии. Оторванность В. от жизни, его устремление в прошлое воспитало в нем своеобразную любовь к легенде. Его первая драма, так и называвшаяся — «Легенда», черпает свой материал из польских исторических легенд и славянской мифологии. И в других его произведениях весьма силен легендарный элемент, причем материалом служит то античная, то славянская и литовская мифология, то фантастика снов и галлюцинаций. Почти все его исторические драмы, как «Легион», «Болеслав Смелый», «Ноябрьская ночь» и т. д., являются переработкой реальных событий в полулегендарном освещении. Это направление в творчестве В. питалось современной ему исторической обстановкой: он стал писать в конце 90-х гг., в период революционного брожения, которое из русской Польши распространилось также и на австрийскую. Отличаясь болезненно развитым чувством патриотизма, В. сочувствовал социализму и прошел в свое время в краковскую городскую думу по социалистическому списку. В его творчестве однако не было и следа социалистического мировоззрения. В. воспринимал предреволюционную атмосферу прежде всего в свете национальных воспоминаний и надежд. Но окружающая его непосредственно мешанская среда резко противоречила этому умонастроению и колебала его надежды. В. не мог верить в то, что господствующие классы способны будут когда-либо выступить на борьбу против разделивших Польшу правителей, хотя бы и во имя национального долга. Поэтому фоном его творчества был глубокий скептицизм и чувство горькой обиды: поколения до него не сумели сохранить национального государства. Миросозерцание В. было глубоко трагическим, напоминающая собой идею рока в античной драме. Большая часть его произведений — драмы на темы, заимствованные из жизни гомеровской Греции; таковы «Мелеагр», «Протезиас и Лаодамия», «Ахиллеида», «Возвращение Одиссея». Во всех этих драмах гибель героев предрешена роковым образом с самого начала. Но чем дальше, тем более «рок» находит свое объяснение в психике героев. И трагический финал объясняется уже слабохарактерностью самих героев, отсутствием у них веры в осуществимость собственных стремлений. В исторических драмах это проявляется всего сильнее. Характерной в этом смысле является ранняя драма В. «Варшавянка». Выступающий здесь диктатор Хлопицкий (действие происходит в дни ноябрьского восстания в Польше — 1830), несмотря на то, что сам не верит в победу, посылает на верную гибель бойцов. Никому ненужная смерть их производит особенно трагическое впечатление. На этот же мотив написана и драма «Ноябрьская ночь», где тот

же диктатор Хлопицкий в потрясающей сцене с Палладой-Афиной проигрывает в карты свою победу. Дряхлость польской шляхетчины, ее неспособность защитить свое национальное государство, ее капитуляция перед борьбой находят в этих произведениях сильное, сгущенное фантастической символикой выражение. Еще более сгущены драмы В. из современной жизни, к-рые не всегда были патристическими. Так в драме «Проклятие», героем которой выступает простой священник, крестьянский сын бросает вызов католической церкви. Сын дана трагедия священника, принужденного своим саном к безбрачию, но полубившего женщину и имевшего от нее детей. Округа поражена засухой, и любовница священника, к-рую крестьяне кланят как причину гнева божьего, восходит вместе с детьми добровольно на костер, после чего и ксендз бросается в огонь. Это потрясающее произведение, под влиянием духовенства, неоднократно запрещалось цензурой к постановке. В параллель с этой драмой Выспянский написана пьеса из еврейской жизни «Судьи», где ростовщик-шниккар, чувствующий себя неуязвимым за стеной религиозности, жестоко карается роком за свои грабительские дела: он теряет любимого сына, а другой его сын становится убийцей. Больше всего пользовались популярностью у современников Выспянского его драмы — «Свадьба» и «Освобождение». В первой из них В. факт реальной свадьбы поэта Рыделя и дочери крестьянина в селе Брновицах под Краковом сводит в легенду. По пьесе, во время свадьбы происходит братание панов с «хлопами» и создается атмосфера какого-то особого национального возбуждения. Перед гостями проходит в виде призраков символы мечтаний или угрызений совести. Неожиданно появляется повстанец лирик, исторический Верныгора, и призывает к оружию. Хозяин дома посылает деревенского парня Яська оповестить все окрестные деревни о часе восстания. Между тем показывается фантастический символ «Хохол», — соломенный чехол, к-рым окутан на зиму розовый куст в саду, — и убаюкивает свадебных гостей своей игрой на скрипке; гости пускаются в пляс, от к-рого их уже не может отвлечь Ясек, вернувшийся во главе вооруженных крестьян. Весь патристический порыв рассеивается, как дым. В драме «Освобождение» В. резко выступает против подмены патристической литературщиной той национальной борьбы, к-рая была его мечтой. В этой драме В. дает два образа Мицкевича (см.): реального Мицкевича — неутомимого борца за независимость (под именем Конрада — героя Мицкевича) и Мицкевича-гения, мистическую пародию, какую сделали из него, по мнению В., современники, предпочитающие романтическую фразу живому делу. Мицкевич-гений появляется в виде медной статуи, увенчанной лавром, и уводит с факелом в руках всех присутствующих на

сцене, овладев их душами, в склепы вавельских гробов. Но Конрад вышибает факел из рук Гения-статуи и заставляет его скрыться, призывая присутствующих к борьбе. Конрад побеждает. Но затем все участники представления переоденутся, разбирают кулисы, и Конрад убеждается в том, что его победа свершилась лишь на театральных подмостках. Здесь вскрывается глубокая неудовлетворенность Выспянского, возмущенного тем, что на его призывы к борьбе современники отвечали лишь аплодисментами. Она нашла свое отражение и в некоторых очень сильных лирических стихотворениях поэта.

Творчество Выспянского представляет собой своеобразное сочетание элементов классической трагедии и радикально-патристических мотивов.

Библиография: I. Русские переводы: Варшавянка, М., 1906; Мелеагр, «Сборник молодой Польши», 1907; Судьи, перев. со вступ. статей В. Высоцкого, М., 1909; Протезилас и Лаодamia, «Сборник драм», перев. Т. Л. Шенкиной-Куперник, 1911; Legenda, Краков, 1898 (2-е переработанное издание, 1904); Meleager, 1898; Warszawianka, 1898; Protesilas i Laodamia, 1899; Lelewel, 1899; Klatwa, 1899; Boleslaw Smialy (rapsod), 1900; Kazimierz Wielki, 1900; Legjon, 1900; Weselo, 1901; Wyzwolenie, 1903; Boleslaw Smialy, 1903; Achilleis, 1903; Akropolis, 1904; Noc listopadowa, 1904; The tragical history of Hamlet, 1905; Skalka, 1907; Gud, 1907; Powrot Odysa, 1907; Sedziouseis, 1907; Daniel, 1908.

II. Высоцкий В., статья в «Аполлоне», № 7, 1911; Kotarbinski Josef, Pogrobowiec romantyzmu, Warszawa, 1900; Potocki Antoni, St. Wyspianski, Львов, 1902; Brzozowski Stan., St. Wyspianski jako poeta, Warszawa, 1903; Niemcewowski Andrzej, St. Wyspianski, Warszawa, 1903; Grzymala-Siedlecki Adam, Wyspianski, Ceny i elementy jego tworczości, Krakow, 1909; Bolek Franciszek, Narodilud w dzielach Wyspianski-go, 1912.

Г. Камонский

ВЫСШИЙ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ (ВЛХИ) — возник в Москве в 1921 как специальное высшее учебное заведение с 3-годовалным курсом. Основной задачей его было — давать соответствующую подготовку писателям: поэтам, беллетристам, драматургам, критикам и переводчикам. Основателем, идейным руководителем и бессменным ректором ВЛХИ был В. Я. Брюсов, по имени к-рого институт и был назван в 1924 (в связи с юбилеем поэта): «ВЛХИ имени Брюсова». Как особый тип высшего учебного заведения ВЛХИ всецело обязан своим возникновением новому революционному сознанию, окончательно порвавшему с традиционными взглядами на природу поэтического творчества. Однако недостаток близких революции квалифицированных руководителей привел к тому, что система преподавания, выработавшаяся в ВЛХИ, перестала отвечать тем основным задачам его, какие были выдвинуты самой революцией и особенно ярко осознаны Брюсовым. В 1925, после смерти Брюсова, ВЛХИ был переведен в Ленинград, где однако вскоре был закрыт.

ВЫШНЯ Осташ [1889—] (псевдоним Павла Михайловича Губенко) — популярный современный украинский писатель-юморист. Родился в крестьянской семье на Полтавщине, в местечке Грунь (отсюда другой псевдоним: П. Груньский). Окончил Киевскую военно-фельдшерскую

школу, выдержал экстерном экзамен на аттестат зрелости и поступил в Киевский университет, курса которого не окончил. Выступил в печати в 1919 году в украинской националистической прессе на территории УНР (Каменец-Подольск), но с 1921 года, став на «советскую платформу», начал печататься в советских органах. По определению одного из критиков, Вышня — «современнейший из современников»; он отзывается на злобу дня своими фельетонами, в к-рых, хорошо зная быт, психологию крестьянства, интеллигенции, высмеивает отрицательные явления современной жизни, отдельные ошибки строительства на местах, старые привычки и т. д. Вышню можно назвать самым популярным писателем советской Украины. Его «вишневі усмішки», «репьяшки» и юморески имеют многочисленного читателя. Юмор Вышни — свежий, острый (хотя иногда грубый), заражающий массового читателя. Вышня — большой мастер слова. Произведения его впечатляют не только юмористическими положениями, а гл. обр. острым и образным словом. «Усмішки» и юморески В. построены на простом контрастировании: отравляясь от должного, автор показывает сущее, но показывает по-своему и излагает своим «вишневым» языком. Его «репьяшки» (репейники) — это своеобразные записи маловажных случаев и событий. Читателю в них нравится не что, а как записано. Вышня поднял украинский фельетон до степеней художественного произведения и создал свою особую фельетонную форму, привлекающую внимание лит-ых исследователей. В. провозгласил свои силы и в драматургии: осветил иронизированный им «Вий» в 1925 был поставлен в театре имени Франко и до сих пор не сходит со сцены.

Библиография: Г. Кому веселе, а кому й сумне, «Черв. шлях», 1924; Діли небесні, «Черв. шлях», 1924; «Репьяшки», «Черв. шлях», 1924; «Літературні усмішки», ДВУ, Харків, 1924; Вишневі усмішки сільські, в ід. «Книгоспілка», Харків, 1924; Вишневі усмішки кримські, ДВУ, Харків, 1925; Лицем до села, ДВУ, Харків, 1926; Вишневі усмішки кооперативні, «Плужанин», Харків, 1927; Українізуємось, «Плужанин», Харків, 1927; Моя автобіографія, в ід. «Книгоспілка», 1927. На русском яз.: Турецки, в ід. «Мысль», Л., 1927; Вишневы усмішки кримские, в ід. «Укр. рабочий», 1927.

П. Якович Ю., Похвальное слово Остапові Вишні, «Літер., Наука, Мист.», № 49, 1924; Марусик М., Остап Вишня, «Плужанин», 1925, № 1; Осипів М., Мова фельетонів Остапа Вишні, «Черв. шлях», 1928, № 9—10; Леґе А. і Яшек М., Десять років української літератури, ДВУ, 1928. К. Б.

ВЯЗЕМСКИЙ Петр Андреевич [1792 — 1878] — поэт и критик. Происходил из древнего княжеского рода; в ранней молодости остался единственным наследником большого состояния и занял блестящее положение в высших кругах столичного дворянства. Служебную карьеру Вяземский начал в Варшаве [1819 — 1821], где присутствовал при открытии первого сейма, переводил речь Александра I, известную своими либеральными обещаниями, и участвовал в составлении Н. Н. Новосильцевым проекта конституции для России. Либеральная атмосфера Варшавы того времени была

воспринята легко увлекающимся В. особенно горячо, тем более, что сам он, как представитель когда-то влиятельного древнего рода, тяготился деспотизмом самодержавия, возвышением новоиспеченной аристократии и изолированным положением, в котором находилось старинное родовитое дворянство. Его переживания этого периода близко совпали с назревшим настроением декабристов. Свои убеждения В. демонстративно высказывал в стихах, частных письмах и беседах. В 1820 он подписал записку



об освобождении крестьян, поданную Александру I гр. Воронцовым. В результате — В. был отстранен от службы и прожил несколько лет в опале, под тайным надзором. Лишь в 1830 году, освободившись от либеральных «увлечений молодости», Вяземский примирился с правительством и вновь поступил на службу. Во вторую половину жизни достиг высших чинов, званий и положения при дворе Александра II и умер ярким консервативом и реакционером.

Как поэт Вяземский может быть назван блестящим представителем так наз. «светского стиля» в русской поэзии. Воспитанный на французской литературе XVII и XVIII вв., он оставался всю жизнь под сильным влиянием французского классицизма, хотя и выступал в 20-х гг. защитником романтизма против его врагов. Стиль его многочисленных посланий, стихов «на случай», эпиграмм, мадригалов, куплетов для пения и т. п. свидетельствует об их близкой связи с теми же жанрами в французской «легкой поэзии» конца XVIII века. Отличаясь язвительным, хотя и не глубоким умом, чрезвычайной находчивостью и остроумием, Вяземский сосредоточивал все свое внимание, как в поэзии, так и в прозе, на заостренной мысли, на блестящей игре словами, часто игнорируя красоту и отделку формы. Слабая сторона его поэзии — внешнее остроумие и отсутствие художественной простоты. Стремление В. обновить русский лит-ый язык введением

малоупотребительных или заново сочиненных слов и оборотов речи придавало его стилю лишь большую претенциозность и туманность. В поэтической деятельности Вяземского можно различать несколько периодов. Он вступил в литературу певцом наслаждения жизнью, счастливой любви, бесечного бытия в кругу близких, понимающих друзей (см. например его «Послание к халату», 1817). Наряду с эпикурейской поэзией мы видим у него сатирические произведения, басни, эпиграммы и пр., осмеивавшие как отдельных лиц, так и общие пороки и свойства людей (например «Да как бы не так», 1822, цикл эпиграмм на Шаликова, Шаховского и другие). Годы политического либерализма вдохновили его на «свободолюбивые» стихотворения. Лучшие из них: «Петербург» [1818], заканчивающийся воззванием к царю дать конституцию России и уничтожить крепостное право, и «Негодование» [1820 г.], грозящее мстостью деспотам за угнетение народа. Эти стихотворения отражали настроения известной части дворянства накануне декабрьского восстания и по содержанию были близки Пушкинским («Деревне» и «Вольности»). В эти же годы политических надежд и разочарований Вяземский пережил увлечение поэзией Байрона, наложившей отпечаток на некоторые его произведения (напр. «Уныние», 1849). Стихотворения второй половины жизни В., в поэтическом отношении очень продуктивной, отличаются значительно более художественной формой — результат влияния поэзии Пушкина и его плеяды. По настроению они полны грустного лиризма, а иногда свидетельствуют о тяжелой меланхолии и пессимизме автора. Пережив всех близких ему людей, дотянув до эпохи разложения дворянства, наблюдая быстрый рост буржуазии и выступление на общественную сцену ненавистной ему демократической интеллигенции, В. чувствовал себя одиноким и чужим всему, что окружало его в последние десятилетия жизни. В стихах он иногда издевался над враждебной ему современностью, но чаще уходил в далекие воспоминания о прошлом или с тоской изображал свое безотрадное существование.

Лит-ая деятельность для В. была лишь занятием дилетанта, а не насущным трудом. Несмотря на это, трудно найти человека, более преданного лит-ым интересам, тщательнее следившего за жизнью русской литературы. В. был связан личными дружескими отношениями с большей частью писателей, принадлежавших к тому же высшему дворянскому слою общества: Карамзин, Дмитриев, Батюшков, Жуковский, Пушкин и Баратынский — его ближайшие друзья. Он принимал горячее участие в борьбе «Арзамаса» (см.) против «Беседы» (см.), в начале 20-х гг. выступил в защиту романтизма и в особых статьях явился толкователем ранних поэм Пушкина. Особенно развернул он свое

полемическое дарование на страницах «Московского телеграфа» Полевого. Однако, разойдясь с идеологическим направлением этого журнала, он перешел в 1830 в «Лит-ую газету» Дельвига и позднее в «Современник» Пушкина. Вместе с своими друзьями — редакторами этих органов — он выступил на защиту «лит-ой аристократии» против нападок Булгарина, Греча и того же Полевого. Не удовлетворяясь журнальной деятельностью, В. поприобавил свои силы в серьезной историко-литературной работе, результатом чего являлась до сих пор не потерявшая значения книга о Фонвизине (напис. — 1830, напечат. — 1848). В этой книге, как и в предшествовавших ей работах об Озерове и Дмитриеве, В. противопоставил формально-эстетическому разбору творчества писателя его историко-культурное и биографическое изучение. Это было первое применение в России методов, выработанных европейской критикой (М-ше де Сталь, Шлегель и др.). После смерти Пушкина В. почти прекратил журнальную деятельность, относясь с глубоким презрением к новым демократическим течениям в художественной лит-ре и критике. Особенно вызывало его негодование Белинский и его школа. В старости В. пытался иногда выступать с ярыми патриотическими и реакционными статьями («Письма русского ветерана», 1865), но чаще уходил от неприятной современности к «образам прошлого». В своей «Старой записной книжке» он собрал интересные клочки воспоминаний, относящихся к лицам и событиям высшего светского круга конца XVIII и начала XIX вв., а также оставил ряд небольших статей-монографий, посвященных наиболее дорогим для него умершим людям.

Библиография: I. Собр. сочин. Вяземского в 12 тт., СПб., 1878 — 1886; его переписка, «Остафьевский архив», т. I — V. II. Статьи Грота Я., Сухомлинова М., Попова С., в Собр. 2 отд. Ак. наук, т. XX, 1880; Трубачев С. С., Вяземский как писатель 20-х гг. «Истор. вестн.», № 8, 1892; Спасо-иоанн. В., Вяземский и его полдские отношения и знакомства, Сочин. Спасо-иоанн., т. VIII, 1896; Языков Д. П., Вяземский, М., 1904; Кузьман П., Вяземский как критик, Изв. Ак. наук, кн. 1, 1904; Гинзбург А., Вяземский лирикатор, Собр. «Русская проза», под ред. Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова, Л., 1926; Венгеров С. А., Источники словаря русских писателей, т. I, СПб., 1900.

В. Печенов

ВЯЗЬ — тип письма, в к-ром буквы сливаются или соединяются одна с другой. Различают В. простую, сложную и узорную. Обычным приемом при работе В. является л и г а т у р а — соединение двух или трех букв, имеющих общую (сливную) часть; по не слившимся частям (иногда впрочем изменяющим свою форму) можно видеть, какие буквы входят в состав лигатуры. В некоторых древних системах письма лигатуры многих буквенных сочетаний вошли во всеобщее употребление, являясь как бы сложными буквенными знаками для изображения определенных звуковых комплексов. К типам письма с многочисленными лигатурами относятся индийское письмо «деванагари» и угловатая (хорватская) «глаголица». Другими приемами связанного письма

являются: уменьшение отдельных букв и распределение их в промежутках между не уменьшенными буквами; написание малой буквы под какой-либо частью или между штрихами большой, а также двух или нескольких уменьшенных, одна под другой. Приемы эти в значительной части были известны в Византии и у южных славян, но особенно широкое применение они нашли в русской письменности. В. пользовались в целях сокращения письма при недостатке места (запись 1512 по кайме шитой пелены Рязанского музея), ею писались изредка даже целые рукописи (напр. Codex Чудовского собр. № 13).

Однако кроме целей делового характера В. употреблялась — особенно у русских — и для эстетических целей. Элементы В. сочетаются с чисто орнаментальными мотивами в стиле арабесок. В этом, нередко трудно читаемом, связном письме смысловая сторона отступает на второй план.

Орнаментальная В. сложилась в Византии еще в половине XI в., но это было легко



Вязь из лицевого летописного свода. Работа мастеров Грозного

читаемое письмо, довольно широкое, с несложными техническими приемами. Византийская В. легла в основу В. южных славян, у которых к концу XIV века — времени южно-славянского влияния на русскую письменность — разработаны были стили этого художественного письма. Южно-славянская В. также не трудна для чтения и не представляет большой сложности композиции составляющих ее частей. На Руси в продолжение XV — XVI вв. орнаментальная В. быстро эволюционировала. Строчные буквы В. вытянулись так, что высота букв стала превосходить их ширину в 10 раз. В XVII в. московским писцам были известны сотни различных комбинаций буквенных начертаний, но с конца этого столетия дальнейшие изменения в области В. происходили лишь в старообрядческой среде, особенно в школах поморского письма, которое заметно эволюционировало даже в XIX веке.

Орнаментальная В. имела широкое применение на предметах, тесно связанных с бытом и общественной жизнью Руси: ею нередко писались заглавия статей и от-

дельных частей в книгах, она обычна в надгробных надписях, на предметах религиозного культа, встречается на домашней металлической и деревянной посуде и пр. Эволюция В. зависела от развития и характера техники работы на разных материалах: своеобразные отличия имеет В., писанная в книгах, резанная на камне или кости, шитая на тканях, писанная на дереве. В связи с этим в разных культурных центрах мы находим значительные отличия в этом письме. Широкое развитие производственной техники в Москве XVI — XVII вв. объясняет нам в большой степени чрезвычайную сложность московской орнаментальной В. в XVII в.

Библиография: Щепкин В. Н., Вязь, Древности, Труды Моск. арх. о-ва, т. XX, стр. 57 и след.; Е го же, Cyrilische Ligatureschrift, Arch. für Sl. Philologie, XXV, 109 — 189; С о б о л е в с к и й А. И., Славяно-русская палеография, 2-е изд., СПб., 1908, стр. 73 — 74 и 109; Щепкин В. Н., Учебник русской палеографии, М., 1920, стр. 30 — 41; Карский Б. Ф., Славянская кирилловская палеография, Л., 1928, стр. 238 — 242. *Н. Карский*

ВЯТКИН Георгий Андреевич [1885 —] — поэт. Р. в г. Омске, в бедной семье сибирского казака. Одно время был народным учителем. После Октября — один из ярых противников большевиков. Работал в Сибири при правительстве Колчака: вел широкую агитационную работу в пользу белогвардейцев. После победы Красной армии над Колчаком был сурово осужден советской властью, но затем помилован. Через некоторое время начал сотрудничать в советской прессе. Печатается В. с 900-х годов. В начале своей поэтической деятельности он продолжал народническую традицию в русской литературе. Гражданские мотивы его поэзии не выходили за пределы расплывчатой мелкобуржуазной революционности. С течением времени преобладающее место в его творчестве начинает занимать лирика. В формальном отношении поэзия В. стоит на уровне народнической поэзии 80 — 90-х годов прошлого столетия. Некоторое влияние на Вяткина оказал символизм. Последние годы печатается мало.

Библиография: Г. Грыз Севера, Лирика, Томск, 1907; Под северным солнцем, Стихи, Томск, 1912; Золотые песни, изд. «Огни», П., 1917; Очелтающая радость, изд. то же, П., 1917; Как дети буку некали, Детская сказка, Омск, 1921; Черный рыцарь, М., 1922 (первонач. в сб. «Свѣток», I); Театр трагедии, изд. «Жизнь искусства», П., 1923; Чаша любви, Лирика, изд. «Сиб. огни», Новошколаевск, 1923; Алтайские сказки, «Сибирякздат», 1928; Сказ о Ермаковом походе, Поэма, журн. «Сиб. огни», 1927, II; Отдельные стихи в этом же журн. Участвовал в журн.: «Русская мысль», «Летопись», «Совр. мир», «Русское богатство», «Современник», «Вестник Европы» и др.

П. В ы г о д с к и й Д., Рецензия в журн. «Книга и революция», 1921, I и 1923, II; Д р а в е р т П. Л., О поэме Г. Вяткина — «Сказ о Ермаковом походе», Омск, 1927 (отд. изд. газ. «Рабочий путь», №№ 129 и 132).

Ш. З д о б н о в Н. В., Материалы для сибирского словаря писателей, М., 1926; Писатели современной эпохи, т. I, ред. Б. Н. Козьмина, изд. ГАНХ, М., 1928.

Г

ГАБАШВИЛИ Виссарион — см. «Бесики».

ГАБАШВИЛИ Екатерина [1851—] — грузинская беллетристка. Выступила в печати в 1881 в журнале «Иверия». В своих первых лит-ых опытах она рисует бесчеловечную эксплуатацию крестьянства помещиками и кулаками. Г. хорошо знакома с бытом дворянского общества и смело и правдиво вскрывает его моральное разложение.

Во второй, более зрелый период своего творчества, когда Г. сотрудничала в журнале «Моамба», тематика ее произведений изменилась. В них все внимание писательницы сосредоточено на новых социальных отношениях и новых людях.

В повести «Утешение Тамары» показана девушка светского общества, к-рая пошла в народ, стала сельской учительницей и других увлекла идеей служения народу.

В повести «Горжествующий Нико» Г. дает несколько идеализированную картину общественной деятельности сельского учителя, к-рый все свободное от школьных занятий время отдает служению крестьянству. Он вместе с женой устроил «общественный магазин», развел общественный сад, учредил станцию шелководства. Произведения Г. большой художественностью не отличаются. Все герои Г. делаются на идеально-добродетельных людей или носителей зла, порока. Этот схематизм произведений Г. значительно снижает значение их как произведений, ставящих основные социальные проблемы ее времени.

Библиография: П. Хаханов А. С., Очерки по истории грузинской лит-ры, т. IV, М., 1906, стр. 299 — 322. Д. Е.

ГАБОР Андор [Andor Gabor, 1884—] — современный венгерский поэт, драматург, беллетрист, публицист и переводчик. Начал свою деятельность в качестве репортера одной буржуазной газеты в Будапеште; по примеру американских журналистов искал гл. обр. сенсаций. Первая книга Габора и составилась из подобного рода статей. В то же время Г. явился пионером в области современного кабарежного искусства. Его песни и куплеты, написанные под французским

влиянием, представляют собой сатиру на романтически настроенное мещанство. Г. переводил модные тогда французские комедии (он перевел также с провансальского «Мирейю» Мистрала, позже — Вейнингера и т. д.). В качестве драматурга Г. выдвинулся во время войны 1914—1918 («Palika», «Cyklamen», «Dollargara»). Он написал для развлечения городской буржуазии ряд комедий и стал благодаря этому одним из наиболее популярных и в то же время одним из наиболее материально обеспеченных писателей Венгрии. Среди его пьес исключение составляет «Dollargara», где Г. пытается критиковать мелкую буржуазию. К концу империалистической войны он выступает в своих публицистических статьях как пацифист-республиканец. Позже (тоже в качестве публициста) принимает активное участие в подготовке Октябрьской революции 1918. При советской власти в Венгрии [21/III 1919 — 1/VIII 1919] Г. — попутчик и сторонник переворота, работает в театральном и лит-ом отделе Народного комиссариата по просвещению. После падения советской власти в Венгрии Г. арестовывают, но ему удается вскоре бежать. В эмиграции Г. сотрудничает как публицист в органе левобуржуазных эмигрантов в Вене («Vecs Magyar Ujsag»). Здесь он ведет (обусловленную гл. обр. гуманистическими побуждениями) борьбу против свирепствующего в Венгрии белого террора (относящиеся к этому периоду статьи появились позже в сборниках Г. — «Вот что я вам заявляю» и «Лики мертвецов»). Вскоре Г. окончательно переходит на сторону коммунистов. В это время появляются (главным образом в центральной органе коммунистической партии Венгрии и в коммунистических газетах пограничных государств) революционные стихи Г., призывающие к борьбе с белым террором буржуазии. Они производят как в эмиграции, так и в самой Венгрии (где распространяются нелегально) исключительно сильное впечатление. По эмоциональной действенности их можно сравнить с лучшими произведениями

Демьяна Бедного, относящимися к гражданской войне (они напечатаны в книгах: «Моя родина» («и Мировое крушение»). Г. пишет теперь не только о бесчеловечности буржуазии, ее тупости и т. д., но и о целях и задачах борющегося пролетариата (стихи: «Стыдно жить и не бороться»). К этому же периоду творчества Г. относятся и его весьма удачные переводы произведений ряда революционных и пролетарских поэтов, а также драма «Путь», в которой автор пытается увлечь интеллигенцию на путь рабочего движения. Пробыв несколько лет в Вене, Г. затем переезжает в Германию, где деятельно сотрудничает в немецкой коммунистической прессе и в выходящих за рубежом коммунистических венгерских газетах и журналах. Г. перевел на немецкий яз. книгу о Ленине Георга Лукача. Он же — один из основателей союза венгерских революционных писателей и художников.

Обзоры Г., посвященные европейскому рабочему движению, печатаются в последнее время в русской прессе («Правда», «Огонек», «Прожектор»). Некоторые стихи Г. можно найти в книге «Венгерская революционная поэзия» (перев. С. С. Заяицкого, под ред. и со вступ. ст. И. О. Матейка, Гиз, 1925). На русский яз. переведена также его «Красная шапочка» (сцены из жизни венгерского концентрационного лагеря для политзаключенных в Залагерсеге, перев. Быковой-Соболевской, изд. ЦК Мопра СССР, М., 1927).

А. Барта

ГАБОРИО Эмиль [Gaboriau, 1835 — 1873] — французский писатель. В 1860 опубликовал свою первую книгу «Les cotillons célèbres» (Знаменитые балерины), в 1863 вышли «Les comédiennes adorées» (Обожаемые артистки), за к-рыми последовал ряд гораздо менее удачных произведений. Литературная карьера бытописателя нравов Парижа и его театров не удалась Г., и он перешел к жанру уголовно-сыщического романа, приключенческую канву для к-рого воспринял из книг Э. По, Эжена Сю, Александра Дюма и Поля Феваля, секретарем которого был одно время. Первый же опыт в этом роде, опубликованный в «Raÿs» в 1866, имел огромный успех: «L’Affaire Lerouge» (Дело Леруж) не только утвердил жанр, но и вызвал живой отклик в буржуазном обществе, искавшем «ангела-хранителя» собственности в лице умного и ловкого сыщика. С этого времени писательская карьера Г. получила твердое основание. Его главные романы этого жанра: «Le crime d’Orcival» (Преступление в Орсивале, 1867), «Le dossier № 113» (Дело № 113, 1867), «Les Esclaves de Paris» (Рабы Парижа, 1869), «Monsieur Lecoq» (Господин Лекок, 1869), «La vie infernale» (Адская жизнь, 1870), «La clique dorée» (Золотая шайка, 1871), «La dégringolade» (Падение, 1872), «La corde au cou» (С веревкой на шею, 1873), «L’Argent des autres» (Чужие деньги, 1873), «Le petit vieux des Batignolles» (Маленький старичок с улицы Батиньоль, 1876). Иногда Г. переделывал романы в пьесы и

этим способствовал укреплению сыщической комедии (напр. «L’Affaire Lerouge», 1872, вместе с Остейном). Влияние Г. на европейскую лит-ру несомненно, несмотря на скромность его таланта. Оно объясняется модой и спросом на уголовную героику; требовался благонамеренно буржуазный герой, которого и создал Г. в лице «благородного сыщика», появляющегося неизменно в самую последнюю и напряженную минуту развязки. «Monsieur Lecoq» Г. лег в основу пьесы «The Moonstone» (Лунный камень) Уильки Коллинза. Стивенсон подражал ему в своих детективных новеллах (особенно в «The Rajah’s diamond» — «Бриллиант раджи»), прославленный Конан Дойль целиком вырос из творчества Г., и Шерлок Холмс — только концентрация типа сыщика, нарисованного Г.; современный английский романист Уоллес питается наследием Г., не говоря о бесчисленных маленьких подражателях. Романы Г. переведены на все яз.; по-русски они выходили несколько раз.

Библиография: I. На русск. яз. перев. романы: Преступление в Орсивале, СПб., 1869; Дело под № 113, СПб., 1869; Адская жизнь, СПб., 1871; Золотая шайка, СПб., 1872 (в др. перев. «Золотая грязь», СПб., 1876); Рабы Парижа, 2 тт., СПб., 1872; Убийство госпожи Леруж, Одесса, 1872; Случайные браки, СПб., 1872; Чужие деньги, СПб., 1873; Лекок, агент сыщической полиции, изд. 2-е, СПб., 1873; Петля на шею, СПб., 1873; Кувыркном, СПб., 1875; Батиньольский старичок, Рассказ, СПб., 1876; Знаменитые фаворитки, СПб., 1883 и др.

Р. Куллэ

ГАВЛИЧЕК Карел (Боровский) [Karel Havlíček Borovský, 1821 — 1856] — поэт-сатирик и основоположник чешской современной журналистики. Больше известен как неустанный борец с австрийской реакцией, организатор Славянского съезда 1848 (в котором участвовал М. Бакунин), закончившегося известным пражским восстанием. Сам Гавличек не был сторонником непосредственной революционной борьбы: он пропагандировал «революцию разума и идей». Тем не менее, его деятельность и публицистические статьи, с увлечением читавшиеся современниками и собранные впоследствии в двух книгах: «Duch národných novín» (Дух национальных газет) и «Epístoli Kutnogorské» (Кутногорские письма), показали наступившей после 1848 года реакции настолько опасными, что основанные Г. газеты — «Народные новины» и «Славянин» — были закрыты, а сам он арестован и сослан в Тироль. Поэтические произведения Г. немногочисленны, но весьма ценны. Им возрождена политическая эпиграмма, элегия и песня. Его «Тирольские элегии» — трагическое в целом и юмористическое в частях повествование о ссылке и скитаниях в Тироле — написаны мастерски. Особенно замечательна (не только для своего времени) большая поэма Г. «Крест св. Владимира» — остроумная и злая сатира на православие как слепое орудие самодержавия. Здесь с неподдельным юмором обрисованы царь, министры, духовенство и вся та среда, которой окружали себя русские самодержцы. Эта поэма не утратила своей остроты и для нашего времени; инсценированная и положенная на музыку

талантливым чешским режиссером-музыкантом, Е. Ф. Бурианом, она пользуется в Европе большим успехом. Последнее большое произведение Г. — «Король Лавра» — король «с длинными ушами» (сагира на австрийского монарха) — также выделяется своими литературными достоинствами.

Остроумная политическая сатира и словесное мастерство обеспечили Г. видное место в истории чешской лит-ры.

Библиография: I. Тирольские элегии, перев. Н. Берга, см. Г е р б о л ь Н., Повесть славян, СПб., 1873; То же, «Русское слово», 1860, IV.

П. Г и л ь ф е р д и н г А., Статьи по современным славянским вопросам (сочин., т. II, СПб., 1868); «Развитие народности у зап. славян» (гл. II); там же, гл. X: «Гавличек. Несколько слов о его жизни. Образцы его поэзии: Тирольские элегии»; Карел Г. — Боровский, перев. из чешск. журн. «Час» А. Троянского, «Русск. вестн.», 1861, VII; С у х о м л и н о в М., Из Праги, «Русск. вестн.», 1859, т. XVIII; Tuma K., K. Havlíček — Borořský, Kutna Hora, 1885; T o b o l k a Z d., K. Havlíček v lit. české XIX st., díl. III, стр. 538—669; Е г о ж е, Slovanský sjezd v Praze v 1848, Pr., 1901; J a k u b e e J a n., K. Havlíček-báseň: K. Havlíček v lit. české XIX st., díl. III, стр. 670—720; Я к у б е ц Я.—Н о в а к А., История чешской литературы, т. I, Pr., 1926; M á c h a l J., Slovanské literatury, Pr., 1925; N o v á k J.—N o v á k J., Přehledné dějiny české lit., Olomouc, 1922, стр. 244—250.

М. Скачков

ГАГГАРД — см. «Хаггард».

ГАДАНИЯ — приемы, при помощи которых суеверный человек пытается узнать не поддающиеся его разумению явления жизни и природы. Г. включаются в более широкое понятие — ведовство, под которым следует разуметь магию, ворожбу, колдовство. Но в отличие от магии и колдовства, имеющих в сознании пользующихся ими характер принудительности по отношению к природе и сверхъестественным силам, Г. являются лишь средством пассивного узнавания скрытых от человека тайн. Не вдаваясь в подробности этнографического, историко-культурного порядка, остановимся лишь на моментах Г., связанных с письменным или устным словом. Г. наблюдались и наблюдаются до сих пор у всех решительно народов. Яркая картина поразительных совпадений видов и способов Г. дана в известной книге Тейлора «Первобытная культура». Основа Г. кроется в свойствах примитивного мышления по внешним ассоциациям. Малокультурный человек убежден, что сходство между двумя в действительности совсем различными явлениями означает их внутреннюю связь. Установление аналогий между наблюдаемыми во время Г. предметами или явлениями с лицами или фактами, по поводу которых происходит Г., создает целую вереницу знаков и символов, у некоторых народов в известные эпохи слагавшихся в сложные системы прорицательского искусства. Широко было развито искусство Г. в Ассирии, Вавилонии, в Египте, в древней Греции и Риме. В последнем Г. играли большую роль в государственной жизни. По преданию, в эпоху Тарквиния Гордого малоазиатский оракул из г. Кум был перенесен в Рим, причем будто бы прославленная тогда кумская прорицательница Сивилла принесла несколько так назыв. «Сивиллиных книг», заключавших в себе очень много изречений

пророческого характера. Эти книги долгое время служили основным источником государственных Г., производившихся специальной коллегией жрецов. Как в Греции, так и в Риме подобные касты прорицателей и жрецов должны были оказывать большое влияние на сохранение суеверных представлений в народных массах. С принятием христианства как официальной религии Г., подобно многим другим явлениям языческой культуры, подвергались осуждению и гонению со стороны церковной и светской власти, но, как во многих других случаях, осужденное церковью античное наследие принципиально не отвергалось; оно только из разряда священных явлений переносилось в разряд явлений дьявольских и нечистых. Многие христианские проповедники и практические деятели, с горячностью нападая на гадателей, вместе с тем не подвергали сомнению действительность их «дьявольских» поступков. В иных случаях допускалась возможность признавать и объективную правду за некоторыми языческими прорицаниями, если удавалось истолковать их в желательном для христианства смысле. Так напр. была признана авторитетность некоторых глав из «Сивиллиных книг», и недаром изображения Сивиллы украшали нередко стены христианских храмов и страницы благочестивых рукописей. В средние века мы наблюдаем ту же двойственность в отношении церкви и лит-ры к Г. С одной стороны, Г. приравниваются к греховным колдовским поступкам, а с другой — чрезвычайно развивается гадательная лит-ра, иногда освященная церковью. В средние века как на Западе, так и в России были очень популярны многие гадательные книги; в России напр. переводные «лунники», «колядники», «трепетники», «лопаточники», «сносудцы», «громники», а также и разные астрологические книги: «планетники» и др. Эта лит-ра, распространяясь в народных массах, в течение ряда веков оказывала огромное влияние на народные суеверия, поддерживая многие из тех, которые корнями уходят в первобытный анимизм, и, с другой стороны, прививая ложные выводы средневековых тайных наук. Но и в более позднее время — в XVIII — XIX вв. — малокультурные слои населения получают достаточные запасы суеверных представлений из популярных книг. Так например совершенно исключительную популярность в мещанской, в ремесленной и крестьянской среде в XVIII в. получил изданный в 1709 знаменитый Брюсов календарь, наряду с точными календарными сведениями дававший таблицу разных предсказаний по планетам. Среди лубочных изданий гадательного характера нужно указать так наз. «Коло» (колесо фортуны), «Случай описания» и «Голову Соломона», являющиеся по своему типу продолжениями средневековых «рафлей» (см.). Принцип Г. по всем этим рукописным и печатным изданиям — бросание зерна по разграфленным листам бумаги, на которой в клеточках обозначены цифры

изречений или самые изречения. Одной из разновидностей таких Г. по изречениям являются известные способы вынимания счастья подугаем, щелгом, мышью из ящиков бродячих шарманщиков. При помощи лубочных изданий был сильно поддержан интерес к толкованию сновидений посредством «сонников», один из которых (Мартына Задеки) поманут в «Евгении Онегине». В более образованном обществе Г. уже издавна превращались в светскую забаву, в салонное развлечение. Интересна в этом отношении французская книжка XV в., изданная по рукописи А. Бобринским и охарактеризованная А. Н. Веселовским в «Вестнике Европы» за 1886. Такова судьба и многих других Г.: от серьезного, хотя и наивного стремления познать мир и судьбу — к культурному переживанию в форме легкого суеверия, развлечения, игры.

Что касается элементов словесного поэтического творчества в разных видах, так наз. народных Г., то многие из них довольно тесно связаны с некоторыми из соседних фольклорных жанров, в первую очередь с заговорами (см.). Подобно тому как в заговорах словесная формула зачастую является лишь пояснением магического обряда, произносимая при Г. формула (прозаическая или песенная) описывает нередко лишь совершаемое при Г. действие. Напр. при завивании венков девушка произносит:

«Вью, вью колечко на барашка,
Другое колечко на матушку,
Третье колечко сама на себя,
Четвертое колечко на своего жениха».

Так наз. подблюдные песни, исполняемые на святочных Г. с кольцами, поочередно вынимаемыми из покрытого платком блюда, иногда тоже содержат в себе описание действия. Как и в заговорах, словесная формула, с течением времени оторвавшись от обряда, становится самостоятельной. Напр. первоначальная форма Г. требовала, чтобы девушка, желающая увидеть во сне жениха, зашпирала на замок колодец со словами: «Суженый, ряженый, приходи ко мне за ключом (от колодца) коня понть», затем стали делать из лужинки модель колодца и класть ее под подушку, далее ограничивались лишь тем, что под подушку клали какой-либо ключ; наконец все Г. было сведено к произнесению приведенной словесной формулы. Так закономерно совершается переход от обрядового синкретизма (см.) к обособленному словесному творчеству. При Г. часты молитвенные обращения к сверхъестественной силе как к христианской, так и к «нечистой»: напр. «черти, черти, не утайте, мне милого покажите». Многие из гадальных формул имеют ритмический строй и рифмы: «пояс мой, пояс, покажи мне милого поезд» или «кольцо, кольцо, покажи мне милого лицо» и т. д.

Тематика ряда подблюдных песен и других гадальных формул содержит в себе яркие указания на направленность житейских

желаний и устремлений той среды, в которой Г. в настоящее время бытуют. Среда эта — преимущественно крестьянство во всех своих слоях и прослойках, затем городское мещанство. В виде уже только игры или забавы Г. практиковались и в широких слоях интеллигенции, по существу воспроизводящей традиционные формы народных Г. Но рассматривая Г., бытующие в крестьянстве, зачастую, как и в других фольклорных жанрах (см. «Фольклор»), легко вскрываешь элементы психологии и быта иных социальных групп древности: боярства, кучества и т. д. В крестьянстве, повидимому, однако, усвоено было далеко не все то, что бытовало в господствовавших классах, а лишь то, что соответствовало или не противоречило крестьянской психологии. Особенно сильна тенденция к личному обогащению, к хозяйственному довольству, к внешнему почету. Отсюда сохранение в гадальных формулах и в подблюдных песнях упоминаний о богатых боярах, торговых куцах и пр. Здесь конечно мы имеем дело не с механическим заимствованием фразеологии и обычаев из вышестоящей экономически и культурно среды, а идеализированные образы, достаточно рельефно обрисовывающие социальные тенденции. Огромное же большинство Г. и сопровождающих их словесных формул всем своим содержанием уходит вглубь чисто крестьянского быта с думами об урожае, приплоде, удачном браке. Самый обряд оформляется в действиях, обусловленных явлениями крестьянского быта и хозяйства — Г. у колодца, у овина, у сарая, в бане, в поле на перекрестках, на меже и т. д., с привлечением домашнего и рабочего, живого и мертвого крестьянского инвентаря: сохи, бороны, прялки, кудели, льна, петуха, курицы, коровы, лошади, овцы и пр.

Библиография: Ровинский Д., Русские народные картинки, П., 1881; Тайлор, Первобытная культура, 2-е изд., тт. I—II, П., 1897. Вся научная русская литература по народным гаданиям указана в работе: Смирнов В. А., Народные гадания в Костромском крае, Очерки и тексты, Кострома, 1927; Vouche-Lecleercq, Histoire de la divination dans l'antiquité, тт. I—IV, P., 1879—1881 (русск. пер. I т.: Буше-Леклерк, Из истории культуры. Иезуитские чудеса в античном мире, Киев, 1881); Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, hrsg. von Hoffmann-Kraeyer E., Berlin und Lpz., 1928—1929.

Юрий Соколов

ГАДЖИБЕКОВ см. — «Лезгинская лит-ра».

ГАДИЕВ — см. «Осетинская лит-ра».

ГАЗЕЛЬ [неправильно — газелла] — строфа восточного стихосложения, особенно известная по персидским образцам. В персидской поэзии Г. называются лирические стихотворения, в которых рифмуют два первых полустишия, причем затем та же рифма сохраняется во всех вторых полустишиях каждого последующего бейта по типу «aa, ba, ca, da» и т. д. Г. без рифмующего начального стиха «aa» называется «отрывком». Содержание ее большей частью носит философский или моралистический характер, рифма — по типу «ab, cb, db, eb» и т. д. — получила благодаря переводам распространение в немецкой (Rückert, Platen и др.)

и русской поэзии (Фет, В. Иванов, В. Брюсов, Кузьмин, Н. Гумилев и другие).

Существует два вида подражательной европейской Г.: в первом все нечетные стихи (за исключением первого) не рифмуются, все же четные дают одинаковую с первым стихом рифмовку, напр.:

«Дионисова отрада
Красный пурпур винограда,
Темнокошный папоз — другая,
Третья — ты, царица сада.
И тебе, Киприда, розе
Нежной — нег богиня — рада» и т. д. (В. Иванов).

Второй вид основан, помимо повторения рифм, на повторении слова, следующего за рифмой, и дает следующий вид:

«Твои глаза, как два агата, Перс.
Твои уста красной граната, Перс.
Прекрасней нет от древнего Китая
До Западного калифата, Перс.
Я первый в мире, и в садах Элема
Меня любила ты когда-то, Перс» и т. д. (Гумилев)

Число строк в Г. всегда четное; вид рифмы (т. е. мужская, женская, дактилическая), размер и количество стихов — произвольны. См. «Строфика».

ГАЗЕНКЛЕВЕР Вальтер [Walter Hasenkewer, 1890 —] — современный немецкий писатель, принадлежит к мелкобуржуазному крылу немецкого экспрессионизма (см.). Творческий путь Г. образует сложную кривую, отражающую бурные и резкие перемены в мироощущении мелкобуржуазных групп, их революционную направленность военного и послевоенного периода и резкое поправление в последующие годы. В творчестве Г. намечаются соответственно этому три периода: ранний, второй — период революционного экспрессионизма и третий — упадочный.

Начав с сборника стихотворений «Der Jungling» (Юноша, 1913), проникнутого индивидуализмом и повышенным чувством жизненных наслаждений, Г. получает громкую известность своей предвоенной драмой «Der Sohn» (Сын, 1914). Позднее она считалась первой крупной драмой экспрессионизма, между тем вне ее театральной интерпретации она лишь намечает основные черты экспрессионистической драмы — схематизированный образ, раздробление композиции на ряд сцен и др. Тематика «Сына» — типичная для раннего экспрессионизма антитеза отца и сына, как символ более широкого противоречия между молодым поколением и тиранией власти, государства. Однако стержневой образ сына неясен и по существу не выходит за пределы индивидуалистических тенденций первых стихов Г.

Война и революция резко сдвинули влево фрондировавшую перед войной мелкую буржуазию. Г. стал широко популярным «политическим поэтом» этой воинственно настроенной тогда социальной группы. Среди многочисленных произведений революционной поэзии тех лет сборники Г. «Tod u. Auferstehung» (Смерть и воскресение, 1916) и «Der politische Dichter» (Политический поэт, 1919) занимают видное место. Их пацифистские проклятия милитаризму и насилию, как

таковому, выражают пафос полужадушенной мелкой буржуазии. Программный «Политический поэт» дает основной для Г. этого периода образ поэта как носителя революции духа. Тем же пониманием революции как дела личности, а не массы, дела вождя-одиночки, отрицающего насилие, проникнута драма «Der Retter» (Спаситель). Эта драматическая параллель «Политическому поэту» показывает погрязшую в милитаризме Германию уже подлинно экспрессионистскими приемами: действующие лица — образы-схемы, доведенные до предельного обобщения — «поэт», «полководец» и др. — как абстрактные олицетворения идей «духа», «войны» и т. д. На той же антитезе милитаризма и пацифизма построена трагедия «Antigona» (Антигона, 1917). Под условными именами античной трагедии — типичная пацифистская драма экспрессионизма; античной Греции здесь приданы атрибуты Германии военного времени.

Уже в этих пьесах схематизм образа и раздробленность композиции обуславливали характерный для экспрессионизма динамизм драмы. Дальнейший этап на пути усиления этих тенденций, на пути кинофикации драмы — «Die Menschen» (Люди, 1918); в основе этой пьесы лежит хаотическое восприятие мира и одновременно стремление к его наиболее синтетическому охвату. Сюжет превращен в обрывки алогизированных действий, все тот же образ жертвенной любви обобщен до предела. Уменьшению реплик до 1 — 2 слов соответствует расширение ремарок. Дробление сцен доходит до пределов кино-кадра. До кино здесь один шаг, логично сделанный Г. «Die Pest» (Чума, 1920) — уже не! драма, а фильм для чтения, форма уже наполовину внелитературная.

Если элементы мистицизма и пассивности заметны даже в «революционных» драмах и лирике Г., то в последние годы, со спадом революционной волны, Г. открыто отходит от принципов интеллигентской «духовной» революции. Объяснение этому дает комедия «Die Entscheidung» (Решение, 1919) — едкая сатира на германскую революцию и поворотный пункт в творчестве Г. Не выиграв ничего от революции, немецкая мелкая буржуазия, разочаровавшись, от прежнего пафоса бросается к откровенному упадочничеству и мистике. Г. уходит в мир «Jenseits» (Потустороннее, 1920). В этой уже личной драме мистических настроений автор использовал для изображения мира подсознательного весь арсенал Метерлинковских пьес; не чужда она и грубо мистических сценических эффектов. Тот же поворот к оккультизму заставляет Г. переводить и пропагандировать Сведенборга.

За драматизированной новеллой Бальзака «Gobseck» (Гобсек, 1921) и «Gedichte an Frauen» (Стихи к женщинам) появились — драма «Mord» (Убийство, 1926) и комедия «Ein besserer Herr» (Деловой человек, 1927) — новый поворот творчества Г. Эти пьесы художественно незначительны, но общественно

показательны. Стабилизация капитализма вызывает большее или меньшее приспособление к нему мелкобуржуазных групп, ослабляется вражда между ними и капитализмом. О новых трезво-деловых настроениях этих групп весьма откровенно заявляет «деловой человек». Эта веселая автопародия на «Сына» — циничное признание родственности своей и капиталистической идеологии. Г. откровенно выражает настроение правой части мелкобуржуазной интеллигенции, ее новую социально-политическую ориентацию. Довольно острый драматургический талант Газенклевера, бывший раньше рупором мелкобуржуазной оппозиции, в последние годы теряет как художественную, так и общественную значимость.

Библиография: I. Русск. перев.: Переводы стих. Г. в сборнике — Нейштадт В., «Чужая лара», изд. «Круг», М., 1923; в сб. «Современный Запад», 1923; драма «Люди», «Соврем. Запад», 1923, № 4. Трагедия «Антигона» была поставлена Московским Камерным театром в 1927.

II. Марков П., Современная экспрессионистическая драма в Германии, «Искусство», № 1, М., 1923; «Соврем. Запад», №№ 1 и 2, 1923; Walzel, Die Deutsche Dichtung seit Goethes Tod, 1919; Stahl E. L., Der Dramatiker Hasenklever, «Deutsche Bühne», Jahrbuch, 1919; Bab J., Chronik des Deutschen Dramas, Bde 4, 5, 1922, 1926; Martens Kurt, Deutsche Literatur unserer Zeit, 1922; Naumann H., Die Deutsche Dichtung d. Gegenwart, 1924; Diebold V., Anarchie im Drama, Fr., 1920. *Е. Гальперина*

ГАЗЕНКЛЕВЕР Вильгельм [Wilhelm Hasenklever, 1834 — 1889] — немецкий поэт, один из ветеранов германского рабочего (лассальянского) движения; он сотрудничал во всех социалистических газетах и журналах своего времени, написал ряд новелл и стихов и считался талантливым фельетонистом. Известностью пользовались также его воспоминания — «Пережитое» (Erlebtes). Из всех ранних соц.-дем. поэтов Г. идеологически сильнее всего был связан с либерально-буржуазным мировоззрением своего времени, выражавшимся прежде всего в националистических и реформистских тенденциях его поэзии; обычные темы стихов Г. — свобода вообще, агитация за рабочие союзы или пантеистические размышления. Некоторой популярностью одно время пользовалась его «Песня партий» (Parteilied, 1875).

Библиография: D utsch: Arbeiterdichtung, Bd I, Stuttgart, Dietz, 1893; Liebe, Leben, Kampf, Gedichte, Hamburg, 1876.

ГАЗЕТА. — Происхождение этого слова некоторые исследователи связывают с названием мелкой серебряной монеты (Gazetta), к-рую платили в средние века венецианцы за первые рукописные листки с иностранной информацией. По немецки Г. — Zeitung. По словам немецкого исследователя Бюхера, это слово обозначало то, что совершалось во времени (in der Zeit), событие настоящего, затем сообщения о таком событии, известия, новость.

Возникновение Г. как издания, выходящего периодически, не реже одного раза в неделю, относится к XVII веку. В 1631 врач Ренодо, при поддержке кардинала Ришелье, издал в Париже первую еженедельную Г. — Gazette (после этого слово газета вошло во все европейские яз.). В это же время начали выходить газеты в Англии, Швейцарии и

Германии. При своем возникновении газеты содержали одни информационные сообщения. Начиная с революции 1649, в Англии к информационному материалу Г. прибавился руководящий, политический. Во Франции последний был введен в Г. лишь во время Французской революции, когда спрос на политическую литературу сильно повысился, «когда всякий, кто умел читать, даже мелкий парижский мещанин, который до своего времени интересовался местными происшествиями в своем околотке, стал требовать сообщений о заседании Генеральных штатов, собравшихся в Версале. Число газет, основанных в одном Париже с мая до конца 1789, составляло более 150» (К у н о в, Борьба классов и партий в Великой французской революции 1789). Тогда же выдвинулся первый крупный журналист-революционер — Марат, издававший Г. «Друг народа».

Г. как в Англии, так и во Франции в указанные эпохи превратились в орудие политической борьбы. Эта функция приобретала особое значение в революционные эпохи: в революцию 1848, у нас в 1905 и 1917. В процессе роста капитализма периодическая печать во всех странах мира постепенно захватывалась буржуазией. Г. становится мощным политическим оружием. Она «препарирует» материал в соответствии с интересами своего класса, не останавливаясь перед полным искажением этого материала. К. Маркс (в письме к Кугельману от 27 июля 1871) так характеризует капиталистическую Г.: «До сих пор думали, что создание христианских мифов было возможно лишь в Римской империи только потому, что книгопечатание не было еще изобретено. Как раз наоборот. Ежедневная пресса и телеграф, к-рый в мгновение ока разносит свои открытия по всему земному шару, фабрикуют больше мифов (и буржуазия верит в них и распространяет их) в один день, чем раньше можно было изготовить в сто лет».

Современные капиталистические Г. представляют собой крупные промышленные предприятия. Буржуазные Г. имеют в своем распоряжении мощные типографии, бумажные фабрики, огромные армии продавщиков им журналистов, они снабжаются по телеграфу и радио информацией со всего мира, к-рая с классовой точки зрения буржуазии обрабатывается. Г. концентрированы в трестах (Стиннеса в Германии, Бюно Берилье во Франции, Нортклифа в Англии, Херста в Америке), миллионные тиражи и объемы тиражей приносит им огромные барыши. Рабочие Г. конкурировать с буржуазными не могут из-за политических преследований и за отсутствием материальных возможностей. Этим объясняется их незначительное число в капиталистических странах.

В России первая Г. — «Ведомости» — была выпущена при Петре I в 1703; в 1728 Академия наук основала «Санкт-Петербургские ведомости», редактором к-рых был историк-академик Миллер. В 1756 начали выходить «Московские ведомости», к-рым пришлось

потом сыграть очень видную роль в реакционной публицистике. При Екатерине II Новиков, к-рый основал первый русский сатирический журнал «Всякая всячина», издавал Г. «Поденщина». В 1825 начала выходить частная ежедневная Г. «Северная пчела», которую издавал Булгарин вместе с Гречем. «Северная пчела» субсидировалась III отделением. Она вела борьбу с «крамолой», печатала статьи-доносы на всех передовых людей того времени, в том числе на Пушкина. Крымская война 1853 — 1856 вызвала рост периодической печати. В 1865, когда был издан указ «О даровании некоторых облегчений для печати», Г. появились в большом числе и в провинции. К современному типу более или менее приблизилась во время сербской войны 1876 г. газета «Голос» (впоследствии она была переименована в «Новое время»), которая имела своих корреспондентов на войне. В 1881 при «Правительственном вестнике» была создана первая дешевая народная Г. «Свет», рассчитанная на «улицу».

В 90-х гг., в связи с ростом стачечного движения, возникла рабочая печать. Началась она с нелегальных листков, к-рые писал В. И. Ленин. С 1900 — 1903 вышла «Искра». После раскола, когда «Искра» перешла в руки меньшевиков, большевики начали выпускать Г. «Вперед» и «Пролетарий» (все эти издания выходили за границей).

До революции 1905 политическая роль наших Г. была незначительна. Под давлением цензуры, пресекавшей всякие попытки вмешательства в политическую жизнь страны, они большей частью заполняли свои столбцы «нейтральным» материалом, научными и литературными статьями. Этим русские Г. сильно отличались от европейских, изощрявшихся на бульварных романах, к-рые должны были отвлечь внимание читателя от политической жизни своей страны. Крупнейшие русские публицисты — Добролюбов, Чернышевский, Писарев и Михайловский — печатали свои публицистические статьи под видом лит-ой критики в толстых журналах. Политические же Г. и журналы, критикующие деятельность русского правительства и ведущие революционную пропаганду, издавались за границей. Мы имеем в виду «Колокол» и др. И только в период революции 1905 все политические партии имели свои Г. Начала выходить и первая большевистская Г. — «Новая жизнь». В годы реакции ежедневная периодическая печать подверглась разгрому, но с этого времени Г. уже не переставали служить орудием реальной политической борьбы. Торгово-промышленные круги России начали создавать свои Г. по образцу западных капиталистов. К Октябрьскому перевороту буржуазные Г. представляли собою уже громадные капиталистические предприятия (напр. «Русское слово», «Биржевые ведомости», «Русская воля»), которые в войну 1914 — 1918 вели шовинистическую агитацию. В 1912 — 1913 была создана первая массовая большевистская Г. «Правда»,

которая сыграла большую роль в подготовке пролетарской революции в России.

После Октябрьского переворота, когда типографии, склады бумаги и редакции перешли к Советам, число Г. в России необычайно выросло. К десятилетию Октябрьской революции тираж Г. почти в четыре раза возшел тираж довоенных Г. И если до революции читатель Г. был больше такой, к-рый, по выражению А. В. Луначарского, «сидел в креслах», то сейчас три четверти читателей — рабочие и крестьяне. В настоящее время Г. издаются для различных аудиторий: крестьян, рабочих, взрослых и молодежи. Наряду с ежедневными многотиражными изданиями получила большое распространение на фабриках и заводах стенная Г., рукописная и печатная. Она играет большую роль в области улучшения производства, правильной его постановки, в строительстве нового быта, в борьбе с неграмотностью и религией. Октябрьская революция «сломала орудие наживы и обмана» — буржуазные Г. На периодическую печать была возложена новая задача — «стать орудием просвещения масс и обучения их жить и строить свое хозяйство без помещиков и капиталистов» (В. И. Ленин). Соответственно изменилось и содержание Г. В отличие от буржуазных Г., к-рые «забавляют и дурачат массы политическими пикантностями и пустяками, советские Г. должны нести на суд масс вопросы повседневной экономики, помогая серьезно изучать их» (В. И. Ленин). Г. организуют массы вокруг лозунгов партии.

Г. — «не только коллективный пропагандист и коллективный агитатор, но также и коллективный организатор» (В. И. Ленин). Она помогает советской власти в осуществлении всех ее мероприятий. Она является органом проведения общественного контроля над всеми областями советского строительства. В отличие от буржуазных Г., она создается не только профессионалами-журналистами, а в значительной своей части рабочими и селькорами, представляющими собой огромную армию активистов-общественников, занимающихся в печати «травлей негодного», «выявлением недостатков механизма» и в то же время наших достижений. Письмам корреспондентов-крестьян В. И. Ленин придавал особое значение. Он требовал от редакции «Бедноты», чтобы она периодически давала ему письма, поступающие от крестьян.

Г. наши строятся исключительно на фактах. Они ничего не замалчивают. Эта черта буржуазной газеты — замалчивание событий (особо замалчивается революционное движение рабочих) — им глубоко чужда. В то время как буржуазная печать обнаруживает громадное пристрастие в подборе информационного материала, наши газеты откликаются на все факты, имеющие общественное значение. Передавая точно злободневные факты, Г. не просто регистрируют их, они тут же активно реагируют, давая фактам марксистское толкование (буржуазные

газеты в таких случаях лицемерно ссылаются на свою «объективность»).

К Г. могут быть предъявлены те же требования, какие предъявляются ко всякому словесному произведению. Она подчиняется законам поэтики. Можно и следует анализировать ее поэтические и стилистические особенности. Газета создала ряд чисто публицистических и стоящих на грани между публицистикой и беллетристикой жанров. К первым относятся: передовая, политический фельетон, обзор; ко вторым — маленький фельетон, очерк, корреспонденция. Своеобразно деформируются и другие жанры художественной литературы, попадая на столбцы Г. Так, формы газетной беллетристики отличаются от тех же форм неагетной литературы (см. ниже).

По своей структуре Г. характеризуется единством и общностью установки (новости дня) всех ее элементов (передовой, обзора, хроники и т. п.).

Среди форм словесности Г. наиболее короткая (однодневная). И как бы спеша жить, Г. стремится быстрее овладеть вниманием читателя. Отсюда ее броскость, динамичность (игра шрифтов, ударность заголовков и т. п.). Стиль Г. отражает стиль эпохи и обнаруживает, как и любое другое словесное произведение, характер ее автора, — общественной группы, партии, к-рые ее издают. Г. «Новое время», начавшая выходить в России в 80-х гг., отражала настроение чиновничьих, бюрократических сфер, и это сказалось в подхалимском, лакейском тоне ее статей, информации и фельетонов. Ее поэтому и прозвали «Чего изволите», такой она осталась до конца своих дней. Г. «Русские ведомости» (начала выходить в 1863) — орган так наз. «трезвой оппозиции» — отражала общественное мировоззрение либеральной, потом кадетской профессуры, и отличительными признаками этой Г. являлось полное отсутствие в ней каких-либо сенсаций, академический спокойный тон изложения и т. д. В 70-е гг., к-рые отмечены ростом провинциальной печати, автором Г. был большей частью служилый элемент, который писал свои статьи по вопросам этнографии, географии и истории в часы досуга. Тон и характер этих провинциальных Г. — обывательский, потому что авторами их были «литераторы-обыватели». Боевым революционным тоном отличаются Г. рабочего класса. Но и здесь надо указать, что стиль подпольной большевистской Г. «Пролетарий» не был похож на стиль первой легальной большевистской Г. — «Новая жизнь». «Он больше соответствовал духу и условиям партийной жизни, ее заботам, тревогам и упорству в борьбе, он всего меньше отдавал литературой и всего больше партийным аскетизмом» (И н г у л о в, Партия и печать, М., 1928).

Анализируя газетный стиль, надо учитывать также, кто является читателем Г. Его роль в формировании газетного стиля огромна. Если газета будет рассчитана на

крестьянскую аудиторию, у нее будет одно лицо — и другое, если она рассчитана на рабочую аудиторию. Больше того, Г. передовой части крестьянства, его актива будет отличаться от Г. менее подготовленных широких крестьянских масс. Следует иметь в виду, наконец, и профессиональные особенности того читателя, для которого Г. издается (металлисты, текстильщики и т. п.). Рабочие и сельские вносят в газетный язык свои специфические обороты и выражения. Им же язык Г. обязан элементами живой речи, которая должна приблизить наши Г. к подлинным словесным произведениям, вполне удовлетворяющим требованию литературного языка. Этими признаками советские Г. еще не отличаются. Язык наших Г. характеризуется резolutивно-тезисными оборотами, канцеляризмами, архаизмами, ничем не оправданными инверсиями, ненужными варваризмами и неологизмами. На последние особенное внимание обратил В. И. Ленин, к-рый указывал, что наши Г. коверкают русский яз. Между тем воспитательное значение газетного яз. огромно, на нем учатся сейчас широкие массы трудящихся. Белны наши Г. и поэтическими приемами: тропы, фигуры и эпитеты не блещут здесь оригинальностью, шаблонны. Исследователи-формалисты, ссылаясь на то, что и в до-революционной прессе наблюдалась такая тенденция к шаблону, приходят к выводу, что Г. вообще свойственны штампы. Они рассматривают ее как «предприятие крупной словесной промышленности, выбрасывающей на рынок громадное количество лингвистических продуктов». «Естественно, — говорят они, — что здесь технология должна выступать особенно рельефно, приемы словесного производства здесь должны быть наиболее механизированы». «В газетной речи нет почти ни одного слова, которое не было бы штампом, клише, шаблоном. Наиболее употребительные слова из газетного лексикона — уже не слова, а своего рода термины» (В и н о к у р Г., Яз. нашей газеты, «Леп», 1924, кн. II). Если такой «механический» подход и возможен, то лишь при анализе одной газетной формы — телеграммы, которая должна дать максимум содержания при посредстве минимума слов. Яз. телеграммы как бы автоматизируется самим телеграфным аппаратом. Все же остальные газетные формы механизированы быть не могут. Основное содержание Г. — факты, не считая телеграмм и хроникерских заметок, к-рые являются как бы моментальными фотографическими снимками этих фактов, — требуют для своего оформления в публицистической статье (один из основных элементов Г.) особой индивидуальной обработки. Эта обработка будет тем совершеннее, чем ярче индивидуальность журналиста, к-рый в своей области должен быть мастером. Он должен обладать классовым чутьем, уметь схватывать существо фактов, должен обладать очень хорошей памятью, сохраняющей значительные

факты, способностью к ассоциативному мышлению, он должен обладать большим запасом слов, уметь писать так, чтобы не быть скучным, вызывать у читателя эмоции, призывать его, когда это нужно, к действию. Все эти черты можно воспитать, развить, но не механизировать. И наконец, механизации противится и газетный яз., который всегда в процессе своего становления приближается к живой речи, все поополняющейся новыми словами и «словечками». Тем более не укладываются в какие-либо шаблоны те газетные формы, которые стоят на грани художественного творчества — фельетоны (см.) и корреспонденции. Давая яркие художественные зарисовки быта и отдельных лиц, корреспонденции бесспорно требуют каждый раз новых и самобытных образов. Дореволюционная пресса знала не мало мастеров художественного очерка, корреспонденции (Чириков, Елпатьевский и др.).

Эти разделы Г. выдвинули и в наше время ярких корреспондентов (Лариса Рейснер, Шагинян и др.). Здесь же, в корреспондентских отделах Г., получают свою художественную закалку будущие пролетарские писатели. Участие в Г. крупных писателей имеет огромное значение. То или другое событие под их пером получает особую силу воздействия. Вот что Л. Толстой пишет В. Г. Короленко по поводу его статьи «Бытовое явление»: «Сейчас прослушал вашу статью о смертной казни и всячески во время чтения старался, но не мог удержать — не слезы, а рыдания. Не нахожу слов, чтоб выразить вам мою благодарность и любовь за эту — и по выражению, и по мысли, а главное по чувству — превосходную статью. Ее надо перепечатывать и распространять в миллионах экземпляров. Никакие думские речи, никакие трактаты, никакие драмы, романы, не произведут одной тысячной того благотворного действия, какое должна произвести эта статья» (Собр. сочин. Л. Н. Толстого, т. XVIII, М., 1912).

Участие писателей в Г. накладывает на их творчество особый отпечаток как в подборе материала, так и в оформлении его. Факт, реальное событие вытесняет из его произведения вымысел, подлинное происшествие становится фабулой произведения. Диккенс начал свою лит-ую деятельность как репортер; газетная работа в известной мере определила особенности его яз. Здесь небезынтересно отметить, что самая структура такого крупного произведения Диккенса, как «Записки Пиквикского клуба» была обусловлена структурой Г.: размер глав был продиктован необходимостью печатать их отдельными кусками в номере. Киплинг начал свою лит-ую деятельность журналистом, и печать некоторого журнализма, как указывает В. М. Фриче, «в смысле скатости, фельетонности, точности наброска лежит несомненно на всем его творчестве». У нас, в России, газетная работа наиболее сильно сказалась на творчестве Андреева, долгие годы сотрудничавшего в

распространенных газетах бульварной окраски. Газете Андреев в известной мере обязан плакатным стилем своих произведений. Печать журнализма («экономная быстрота») лежит и на новом поэтическом стиле футуризма, основоположник которого — Маринетти — сопоставлял его со стилем военных корреспонденций. Писатель, — говорит Маринетти, — должен писать так, как «предписывает телеграф репортерам и военным корреспондентам». Отсюда и его культ газетного телеграфного яз., телеграфического слова и оборотов, разрушающие синтаксис. От культа репортерского стиля русские футуристы (лефовцы) впоследствии перешли к культу содержания репортажа, противопоставляя беллетристике, претендующей, по их словам, на «отображательство», лит-ру факта, порывающую с традицией лит-ого искусства. Но и здесь, незаметно для лефовцев, сказалось влияние на них природы журнализма.

Особенно ярко отражает характер Г. тот вид лит-ры, к-рый родился на ее столбцах и тематически связан с отделом происшествий и т. п. Мы имеем в виду фельетонный роман, созданный во Франции в 30 — 40 гг. прошлого столетия, Газета «Journal des Débats» придумала «в удовольствие публики и правительства» выпускать в виде прибавочного листа (feuille — отсюда слово фельетон) приложение чисто литературного содержания. Авторы этих романов печатали их ежедневно по главе. Цель этих романов — поддерживать у читателя любопытство запутанными интригами, невероятными случайностями, эффектными столкновениями. На этом поприще особенно выделился Дюма-отец, к-рый печатал одновременно в разных ежедневных изданиях свой роман «Граф Монте-Кристо».

Многие писатели обязаны Г. первым появлением их произведений в печати. Первый рассказ М. Горького «Макар Чудра» появился в тифлисской Г. «Кавказ». В Г. напечатан был и первый рассказ Гамсуна «Грех». Мопассан печатал в Г. эскизы многих будущих своих произведений.

Касаясь проблемы взаимодействия Г. и лит-ры, нужно указать, что Г. часто дает писателю материал для его художественных произведений. Напр. рассказ «Кроткая» в известной степени был навеян Достоевскому одной газетной заметкой. В «Дневнике писателя» Достоевский рассказывает о том, что во всех петербургских Г. появилось несколько коротеньких строк мелким шрифтом об одном петербургском самоубийстве: «выбросилась из окна из 4-го этажа одна бедная молодая девушка, швея, потому что никак не могла подыскать себе для пропитания работу». «Прибавлялось, — пишет Достоевский, — что выбросилась и упала на землю, держа в руках образ» (Д о л и н и н, «Кроткая», см. «Достоевский», сб. II, под ред. А. С. Долинина). Современный французский писатель Амн, который старается сблизить свои

произведения с жизнью и строит их на документальных данных, вставил в свой роман «Редьсь» большую статью из Г. «Humanité».

Г. является для писателя общественной трибуной. Достоевский печатал свои публицистические статьи («Дневник писателя») в реакционной Г. Мешерского — «Гражданин». Короленко 10 лет писал в волжских Г.; его корреспонденции — о мултанском жертвоприношении, о кишиневском погроме, о деле Бейлиса — имели огромное общественное значение. Некоторые из его корреспонденций перепечатывала европейская пресса. Л. Толстой, ненавидевший Г., которая была для него, надо полагать, символом городской цивилизации (в одном письме к Фету он пишет: «Я добросовестно не читаю Г. и считаю обязанностью всех отвращать от этой пагубной привычки»), поместил в Г. «Московские ведомости» свое письмо о голоде в Самарской губ. Диккенс, защищая интересы бедного населения Англии, горячо агитировал в пользу отмены хлебных пошлин в Г. «Daily News», редактором к-рой стал в 1846. Золя выступил в Г. «Фигаро» в защиту Дрейфуса со знаменитой статьей «J'accuse». Гейне был парижским корреспондентом Г. «Augsburger Allgemeine Zeitung»; его корреспонденции, в которых он явился борцом за свободу, сторонником общественного переворота, немало способствовали успеху «Молодой Германии». Придавая огромное значение Г., писатели печатают в них свои лит-ые манифесты. Золя напечатал в Г. «Voltaire» свой манифест «Экспериментальный роман», Маринетти — в Г. «Figaro» — «Манифест футуристов». Наконец Г. играет огромную роль в утверждении тех или иных лит-ых вкусов, мод. «Г. во время Французской революции, — говорит Лансон, — явилась наследницей гостинного могущества в деле направления литературных вкусов». Г. дает большой материал для определения социального влияния произведения (библиография повторных изданий, отчет о периодической печати, полемика вокруг тех или иных произведений и т. д.).

В заключение необходимо упомянуть о специально лит-ых Г. Выпуск первой русской «Лит-ой Г.» относится к 1830. Ее издавал Дельвиг при деятельном участии Пушкина. Цель этой Г., как об этом было сказано в одном из номеров, — дать возможность тем литераторам, которые не могут участвовать ни в одном из петербургских и московских журналов, опубликовать свои произведения. «Лит-ая Г.» также ставила своей задачей, по словам Пушкина, «вырвать критику из рук судей, положивших в основание своего призвания свой собственный произвол и личное отношение к писателю». Это был орган аристократической партии (бар. Дельвиг, кн. П. А. Вяземский, Боратынский и др.), ведший ожесточенную борьбу с разнообразными течениями буржуазной журналистики 30-х гг. — с Надеждиным, Каченовским, Полевым и в особенности Фаддеем Булгариным (Деятельность «Лит-ой Г.»

освещена в ст. В. В. Гиппиуса «Пушкин и журнальная полемика его времени», в сб. «Памяти Пушкина», СПб., 1900). В «Литературной Г.», между прочим, были напечатаны отрывки из романа «Арап Петра Великого», отрывок из «Путешествия в Арзерум» и ряд стихотворений Пушкина. После революции 1905 лит-ые Г. выходили в Петербурге, большей частью по понедельникам. В Советской России первая лит-ая Г. вышла в 1922 («Лит-ый понедельник»), в 1928 — Г. «Читатель и писатель», с апреля 1929 федерацией объединенных советских писателей издается «Лит-ая газета».

Библиография: П. Помню источников, указанных в тексте статьи, см. след. работы: Шахов в А., Очерки литературного движения в первую половину XIX в., СПб., 1894; Бюхер К., Возникновение народного хозяйства, П., 1923; Егоров Ж., Происхождение газет, СПб., 1896; Чешкин-Ветринский Я., Очерк истории русской журналистики за вторую половину XIX в.; История русской литературы XIX в., под ред. Овсянко-Куликовского, изд. «Мир», М., 1910, т. V; Колган П. С., Очерки по истории западно-европейской литературы, т. II, М., 1922; Керженицев П. М., Газета, «Красная новь», М., 1923; Бюстрицкий Я., Газеты в буржуазном и пролетарском государстве, Гиз, 1921; Ольминский М., О печати, «Прибой», 1926; Шафиров Я., Вопросы газетной культуры, Гиз, 1927; Гусев Я., Загорянский, Каганович П., Язык газет, «Раб. пров.», 1927; Браз М. и Гусев М., Статья и фельетон, «Раб. пров.», 1928; Селищев Я., Язык революционной эпохи, «Раб. пров.», М., 1928; Винокур Г., Культура языка, «Раб. пров.», М., 1928; Фриче В. М., Западно-европейская литература XX в. в ее главнейших проявлениях, Гиз, 1928; Лансон Г., История французской лит-ры. Современная эпоха, М., 1909; За кулисами французской печати, Гиз, 1926; Мельсер А. В., Словарный указатель по книговедению, изд. «Колос», Л., 1924, стр. 185—216, 789—811 (систем. библиография книг и статей о Г. в Европе и в России). Библиография русских газет XVIII и XIX вв. см. в книге Лисовского Н. М., Русская периодическая печать 1703—1894, СПб., 1904—1913, 3 вып. О Г. за последние годы см. ряд статей в журналах «Красная печать» и «Журналист».

Э. Юрич

ГАЗЫ-ГАЛИМ-ЮНУСОВ — см. «Узбекская лит-ра».

ГАЗЫ-ЮНУСОВ — современный узбекский литератор. Сын кустика, получил образование в старом медресе, принимал участие в джадидском движении, ярый националист. В узбекской лит-ре известен как автор многочисленных драм, большинство к-рых является переделкой произведений на тюркском яз. Г.-Ю., будучи врагом советской власти, ведет агитацию за объединение всех тюрков вокруг Узбекистана и выселение из Туркестана европейцев. «Наша политика, — говорит Г.-Ю., — уничтожить „микробы“ царского правительства, твердо держать шарият, не шадя своей жизни проводить тюркско-исламистскую политику. Надежды, к-рые мы возлагали на великую русскую революцию, не оправдались» (антисоветский журнал «Исчиляр Дунияс», 1918).

Библиография: Хасанов М., О Газы-Юнусове, «Кыял Узбекистан», 1928, № 73.

ГАЙВАТА — см. «Longfello».

ГАЙД Стэйси [Stacey W. Hyde, 1897—] — английский писатель, механик по профессии. Первая книга его рассказов «Говарди по мастерской» (Shopmates, 1924), выпущенная издательством Рабочей партии, не имела успеха, как и вторая — роман «Простые записки» (Simple Annals, 1925). В дальнейшем Г. не находил издателя для своих

произведений (два его рассказа — «Лави» и «Предатель» — появились лишь в русском переводе в «Вестнике иностранной лит-ры» за 1928). Это заставило Г. отойти от рабочей тематики и попытаться приспособиться к требованиям буржуазных издательств (ненапечатанный его детективно-криминальный рассказ «Второй лакей»), но этого рода произведения Г. были чрезвычайно слабы в художественном отношении. В последнем своем романе «Глухая стена» (The Blank Wall, 1928) Г. возвращается к изображению своего класса.

Г. — художник реформистских слоев английского пролетариата. Бурная послевоенная эпоха в его творчестве не получила глубокого отражения, значительнейшие социальные события представлены лишь в деталях, в частности. Вместо классовых противоречий Г. обращается к бытовым коллизиям, сюжетика его вещей строится на основе личных конфликтов (борьба рабочего со священником из-за женщины — «Простые записи»; уход рабочего от жены к другой женщине, жизнь первой с детьми, вторичное замужество, приход первого мужа и т. д. — «Глухая стена»). Отобразив быт, Г. берет из него те элементы, к-рые наименее связаны с общественной действительностью. Из его описаний выпадает послевоенное движение английского пролетариата, и образы его рабочих характерны лишь для остальных слоев: недовольство не переходит в классовую борьбу, высшая форма активности — пассивное участие в стачке. Творческое своеобразие Г. заключается в реалистическом изображении быта и психологии английского несознательного и малосознательного рабочего.

Библиография: Стихи Г. печатались в «Нью-Лидер» и в др. изд. Русск. перев. «У станка» (Shopmates), 1925; The Blank Wall, London, 1929. С. Д.

ГАЙДУЦКИЕ ПЕСНИ — см. «Песни».

ГАЙМ Рудольф [Rudolf Haym, 1821—1901] — известный немецкий историк литературы, воспитывался еще на младогегельянских идеях «Галльских (немецких) ежгодников» А. Руге; принимал участие в демократическом движении 1848 (член правого центра Франкфуртского парламента); после революции — умеренный буржуазный либерал. Как историк и методолог лит-ры известен след. трудами: «Романтическая школа» (Die Romantische Schule, 1870, есть русский перев. В. Неведомского, М., 1891), «Гердер» (Herder, 1877—1885, 2 тт., есть русский перев. В. Неведомского, М., 1887—1889; см. критич. ст. А. Н. Пыпина «Гердер» в «Вестн. Европы», 1890, III, IV), «Гегель и его время» (Hegel und seine Zeit, 1857, есть сокращ. русский перев. Соляникова, СПб., 1861; др. изд., М., 1899) и «Вильгельм фон Гумбольдт» (Wilhelm von Humboldt, Berlin, 1856; русский перев., М., 1899). Бесспорная заслуга Г. в том, что он сумел доказать существенные отличия немецкой романтики от Sturm und Drang'a, ошибочно отождествлявшихся его предшественниками (Геттнер). Г. хотел противопоставить

свой метод историко-филологической школе Шерера, выдвигая синтетическое понимание лит-ры как части общекультурного целого эпохи; но, хотя Гайм, под влиянием общих позитивистических тенденций шестидесятих-семидесятих годов, более либерален в оценке литературных явлений, — в методологическом отношении он все же близок к биографизму.

Библиография: I. G. sammelte Aufsätze, 1903. II. Автобиография «Aus meinem Leben», 1902; Leitzmann A., Rudolf Haym. Zum Gedächtnis, 1901. Riehl A., Rudolf Haym, 1902.

ГАЙРАТИ — см. «Узбекская лит-ра».

ГАЛАНТНАЯ ЛИТЕРАТУРА — см. «Эротическая лит-ра».

«ГАЛАТЕЯ» — см. «Журналы русские».

ГАЛАХОВ Алексей Дмитриевич [1807—1892] — историк русской лит-ры. Его многочисленные научно-литературные статьи помещались в ряде изданий (ближе всего Г. стоял к «Отечественным запискам» А. А. Краевского). Г. — автор нескольких педагогических пособий по лит-ре, чрезвычайно популярных в свое время и совершенно устаревших сейчас. В главном своем труде — «История русской словесности, древней и новой» (2 тт., СПб., 1863—1875; 3-е изд., СПб., 1894), в значительной мере также утратившем научное значение, Г. проявил себя последователем «эстетической» критики. Воззрения Г. подверглись сокрушительной критике со стороны одного из значительнейших представителей русской историко-культурной школы — Тихонова (см.).

Библиография: I. Подр. перечень работ Г. см. Языков Д., Обзор жизни и труд. русск. пис., в. XII, СПб., 1912. II. Тихонов Н. С., Сочинения, т. I, М., 1898; Сакулин П. Н., В поисках научной методологии, «Голос минувшего», 1919, № 1—4.

III. Кроме упомянутой работы Языкова см. еще: Венгеров С. А., Источники словаря русских писателей, т. I, СПб., 1900; Словарь чл. о-ва люб. росск. словесности, М., 1911.

ГАЛЕВИ Иегуда [Jehuda Halewi, ок. 1100—1150] — гебраистский поэт и испанско-арабский философ. Р. в Толедо. В юности обучался теологии, светским наукам и медицине. Под влиянием Моисея-ибн-Эзра — одного из выдающихся представителей гебраистской поэзии того времени — Г. рано начал писать стихи на древнееврейском яз. Он был страстным националистом. Пробыв долгое время врачом в мусульманском городе Кордове, Г. отправился в Палестину, по пути остановился в Александрии. Свои впечатления от путешествия по морю он позже передал в своих «Морских песнях». Погиб во время вторичной поездки в Палестину.

Творчество Г., в особенности его светские произведения, как и вся гебраистская поэзия того времени, отмечено влиянием арабской лит-ры; это влияние сказывается в лиризме, в романтичности образов, в гиперболических сравнениях, в тяготении к аллегорическим намекам, в эпиграммности и в игре слов. Арабская поэзия стимулировалась разными изречениями из Корана или более древними поэтическими документами, гебраистская — отдельными библейскими фразами или отрывками из Библии

и произведениями более древней гебраистской поэзии. Постоянная ссылка на библейский текст особенно характерна для гебраистской поэзии того времени, т. к. древнееврейский язык уже в течение многих столетий не был разговорным и оставался лишь яз. книги. Тематика Г. была очень сходна с тематикой арабских поэтов данной эпохи: песни дружбы, любви, хвалебные гимны, панегирики знати, менаматам, жизнерадостность, национальные песни, траурные песни в память умерших друзей и близких, эпиграммы, загадки, шутки. Несмотря на то, что в произведениях Г. немало трафаретного и книжного, его поэзия не лишена простоты выражений и душевного лиризма. Г. писал также религиозные стихи, часть к-рых канонизирована литургией.

Жизнь и деятельность поэта протекала в магометанской части Испании. Евреи занимали там должности сборщиков податей, полицейских чиновников, служащих и также составляли значительный контингент лиц интеллигентных профессий. Знать и городское население относились к ним враждебно, вели против них борьбу, стремясь вытеснить их из сферы влияния на общую государственную жизнь. Приближение гонений на евреев уже давало себя чувствовать в разных областях жизни страны. В 1147—1148 произошел государственный переворот — одна династия сменяла другую; начался период сильных гонений на еврейство. Почти в таком же положении находилось еврейское население в христианской Кастилии, где евреи играли такую же роль, являясь опорой монарха против претензий со стороны городского населения и в особенности знати. Перелом в положении еврейства, занимавшего промежуточную позицию между враждовавшими — монархом, с одной стороны, знатью и городским населением — с другой, конечно отразился на творчестве Галеви: отсюда мотивы беспомощности и безнадежности в его поэзии. Этим переломом также объясняется обращение поэта к утопически-романтическому идеалу возрождения еврейского народа «на обетованной земле», идеалу, созвучному эпохе крестового рыцарства с его стремлениями в Палестину.

Г. также написал философско-теологическую книгу на арабском яз., более известную в переводе на древнееврейский яз. под заглавием «Кузари». Это произведение является апологией религии в неоплатоническом разрезе и направлено против последователей Аристотеля. В «Кузари» Галеви изложил свою историко-философскую националистическую концепцию, сильно влияющую на средневековую гебраистскую философию, теологию и каббалу. Книга эта переведена на латинский яз. [1660], испанский [1663], а впоследствии и на немецкий. Реакционное сионистское движение нередко пользовалось националистической концепцией Г. и его националистическими стихами для своих целей. Г. считается самым

крупным гебраистским поэтом послебиблейского периода. Стихи его издавались и переводились почти на все европейские яз. Образ Г. использован Гейне в одной из «Еврейских мелодий» (Jehuda ben-Halewy).

Библиография: I. Лучнеев изд. Divan etc., 1901—1910, Berlin, hrsg. von H. Brody; Al-Chazari, übers. von H. Hirschfeld, Breslau, 1885; Das Buch «Kuzari» des J. Halevi, nach dem Texte d. Jehuda-ibn-Tibbon, Cassel, 1853; «Cuzary», tr. del árabe por Jehuda Abentibbon y del hebreo por J. Abendana. Publ. A. Bonilla y San Martin, con un apénd. de M. Menéndez y Pelayo, 1910.

II. Гаркави П., Иегуда Галеви, «Восход», 1881, IV; Brody H., Studien zu den Dichtungen J. Halevis, Berlin, 1895; Neumark D., Geschichte der jüdischen Philosophie des Mittelalters, I, 510; «Heatid» (на древнеевр.), I, Berlin, 1908.

М. Виноер

ГАЛЕВИ Людовик — см. «Французская литература» и «Оперетта».

ГАЛЕК — см. «Чешская лит-ра».

ГАЛИБ Мирза Асадулла-хан [Asad-Ullah Khan, Mirza, прозв. Ghalib, 1796—1869] — знаменитый поэт мусульманской Индии XIX в., один из последних представителей старого лит-ого направления, связанного с традициями персидской поэзии. Писал как по-персидски, так и на своем родном языке — урду. Его персидские произведения (стихи и проза), к-рым Г. сам придавал большое значение, ныне забыты, и славой своей он обязан небольшому сборнику стихов на урду («Diwān — i Urdū»), выдержавшему множество изданий. Тематика его лирических стихотворений — «газелей» — чисто традиционная; главное их достоинство — блеск и образность стиля. Последующие поэты, представители нового направления, обусловленного проникновением европейской культуры, в отношении поэтического языка многими обязаны Г. Он известен также как автор писем, оказавших значительное влияние на выработку художественной прозы урду. Шесть газелей Г. переведены на русский яз. М. Клягиной-Кондратьевой (Восточные сборники, в. I, «Новая Москва», 1924).

Библиография: II. Ghalib: A sketch of his life and works, Madras, 1922. А. С.

ГАЛИНА [1873 —] (псевдоним Глафиры Адольфовны Эйнерлинг) — поэтесса и беллетристка; сотрудничала в «Русском богатстве», «Мире божьем», «Образовании», «Жизни» и в разных изданиях для детей. В свое время пользовалась немалой популярностью ее стихотворение «Лес рубят», посвященное студенческим волнениям 1901: оно долго распространялось в списках и впервые было напечатано за границей. Значительное место в произведениях Г. занимает интимная лирика. Г. известна также как переводчица «Бродяги» Ибсена [1908].

Библиография: I. Стихотворения, СПб., 1902; Предрасветные песни, СПб., 1906; Сказки, 2 тт., СПб., 1903 и 1908. II. Автобиография Г. в сб. «Первые лит-ые шаги», М., 1911; Мельшин, Очерки русской поэзии, 1904.

III. Владиславлев И. В., Русские писатели, изд. 4-е, Гиз, Л., 1924.

ГАЛИСИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА — см. «Испанская лит-ра» и «Португальская лит-ра».

ГАЛИЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА — см. «Украинская лит-ра».

ГАЛКИН Самуил Залманович [Schmucl Halkin, 1899—]—еврейский советский поэт. Глубоко связанный с традиционной еврейской культурой, Г. как бы является продолжателем в новейшей еврейской поэзии векового поэтического «предания», созданного длинным рядом поколений. Частые библейские реминисценции (в образах его поэзии и в их стилистическом оформлении) не являются у Г. стилизацией, а составляют органическую часть его творчества. Но будучи носителем «национальной» традиции, Г. в то же время чрезвычайно чутко реагирует на коренную социальную перестройку, к-рой сейчас подвергается жизнь основной еврейской массы в пределах Советского Союза (переход к работе на земле, внедрение в производство). Данное в творчестве Г. в яркой и своеобразной поэтической форме сочетание старинной культуры с чувством живых социальных процессов советской действительности (еврейский критик М. Литваков по праву называет Г. «глубоко советизированным национальным поэтом») обеспечивает за ним видное место в новейшей еврейской поэзии.

Библиография: I. Книги Г.: Lider, Киев, 1922; Wej Ummut, М., 1929.

II. Litwakow M., «In Umru», т. II, М., 1926, стр. 216. А. Г.

ГАЛЛИЦИЗМ [латинск.]— слово или выражение, заимствованное из французского яз. и противоречащее нормам русского яз. (или какого-либо иного). В лит-ой речи Г. является одним из видов стилистических варваризмов (см.). Иногда Г. вводится в чистом, неизменном виде («визави», «тур-де-бра»), чаще же звуки французского яз. заменяются соответствующими русскими, французские суффиксы также заменяются русскими (ср. «купон», «вагон», «помидор» — произносятся «памидор» — и т. д.). Наряду с лексическими Г. для русской литературы типичны Г. синтаксиса, т. е. синтаксические конструкции, перенятые из французского языка. Особое место среди Г. занимают буквальные переводы французских выражений (см. «Кальки»), напр. «иметь место» (avoir lieu).

ГАЛЬДОС Бенито Перес [Benito Pérez Galdos, 1843—1920]— один из крупнейших представителей испанского романа XIX в., идеолог либеральной испанской буржуазии, борющейся с конституционным монархизмом за республиканский строй; юрист по образованию и профессии; принимал деятельное участие в политической жизни страны, — депутат республиканской партии. Лит-ую славу Г. завоевал своей историко-романтической эпопеей (в 46 тт.) «Национальные эпизоды» (Episodios Nacionales). Эпопея охватывает период от вторжения Наполеона до провозглашения первой республики середины XIX в. Среди романов (их свыше 20), составляющих это монументальное произведение, наиболее художественными являются: «La Corte de Carlos IV» (Двор Карла IV, русск. перев., СПб., 1895) и «Trafalgar» (Трафальгар). Они написаны

под несомненным влиянием, с одной стороны, Бальзака («Человеческая комедия»), с другой — А. Дюма и Эркмана-Шатриана и представляют собой высокие образцы политического романа.

Г. противопоставлял в этих романах героизм и патриотическую самоотверженность «народных» героев беспомощности испанской буржуазии. Он ставил себе определенную задачу — воспитать и укрепить в сознании читателя и, в частности, молодого поколения, принципы буржуазно-либеральной политической морали. Г. предшественник таких идеологов республиканского либерализма, как Бласко Ибанес (см.).

Г. известен также и как автор ряда романов, направленных против католической церкви. Последние были характерны для эпохи упадка некогда экономически и политически могущественной Испании. Из романов этой серии наиболее популярны и не утратили своего значения в условиях испанского действительности «Doña Perfecta» (1876, русск. перев., СПб., 1882 и 1910) и «Gloria» [1877], изобличающие жестокость и реакционную сущность католицизма.

Романы Г. — «Lo prohibido» [1885], «Tormento» (2-е изд., 1884), «Fortunata y Jacinta» [1888], «La desheredada» [1890] и «Misericordia» [1897] — изображают в натуралистических тонах быт «дна» испанских городов и вскрывают социальную механику современного капиталистического общества.

Г. также принадлежит пользовавшаяся большим успехом у широкой публики пьеса «Электра».

Библиография: I. Собр. сочин. Г. начало выходить в 1910 (вышло 2 тт.). Русск. перев.: Очарованный кавалеро, перев. и пред. Б. А. Кржежевого, Гиз, П., 1923. («Всемирн. лит-ра»); Избр. сочин. Бенито Перес Гальдос; То же, изд. «Пробой», Л., 1927; Gerona, 1893.

II. Alarcón Capilla A., Galdos y su obra, Madrid, 1922; Dandariena G., Galdos, su genio, su espiritualidad, su grandeza, Madrid, 1922; Petriconi H., Die spanische Literatur der Gegenwart, 1926. К. Д.

ГАЛЬПЕРН Мойше-Лейб [Moische-Leib Halpern, 1886—]— один из виднейших представителей современной еврейской поэзии в Америке. Р. в Злочеве (Восточная Галиция). Сын лавочника. 12 лет уехал в Вену, где учился малярному ремеслу и живописи. С 1908 живет в Америке, где как видный деятель группы «молодых» участвует в целом ряде сборников, альманахов, во многих журналах и газетах. С основанием в 1919 еврейской коммунистической газеты в Нью-Йорке «Di Freiheit» стал активным ее сотрудником, помещая в ней стихи, поэмы и литературные статьи. Творчество Г. отличается своеобразным лирико-сатирическим стилем. Путь его развития — от индивидуалистического романтизма в нищенском разрезе к полному его отрицанию, высмеиванию всех «богов и кумиров» прошлого; корни его индивидуализма — в ненависти к капиталистической цивилизации, подавляющей творческие силы личности, в неприятии буржуазной культуры, пронизанной фальшью и лицемерием. В своей первой книге стихов и поэм — «В Нью-Йорке» [1919] — Г. страстно

проклинает этот город «желтого дьявола», обнажает пустоту городской жизни, видя в ней лишь торжество буржуазной эксплуатации. В книге, проникнутой глубоким сочувствием люмпенпролетариату, символизирующему моральное убожество капитализма, нет ясного и зрелого социального сознания. Г. не находит выхода из социальной трагедии и ищет утешения в лирической фантастике, в романтических вымыслах. Отчаяние толкает поэта к мистическому нигилизму, глубокому пессимизму, слегка смягчаемому стремлением к социальному подвигу. Лишь наша революция отрезвила поэта и заставила его сжечь все «корабли мечтаний». Его вторая книга стихов — «Золотая пава» [1924] — является сплошной пародией на романтику; она насыщена бытовыми впечатлениями, социальной иронией, насквозь проникнута саркастической ненавистью к классовому врагу. В этой книге Г. создал особый жанр социальной баллады, в к-рой ощущения современных событий своеобразно сочетаются с ассоциациями старого быта. Г. приближается к современности через социальные воспоминания: сатирически изображая быт современного Нью-Йорка, он указывает на аналогии жестокой эксплуатации в прошлом и настоящем, на «психологическую» преемственность эксплуатации. Всегда движимый социально-этическим пафосом, он как бы «смешает» социальные планы в бытовом и психологическом смысле. Сатирически высмеивая современную американскую жизнь, в особенности городской быт, Г. однако и в «Золотой паве» не обрел цельного, устойчиво-положительного социального мировоззрения: он постоянно подвергается искушениям анархического индивидуализма, ощущает соблазны анархо-индивидуалистической «гордыни», иногда колеблется между «золотой цепью» прошлого и «железной цепью» настоящего. В некоторых стихах Г. воспекает тишину крестьянской обители на опушке леса, мирный крестьянский труд и мозолистого рабочего, являющегося для поэта единственным воплощением социальной чести и совести — единственным воплощением чего-то, по выражению поэта, «святого» на земле. Вот эта поэтическая идеализация и социальное морализирование и мешают поэту выбраться на путь сознательно-выдержанного революционного творчества. В своем стремлении дискредитировать романтику Г. сознательно культивирует цинические прозаизмы в стихах, вносит в стихотворчество прозаическую сюжетность, но всегда оправдывает свои подчас нарочитые «грубости» подлинно глубоким лиризмом, сильной поэтической фантастикой. У него немало фельетонного, но последнее ничуть не умаляет его смелых, зачастую оригинальных образов и метафор. Язык и стиль Гальперна являют этап рафинирования еврейской народной песни.

Ш. Гордон

ГАМЕРЛИНГ Роберт [Robert Hamerling, 1830 — 1889] — австро-немецкий поэт и драматург, происходит из бедной семьи.

Во время революции 1848 состоял членом известного «Академического легиона», после революции — учитель гимназии в Триесте. Гамерлинг в 60-х годах (период расцвета промышленности в Австрии) выступил с поэмой «Лебединая песня романтизма» (Ein Schwanenlied der Romantik, 1862) против века «пара и электричества», противопоставляя ему идеализированное, отвлеченное прошлое как царство красоты. Против механизации жизни он также направил и свою известную сатиру «Гомункулус» (Homunculus, 1888, русск. перев., СПб., 1892). Г. не может примириться с духовной пустотой бюргерства, но блеск и роскошь новой буржуазной жизни увлекают его. Творчество Г. — постоянная борьба между пессимизмом и жизнерадостностью, отличающая буржуазную интеллигенцию 60-х гг. В поэме «Агасфер в Риме» (Ahasver in Rom, 1866, русск. перев. Ф. Миллера, СПб., 1872) эта борьба показана в столкновении между Нероном и первыми христианами, в поэме «Король Сиона» (Der König von Sion, 1869, русск. перев. Ф. Миллера, М., 1880) — между двумя фракциями перекрещенцев, а в «Аспазии» (Aspasia, 1876, русск. перев., 2 тт., СПб., 1884) — между философами и художниками древней Греции. Г. написал также драму «Danton und Robespierre» [1871], «Lord Lucifer» (комедия, 1880) и стихи — «Venus im Exil» [1858], «Sinnen und Minnen», и др.

Библиография: I. Кроме указанного, на русск. яз. перев. П. Вейнбергом драм. сатира «Тест в «Отеч. записках» (1873, X) и там же помечены перев. «Стихотворения Г. («Отеч. зап.», 1872; XI, XII; 1873, 1874, VIII, XII; 1876, VIII; Sämtl. Werke, 16 тт., 1912; Ungedruckte Briefe, 4 тт., 1897—1901.

II. Автобиография «Stationen meiner Lebenspilgerschaft», 1899; Чехиня В., Гамерлинг, Характеристика, СПб., 1904; Rossegger P., Persönliche Erinnerungen an R. Hamerling, 1890; Rabenlechner M. M., Hamerling, sein Leben und seine Werke, 1896; Его же, Hamerlings «Danton und Robespierre» und die Geschichte, 1906; Altman n, R. Hamerlings Weltanschauung, 1914.

ГАМИЛЬТОН (правильнее д'Амильтон) Антуан [Antoine, comte d'Hamilton, 1646 — 1720] — англо-французский писатель. Р. в семье шотландского аристократа, эмигрировавшего во время английской революции 1640 — 1658 во Францию, где Г. и получил воспитание. Вернулся на родину при реставрации. В 1688, после падения Стюартов, снова эмигрировал во Францию. В своих произведениях Г. отражает пессимизм эмигрантской аристократии; с едкой, хотя и неглубокой иронией дает он картину нравов придворной знати. Главное произведение Г. — «Mémoires du comte de Grammont» — «Мемуары графа Грамона» [Филибер Грамон (1621 — 1707) — зять Гамильтона, участник Фронды, изгнанный Людовиком XIV и известный своими похождениями при дворе], написанное в 1704, изданное в 1713 — классический образец французской прозы XVII в., наряду с «Caractères» Ла Бруйера (см.); Г. дал, наряду со скандальной хроникой двора и аристократии, прекрасные портреты: Кромвеля, Людовика XIV и др. Его «Contes de Féerie» (сказки), пародируя модные

тогда среди аристократии волшебные сказки и «1001 ночь» Галлана, так же как и «Мемуары» являются отражением полемической устремленности Г.; они оказали значительное влияние на французскую новеллу XVIII в.

Библиография: I. Chevrès, 3 тт., 1912; Mémoires du chevalier de Grammont, précédées d'une notice sur la vie et les ouvrages d'Hamilton, par M. Auger, suivis de la table des noms propres des Mémoires de Grammont et d'un choix de ses épitres en vers et de sa correspondance, 1878.

II. F.urst R., Die Vorläufer der modernen Novelle im XVIII Jahrh., 1897. А. III.

ГАМЛЕТ — центральный образ трагедии, к-рая в 1601—1602 ставилась в Англии, вышла в 1603 первым изданием под заглавием «Трагическая история Гамлета, принца датского. Сочинение Вильяма Шекспира. В том виде, как она была несколько раз представлена актерами его величества в Лондоне, а также в университетах Кембриджском и в других местах», и окончательно была оформлена во втором издании, вышедшем в 1604 и озаглавленном: «Трагическая история Гамлета, принца датского. Сочинение Вильяма Шекспира. Вновь напечатанная и увеличенная почти вдвое против прежнего по подлинной и полной рукописи».

Основной сюжетный мотив «Г.» — месть отчиму за то, что он убил отца, женился на матери и преступлением овладел престолом, — неоднократно разрабатывался в лит-ре за несколько веков до «Вильяма Шекспира» (о доподлинном авторстве «Г.» см. «Шекспир»). Началом этого мотива служит, если не считать греческого мифа об Оресте (см. «Эсхил» и «Софокл»), скандинавская сага об Амлете, сохранившаяся в хронике Саксона Грамматика, датского летописца XII в. Эта сага была обработана Бельфорэ по-французски в его «Histoires tragiques» [1564]; работа Бельфорэ была переведена с рядом изменений на английский яз. под названием «The History of Hamlet». Переработка Бельфорэ послужила, как полагают некоторые исследователи, непосредственным источником для трагедии Шекспира.

Скандинавская сага, которая содержит главные сюжетные элементы Шекспировского «Г.», рисует Амлета как натуру волевою, действительную. Он умеет преодолевать все препятствия и разрешать поставленные себе задачи: ему удастся разоблачить перед матерью преступника, убить его и вернуть себе родительский престол. Используя в основном сюжет скандинавской саги, Шекспир наполнил ее иным внутренним содержанием. Драма не в преодолении внешних препятствий для удачного выполнения акта мести, а в самом принятии решения. Она не во внешних событиях, а во внутренних переживаниях. Авантюризм саги, ее действительность, исходящая из ясного сознания, что нужно сделать, и сконцентрированная только вокруг вопроса, как осуществить поставленную себе цель, — заменен психологизмом,

вопрос о том, что делать, заслоняет и вытесняет вопрос: как сделать.

Амлет из саги непрерывно действует. Г. Шекспира — весь поглощен своими переживаниями, ибо «блещет в нас румянец сильной воли, когда начнем мы размышлять: слабеет живой полет отважных предприятий и робкий путь склоняет прочь от цели» (д. III, сц. I. Перевод Кроненберга).

Г. не чужд «живой полет отважных предприятий», он умеет при случае быстро задумать и быстро выполнить свой план



Актер Ирвинг в роли Гамлета

(подделка письма дяди в Британию). Он знает упоение борьбой: «под их подкоп, когда я не обчелся, я подведу другой, аршином глубже, и он взорвет их до луны. О, как отродно столкнуть две силы на одном пути» (д. III, сц. III).

Но почему для Амлета из саги убийство подслушавшего царедворца и предание казни отвозивших его в Англию придворных были лишь этапами к убийству короля, а действительности Г. хватается только на то, чтобы убить Полония, выполнить план подкопа под Розенкранца и Гильденштерна, к-рые являются лишь агентами короля, но ее нехватает для выполнения основной задачи — для осуществления решения об убийстве короля?

Амлет из саги боролся за веками установленную норму, воспринятую им как святая

истина. Гамлет усомнился в нормах веков и погружен в вопрос: «что есть истина?» Г. владеет шпагой не хуже любого феодала, но он не рыцарь, а мыслитель. Он свою молодость провел не на рыцарских турнирах, а в Виттенбергском университете, за книгой. Он упивается не силой удара воина, а силой искусства, к-рое «в состоянии своим мечтам всю душу покорить» (д. II, сц. II). Гораций — его друг не по полю брани, а по общей устремленности в царство разума: «Твой светлый ум — вот все твое богатство, ты им питаешься и им одет» (д. III, сц. II). Рыцарь знал, что братоубийство — зло, месть — добро, и все его усилия были направлены на торжество добра. Г. сознает, что «само по себе ничто ни дурно, ни хорошо; мысль делает его тем или другим» (д. II, сц. II).

Откуда такой релятивизм? «Пала связь времен» (д. I, сц. V). Основной крепостью времен была вера. «Credo quia absurdum» веками твердил феодальный мир слова «отца» католической церкви Тертуллиана. В душе Г. рядом с верой встала сомневающаяся мысль. И обе эти силы — вера и разум — ведут в нем непрерывную борьбу.

Он верит в бессмертие [«Моей душе что может сделать он, моей душе, бессмертной, как он сам?» (д. I, сц. V)], допускает существование потусторонних сил (явления тени), учитывает существование рая и ада (сцена с королем на молитве — д. III, сц. II), но в то же время высказывает кощунственные для христианина, почти эпикурейски-материалистические, мысли о человеческих останках. Для раскрытия этого строя мысли Г. автор специально сохраняет, деформируя, один эпизод из саги. Там Аmlет, убив подслушивающего придворного, разрубает его труп на куски и отдает его на съедение свиньям. Аmlет — человек глубокого средневековья. Он — варвар. Г. воспитывался в культурнейшем центре эпохи — в Виттенбергском университете, где Лютер прибил свои тезисы. Он может убить царедворца, но не станет варварски надругаться над его трупом. Однако третье действие кончается авторской ремаркой: «Гамлет уносит тело Полония». Зачем он это делает? Это нужно для последующего высказывания, что «мы откармливаем животных, чтобы откормить себя, а себя — для червей. Этим все кончается». Можно «удить червяком, к-рый ел короля, и скушать потом рыбу, проглотившую червяка» (д. IV, сц. I). Человеческая жизнь есть лишь стряпанье блюда для червей. «Этим все кончается». Глубоко пессимистическая, атеистическая мысль, ибо для верующего факт поедания червями трупа ничтожен сравнительно с основным вопросом о грядущей судьбе души. Для него «этим» не «все кончается». Для него, наоборот, со смертью «все только начинается». О поедаемом червями и воняющем Полонии Г. говорит королю. Он так. обр. издевается над королем. Король взшел на

трон через капново преступление. Но как ничтожно и мнимо это величие: откармливая собой червей, король может проглатываться по пищеварительным органам нищего. Эта мысль во всей своей пессимистической обнаженности выступает в беседе с Горацием на кладбище. Бедный Иорик, от чьих шуток, «песен, молнии остроумия все пирующие хохотали до упаду», сейчас вызывает отвращение. И такой же удел уготовлен прекраснейшей: «Пусть она хоть на палец наложит румян, а все-таки лицо ее будет, наконец, таким же». Но что ничтожный Иорик и слабая женщина? Могушественнейший повелитель не избегнет их жалкой судьбы: привыкший к школьной логике, Г. строит силлогизм: «Александр умер, Александр похоронен, прах — земля, из земли делается замазка». Ergo: «Кто поселял в народах страх, перед кем дышать едва лишь смели, великий Цезарь — ныне прах, и им замазывают щели». Исследователи выводили эти мысли Г. из пантеизма Дж. Бруно. Но пантеизм Джордано Бруно был светлым сознанием, что все прекрасно. Всюду творец. Пантеизм возвеличивал червяка до человека, до бога. Г. снижает человека до червяка. Пантеизм Дж. Бруно — оптимистическая вера. Философия Г. — пессимистический цинизм. Джордано Бруно, как и вообще великие люди Возрождения, с большой самоотверженностью рвали «связь времен» прошедших и с огромным творческим напряжением устанавливали грядущую «связь» своей, новой эпохи. Г. не взрывал прошлого. Он с горечью констатирует, что «пала связь времен». Он горько жалуется на свою долю: «Зачем же я связать ее рожден?»

Пантеизм Дж. Бруно, как и скептицизм Монтэня, с к-рыми часто связывали философию Г., знаменовали приход буржуазии. Они идеологически взрывали феодализм и его основную идеологическую скрепу — католицизм. Они подготовляли торжество буржуазных отношений. Поэтому скептицизм Монтэня был полон взрывчатой действительности, он своей иронией произносил приговор над всеми «датскими королями», убивал и мстил всем феодальным властителям, а из своих сомнений в потустороннем мире выводил необходимость радоваться земной жизни и тем разрушал средневековый монастырь. Точно так же пантеизм Дж. Бруно был проникнут глубочайшей верой в красоту жизни на основе новых буржуазных отношений. Сам Дж. Бруно способен был взойти на костер инквизиции за свою веру.

Другое дело — Гамлет. Он — аристократ, чей мир взрывается. Рыцарским мечом он больше не удержится в своем феодальном замке. Он вынужден уйти оттуда в университет. Из феодала-помещика Гамлет превращается в деклассированного интеллигента (Ф р и ч е В. М., «Шекспир»). И он сейчас колеблется между старой феодальной верой и новой университетской философией.

Действовать ему больше не дано. Действовать значит воевать за старое феодальное могущество или за новую власть торговой буржуазии. Действовать значит властвовать или накоплять. Но вместе со своими феодальными богатствами он потерял свою власть, а к заморским торговым предприятиям, к торговому накоплению он всем своим прошлым не подготовлен. На место действия встает размышление. Акты теряют свое значение. Важны лишь размышления по поводу них: мысль делает их хорошими или дурными.

Дж. Бруно, Монтэнь и еще более соотечественник и современник Шекспира Френсис Бэкон сделали мысль, разум орудием действия. Для Бэкона цель науки — царство человека (*regnum hominis*). Для него знание — сила, сила для овладения природой. Для мыслителя буржуазии знание, между прочим, потому было средством могущества, что оно разрушало веру, которая была идеологической крепостью феодализма. Г. не дано больше действовать, он погрузился в мысль и сделал ее источником своего бездействия, своих колебаний, своих бесконечных сомнений. Исследователи говорили о вечно сомневающемся Г., но опять-таки недостаточно учли особый характер его сомнений. Скептицизм, скажем, того же Монтэня, был отрицанием феодальной истины с ее потусторонними нормами и тем самым утверждением новой буржуазной истины с земными нормами. Скептицизм Г. — сомнение в возможности установить, что есть истина. Скептицизм Монтэня был отрицанием того, что феодализм — добро; сомнением в первородности зла, в том, что земля должна веками остаться «юдолью печали и скорби», и утверждением радости земной жизни, между тем как Гамлет не сомневается во зле: оно пребудет веками. Весь его скептицизм направлен, как указал Тургенев, на добро. Добра нет и быть не может. Офелия так же его предаст, как мать предала отца.

Его сомнение поэтому в основном сводится не к тому, можно или нельзя убить короля, виновен или не виновен король: он неоднократно устанавливает преступность короля. Он много раз говорит себе, что убить должно. И все же не убивает, несмотря на то, что чувствует в себе достаточно сил для выполнения этого акта, ибо его основное сомнение не в том, можно или должно ли убить, а можно ли покончить самоубийством. Он мечтает перейти в небытие: «О, если бы вы, души моей оковы, ты, крепко сплоченный состав костей, упал росой, туманом испарился» (д. I, сц. II). Он плачет о грехе самоубийства: «если бы ты, судья земли и неба, не запретил греха самоубийства» (там же). Он чужд страха своего небытия. Он жаждет его. Он не кончает самоубийством только из-за страха могильных снов, потусторонних мук. Он свою жажду небытия как единственного средства избавиться от

ужасов жизни возводит в общую категорию: «Окончить жизнь — уснуть. Не более. И знать, что этот сон окончит грусть и тысячи ударов — удел живых. Такой конец достоин желаний жарких». Все жаждали бы его, все стремились бы к нему: «Когда бы мог нас подарить покоем один удар — кто нес бы бремя жизни?» — «Да, только страх чего-то после смерти смущает волю, и мы скорей несем земное горе, чем убежим к безвестности за гробом». Страх замогильных снов и невозможность ответить на вопрос, будут или не будут они, невозможность раскрыть эту тайну, познать эту истину, единственно важную и основную для человеческого бытия — «вот что дальнейший заграждает путь. Вот отчего беда так долговечна». К ответу на вопрос, возможно ли небытие, будет ли потусторонний покой, — сводится вся проблема: «быть или не быть?» (д. III, сц. I).

Проблема самоубийства возникает у Г. не из-за своего бессилия мстить, а из-за того, что мир ужасен. В первый раз он ее ставит еще до встречи с тенью отца, еще до того, как ему становится известным преступление короля и, стало быть, еще до того, как перед ним встает вопрос о необходимости мстить. Он ставит эту проблему только из-за того, что мать поспешила выйти вторично замуж. Этот факт приводит его к признанию, что мир — «опустелый сад, негодных трав пустое достояние». Почему автор приводит Г. от частного факта к таким универсальным обобщениям? Социальная ущемленность одаренного представителя нисходящего класса открывает ему глаза не только на угрожающую ему гибель, но и на социальную несправедливость, на «бессилие прав, тиранов притеснение, обиды гордого, презренных душ презрение к заслугам», на то, что «Дания тюрьма», приводит его к сознанию, что «быть честным — значит, как ведется на этом свете, быть избранным из десяти тысяч». Но все это зло жизни, вся эта скорь, к-рой он, став сам ее жертвой, может теперь сочувствовать, кажется Г. столь же непреложной, как его собственная гибель, обусловленная гибелью его класса. Торжество над этим классом торгового капитала и превращает, в конечном счете, мир нисходящего феодала в опустелый сад. Именно это возникающее и растущее на месте феодального благополучия буржуазное богатство для него «негодных трав пустое достояние».

Выхода нет. Исправить мир не дано: ибо исправить его, значит для выбитого из исторического седла феодала вернуться к прошлому, а к нему возврата нет. Остается уйти в небытие или погрузиться в свою внутреннюю жизнь: «мог бы заключиться в ореховую скорлупу и считать себя королем необъятного пространства, если бы не злые сны мои» (д. II, сц. II).

Г. потому считает, что «блекнет в нас румянец сильной воли, когда начнем ми

размышлять», что его размышление — это осознание потери социального равновесия.

Социальный пессимизм нисходившей аристократии привел к философскому пессимизму Гамлета. Утеря социального равновесия привела его к вечным сомнениям, колебаниям, пассивному рефлексированию, к умерщвлению живой страсти к Офелии, к тоске по небытию как проблеме всех проблем.

История с Марией Стюарт и графиней Эссекс, вышедших замуж за убийц своих мужей, вероятно сыграла известную роль в том, что Шекспир заинтересовался средневековой легендой об Амлете. Но новая интерпретация образа была целиком определена тем, что для социальной группы создателя Г. «пала связь времен» и ей не под силу было сызнова «связать ее». «Трагическая история Г., принца датского» не могла уже потому больше быть ни хроникой борьбы за похищенный престол, ни кровавой драмой мщения. Преступность короля и королевы, лживость и подлость придворных должны были лишь демонстрировать, «как пошло, пусто, плоско и ничтожно... житье на этом свете». Весь мотив мести является для него только материалом для драматического вскрытия «надлома, надрыва, растряпанности и раздвоенности» (Фриче) не принца датского XII в., а английского аристократа конца XVI в.

Г. — синтетический образ нисходящего дворянина XVI в., к-рый, потеряв свою социальную основу, усомнился в вековой правде, но не обрел новой, ибо новая правда — правда класса, вырвавшего у Г. из-под ног его основу. Натиск этого нового класса заставляет его критически посмотреть на вековую феодальную истину, на истину католической церкви и вслушаться в голоса Бруно, Монтэня, Бэкона. Но «царство человека», к к-рому зовет Бэкон, обозначает конец царства феодала. «Принц Г.» отворачивается от веры Дж. Бруно, от утверждения радости жизни Монтэня, от упоения силой знания Бэкона, от творческой жертвенности и действительности мысли Возрождения и утверждает философию безволия, пессимистический цинизм, торжество все пожирающего червяка, жажду бегства из «опустелого сада» жизни в небытие.

Образ Г. целиком и полностью детерминирован социальным бытием английской нисходящей аристократии конца XVI в. Он для Англии был таким же эпохальным образом, каким был Онегин или Печорин для определенной полосы русской дворянской действительности. Чертами Г. Шекспир наделяет не только средневекового «принца датского». В той или другой мере он наделяет ими и разочарованного придворного Жака («Как вам это понравится»), «Тимона Афинского», и «Кориолана». Но в кризисе всех этих персонажей (подробнее о них см. «Шекспир») вскрывается все тот же кризис английской

аристократии конца XVI в. Образ Г. детерминирован его действительностью. Стало быть, Г. для своего времени был только социальным образом. Он стал психологическим типом, «вечным образом», философской категорией, «гамлетизмом» — для последующих веков. Иные исследователи даже утверждали, что автор «Г.» с самого начала ставил перед собой задачу создать «общечеловеческий тип», «вечный образ». Это верно лишь в том смысле, что класс часто склонен свой исторический опыт возводить в вечную норму, он кризис своего социального бытия воспринимает, как кризис бытия. Классу тогда кажется, что не нисходящий аристократ колеблется между старыми феодальными и новыми буржуазными нормами, между догматами религий и данными опыта, между слепой верой и критическим мышлением; не теряющий свое социальное равновесие аристократ готов уйти в небытие, лишь бы не познать катастрофы спуска по социальной лестнице, — а человек всех веков стремится сбросить «бремя жизни», покончить с «бедой», к-рая «так долговечна». Покой смерти манит из безысходности не одного «принца датского». Для всех «живых такой конец достоин желаний жарких».

Драма класса рисовалась автору «Г.», как драма человечества. Но, по существу, он дал не вечную драму человечества, даже не драму всей своей эпохи, а лишь драму определенного класса в определенный отрезок времени. Драма Г., как уже выяснено, была абсолютно чужда мыслителям-современникам Шекспира, чье мышление детерминировалось бытием буржуазии. Для них, как мы видели, мысль не парализовала действия, а, направляя, стимулировала лишь большую активность. Мысль отнюдь не приводила их к сознанию, что мир — «пустельный сад», а наоборот, — что возделав этот сад, можно его превратить в «царство человечества». Обусловленность образа Г. положением класса особенно сказывается в одном из основных противоречий Г. Он — пессимист — поет несказанную хвалу миру. Вслед за Пико де-ла Мирандоло он повторяет: «Земля — прекрасное создание». «Чудесный небосклон — величественная кровля, сверкающая золотым огнем». Он восторгается человеком: «Какое образцовое создание человек. Как благороден разумом. Как безграничен способностями. Как значителен и чудесен в образе и движениях. В делах как подобен ангелу, в понятиях — богу. Краса мира, венец всего живого». «Но в душе моей, — жалуется он, — так худо, что... земля кажется мне бесплодною скалой», небо — «смешение ядовитых паров», и человек «для меня — это эссенция праха». Не то, что Г., обогащенный опытом своих тридцати лет и умудренный своими университетскими знаниями, прозрел и понял ничтожность мира и человека. Нет, Г. несмотря на свой зрелый возраст и большие знания, сознает, что мир прекрасен и человек величественен, что он — «краса мира». Но эта философско-поэтическая

оценка — дань земной вере, оптимизму Возрождения. Ему же земля кажется «бесплодной скалой», а человек «эссенцией праха», потому что «с недавних пор, — говорит он, — утратил я всю мою веселость, оставил обычные занятия, и точно в душе моей так худо». Г. развивает эти мысли не своему ученому другу Горацию, даже не своей возлюбленной Офелии, а ничтожным царедворцам, готовым выполнить всякую подлость, — Гильденштерну и Розенкранцу. Избрание Г. таких адресатов для этой своей речи могло бы послужить доказательством в пользу Толстовской критики Шекспира. Но в этих речах — не философское сознание Г., а его социальный опыт, на этот же опыт надо пожаловаться именно царедворцам, к-рые являлись его объектом. Мир и человек — прекрасны, но не дано ему быть счастливым — таков смысл жалоб Г. Потому не дано, что жизнь для нисходящей аристократии стала «смешением ядовитых паров». Впредь не она, а накопляющая буржуазия будет обрабатывать сад жизни.

Драма Г. — драма класса, выбитого из своего векового гнезда. Горе Г. — горе того, кто у развалин созданного его классом здания не сознает, что здания этого класса больше не дано воздвигнуть, не имеет достаточно силы, чтобы встать в ряды строителей нового класса, и все время переходит от робкой надежды на новое к тоске и отчаянию по утерянному старому. К прошлому возврата нет, в новое включиться сил не хватает. Именно в этом смысле правильна оценка Г., к-рую дал Гёте: «от него требуют невозможного, не по существу своему невозможного, а только того, что невозможно для него. Великое дело возложено на душу, которой оно не по силам» (Гёте, Ученые годы Вильгельма Мейстера, кн. IV, гл. XIII). Здесь вскрывается до конца, что Г. образ классовый, временный, а не общечеловеческий, вечный. Великое дело осуществимо силами молодого класса. Оно не по силам лишь Г., он «путается, изворачивается, пугается, то подвигается вперед, то отступает назад» (Гёте), в то время как новый класс создает новую «связь времен». Синтезируя кризис английского дворянства на стыке двух социальных формаций — феодальной и капиталистической — Г. впоследствии мог обрести значение символа для целого ряда социальных групп различных народов, когда они, также очутившись на стыке двух социальных формаций, не могли больше ни продолжать идти дорогой исторически осужденного класса, ни начать строить новое социальное здание. Так ряд французских романтиков, метавшихся между призывами к средневековью и гимнами революции, зывал к Г., как к своему прообразу. Но иной раз видел в Г. свой прообраз и молодой класс, когда бессильный разбить «старый порядок», вынужден был к нему приспособиться. Переходя от бессильных порывов к покорности и отчаянию, этот класс в своем

социальном пессимизме зывал к философскому пессимизму Г. Таково было положение немецкой буржуазии в середине XIX в. Поэтому Бёрне и Фрейлиграт, а за ними немецкий исследователь Шекспира — Гервинус, говорили, что Германия, не сумевшая в 1848 довести до конца дело своей политической свободы и национального объединения, это — Гамлет, а польским писателям, Мицкевичу, Словацкому, Красинскому, поэтам страны, бессильной отомстить трем поработившим ее монархам, казалось, что Г. — символ их родины. И. С. Тургенев, который выражал колебания Рудина между «дворянским гнездом» и парижскими баррикадами, видел в Г. один конец «той оси, на которой вертится человеческая природа», считая, что вторым ее концом является Дон-Кихот. Преодолевающий «гамлетизм» русского «кающегося дворянина» Тургенев однако признавал, что «Гамлеты ничего не находят, ничего не изобретают и не оставляют следа за собою. Они одиноки, а потому бесплодны. Гамлеты бесполезны массе; они ей ничего не дают, они ее никуда вести не могут, потому что сами никуда не идут. Да и как вести, когда не знаешь, есть ли земля под ногами?»

Гамлеты приходят каждый раз, когда класс теряет почву, когда у него не хватает действительной решимости вырвать власть у стареющего класса и когда у лучших представителей погибающего или слабого еще молодого класса, осознавших, что старое осуждено, не хватает силы, чтобы стать на почву класса, идущего на смену, потому они «одиноки и бесплодны». «Гамлетизм» — не вечное свойство ищущего и сомневающегося человеческого духа, а мироощущение класса, из рук к-рого выпал исторический меч. Для него мысль есть мысль о своем бессилии, и поэтому в нем «блекнет румянец сильной воли, когда начнет он размышлять». Стремление видеть в Гамлете извечный «удел живых» является, по меткому слову Гервинуса, «лишь неспособностью идеалистов-мечтателей выносить действительность», которая осудила их на гамлетическое бесплодное рефлектирование.

Библиография: I. Одно из лучших изд. Г. — Фернесса: A new variorum Edition of Shakespeare, edited by Horace Howard Furness, v. III. Hamlet, Philadelphia. Лучшим из существующих перев. Гамлета на др. яз. считается перев. на немецкий Августа-Вильгельма Шлегеля. Русск. перев. существует 14, из них укажем след.: М. Вронченко, СПб., 1828 (первый полный перевод); Николая Полевого, М., 1839. Этот же перев. — в изд. А. С. Суворина, Дешевая библиотека, № 39, изд. 8-е; Н. Кетчера (дословн.), см. «Шекспир, перев. с английского Н. Кетчером» [1841—1842]; А. Кролевецкого (Харьков, 1844), переизд. в собр. соч. Шекспира, изд. Брокгауз-Ефрона, т. III, со вступит. ст. М. П. Розанова; А. А. Соколовского (СПб., 1883), см. также — Собр. сочин. Шекспира в его переводе К. Р., СПб., 1900, переизд. Ливом в серии «Классики иностранной литературы», 1923; П. Влечка, 1891; Д. Аверкиев, 1895.

II. Лит-ра о Гамлете и гамлетизме огромна. Здесь укажем только крупнейшие работы XIX—XX вв. как лит-ые попытки истолкования Гамлета, так и некоторые попытки сценические. На русск. яз.: Гёте, Собр. сочин. в перев. русск. пис., под ред. П. Вейнберга, 2-е изд., 1894, т. IV (стр. 187—203); Бёрне и Л., Сочинения, перев. Вейнберга, т. II, СПб., 1896; Бёлинский и Я. В., Сочинения, изд. К. Солдатовой и Шенкина, М., 1859 («Гамлет» — драма Шекспира и Мочалов в роли Гамлета, т. II, стр. 473—583) и изд. под ред. С. А. Венгерова;

Боткин В., Сочин., т. II, СПб., 1890; Тургенев И. С., Гамлет и Дон-Кихот (Собр. сочин. Тургенева, т. III или X изд. 1911); Львов А., Гамлет и Дон-Кихот и мнение о них И. С. Тургенева, СПб., 1865; Гервинусе, Шекспир, перев. с нем., т. III, СПб., 1877 (стр. 174—229); О Гервинусе — Стороженко Н., Шекспировская критика в Германии, «Вестник Европы», 1889 (октябрь-ноябрь); Тэн И., Развитие гражданской и политической свободы в Англии в связи с развитием лит-ры, ч. I, СПб., 1871 (Гамлет, стр. 378—379); Маудсли, Гамлет, Психология, очерк, «Знание», IX, 1874; Жевар, Шекспир, его жизнь и сочинения, перев. с немецк., М., 1877 (Гамлет, стр. 256—272); Дюринг Е., Великие люди в литературе, СПб., 1897 (Сервантес и Шекспир, Дон-Кихот, стр. 35—46, Гамлет, стр. 65—69); Гнедич, «Гамлет, его постановка и перев.», «Р. Вестн.», IV, 1882; Спасович В., Сочинения, т. I, СПб., 1889; Польнер Т., Гаррикс о Гамлете, «Русская мысль», IV, 1890; Воскобойников А., Гамлет, Критический этюд, «Русское богатство», VIII, 1890; Паульсен Ф., Гамлет как трагедия пессимизма, Одесса, 1894; Дауден Э., Шекспир, критическое исследование его мысли и творчества, 1898 (Гамлет, стр. 115—148); Шестов Л., Шекспир и его критик Брандес, СПб., 1898 (Гамлет, стр. 45—115); Колер, Гамлет с точки зрения права, перев. с немецк., СПб., 1898; Н. М., Два слова о Гамлете, «Обр.», 1900, I; Стороженко Н. И., Опыты изучения Шекспира, 1902 (статья о Гамлете); Розанов М., Вводная статья к «Гамлету» в изд. Шекспира (Брокгауз и Ефрон), т. III, 1903 (история критики); Фишер Кунц, «Гамлет» Шекспира, журн. «Правда», 1904, II, IV, VI, XI отд. М., 1906; Брандес Г., Собр. сочин., перев. с датского М. В. Лучинской, т. XVII, СПб., 1910 (Гамлет, стр. 161—271); Разумовский С., Апофеоз воли («Гамлет Шекспира»), изд. 2-е, М., 1911; Фрейд З., Толкование сновидений, М., 1913 (Гамлет, стр. 203—205); Луначарский А., Этюды, сб. статей, М., 1922 (ст. — Принцип Гамлет); Горнфельд А. Г., Ст. о Гамлете в сб. «Боевые отклики на мирные темы», 1924; Коган П. С., Очерки по истории зап.-европейской литературы, т. I, изд. 9-е, М., 1925 (Гамлет, стр. 147—157); Фриче В. М., Шекспир, М., 1926 (Гамлет, 88—95) (См. также его же статью «Шекспир и Сервантес», «Вестн. воспитания», 1916, № 4, стр. 1—24); Станиславский К. С., Моя жизнь в искусстве, М., 1928 (Характер Гамлета в постановке Г. Крага, стр. 581—595); Шипулинский Ф., Шекспир — Ретланд, 1928 (Гамлет, стр. 141—157). На иностранных яз.: Schlegel A., Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, Heidelberg, 1817, III Teil (2 Aufl.); фр. перев. Cours de littérature dramatique, t. III, 1814; Tieck L., Das Buch über Shakespeare, Handschriftliche Aufzeichnungen, 1920, ст. о Гамлете; Conolly A., Study of Hamlet, 1863 (Гамлет — психологич. тип); Wood W., Hamlet from psychological point of view, 1870; Stedefeld G., Hamlet, ein Tendenzdrama, 1871; Latham R., The Hamlet of Saxo Grammaticus and Shakespeare, 1872; Werdner, Vorlesungen über Hamlet, 1875; Zinzow A., Die Hamlet-Sage, 1877; Baumgart, Die Hamlet-Tragödie und ihre Kritik, 1877; Montégut Emile, Types littéraires et fantasies esthétiques, P., 1882 (ст. о Г.); Gollan J., The sources of Hamlet, 1926; Breterton A., Some famous Hamlets, 1884; Delbrück, Hamlet, Wahnsinn, 1893 (психиатрич. исслед.); Heuse E., Zur Lösung des Hamlet-Problems, 1897; Lehr, Die Darstellung krankhafter Geisteszustände in Shakespeare Dramen, 1898; Doering A., Hamlet, ein neuer Versuch, 1898; Scott C., Some notable Hamlets of the present day, 1900; Schick J., Entstehung des Hamlet, Jahrbuch der deutsch. Shakespeare-Ges., V. 38, 1902; Tolman H., The views about Hamlet, 1906; Lewis C., The Genesis of Hamlet, 1907; Weilen A., Hamlet auf der deutschen Bühne, 1908; Perlmann S., Eine neue Hamlet-Auffassung, 1909; Robertson J., The problem of Hamlet, 1919; Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist, 7 Aufl., 1921; Ергоже, Shakespears, 1928; Tihan J., Die Hamletfrage, 1921; Landauer G., Shakespeare dargestellt in Vorträgen, 1923; Morsbach L., Der Weg zu Shakespeare und das Hamlet-Drama.

III. Шекспир В., Трагедия о Гамлете, принце датском, перев. К. Р., II и III, СПб., 1900, прилож. к перев. «Гамлета»; Бахтин Н., К библиографии «Гамлета» в русской литературе, «Литературный вестник», 1912, № 3 и собр. сочин. Шекспира, под ред. С. Венгерова, т. V, СПб., 1904; Jahrbuch der deutsche Shakespeare-Gesellschaft (Weimar). Оно основано в 1865, существует до сего времени. Через год дает в своем изд. исчерпывающую библиографию Шекспира; Thimm F., Shakespeareana from 1564 to 1864, New ed., London, 1872; William Shakespeare in the British Museum Catalogue, separately published, 1897; Cambridge History of English Literature, v. V, N.-Y., 1910; «Hamlet», The Encyclopaedia Britannica, Eleventh ed., v. XXIV, 1911, обширная библиография; Schick J., Corpus Hamleticum, Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Ges., V. 1, 1912; Malone K. M. P., Literary History of Hamlet (Anglicanistische Forschungen, hrsg. J. Hoops, H. 59), B. I, Heidelberg, 1923.

И. Пучинюв

ГАМСАХУРДИЯ Константин [188? —] — современный грузинский писатель, член литого объединения «Академия». Учился за границей. По образованию — доктор философии. Редактировал журнал «Ильони» и др. издания в Тифлисе. После советизации Грузии Г. явно враждебно относился к советской власти. В 1924 он и группа его сотрудников выдвинули лозунг: «искусство вне политики и не зависит от социальных отношений». Под этим лозунгом Г. скрывал свои реакционные убеждения и ненависть к большевикам. В настоящее время Г. занимает место на правом фланге грузинской лит-ры.

Библиография: Сб. мистических повел: «Мир, который я вижу», 1924; Улыбка Диониса, Роман, 1925. Г. Т.

ГАМСУН Кнут [Knut Hamsun, 1859 —] — псевдоним известного норвежского писателя Кнута Педерсена. Родился в семье



деревенского портного. Детство и отрочество провел в северной деревне, там же окончил деревенскую школу. Родители Г., обремененные большой семьей, отдали мальчика в учение к сапожнику, но от него Г. вскоре уходит и в погоне за независимой жизнью начинает вести с 17 лет бродячее существование. Перепробовав до 22 лет много профессий (землекоп, грузчик, каменотес и т. д.) и объездив почти всю Норвегию, Г. в 1881 уезжает в Америку. Новый Свет встретил будущего писателя не более ласково, чем проводил Старый. Ему приходится вести жизнь полную лишений. Он то батрач, то парикмахер, чаще всего безработный. С 1886 Г. окончательно обосновывается в Норвегии. В 1921 ему была присуждена нобелевская премия.

Писать Г. начал рано. 17-летним юношей печатает он свои первые произведения — несколько стихотворений и рассказ «Vjörger» (Бьергеры), написанный под сильным влиянием крестьянских рассказов Бьёрнсона. Произведения эти не имели успеха. В течение последующих 12 лет Г. не публикует своих работ. От этого периода до нас ничего не дошло, так как автор уничтожил все

написанное им в то время. В 1888 в норвежском журнале «Новая земля» появился отрывок из его почти автобиографической повести «Sult» (Голод), к-рая сразу сделала имя Г. известным не только в Норвегии, но и в других странах. В настоящее время Г. переведен на 16 яз., но особенный интерес возбудил он в России: Г. встретили как провозвестника новой эры в лит-ре; переводы его произведений появлялись одновременно с оригиналами, пьесы не сходили с подмостков русских театров. Объясняется это сходным в обеих странах экономическим положением мелкой буржуазии, ярким выразителем которой явился Г. Россия и Норвегия в начале XIX в. — страны экономически отсталые, со слабо развитой промышленностью и большим сектором мелкой буржуазии, которая только в конце XIX и в начале XX века переживает болезненный процесс централизации капитала и пауперизации мелких производителей. Мелкий буржуа, крестьянин, ремесленник медленно, но неуклонно превращаются из самостоятельных хозяев в пролетариев физического и умственного труда. Творческий путь Г. — это дорога исканий мелкого буржуа, сельского производителя, вытесненного с прежних позиций, поглощенного городом, потерявшего в нем свою самостоятельность и не сумевшего приспособиться к новым экономическим условиям. Герой Г. одинок, за его спиной нет общественной опоры, его бытовые устои потрясены. Кризис же быта для человека, потерявшего почву, превращается в кризис бытия. В первый период своего творчества Г. ищет не выхода из этого кризиса, а только убежища для больной души своего героя. Г. тогда занимают не социальные судьбы его класса; как и Достоевского — любимого писателя Г., — его интересуют психические переживания беспочвенного человека. Центральный образ произведений Г. первого периода его творчества — городской житель, интеллигент. О его прошлом, о его работе, убеждениях мы ничего не узнаем, не это здесь важно, ибо только его душевная жизнь занимает автора. Основными источниками, питающими душевную жизнь героя Г., являются: любовь, страдания и природа (Нагель, Глан, Эдвард, Виктория, Иоганнес и др.). «Певец любви и природы» — таким громким именем окрестил Г. русская деклассированная интеллигенция и критика после 1905. Проблемы любви и пола — важнейшие для него проблемы жизни; но Г. — любовь — борьба между полами, роковое и неизбежное зло, ибо счастливой любви нет. Она — основа жизни. «Любовь — это первое слово, произнесенное богом, первая мысль, осенявшая его» («Пан»). Она выше человеческого понимания. На вопрос «что такое любовь?» человеческий разум не может найти ответа. Она заставляет героя действовать вопреки воле и логике, она — свидетельство торжества иррационального в человеческой природе; любовь переносит человека из мира вещей

в мир иллюзий и фантазии, она же и сливает человека с природой. Герои Г. болезненно эгоцентричны и неприспособлены к жизни, к борьбе, к самообороне. Голодающий («Голод»), переживая жесточайшие муки, остается непракติกным альтруистом. Он готов отдать последнюю монету, полученную за заложенный жилет, первому попавшемуся нищему, заведомо зная, что тот богаче его. «Голод» — рассказ, поражающий реализмом зарисовки физических мук, все-таки остается по преимуществу рассказом о мире фантазии, который открывается перед голодающим. Мелкая буржуазия, выкинутая из процесса производства, потеряла всякий импульс к борьбе и творчеству. Весь протест Нагеля («Мистерии») против рутинного современного общества сводится к эпатированию обывателя своего рода «желтой кофтой» — вызывающим изумление гороховым костюмом. То, что является результатом экономического процесса, к-рого не понимает и не может понять Г., его герои приписывают темным силам, делающим человека игрушкой их капризов. Социальные причины заменяются мистическими.

Одиночество, психическая разорванность, лихорадочность мысли, руководимой не логикой, а интуицией, некоторое душевное филярство (Нагель и Арендсен) — все эти черты роднят героев Гамсуна с героями Достоевского. Но Гамсун не ограничивается одной зарисовкой гибели мелкого человека; на дальнейшем этапе своего творчества он ищет для него выход. Мировоззрение Гамсуна ярче всего выражено в двух его произведениях: пьесе «Ved Rigets Port» (У врат царства, 1895) и романе «Markens Grøde» (Соки земли, 1917). В первом Г. вскрывает социальные корни крушения мелкого буржуа и намечает основную линию борьбы, в другом показано осуществление общественного идеала Г. — Ивар Карено («У врат царства») встает против буржуазных экономистов, указывающих на необходимость сохранения рабочего класса и нормирования эксплуатации. «Господа, говорящие о гуманности, вы не должны ласкать рабочих, вы должны скорее охранять нас от их существования, помешать им усиливаться, вы должны истребить их», — говорит Карено, — ибо причину гибели мелкого производителя он видит в самом факте существования пролетариата. Карено развивает программу борьбы с рабочим классом: он предлагает ввести «высокие хлебные пошлины, которые оградят интересы крестьянина и заставят рабочего умереть с голода». Все симпатии Г. на стороне мелкого производителя. Г. знает только одно — мелкий производитель должен жить во что бы то ни стало, и если Карено терпит крушение, то не потому, что его идеи неосуществимы, а потому, что Г. не верит больше в «сильного», способного направлять развитие общества, человека. «Природжденного властелина» засасывает рутинная мещанского быта, интеллигенция разлагается, превращается в простых лакеев буржуазии

или богему («Редактор Люнге», «Новь») и не может стать мессией мелкого буржуа, пролетариат — паразит («У врат царства»), дворянскому строю нет возврата («Дети века»). Все это силы, не могущие противостоять развивающемуся капитализму; капитализм же ведет к уничтожению духовной культуры человека, убеждает нас Гамсун в своем памфлете против Америки («Духовная жизнь Америки»): «жить можно или культурой, как аристократия, или природой, как крестьяне» («Дети века»). Для Гамсуна единственной жизнеспособной силой на земле осталось крестьянство, живущее трудами рук своих. К нему обращается, от него ждет спасения писатель на последнем этапе своего творчества. Отныне его герои — практичный, выбивающийся в люди Бенони («Бенони», «Роза») и создающий все своими руками Исаак из «Соков земли», программного произведения Г. Страна должна вернуться назад к патриархальному быту, ей нужны не деньги, а такие люди, как Исаак, — «землепашцы в домотканном платье из шерсти его собственных овец, в сапогах из кожи его собственных телят и коров» («Соки земли»). Источник счастья человека — труд на собственной земле. Город развращает и портит людей, они теряют любовь к труду, становятся духовными калеками. Так. обр. Г. возвращается к воззрениям своей юности, к эпохе «Бьергеров», он вновь хочет дышать воздухом деревни. Городской житель — случайный гость в произведениях Г. последнего времени. Изломанный, живущий наполовину в мире потустороннего интеллигент уступает место примитивному земному Исааку, понимающему только самое простое и явное — работу, законные и естественные посылки («Markens Grøde»). От мировоззрения сверхчеловека Нагеля к примитивному мироощущению Исаака, от сложной и враждующей любви Эдварда, Глана, Виктории, Иоганнеса («Пан», «Виктория») к простому чувству Акселя к Варваре, как к жене и работнице, от голодающего альтруиста в «Голде» к подсчитывающему головки сыра Акселю, — такова эволюция героев Г. Жизнь завоевывает Исаак — «деревенский житель телом и душой, землепашец, не знающий пощады. Выходец из прошлого, прообраз будущего, человек первых дней земледелия, от роду ему девятьсот лет и все же он сын своего века» («Соки земли»). Город, поглощающий мелкого производителя, город — хищное чудовище, отступает перед силой и правдой Исаака.

Гамсун один из самых сильных и самобытных художников нашего времени. Он не создал своей школы, остался стоять особняком, хотя модернисты и декаденты признали его своим писателем. Г. первого периода своего творчества действительно был близок к модернистам; их объединяло искание свободы внутри человека и непонимание исторических задач общества. Но в то время как модернизм остался только криком отчаяния гибнущего общества, Г. ищет и по-своему

находит выход для гибнущего человечества. Ему чужды строгий рационализм и философичность Ибсена. Гамсун — отчетливо выраженный импрессионист. Не логическая, но психологическая, подчас мистическая связь явлений занимает Гамсуна; постоянно окрашивая мир в цвета своих настроений, он на каждый предмет, на любое событие накладывает печать глубокой интимности. С неподражаемым искусством умеет он переводить на язык художественных образов тончайшие, еле заметные движения человеческой психики, движения, мгновенно возникающие и гаснущие. При этом поток психической жизни человека постоянно слит у Г. с жизнью природы. Человека и природу ощущает он как нечто целостное, скрепленное бесконечным множеством нитей. Вот почему так часто картина душевного состояния человека связана у Г. с пейзажем, почти что одухотворенным, живущим своей внутренней, непостижимой жизнью. Культ природы, сросшейся с человеком, естественен у Гамсуна — писателя, выражающего настроения враждебных капиталистической городской цивилизации слоев мелкой крестьянской буржуазии.

Язык Г. эмоционален, подвижен; разговорная речь соединяется с отрывками, написанными патетически, ритмическим стилем, почти стихотворениями в прозе.

В первых своих произведениях Г. часто прибегает к романтическим отступлениям, искусно вплетая в повествование легенды, сказки или бред, перемежающиеся с действительностью; здесь он на грани романтизма и реализма. В последних произведениях Г. — законченный реалист. Тонким знанием психологии изображаемой среды, богатством бытового материала и наблюдательностью Г. увлекает читателя, даже чуждого его общественным идеалам.

Библиография: I. На русск. яз.: Полное собр. сочин. Гамсуна, изд. Маркса, СПб., 1910; Кроме того отдельно вышли: Дети века, М., 1918 (и Гиз, 1923); Женщина у колодца, перев. С. Займковского, изд. «Новая Москва», 1923 (и перев. Э. Писемовой, изд. «Петроград», 1923); Местечко Сегельфос, Гиз, 1924; Под осенними звездами, Гиз, 1920 и 1923; Последняя глава, перев. К. Жихаревой, Гиз, 1924 (и перев. М. Полиевктова, изд. «Мосполиграф», 1924; перев. Э. Вейнбаум и Е. Лазаревской, изд. «Петроград», 1924); Санатория «Тарахус», изд. «А. Ф. Маркс», 1924; Соки земли, Гиз, 1922 (и перераб. В. Муйжеля, изд. «Красная новь», М., 1923); Бродяги, Гиз, 1929 и др.; Samlede Verker, 3-е изд., 12 тт., 1921.

II. Фриче В. М., Художественная литература и капитализм, ч. I, изд. Скирмунта, М., 1908; Плеханов Г. В., в сб. «От обороны к нападению», М., 1910 (ст. «Сын доктора Стокмана»); Ерго же, «Искусство», Сб. статей, М., 1922 (ст. «Искусство и общественная жизнь»); Коган П. С., Очерки по истории западной литературы, т. III, Гиз, 1928; Larsen H. A., Knut Hamsun, 1923; Marcus Carl David, Knut Hamsun, Berlin, 1926.

III. Мандельштам Р. С., Художественная литература в оценке русской марксистской критики, изд. 4-е, под ред. Н. К. Пискарева, Гиз, М., 1928. *Л. Блюмфельд*

ГАНИВЕТ Анхель [Angel Ganivet, 1865 — 1898] — испанский писатель. Сын ремесленника; окончил Гренадский университет; занимал дипломатические посты в Антверпене, Гельсингфорсе и Риге; окончил жизнь самоубийством.

Г. — идеолог радикальной и одновременно патриотически настроенной интеллигенции

могущественной в прошлом, но отсталой в настоящем страны, которая терпит поражение за поражением в борьбе с сильными конкурентами. В своем «Своде испанских идей» (*Idearium español*, 1897) он требует коренных реформ во имя спасения и возрождения нации. Но Г. сам не верит в это возрождение. Испания не может соперничать с крупными капиталистическими державами, с их подавляющей техникой и организацией. Отсюда — пессимизм, охвативший широкие круги испанской интеллигенции в связи с сознанием неизбежности катастрофы — несчастной войны с США [1898 — 1899], подтвердившей самые мрачные опасения патриотов. Этот пессимизм сочетается у Г. с концепцией, во многом напоминающей шпенглеровское противопоставление культуры — цивилизации. Г. считает неизбежной гибель Испании — страны старой, феодально-католической культуры — в неравной борьбе с победоносной цивилизацией, с ее машинизмом. Эти идеи и настроения выразились в его романе «Пио Сид», проникнутом характерным романтическим стремлением к первобытному. В первой части романа автор повествует об испанском авантюристе, ставшем королем небольшого африканского племени, во второй — изображает судьба того же героя по возвращении его на родину, где он ведет образ жизни мрачного чудака, стремящегося облагодетельствовать человечество. «Пио Сид» оказал сильное влияние на развитие новейшей испанской художественной прозы. Кроме указанного романа известны также следующие произведения Г.: «Granada la bella» (Гренада прекрасная, 1898), пьеса «El escultor de su alma» (Скульптор своей души, 1904), «Hombres del Norte» (Люди севера, литературные портреты Ибсена, Бьёрсона и другие).

«Пророк испанского модернизма», Г. при всем радикализме своих политических взглядов выражает реакционную идеологию отчаявшейся общественной группы, не находящей себе места в современной жизни.

Библиография: I. La conquista del reino de Maya por Pio Sid, 1910; *Idearium español*, 1915; *Epistolario* [1893—1895], 1919.

II. Almagro Melchior Fernández, Vida y obra de Angel Ganivet, Valencia, 1925; Bonilla San Martin A., Angel Ganivet, «Revue hispanique», t. LVI; Altuna R., Ganivet, «Revista popular», Barcelona, 1898; Pérez M., Angel Ganivet, poeta y periodista, Bellos trabajos, Recompilados y comentados por., 1918.

ГАНИ-ЗАДЭ Султан Меджид — современный писатель Азербайджана. Окончил горскую учительскую семинарию. Один из основателей национальной школы при царизме. Литературная деятельность Г.-З. относится к концу XIX в., к эпохе усиленного развития торговой буржуазии. Г.-З. наряду с Наримановым (см.), Везировым и Ахвердовым выражал в своих произведениях народнические настроения мелкобуржуазной интеллигенции. Центральный образ Гани-Задэ — Шейда бек Ширванский — является носителем ее идеалов. Он с большим уважением относится к чужой собственности, готов на

самопожертвование, либерально настроен, борется с религиозными предрассудками, лицемерием, осуждает разврат и т. д.

Г.-З. принимал очень деятельное участие в освободительном движении тюркских народностей. После Октябрьского переворота Г.-З. занимается исключительно педагогической деятельностью.

Библиография: I. Письма Шейда бека и др. рассказы выхледи в разное время в Баку. А. А.

ГАНКА — см. «Чешская лит-ра».

ГАНС ГАНС — см. «Сакс Ганс».

ГАНСОН Ола [Ola Hansson, 1860—1925] — шведский поэт, романист и критик; писал на немецком, датском, шведском и норвежском языках; был под сильным влиянием Ницше. Г. — типичный писатель-упадочник, представитель мелкой буржуазии, вытесняемой крупным капитализмом. Творчество Г. проникнуто крайней нервозностью, болезненной чувствительностью, мистицизмом и влечением к сексуальной патологии («Alltags-frauen»). Г. принадлежит также ряд критических работ.

Библиография: Основные произведения: На шведском яз.: Сб. стихов. «Dikter» [1894], «Notturmo» [1885]; Рассказы «Sensitiva amorosa» (1887, перев. на русск. яз. в «Север. сб.», 2—3 и отд. изданием, перев. М. Коваленской, М., 1908); *Samlade Skrifter*, 17 тт., 1920—1922. На немецком яз.: *Parias* [1890]; *Jung Olegs Lieder* [1892] (русск. перев. М. Коваленской «Видение молодого Офгаса», М., 1908); *Vor der Ehe* [1895] (на шведск. яз. — 1907); *Ein Erzähler* [1895]; *Das verlorene Land* [1906]; *Neue Lieder* [1907]; *Auf dem Altar der Heimat* [1908]; *Alltags-frauen* [1891], русск. перев. «Женщины, каких много», Новеллы, перев. под ред. Н. Качуфмана, изд. «Прогресс», СПБ., 1908 (конфисковано); То же, «Женщины», перев. А. Самойловой, изд. «Бос», СПБ., 1908; *Frau Esther Bruce* [1894] (есть также на норвежском и шведском яз.). Кроме того на русск. яз. переведены: Новеллы, перев. М. Самойловой, СПБ., 1908; *Дорога к жизни*, перев. М. Васильковской, М., 1910; *Морские птицы*, перев. ее же, М., 1910; *Ангел хранитель*, перев. О. Войно, М., 1911. Избран. поэтические произведения: *Gedichte in Vers und Prosa* [1901]; Критические и историко-литературные работы: *F. Nietzsche, seine Persönlichkeit und sein System* [1890]; *Das junge Scandinavien* [1891]; *Der Materialismus in der Literatur* [1892]; *Scher und Deuter* [1895].

ГАПРИНДАШВИЛИ Валериан Иванович [1890 —] — современный грузинский поэт. Происходит из зажиточной крестьянской семьи. По образованию — юрист. Начал печататься в 1914 сперва в журнале С. Гордеевского «Ars», а затем в разных грузинских изданиях; был редактором журнала «Грезящие газели» (на грузинском яз.). Г. — один из основателей школы грузинских символистов — «голубороговцев». Отрыв от действительности, мечта о неведомом мире, стремление к невероятному, мистические настроения — все это характерно для данной школы, крупным представителем которой был Г. Позднее под влиянием Верхарна анти-социальные, индивидуалистические мотивы в творчестве Г. уступили место гражданским и революционным. Советизация Грузии [1921] произвела резкий перелом в мировоззрении Г. В стихотворении «Возврат к земле» он выступил с революционным призывом. В целом ряде произведений — «Октябрь», «Загас», «Ленин», «Парижская коммуна» и других — Г. воспевае социалистическую революцию и коммунизм. В последнее время в его стихах, правда, проскальзывают старые мотивы — презрение к городу, тяга в деревню, но по общему тону творчества

Гаприндашвили можно считать попутчиком. Излюбленные формы Г.: сонеты, баллады, триолеты. Кроме того Г. является лит-ым критиком и одним из лучших переводчиков русских, французских, немецких и английских поэтов.

Из его переводов известны: «Двенадцать» А. Блока, «Марсельеза» и «Интернационал» Пюте. Г. принадлежит также перевод на русский язык всех произведений Н. Бараташвили (см.).

Библиография: I. Сб. стихов «Закат», Тифлис, 1918; «Поэты Грузии» (на русск. яз.), Тифлис, 1921; «Сборник стихов», Гиз Грузии, Тифлис, 1926.

II. Критические статьи о Г. разбросаны в разных журналах и газетах. Г. Т.—ли

ГАРБОРГ Арне [Arne Harborg, 1851—] — норвежский писатель. Крестьянин по происхождению. Литературную деятельность Г. начал журналистикой. Ярый pietist в молодости, Г. впоследствии переходит в лагерь «свободомыслящих» и издает либеральную газету «Faedreheimen» (Родина). Был ярым поборником чисто норвежского литературного яз., основанного на народных диалектах. Свои произведения писал по-норвежски.

Первый роман Г. «Fritenkjær» (Вольнодумец, 1881) не отличается большими художественными достоинствами. Наиболее известным произведением первой поры его творчества является роман «Bondestudentar» (Крестьяне-студенты, 1883) — жизнеописание крестьянского парня, ставшего студентом, — выходец из деревни всеми силами старается превратиться в горожанина. Город манит его своей легкой жизнью и внушает отвращение к работе, которого он не может преодолеть, даже терпя голод. Приобщение к городу для этого деревенского парня означает не принятие городской культуры, а приобретение внешнего лоска и материального благополучия мелкого буржуа. Чем больше он становится горожанином в этом смысле, тем ниже падает морально.

Герои Г. характерны для части норвежской интеллигенции. Выходцы из крестьянства, они в процессе капиталистического расчленения деревни были выброшены в город, но не сумели пустить крепкие корни в новой среде и деклассировались. Отсюда у его героев тоска по деревне и ненависть к городу, мечты о крепких бытовых и религиозных устоях. Таков Грамм из романа «Graette Maend» (Усталые люди), в к-ром Г. дает анализ душевного состояния интеллигента-крестьянина. Разочарованный в науке и политике, Грамм ищет опору в воображаемой «аристократии будущего» и находит ее в религиозной вере. Другой его герой — из повести «Потерянный отец» — находит спасение в возврате от города к полям и нивам, от атеизма к дедовской религии. Сам писатель под старость вернулся к религии, увлекся теософией и спиритизмом. Религиозным умонастроением, богоискательством проникнуты его романы «Мир», «Учитель Гаве» и особенно «I Neneim». Кроме вышеупомянутых произведений, Г. еще написал ряд рассказов, из к-рых наиболее удачны рассказы из быта

крестьян, и несколько романов; из последних наибольшей известностью пользуются «Ungdom» (Юность), положивший начало деловой серии романов из жизни богемы в скандинавской литературе, и «Mannfolk» (Мужчины, 1880), в котором Г. выступает как противник господствующей морали, за ничем не ограниченную индивидуальную свободу. В своих лучших романах — «Крестьяне-студенты», «Усталые люди» и другие — Г. — выдержанный натуралист.

Библиография: I. На русск. яз. перев.: Собр. сочин., под ред. Я. Сегаль, 7 тт., изд. В. Саблина, СПб., 1911 (т. I, Усталый; т. II, У мамы; т. III, Крестьяне-студенты; т. IV, Мужчины; т. V, Потеряный отец и др.; т. VI, Море и др. рассказы, т. VII, Учитель и др.); Ein Fritenkjær, 1878, Bondestudentar, 1883; Fritenkjær og søgur, 1884; Mannfolk, 1886; Ufersonlige, 1888; Njåa ho Mor; Kolbotnbrev, 1890; Knudshreibrev, 1904; Jonas Lie, 1925; Soersten, 1897.

II. Брандес Г., Скандинавская литература, т. I; 3 повести Э. Кютовне тенденции в современной художественной литературе, журн. «Образование», 1903, I—II, VI; Фриче В. М., Художественная литература и капитализм, Гиз, М., 1922; Arne Garborg, 25 januar 1851 — 25 januar 1921, Bergen, 1921.

III. Мандельштам Р. С., Художественная литература в оценке русской марксистской критики, изд. 4-е, Гиз, М., 1928.

ГАРДАНОВ Михаил — автор сборника дигорских (осетинских) народных сказаний, много работавший над записью и собираньем произведений осетинского (дигорского) народного творчества. Сборник издан Осетинским институтом краеведения.

Библиография: Гарданов, Дигорские народные сказания.

ГАРДЕНБЕРГ — см. «Новалис».

ГАРДИ Томас [Thomas Hardy, 1840 — 1928] — английский романист, новеллист и поэт. Гарди — последний из представителей эпохи Виктории. Первые два романа: «Desperate Remedies» [1871] и «Under the Greenwood Tree» [1872], Г. выпустил анонимно. В 1874 выпел роман «Far from the Madding Crowd», сделавший Г. известным писателем. Всего Г. издано двадцать пять названий — романов, сборников рассказов и стихотворений. Большинство своих романов и рассказов посвятил крестьянам. Этому выбору среды и обстановки он дает интересное объяснение: «поведение высших классов маскируется условиями и подлинный характер не легко разглядеть; если его увидишь — зарисуеть субъективно. У представителей низших классов поступок — прямое выражение внутренней жизни; посему характер раскрывается в поведении и может быть зарисован». В описании сельской обстановки Гарди, по праву, может считаться непревзойденным в английской литературе. Описывая трагическую судьбу своих героев, Гарди обнажает социальную основу психологических конфликтов и выступает против мертвящих моральных норм викторианской эпохи. Но обращаясь к противоречиям действительности, Гарди как художник мелкой буржуазии не видит путей к их разрешению. Действительность подавляет писателя, чем определяется общий трагический тон его произведений. В «Tess of the D'Urbervilles» [1891] — лучшим

романе Гарди — честная женщина, пойдя на преступление за свое счастье, гибнет на эшафоте; герои «Jude the Obscure» [1896] — жертвы буржуазной морали; герой «Mayor of Casterbridge» [1886] обрекает себя на моральное самоубийство.

Человек Г. борется с безразличными — не «добрыми», но и не «злыми» — силами, он — в конфликте с социальной средой, своими желаниями и волей третьих лиц и борьбу эту почти всегда проигрывает. Несколько особняком в ряду его романов стоит раннее произведение — сельская идиллия «Under the Greenwood Tree». Среди сборников рассказов лучшие: «Wessex Tales» [1888], «Life's Little Ironies» [1894] — проникнуты тем же пессимизмом, как и романы. Его поэзия значительно уступает прозе. Гарди написал также трехактную драму в стихах «The Dynasts» [1904—1908] из эпохи наполеоновских войн; она интересна как попытка к возрождению эпопеи, но затейливая и громоздкая композиция обрекла эту попытку на неудачу. Сильнейшей стороной творчества Гарди является анализ трагических конфликтов и описание английского быта. В области языка он продолжает традиции английских классиков и целиком принадлежит прошлому веку.

Библиография: I. Тесс, наследница д'Юрбервилля, Роман, «Русск. мысль», 1893, III—VIII и ЗИФ, 1929 (пер.); A pair of Blue Eyes, Роман, 1873; The Hand of Ethelberta, Роман, 1876; The Return of the Native, Роман, 1878; The Trumpet-Major, Роман, 1880; A Laodicean, Роман, 1882; Two on a Tower, Роман, 1882; A Group of noble Dames, Рассказы, 1891; The Well Beloved, Роман, 1892; Wessex Poems, Стих., 1898; Poems of the Past and Present, Стих., 1902; Times Laughing-Stocks, Стих., 1909; A Changed Man, Рассказы, 1913; Satires and Circumstances, Стих., 1914; Before Marching and After, Поэма, 1915; Selected Poems, 1916; Moments of Vision, Стих., 1917; Collected Poems, 1919; Late Lyrics, Стих., 1920; Late Lyrics and Earlier, 1922; Famous tragedy of Queen of Cornwall, 1923; Human Shows, Far Phantasies, 1925; Return of the native, 1929.

II. Специальный номер «The Book League Monthly», v. I, № 2, дек. 1928, N.-Y., в котором напечатаны стихотворения Г. и ст. о нем: «Поэзия Т. Гарди» П. Колума, Мир Т. Гарди Д. Мэси и др. Очерк жизни и творчества Гарди: by Harold Child, London; Hedgecock F. A., Essai de critique Thomas Hardy, étudié dans les Romans du Wessex, 1910; Johnson L., The art of Hardy, 1895; Saxelby F. O., A Hardy dictionary, 1911; Вгауброоке Р., Thomas Hardy and his philosophy, 1927; Tomlinson H., Thomas Hardy, N.-Y., 1929. *Е. Дани*

ГАРИН [1852—1906] — псевдоним Николая Георгиевича Михайловского. Инженер-путеец по образованию, участвовавший в постройке Сибирской железной дороги и Багумского порта, помещик-земледелец, землец, Г. был многочисленными нитями связан со старым порядком. Но очень скоро работа на частной железной дороге показала ему невозможность служить одновременно интересам капитала и общества. Г. решил вступить на путь социального реформаторства, практического народничества, он предпринял опыт социалистического переустройства деревни. Для осуществления этой цели Г. приобрел имение в Самарской губ. Результаты этого социального эксперимента, окончившегося полной неудачей, описаны Г. в историческом очерке «В деревне». Г. временами сочувствовал марксизму. Он поддерживал материально

газету «Самарский вестник» [1896—1897], когда она была в руках марксистов, и входил в ее редакцию. В 1905 активно помогал большевикам.

Из произведений Гарина наиболее художественны повести: «Детство Темы», «Гимназисты», «Студенты» и «Инженеры». Быт помещиков и интеллигенции (студенчества, инженеров и др.) показан в связи с психологией главного действующего лица, Карташева. Волевая и моральная неустойчивость роднит его с героем романа М. Горького — Климом Самгиным.

Значение повестей Г. — в живом изображении общественной атмосферы перед революцией 1905, того времени, когда система «классического» образования душила и калечила молодежь. Патриархальный бытавельский быт с ранних лет уродовал ребенка, школа продолжала и довершала начатое. Одни вырастали калеками без воли и убеждений, как Карташев, другие кончали трагически, подобно юному философу Беренде. Лишь наиболее стойкие закалялись и вступали на революционный путь (последнюю тему Г. затрагивает вскользь). Первые две повести — «Детство Темы» и «Гимназисты» — художественно более выдержаны. Психология детского, отроческого и юношеского возрастов передана в них с подкупающей теплотой и свежестью. Типы юношей, девушек, педагогов, родителей нарисованы живо и выгукло. Прозе Г. присущ живой диалог, мягкий лиризм.

Библиография: I. Полное собр. сочин., в прилож. к «Ниве» за 1916; Собр. сочин., 9 тт., изд. «Знание», СПб., 1906—1910; в изд. «Освобождение», тт. X—XVII, СПб., 1913—1914; в вошед в собр. сочин.: По Корее, Маньчжурии и Японскому полуострову, Корейские сказки, изд. «Знание», СПб., 1904. За последние годы переизданы: Детство Темы, изд. 8-е, Гиз, П., 1923 (то же, Гиз, М. — Л., 1927); Гимназисты, Гиз, М. — Л., 1927 (для юношества).

II. А. В. (Богданович А. И.), Критич. заметки, «Мир бойкий», 1895, V (о «Гимназистах»); Николайев П., Вопросы жизни в современной литературе, 1902 («Гимназисты», «Деревенские панорамы», «Студенты»); Елпатьевский С., Вблизи тени, СПб., 1909; Его же, Н. Г. Гарин-Михайловский, восп., журн. «Красная нива», 1926, № 19; Луначарский А. В., Критич. этюды («Русск. лит.-ра»), изд. книжн. сектора Губоно, Л., 1925, гл. IV (глава эта почти первоначально во журн. «Образование», 1904, V); Горький М., Н. Г. Гарин-Михайловский, журн. «Кр. новь», 1927, IV; Его же, Сочин., т. XIX, Берлин, 1927.

III. Владиславлев И. В., Русские писатели, изд. 4-е, Гиз, 1924; Его же, Литература великого десятилетия, т. I, Гиз, М., 1928. *Г. Яковлевский*

ГАРЛЭНД Хамлин [Hamlin Garland, 1860—] — американский писатель, сын фермера; с ранних лет работал на ферме (сначала в штате Иова, а затем в Дакоте). В поисках более интеллектуальной жизни Г. отправился в Бостон, где стал учителем. В 1890 напечатал свою первую книгу-песню «Под колесом» (Under the Wheel).

В первом романе «Главные дороги путешествий» (Main-Traveled Roads, 1890) Г. выступает как художник-реалист в отличие от господствующей в то время школы так наз. «нежного реализма» Гоулса и Г. Джемса. Г. изображает быт американского фермера: «Я представляю действительность не как летний путешественник, — заявляет писатель, — или молодая леди-писательница. Нет, я

вижу фермерскую жизнь глазами самого трудящегося фермера». Г. этим романом начал лит-ое движение радикальной мелкой буржуазии, которое впоследствии продолжили Ф. Норрис, Ст. Крэйн и Р. Херрик.

В следующих романах — «Народ прерий» (Prairie Folk, 1892) и «Rose of Dutcher's Coully» [1895] — Г. столь же реалистически изображал быт фермеров, выдвигая требование о принадлежности продукта труда его производителю.

В связи с общим упадком радикального движения в XX в. Гарленд отходит от реализма, его последующие произведения лишены художественной силы и своеобразия его ранних романов; в традиционных романтических тонах он рисует быт обитателей горных районов («Ее горный любовник» — Her Mountain Lover), 1901, «Кавэна, лесной сторож» — Cavanagh, Forest Ranger, 1909, «Дочь лесника» — The Forester's Daughter, 1914 и другие). Это творческое оскудение Г. связано с его приближением к идеологии консервативных кругов мелкой буржуазии; подобные же явления наблюдались и у других американских писателей (Г. Джемс, М. Твэн, Черчилль и др.).

В 1917 Г. опубликовал первый том автобиографической трилогии о жизни на Среднем Западе («Сын Среднего Запада» — A Son of the Middle Border, 1917, «Дочь Среднего Запада» — A Daughter of the Middle Border, 1921 и «Разведчики с Среднего Запада» — Back-trailers from the Middle Border, 1928), в которой он возвращается к своему раннему реалистическому стилю. Трилогия имеет большое общественное значение: наряду с историей жизни Г. она дает мастерское отображение быта фермерства и фронтиеров в прошлом веке.

Библиография: I. Кроме указанных в тексте, см.: The long-trail. A story of British Columbia, 1907; Ulysses S. Grant, his life and character, 1921; Book of the American Indian, 1923; Trail-makers of the Middle Border, 1926.

II. Contemporary American Novelists 1900—1920, by Carl van Doren, N-Y., 1922.

ГАРНЕТТ Давид [David Garnett] — современный английский романист. Гарнетт — мелкобуржуазный писатель, отталкивающийся от буржуазной действительности, находящийся в конфликте с нею, но бесильный дать этим конфликтам какое бы то ни было разрешение. Он не борется, но и не примиряется целиком с этой действительностью, избирая третий путь — в экзотику («Возвращение моряка»); стремится к замене обычных жизненных отношений странными и необычными: женщина-лисица, человек-экспонат в зоологическом саду и т. д. Посредственный художник, Гарнетт однако именно в этом, в необычном, обретает свое своеобразие.

Библиография: I. Женщина-лисица, перев. И. Гербач, изд. А. Ф. Марко, Л., 1924; Че овец в зоологическом саду, перев. М. М. Любимова, с пред. Мих. Левицова, изд. «Сопрем. проблемы», М., 1925; Возвращение моряка, перев. Л. Л. Слонимской, изд. «Петроград», Л., 1926; Черная жена, перев. Н. Губинского и Н. Ковальской, изд. «Всемирной лит-ры», Гиз, Л., 1927; (русск. перев.) Она должна уйти, 1927.

II. Ст. В и л я р Л е о н и, в Revue Anglo-Américaine за август 1927, и предисловие Л е в и ц о в а М и х. к «Человеку в зоологическом саду».

ГАРЬЕ Робер [Robert Garnier, 1534—1590] — французский драматург. Гарье принадлежит к последователям Ронсара и «Плеяды» (см.). Его трагедии, вернее мелодрамы, лучшие среди которых — «Les Juives» (Иудейки) и «Bramante» — в значительной мере навеяны трагедиями Сенеки; в них много книжности, обширных морализующих монологов и т. п., но они все же являются значительным шагом вперед по сравнению с трагедиями Жюделя и «Плеяды». Интрига более разработана, диалог оживлен, а политический пафос Г. — сторонника аристократии — во многом превосходит Корнеля, на которого Г. не мало влиял. Не будучи сценичными, трагедии Г. скоро были вытеснены театром Арди (см.).

Библиография: II. Bernage, Etude sur Robert Garnier, s. a.; Carrington-Lancaster H., The French Tragedy, 1907.

ГАРРЕТ — см. «Португальская лит-ра».

ГАРРИС Джоэль Чандлер [Joel Chandler Harris, 1848 — 1908] — американский писатель, публицист и поэт. Р. в штате Джорджия, где основной рабочей силой были негры. Г. с глубоким интересом наблюдал их быт и изучал их сказки и песни.

В 1883 появилась первая книга Гарриса: «Дядя Римес: его песни и рассказы; фольклор старой плантации», которая содержит 34 негритянских легенды и сказки, несколько поговорок, девять негритянских песен, рассказ о гражданской войне и 21 мнение и высказывание дяди Римеса, прототипом которого был старый негр Джордж Тиррель (с ним Г. близко познакомился на одной плантации). За этой первой книгой последовал ряд других: «Ночи с дядей Римесом: мифы и легенды старой плантации» — 39 новых легенд [1883], «Дядя Римес и его друзья» [1892], «Мистер Рэббит дома» [1895], «Рассказ о бэби и другие стихи дяди Римеса» (The Tar-Baby Story and other Rhymes of Uncle Rumes, 1904), «Рассказано дядей Римесом» [1905], «Дядя Римес и Брер Рэббит» [1907] и «Дядя Римес и мальчишка» [1910]. Из всех этих книг наибольший интерес представляют две первые.

«Моей задачей было передать легенды в их оригинальной простоте и в тесной связи с причудливым диалектом — именно поэтому они и являются неотъемлемой частью домашней истории каждого семейства на Юге», — пишет Г. в предисловии к первой книге. Герой Г. — старый негр Римес — пережил три значительных для бывших рабовладельческих штатов периода — рабства, гражданской войны и реконструкции. Являясь одним из привилегированных рабов, а затем слуг, Римес в социальном смысле характерен для наиболее консервативных негритянских слоев. Изображению этих консервативных негритянских слоев и обязан Г. тем исключительным успехом своих произведений, к-рым они пользовались на Юге даже в ближайший после гражданской войны период (в наше время день рождения Г. празднуется во всех школах Джорджии).

Ценность цикла о Римесе не в философских и религиозных высказываниях последнего, а в обильном фольклорном материале. Г. положил начало изучению негритянского фольклора, после него разрабатывавшегося многими учеными, в том числе и неграми (Е. Б. Дюбуа, Р. К. Кеннеди и др.). Особой красочностью отличаются рассказы Гарриса о животных, в особенности же о зайце, в образе которого некоторые исследователи (К. А. Смит) видят воплощение самих негров. Зоомотивы книг Гарриса имеются и в фольклоре греческом, индийском, бразильском, бушменском, негров Конго, готтентотов и др. (исследования Э. Ланга, Ромеро, Д. Хоней, Тони фон Хельда, Д. Джекобса).

Цикл о Римесе Г. написал на диалекте негров дальнего юга и юго-запада Америки. К остальным негритянским диалектам Америки — виргинский, «гулла» и диалект креольских негров Луизианы — Г. прибегал лишь в очень редких случаях.

Библиография: II. The Cambridge History of American Literature, v. II, chapter 20 (Нью-Йорк — Лондон, 1917 — 1921); Harris J. C., The Life and Letters of Joel C. Harris, 1919.

С. Динамов

ГАРСИА КАЛЬДЕРОН ВЕНТУРА — см. «Испано-американская лит-ра».

ГАРСИЛАСО де ла ВЕГА [Garcilaso de la Vega, 1503 — 1536] — испанский поэт. Р. в Толедо в служилой дворянской семье, близкой ко двору. Сопровождал Карла V в походах и исполнял ответственные поручения дипломатического характера. Убит при штурме укрепления. Вместе со своим другом каталонским поэтом Хуаном Босканом Альмошваром [1490 — 1542] Г. является реформатором испанской поэзии. Его творчество обеспечило победу новой «итальянской школы», формам итальянской поэзии (сонет, канцона и др.), которые со времени появления его первых стихотворений, окончательно вошли в испанский лит-ый обиход. В историческом отношении Г. представляет любопытную фигуру «поэта-барина», к-рого в XVI — XVII вв. в связи с преобразованиями в общественной жизни Испании, сменил «поэтизм».

Библиография: Лит-ое наследие Г., состоящее из 38 сонетов, в духе Петрарки, 5 поэм, 3 эклог, 2 элегий, послания и нескольких стихотворений в старокастильском роде, издавалось неоднократно. Лучшим изданием считается Bibl. de Aut. Esp., t. XXXII; Works. Crit. text with a bibliography Ed. H. Keniston (Hispanic Society of America), N.-Y., 1925.

II. E. Fernandez de Navarrete, Vida de Garcilaso de la Vega, «Documentos inéditos», t. XVI; Croce B., Interno al seggiorno di Garcilaso de la Vega in Italia, Napoli, 1894; Flamini, Imitazioni italiane in Garcilaso de la Vega, «Bibl. delle scuole italiane», Milano, 1899; Marqués de Laurencin, Documentos inéditos referentes al poeta Garcilaso de la Vega, Madrid, 1915. Ф. К.

ГАРТ — I. Союз украинских пролетарских писателей, организованный в 1923 В. Элланом — Блакитным. Платформа Г. почти ничем не отличалась от платформы ВАППа, за исключением требования писать на том яз., на к-ром говорит окружающая масса. Наиболее видные члены Г.: Блакитный, Хвильовый, Тычина, Сосюра, В. Полищук, Коряк, Днипровский, А. Любченко и др. После смерти Блакитного эта организация

окончательно распалась под влиянием шовинистического выступления Хвильового, организовавшего в 1925 году «Свободную ассоциацию пролетарских писателей» — Вапліте (см.). 2. «Гарт» — альманах вышеописанной лит-ой группировки, вышедший в 1924 и являющийся первой демонстрацией продукции пролетарских писателей Украины. В этом же альманахе напечатана статья В. Блакитного «Без манифесту» — идеологическая платформа гартовцев. 3. «Гарт» — литературно-художественный журнал Украинского союза пролетарских писателей — ВУСПП. Издаётся с 1927, в редколлегия входят: Мыкитенко, Кулык и Коряк (см.).

Библиография: «Гарт», альманах первый, ДВУ, Харків, 1924; Шахи розвитку української пролетарської літератури, Літературна дискусія, вид. «Укр. робітниця», Харків, 1925. К. Б.

ГАРТМАН фон АУЭ [Hartman von Owe, Ouwe, ок. 1170 — 1210] — знаменитый эпический и лирический поэт немецкого средневековья, старший современник Вольфрама



Гартман фон Ауэ. Миниатюра из Вейнгартенского рукописного песенника, находящегося в Штутгарте

фон Эшенбах (см.) и Готтфрида Страсбургского (см.). Последний в «Тристане», оплакивая кончину Г., восхваляет его творчество как высший образец куртуазного стиля, противопоставляя его ясность и изящную легкость темноте «диких сказаний» Вольфрама фон Эшенбах.

Действительно, в своей жизни и поэзии Г. — яркий выразитель идеологии служилого рыцарства времен расцвета феодальной культуры. Швабский дворянин, вассал владетеля замка Ауэ, участник крестовых походов, во время которых тесное соприкосновение рыцарства различных национальностей способствовало развитию классовой культуры и обмену ее ценностями, благодаря

своему пребыванию во Фландрии ознакомившийся с более совершенными, чем немецкие, формами феодальной культуры фламандского и французского рыцарства, — Г. в своих произведениях соединяет идеал светской куртуазии, «вежества», с мотивами христианского «отречения и покаяния».

В его лирике наряду с превосходными образцами куртуазной любовной песни представлены и «крестовые песни» (Kreuzlieder), характерные для настроений первых крестовых походов. В своих ранних эпических произведениях Г. переносит в немецкую литературу тематику и формы романов артуровского цикла, пересказывая куртуазные эпопеи Кретьена де Труа (см.) — «Егес» (Эрек) и «Iwein» (Ивейн). Сильнее и глубже, чем его прототип, выдвигает он основную идею рыцарского долга — преодоление личного счастья во имя «чести», большее место занимает у него анализ переживаний героев; в этом отношении он является предшественником Готтфрида Страсбургского. Мотив отречения, приобретающего религиозную окраску, выступает ярче в позднейших, более оригинальных произведениях Г.: небольшой стихотворной повести о «Столлине Григориус» (Gregorius von Steine) — эпической переработке христианского варианта легенды об Эдипе — и наиболее известном произведении Г. — стихотворной повести о «Бедном Генрихе» (Der arme Heinrich), — не раз вдохновлявшей поэтов романтизма и символизма («Бедный Гейнрих» Гауптмана). Характерно для идеологии средневекового рыцаря-крестоносца, что и в этой трогательной истории о молодой крестьянке, готовой исцелить своей невинной кровью пораженного проказой господина, на первое место выдвигается не мотив жертвенной любви, а мотив долга вассала по отношению к сеньору; юная героиня приносит длинные поучительные речи о тишете земной жизни и сладости отречения. Дидактический элемент вообще настолько сильно проникает это произведение, что делает его художественно трудно воспринимаемым.

В области формы Г. как мастер стиха значительно превосходит своего предшественника — фламандца Гейнриха фон Фельдеке (см.): по богатству рифмы, легкости ритма и ясности изложения Г. превосходит только Готтфрид Страсбургский.

Библиография: I. Ege, изд. Haupt, 1839; нем. перев. Fests, 1851; Iwein, изд. Lachmann, 1827, нем. перев. Baudissin, 1845; Gregorius, изд. H. Paul, 1873, нем. перев. Reclam's Universal Bibliothek, № 1887; Der arme Heinrich, изд. H. Paul, 1882, нем. перев. Recl. Un. Bibl., № 456; Лирика — Des Minnesanges Frühling, посл. изд. 1920; Собр. сочин., изд. Bch, 1867.

II. Schreier, Untersuchungen über das Leben und die Dichtungen Hartman von Aue, 1874; Lippold, Ueber die Quelle des Gregorius Hartman von Aue, Lpz., 1869; Settegast, Hartmans Iweins, verglichen mit seiner französischen Quelle, Marb., 1873; Kassel P., Die Symbolik des Blutes und der «Arme Heinrichs» des Hartman von Aue, Berlin, 1882; Piquet, Etude sur Hartman d'Aue, 1898.

ГАРТМАН Мориз [Moriz Hartmann, 1821 — 1872] — австро-немецкий политический поэт и беллетрист, родом из Чехии, представитель домартовской немецкой политической поэзии; в 1845 выпустил сборник

стихов «Чаша и меч» (Kelch und Schwert) а в 1847 — «Новые стихи» (Neuere Gedichte), в которых воспевал революционные подвиги чешских крестьян в средние века (цикл «Чешские элегии»), противопоставляя деревенский «социализм» индустриальному городу. Во время революции 1848, в которой Г. принимал деятельное участие, он примыкал к крайней левой буржуазной демократии и написал одну из лучших политических сатир того времени — «Reimchronik des Pfaffen Mauritius» (Рифмованная хроника попа Маврикия, 1849), в которой высмеиваются и бичуются ошибки революции 1848 — 1849. В период реакции Г. жил в эмиграции. Возвратившись в 1868 в Вену, он до конца дней своих пропагандировал в буржуазно-демократической «Neue Freie Presse» всегерманское объединение немецких земель. Кроме стихов и баллад, Г. написал также ряд эпических произведений («Адам и Ева»), романов («Война в лесу», «Последние дни короля»), рассказов и новелл («От весны к весне», «Сказки и истории с востока и запада», «С натуры» и др.), главным образом из жизни чешских крестьян, быт которых он мастерски изображал. Лучшие лирические стихотворения и песни Г. переведены на русский яз. А. Плещеевым, П. Вейнбергом, Д. Михаловским и А. Михайловым.

Библиография: I. Собр. сочин., 10 тт., изд. в 1873—1874; Избранные письма, 1921; Ausgewählte Werke, hrsg. von Otto Rommel, 1910.

II. Wittner, Hartmanns Leben und Werke, 1907; Гербель Н. В., Немецкие поэты в биографиях и образцах, СПб., 1877, стр. 573—580. Ф. Ш.

ГАРТНЫЙ Тишка [1887 —] — псевдоним видного белорусского поэта и беллетриста Дмитрия Федоровича Жуновича. Р. в местечке Копыль, Слуцкого уезда, в семье черноработного; в детстве был пастухом. С 1905 г. принимал активное участие в революционном движении. К этому же времени относятся его юношеские лит-ые опыты на русском яз. В 1906 Г. — член Комитета Копыльской соцдем. организации. В 1908 примыкает к белорусскому национальному движению и с тех пор пишет исключительно по-белорусски. Во время Октябрьской революции Г. выдвинулся как крупный революционный и общественный деятель: в 1919 он был председателем БССР. В настоящее время Г. — начальник Главискульта.

Все творчество Г. пронизано социальными темами: труд мелкого ремесленника, рабоче и крестьянское движение до Октябрьской революции, Октябрь в его динамике, обрисовка наших дней с их колоритными фактами строительства новой жизни. Эти тематические линии взаимно перекрещиваются в творчестве Г. Особенно рельефно выделяется в его произведениях мотив борьбы, который представляет собой творческую доминанту писателя; он выступает у Г. в аспекте натуралистическом, психологическом и социальном: писатель обрисовывает борьбу стихий в природе, преимущественно

останавливаясь на ее грозных и могущественных явлениях и отступая так. обр. от идиллическо-крестьянского штампа, укрепившегося в белорусском литературном пейзаже; психика человека дана в творчестве Гарного преимущественно как арена борьбы и коллизий; но с особой любовью и проникновением разворачивает автор социальную борьбу масс за свое освобождение (роман «Соки цаліны»).

В белорусскую, преимущественно народническую, лит-ру Г. вносит новые темы рабочего движения и мотивы урбанизма.

Творчество Г. отражает пролетарскую психо-идеологию. Его мироощущение пронизано коллективизмом. Революцию он воспекает не как посторонний наблюдатель и зритель, а как непосредственный участник борьбы и современного строительства. Главный источник творчества писателя — его собственный жизненный опыт — от тяжелого труда кожевника и деятельности в соц. дем. организации до ответственной роли в современном советском строительстве. В торжествующем темпе революции поэт находит свой высший идеал красоты. Но революция — это только отправной пункт эстетики Г. Как нечто торжественное он воспринимает жизнь в целом («Урачытасьць»).

Рядом с положительными сторонами творчества Г. имеет и некоторые отрицательные, гл. обр. в области формально-художественной: композиционная неслаженность, противоречащая принципу художественной телеологичности, стилистическая растянутость и эйдологическая узость — все это безусловно представляет собой пассив Г. Но позднейшие произведения («Урачытасьць» и сб. «Прысады») обнаруживают значительные достижения в области эвфонии, ритмики, композиции и более динамического художественного синтаксиса.

На общем фоне белорусской лит-ры Г. выделяется как писатель, в творчестве которого наиболее ярко отразилось пролетарское течение.

Библиография: 1. Г. принадлежат следующие сборники стихов: «Ріеві», 1913; «Песні прады і змаганья», Берлін, 1922; «Урачытасьць», Мәск, 1925. Художественная проза его представлена произведениями: «Траекі на хвалях», М., 1924; «Прысады», М., 1927 — два сборника рассказов; «Соки цаліны» — роман в 3 частях (вышло пока две части: «Вацькава воля», Берлін, 1922 и «На перагібе», М., 1926). Написано им и несколько драматических произведений: «Хвалі жыцця», альманах «Зыжыккі», М., 1918; «Соцыяліетка», «Спэциальны творы», сш. І, Мәск, 1923; «На стэжку», сборник «Прысады»; Повести и рассказы, перев. с белор. В. Д. Раковский, со вступит. ст. Сергея Горюшова, М. — Л., 1929. Кроме того много произведений Г. помещено в разных периодических изданиях. Ему принадлежат и целый ряд этюдов в области белорусской критики.

П. Пиотухович М. М., проф., Пролетарская поэзия і лірыка Цішка Гарнага, Юбилейный сборник, посвященный 15-летию лит-ой деятельности поэта, Мәск, 1923; Его же, Творчасьць Цішка Гарнага, «Роскіт», 1928, № 1; Его же, ст. в журн. «Польмя», 1929, № 1; Его же, Ц. Гарный у літаратурнай крытыцы, Мәск, 1929. *Пиотухович*

ГАРУН Алесь [1887—1920] — псевдоним белорусского писателя Александра Владимировича Прушинского. Р. в рабочей семье, юношей принимал участие в революционном движении, 9 лет провел в ссылке, в глуши Иркутской губ. — обстоятельство, ярко отразившееся в его

творчестве. В 1917 он выпустил сборник стихов «Матчын Дар», в основу которых положены народные поверья, сказки и легенды. Видное место, занимаемое Г. в белорусской лит-ре, обусловлено силой и непосредственностью его лиризма. Звучность его стиха достигается обильным применением внутренних рифм. Его строфика разнообразна, оригинальна и всегда соответствует тематическому замыслу.

Г. — поэт нашенивского периода (см. «Белорусская лит-ра»). Он отводит значительное место мотивам белорусского возрождения. Мысль о национальном возрождении связана у Г. с идеей социального переустройства общества. Из современной ему действительности он берет образы крайней нищеты, покинутости.

Г. известен, кроме того, как автор пьес для детского театра, в которых, по мнению критики, проявил исключительно тонкое понимание детской души. Выпущенной в 1920 книжкой «Жывыя казкі для дзіцячага театру» Г. положил в Белоруссии основание детской художественной лит-ре.

Свои опыты повествовательной прозы Г. подписывал преимущественно псевдонимом І. Жывіца. Они остаются до сих пор рассеянными по разным журналам. В настоящее время белорусской Академией наук подготавливается полное собрание сочинений писателя.

Библиография: О творчестве Г. см. отдельные главы в общих обзорах белорусской лит-ры Е. Ф. Карского, М. И. Горюшова, М. Н. Пиотуховича и статью Е. И. Боричевского (журн. «Узвышша», 1928, № 2). *Е. Б.*

ГАРУН-аль-РАШИД — см. «Тысяча и одна ночь».

ГАРШИН Всеволод Михайлович [1855 — 1888]. — Р. в старой дворянской семье. Детство провел в военной среде (отец его был



офицером). Уже ребенком Гаршин был крайне нервным и впечатлительным, чему способствовало слишком раннее умственное развитие (впоследствии страдал приступами нервного расстройства). Учился в Горном

институте, но курса не окончил. Война с турками прервала его занятия: он поступил добровольцем в действующую армию, был равен в ногу; выйдя в отставку, отдался лит-ой деятельности. В 1880, потрясенный смертной казнью молодого революционера, Г. заболел психически и был помещен в лечебницу для душевнобольных. В восьмидесятых годах припадки стали учащаться, и в один из приступов он бросился в пролет лестницы с четвертого этажа и разбился на смерть.

На литературное поприще Г. выступил в 1876 с рассказом «Четыре дня», сразу создавшим ему известность. В этом произведении ярко выражен протест против войны, против истребления человека человеком. Этому же мотиву посвящен целый ряд рассказов: «Денщик и офицер», «Аяслярское дело», «Из воспоминаний рядового Иванова» и «Трус»; герой последнего мучается в тяжелой рефлексии и колебаниях между стремлением «принести себя в жертву за народ» и страхом перед ненужной и бессмысленной смертью. Г. написал также ряд очерков, где социальное зло и несправедливость присутствуют уже на фоне мирной жизни. «Приспешившие» и «Надежда Николаевна» затрагивают тему «падшей» женщины. В «Attalea Principes» в судьбе пальмы, рвущейся на свободу и погибающей под холодным небом, Г. символизировал судьбу террористов. В 1883 появился один из замечательнейших его рассказов — «Красный цветок». Герой его, психически больной, борется с мировым злом, к-рое, как ему кажется, воплотилось в красном цветке в саду: достаточно сорвать его и будет уничтожено все зло мира. В «Художниках» Гаршин, разоблачая жестокость капиталистической эксплуатации, ставит вопрос о роли искусства в буржуазном обществе и борется против теории чистого искусства. Сущность капиталистического строя с доминирующим при нем личным эгоизмом ярко выражена в рассказе «Встреча». Г. написал еще ряд сказок: «То, чего не было», «Лягушка-путешественница» и др., где та же гаршинская тема о зле и несправедливости разработана в форме сказки, исполненной грустного юмора.

Г. узаконил в лит-ре особую художественную форму — новеллу, к-рая получила полное развитие впоследствии у Чехова. Сюжеты новеллы Г. несложны. Она построена всегда на одном основном мотиве, развернутом по строго логическому плану. Композиция его рассказов, удивительно законченная, достигает почти геометрической определенности. Отсутствие действия, сложных коллизий — характерно для Г. Большинство его произведений написано в форме дневников, писем, исповедей (напр. «Приспешившие», «Художники», «Трус», «Надежда Николаевна» и др.). Количество действующих лиц очень ограничено.

Драматизм действия заменен у Гаршина драматизмом мысли, вращающейся в закодированном кругу «проклятых вопросов»,

драматизмом переживаний, к-рые и являются основным материалом для Г.

Необходимо отметить глубокую реалистичность гаршинской манеры. Для его творчества характерны точность наблюдения и определенность выражений мысли. У него мало метафор, сравнений, вместо этого — простое обозначение предметов и фактов. Короткая, отточенная фраза, без придаточных предложений в описаниях. «Жарко. Солнце жжет. Раненый открывает глаза, видит — кусты, высокое небо» («Четыре дня»). Широкий охват социальных явлений не удавался Г., как не удавалась и более спокойная жизнь писателю поколения, для которого основной потребностью было «претерпеть». Не большой внешний мир мог он изображать, а узкое «свое». И это определяло все особенности его художественной манеры. «Свое» для поколения передовой интеллигенции 70-х гг. — это проклятые вопросы социальной неправды. Большая совесть кающегося дворянина, не находя действительного выхода, всегда была в одну точку: сознание ответственности за зло, царящее в области человеческих отношений, за угнетение человека человеком — основная тема Г. Зло старого крепостного уклада и зло нарождающегося капиталистического строя одинаково наполняют болью страницы гаршинских рассказов. От сознания общественной несправедливости, от сознания ответственности за нее спасаются герои Г., как и он сам это сделал, уходя на войну, чтобы там, если не помочь народу, то по крайней мере разделить с ним его тяжелую участь... В этом было временное спасение от мук совести, искупление кающегося дворянина («Все они шли на смерть спокойные и свободные от ответственности...» — «Воспоминания рядового Иванова»). Но это не было разрешением социальной проблемы. Выхода не знал писатель. И поэтому глубоким пессимизмом проникнуто все его творчество. Значение Г. в том, что он умел остро чувствовать и художественно воплощать социальное зло.

Библиография: I. Первая кн. рассказов, СПб., 1885; Вторая кн. рассказов, СПб., 1888; Третья кн. рассказов, СПб., 1891; Сочин. Гаршина в I т., 12-е изд. Лит-ого фонда, СПб., 1909; То же, в прилож. к журн. «Нива» за 1910; Рассказы с биогр., написал А. М. Скабичевский, изд. Лит-ого фонда, II, 1919; Собр. сочин., изд. Ладьяникова, Берлин, 1920; Избранные рассказы, Гиз, М., 1920; Рассказы, под ред. Ю. Г. Оксман (гот. к печати в изд. Гиза).

II. Сборники о Гаршине: «Красный цветок», СПб., 1889; «Памяти Гаршина», изд. журн. «Пантеон лит-ры», СПб., 1889; В прилож. к собр. сочин. Гаршина (изд. «Нива») воспоминания В. Акимова, В. Библикова, А. Васильева, Е. Гаршина, М. Малышева, Н. Рейнгардта, Г. Успенского, В. Фауссека и автобиограф. заметка Гаршина; Арсеньев К. К., Критические этюды, т. II, СПб., 1888; Михайловский Н. К., Сочин., т. VI; Скабичевский А. М., Сочин., т. II; Протопопов М., Литературно-критич. характ., СПб., 1896; 2-е изд., СПб., 1898; Златовратский Н., Из литературных воспоминаний, Сб. «Братская помощь», М., 1898; Андреевский С. А., Литературные очерки, СПб., 1902; Важенев, Психиатрические беседы, М., 1903; Волжский, Гаршин как религиозный тип; Очерки реалистического мировоззрения, 1904, ст. Шулятикова «Восстановление разрушенной эстетики»; Коробка Н. И., Гаршин, «Образование», 1905; XI—XII; Аяхенвальд Ю. И., Силуэты русских писателей, в I, М., 1908; Чуковский К. И., О Всея Гаршине, «Русск. мысль», 1909, XII и в кн. «Критические рассказы», В. Г. Короленко, Гаршин, История русск. лит-ры, изд. «Мир»

Ш. Венгеров С., Источники словаря русск. писателей, т. I, СПб., 1900; Мезьер А. В., Русск. словесность с XI по XIX ст. включит., ч. II, СПб., 1902; Языков Д., Обзор жизни и трудов покойных русск. писателей, вып. VIII, М., 1909 (в доп. в след. вып.); Бродский Н., Новое о Гаршине (Обзор статей, посвященных к 25-летию со дня смерти Гаршина), в журн. «Голос минувшего», 1913, V; Владельца И. В., Русские писатели, 4-е изд., Гиз, 1924; Егоров Е., Лат-ра великого десятилетия [1917—1927], т. I, Гиз, 1928.

С. Кацнельсон

ГАСКАЛА—см. «Древнееврейская лит-ра».

ГАСПЕ—популярный канадский писатель—см. «Северо-американская лит-ра».

ГАСПРИНСКИЙ Измаил-Бей [1851—1914]— крупный татарский общественный деятель, публицист, беллетрист, реформатор старометодной религиозной школы и идеолог панисламизма в царской России. Р. родился в деревне Гаспра, около г. Бахчисарая в Крыму, в семье небогатого татарского дворянина. Первоначальное образование получил в мектебе, затем поступил в Московское военное училище, к-рого однако не окончил. В 1866 вернулся в Бахчисарай. Жил некоторое время во Франции [1871] и около двух лет в Константинополе [1874—1875]. Возвратился на родину в 1878, где в течение двух лет состоял городским головою. В 1883 Г. приступил к изданию в Бахчисарае газеты «Тарджиман» (Переводчик), к-рая до первой русской революции оставалась единственной тюркской газетой в России.

В течение 30 с лишним лет Г. играл огромную роль среди тюрко-татарских народов России. Лозунг—«в яз. и мыслях будем едины»—Г. проводил через «Тарджиман» и беллетристические свои произведения. Являясь идеологом молодой татарской буржуазии, Г. вел упорную борьбу со схоластикой, темнотой представителей ислама, пытаясь сочетать основы последнего с европейской культурой своего времени.

В газете «Тарджиман» Г. под псевдонимом Мулла-Габбаз-Франсови помещал «Европейские письма» (Франсистан-Мектебляри), в которых пытался примирить ислам с европейской культурой. В этом отношении характерен его фантастический рассказ «Дарур Рахат» (Страна блаженства, изд. в 1891 отдельным изданием), в к-ром Г. проводит мысль о том, что только в слиянии ислама с современной европейской культурой—залог дальнейшего развития человечества.

Г. объективно играл прогрессивную роль до первой русской революции, организуя вокруг «Тарджимана» либеральное движение тюрко-татарских народов России.

Библиография: I. Газета «Тарджиман» с 1883 до 1913, Бахчисарай; Мулла-Габбаз-Франсови, Дарур Рахат, Бахчисарай, 1891.

II. Валидов Д., Очерк истории образованности и литературы волжских татар, Гиз, 1923; Журн. «Ильри», Симферополь, 1927, № 12.

А. А.

ГАСТЕВ Алексей Капитонович [1882—]— пролетарский поэт. Р. в Суздале, в семье учителя. В детстве лишился отца и рано начал жить самостоятельно. Работал слесарем, за участие в революционном движении несколько раз сидел в тюрьме, затем был сослан в Нарынский край, оттуда эмигрировал во Францию. В 1900—1907 гг.—член

РСДРП, в настоящее время беспартийный. Последние годы Г. как поэт не печатается, целиком уйдя в руководство созданного им Центрального института труда (ЦИТ).

Свою лит-ую деятельность Г. начал в 1904 под псевдонимом Дозоров, когда в ярославской газете «Северный край» был напечатан его первый рассказ из жизни сельских. Вместе с другими рабочими поэтами Г. проходит путь своеобразного самоопределения, высвобождения пролетарского художника из-под гнета идеологических и художественных норм господствующего класса. Вначале—это творчество рабочего, еще не осознавшего своих классовых задач, выражающего психологию угнетенных классов в ряде лирических жалоб на свою горькую участь («Думы работницы»), если и мечтающего о восстании, то как о бунте, в котором сгорит и угнетатель и бунтующий («Я люблю»). Этот первый период рабочей поэзии Гастева проходит под властью наивно публицистических, художественно неубедительных форм народнической поэзии. На смену им приходит чрезвычайно расплывчатая символика, рисующая революцию в образе весны, побеждающей суровую зиму. В более поздних фазах эта наивно-идеалистическая символика насыщается мужественными ритмами поэтов капиталистического города (Верхарн, Уитмен), чтобы стать наконец выражением настроений индустриального рабочего, сознающего свою коллективную мощь.

Большую часть произведений Г. можно назвать стихотворениями в прозе: их ритм не организован до степени стихотворного, рифмы нет, да и написаны они в форме прозаических отрывков. Однако установка на лирическую выразительность, особая организация синтаксиса, повторяемость периодов и т. п.—все это приближает их по типу к произведениям стихотворным и дает полное право говорить о Г. как о лирическом поэте, отправляющемся в смысле формы от Уитмена и Верхарна.

Лучшая часть произведений Г. относится к первым годам революции и соответствует «пролеткультовскому» периоду пролетарской поэзии. Эти стихи Г. являются выражением воли наиболее передовой индустриальной части рабочего класса. Это еще не развернутый художественно показ психики передового рабочего во всей ее сложности, это—только лирическое выражение отдельных мотивов, характерных для него. Поэзия Г.—прежде всего—гимн тяжелой индустрии, глубочайшее чувство связи рабочего с ней и вера в те творческие, преобразующие мир силы, к-рые в ней заключены.

Для футуристов (Маринетти) такое воспевание индустриальной мощи являлось лишь прославлением капиталистической силы, которая при помощи войны и машины сметет с земли слабое человечество, оставив лишь наиболее сильных. Для Г. же эта индустриальная мощь тесно спаяна со своим творцом—рабочим классом, насыщена его волей

и волю самого поэта насыщает железом и сталью машины.

Особенно остро у Г. ощущение того, что все эти гиганты индустрии — дело рабочего подвига:

«Бетон — это замысел нашей рабочей постройки,
Работая, подвигом, смертью вскармленный».

Индивидуализму буржуазного урбаниста противостоит в поэзии Г. самосознание коллективиста:

«Всюду иду со своим молотом, зубилом, сверлом —
По всему миру... Шагаю через границы, материка,
океаны.

Весь земной шар я делаю родиной».

Библиография: I. Поэзия рабочего удара, П., 1918 (2-е изд., 1919; 3-е изд., 1921); Пачка ордеров, Рига, 1921. Последние издания «Поэзия рабочего удара» (изд. ВЦСПС, М., 1923 и изд. 5-е и 6-е, 1924 и 1925) включают оба вышеуказанных сборника. Стачка, Исаенкович В. Плетнева, М., 1922; Снаряжение современной культуры, с приложен. ст. А. Луначарского «Новый русский человек», 1923; Восстание культуры, Харьков, 1923. Г. участвовал в журналах и сборниках: «Пролетарский сборник», «Грядущее», «Пролетарская культура».

II. Калинин Ф., Путь пролетарской критики, «Поэзия рабочего удара» А. Гастева, «Пролетарская культура», 1918, IV (и в сб. Бессалько П. и Калинин Ф., «Проблемы пролетарской культуры», П., 1919); Фриче В., Пролетарская поэзия, М., 1918; Делевич Г., О пролетарской лирике, «Октябрь», 1925, III — IV.

III. Владиславлев И. В., Литература великого десятилетия, т. I, М. — Л., 1928; Писатели современной эпохи, т. I, ред. Б. П. Козьмина, изд. ГАНХ, М., 1928.

С. Малков

ГАТУЕВ Дзахо [1892 —] — современный писатель-осетин. Написал на русском языке ряд исторических повестей, изображающих жизнь горцев (преимущественно чеченцев и ингушей), быт и нравы их. Важнейшая из них: «Зелимхан» (имя героя повести) [1926] — повесть, отображающая героическую борьбу абречества на Кавказе против тирании чиновников царского правительства [900-е гг.]. Язык повести «Зелимхан», как и других повестей Г., — ровный, объективно-эпический, отвечающий важности темы. К особенностям яз. Г. должны быть отнесены такие обороты, к-рые можно было бы назвать чеченизмами, ингушизмами, осетинизмами. Г., прибегая к ним вполне сознательно, имеет в виду приблизить русский язык к конструкции речи осетин, чеченцев и др., с одной стороны, и более интимно передать настроения действующих лиц, — с другой.

В «Зелимхане» приводится много отрывков из подлинно-исторических документов, а также ряд произведений народного творчества чеченцев.

Библиография: Зелимхан, Ростов-Дон, 1926; Ингуши, «Прибой», Л., 1927; Дикало замаян, ЗИФ, 1925; Гаг ут, ЗИФ, 1929.

ГАУПТМАН Гергарт [Gerhart Hauptmann, 1862 —] — немецкий писатель. Сын зажиточного содержателя постоялого двора, внук силезского ткача; обучался валянию в художественной школе в Бреславле, изучал естественные науки в Йенском университете. В 1912 получил нобелевскую премию. Много путешествовал (Италия, Америка и другие страны).

В творчестве Г., крупнейшего из немецких писателей предвоенной эпохи, нашли отчетливое выражение основные этапы развития мещанского стиля. Первые драмы Г. — «Перед восходом солнца» (Vor Sonnenaufgang, 1889), «Праздник примирения» (Ein

Friedenfest, 1890), «Одинокие» (Einsame Menschen, 1891) — были подробнейшими бытовыми документациями, явно тяготевшими к изобразительной манере натурализма. Художник давал здесь очень разносторонние, кропотливо детализованные, проникновенно написанные картины мещанского быта. Но уже рядом намечалось и характерное отклонение — драмы Г. были обращены не столько к внешней объективизации, сколько к импрессионистскому самоуглублению, к рассмотрению тончайших оттенков восприятия. Мещанское благополучие, уют, сытость — вот основной план драм Г. Но не было уже почвы для самодовольного спокойного, оптимистического бытописания.



Перед нами художник эпохи кризиса, утративший веру в стабильность воспроизводимого им бытия. Уже первые драмы Г. получают характерное катастрофическое строение. Над сонным обывательским болотом нависла угроза. Возникает постоянное противоречие, разрывающее драмы Г. между спокойным течением бытового повествования и роковым неизбежным конфликтом, к к-рому оно приводит. Каждая драма Г. от этого не свободна и всегда стремится к неизбежному трагическому завершению. Если в первых драмах Г. бытовая документация, несмотря на всю свою импрессионистскую замкнутость, была достаточно выпуклой и ею определялся всегда основной план изображения, то в последующем развитии художник все более от этой документации отстраняется. Она удерживается лишь в некоторых драмах — «Михаил Крамер» (Michael Kramer, 1900), «Извозчик Геншель» (Fuhrmann Henschel, 1898), — все более поднимаясь воздействием символистского мировосприятия, которое становится теперь характерным для Г.

Уже в ранних драмах Г. возникает характерный основной образ, представленный в каждом его произведении, — образ лишнего человека, одинокого искателя. Здесь и

лежит узел всего творчества Г. Лот в «Перед восходом солнца», Иоганн Фокерат в «Одиноких», Вильгельм Шюльц в «Празднике примирения» — вот первые вариации образа, становящегося неизбежным, навязчивым для всех дальнейших лит-ых интерпретаций Гауптмана. Надо говорить о полном безволии, о бескрылости этих людей, об ужасающей их размятченности, беззащитности, — покорно они приемлют удары роковой своей судьбы. В этом образе социальное содержание творчества Г. находит свое полное раскрытие, перед нами выражение мещанской разочарованности, обреченности, кризиса. Образ этого одинокого искателя страдальца дан с сочувственным проникновением. Показательно, что трагедия, неизбежно завершающая каждую драму Г., настагает и мелкобуржуазный уклад, катастрофически рушащийся, и рожденного в мещанском болоте одинокого вздыхателя. Так основной конфликт, раскрывающийся в бытовых драмах Г., восходит к болезненному кризису мелкобуржуазного класса, теснимого капиталистическим развитием. Этим основным представлением движима вся драматургия Г.

Если первые драмы Г. были обращены к конкретной, бытовой действительности и неизбежный конфликт развертывался там в обстановке реального бытия класса, что соответствовало лишь начальной стадии социального конфликта (класс не отрывался еще окончательно от действительности, сохранял надежду на устранение или смягчение противоречий), то с течением времени художник «освобождается» от реальных опосредствований, переходит в область иллюзорных отвлечений. Начинается символистский период Г. Объективно это соответствует обострению противоречий между классом и действительностью. Г. становится так. обр. на путь многих, так же как он повторял многих и в своих натуралистических драмах: «Ганнеле» (Hanneles Himmelfahrt, 1892), «Потонувший колокол» (Die versunkene Glocke, 1896), «Бедный Генрих» (Der arme Heinrich, 1902), «А Пиппа пляшет» (Und Pippa tanzt, 1906) — вот основные явления этого цикла. От бытовой действительности художник теперь эмансипируется. Он обращен к сказочным иллюзорным видениям, он создает пышные розовые феерии, очень затейливые, кричаще-пестрые, намеренно вздыбленные, по внешности свободные от всякого воздействия грубой жизненной правды. Но, сняв всю эту назойливую бутафорию, мы не можем заметить никакого существенного различия между этим отвлеченно-символистским планом творчества Г. и между тем, что давалось художником в драмах реально-бытового плана. Перед нами тот же конфликт, сделавшийся «вечным» для мещанского художника, — распад мира установившихся обыкновений, трагическое осмысление катастрофы, крушение всех основ, тот же образ одинокого вздыхателя, выброшенного

из колеи лишнего человека. Только теперь основной образ Г. раскрывается отвлеченно, вне реального бытового окружения, что делает этого нытика искусственно раздутым, непомерно преувеличенным, «высоким» героем. Взамен утраченных связей с реальной действительностью выступает ходульная, гиперболизованная риторика. Произведение оказывается очень патетическим, но опустошенным. Итак, перед нами лишь продолжающееся развитие мещанского стиля эпохи кризиса, лишь новое звено его, теснейшим образом связанное с предшествующим развитием. Здесь намечается глубочайшее единство всего творчества Г. как художника деградирующего мещанства.

Надо остановиться на двух исторических драмах Г., своеобразно продолжающих одна другую — «Ткачи» (Die Weber, 1892) и «Флориан Гейер» (Florian Geyer, 1895). Здесь дано не только характерное для всего творчества Г. размежевание — от натурализма «Ткачей» автор шел к символистской романтике «Гейера», — но и выясняются границы мелкобуржуазного радикализма. Если в «Ткачах» (драма изображает восстание ремесленников 40-х гг.) капиталистическая действительность осуждается во имя патриархального ремесленно-цехового уклада, чем корни классовой оценки отчетливо намечаются, то «Флориан Гейер» — драма, воспроизводящая события крестьянского восстания в XVI веке, — дана уже как драма совести; этим окончательно убита революционность произведения, но зато оно очень приближено к мировосприятию мещанского художника; перед нами новый вариант лишнего человека, обреченного мечтателя, раскрытый в пестрых декорациях исторической романтики. Если в «Ткачах» был хоть и очень нерешительный вызов капиталистической системе, то в «Гейере» и эта малая доза мещанского радикализма исчезает — вождь мужицкого восстания становится как две капли воды похожим на размагниченного героя «Одиноких».

Основные произведения Г. — драмы, но он написал и ряд прозаических произведений, из которых ни одно не внесло чего-либо нового в творчество художника. Как правило, проза Гауптмана повторяет образы его театра. Так ранняя новелла «Железнодорожный сторож Тиль» (Bahnwärter Thiel, 1896) непосредственно восходит к бытовым драмам Г., а романы — «Эмануэль Квинт» (Emmanuel Quint, 1910) или «Бегство Габриэля Шиллинга» (Gabriel Schillings Flucht, 1912) — окрашены правдоискательством символистского периода. К прозе особенно часто обращается Г. за последнее время. «Еретик из Соаны» (Der Ketzler aus Soana), «Тайна острова дам», «Фантом», «Демон» — в этих произведениях, носящих на себе явные признаки творческого одряхления, являющихся простым переложением того, что уже давалось ранее, Гауптман продолжает существовать лишь по инерции, творчески он закончился уже давно; недаром

не существует никаких связей между этим крупнейшим некогда немецким писателем и лит-рой современной Германии. Художник перешел уже в историческое небытие. Официальным буржуазным общественным мнением Гауптман канонизирован, превращен в «национального героя».

Другие произведения Г.: «Коллега Крамpton» (Kollege Crampton, 1894); «Бобровая шуба» (Der Biberpelz, 1893); «Шлюк и Яу» (Schluck und Jau, 1900); «Красный петух» (Der rote Hahn, 1901); «Роза Бернд» [1903]; «Зимняя баллада» (Winterballade, 1917); «Тиль Эйленшпигель» [1927].

Библиография: I. Gesammelte Werke, Jubiläumsausgabe, 8 Bde, 1922; Полное собр. сочин. Г., перев. А. и П. Ганзен, изд. Сирмунта, в 3 тт., изд. 3-е, М., 1908 (лучшее изд.); Полное собр. сочин., с критическим очерком Н. Котляревского, изд. Маркса, СПб., 1908; То же, прилож. к «Ниве». Многочисленные переводы за последние годы: Ткачи, перев. З. Венгеровой, П., 1918 и П., 1919; То же, перев. Л. Я. Гуревича, изд. «Труд и книга», М., 1925 и перев. Э. Маттерна, изд. «Современные проблемы», М., 1925 и М., 1927; Шлюк и Яу, перев. Ю. Балтрукайтиса, Гиз, М., 1920; Заложница Карла Великого, перев. З. Венгеровой и Л. Вилькиной, Гиз, М., 1920; Зимняя баллада, перев. В. И. Нейштадта, ред. В. А. Зорендрейера, Гиз, Л., 1923; Бретик из Соаны, перев. Е. М. Браудо, изд. «Атеней», П., 1923; Фантом, перев. Д. М. Горфинкеля, изд. «Эпоха», П., 1923; Тайна острова дам, перев. под ред. И. Б. Лундберга, изд. «Недра», М., 1925; То же, перев. под ред. И. Б. Мандельштама, под заглавием «Остров великой матери или чудо Иль-де-Дам», изд. «Время», Л., 1925; То же, перев. Б. П. Поровской и А. С. Полоцкой, под ред. А. Г. Говинфельда, изд. «Сеятель», Л., 1925; Во власти океана, перев. Э. К. Пименовой, «Мысль», Л., 1928; Демон, перев. Вег. Троповского, «Проблема», Л., 1928, и мн. др.

H. Bartels A., Gerhart Hauptmann, Weimar, 1897 [ср. Иванов В., Культурные плоды германского единства «Мир бокий», 1898, II (по поводу этой книги)]; Schleuter P., Gerhart Hauptmann, 3-е изд., 1898; Heiger E., Das Werden des neuen Dramas, 1898; Wörner, Gerhart Hauptmann, 1901; Bytkowski S., G. Hauptmann's Naturalismus und das Drama, 1908; Sternberg K., G. Hauptmann, 1911; Röhr J., G. Hauptmann's dramatische Schaffen, 1912; Litzmann V., Hauptmann's Festspiel in deutschen Reimen, 1913; Sulger-Gebing E., G. Hauptmann, 1916; Barge H., Fl. Geyer, 1920; Thompson N. M., Arno Holz and the origins of the new poetry. Naturalism and the dream motive in works of Gerhart Hauptmann, 1920; Fechter P., G. Hauptmann, 1922; Haenisch K., G. Hauptmann und das deutsche Volk, 1922; Kühnemann E., G. Hauptmann, aus dem Leben des deutschen Geistes der Gegenwart, 1922; Feyhan M. A., G. Hauptmann, 1922; Heise W., Das Drama der Gegenwart, 1922; Sultzer Wilhelm, G. Hauptmann's «Narr in Christo», Emanuel Quint, 1925; Herrman Christian, Die Weltanschauung G. Hauptmann's in seinen Werken, 1926; Брандес Р., Г. Гауптман, Собр. сочин., изд. Фуска, т. XI, Киев, 1902 (есть и в собр. изд. «Просвещение»); Фриче В. М., Психология натуралистической драмы, «Правда», 1906; Венгеровой З. А., Литературные характеристики, кн. I, СПб., 1898 и кн. III, СПб., 1910; Коган П. С., Очерки по истории западно-европейской литературы, т. II, Гиз, 1923; Аксельрод И., Социальные мотивы в драмах Г. Гауптмана, Литературно-критические очерки, Минск, 1923; Фриче В. М., Очерк развития западных литератур, М., 1927.

III. Мандельштам Р. С., Худ. лит-ра в оценке русск. маркс. критики, изд. 4-е, Гиз, М., 1928. И. Амисимов

ГАУПТМАН Карл [Carl Hauptmann, 1858 — 1920] — немецкий писатель, брат Гергарта Гауптмана. Много работал в области естествознания и философии. Ему принадлежит работа «Metaphysik in der modernen Physiologie» (Метафизика в современной физиологии, 1893). Его первые драмы («Magiannes», 1894; «Wanderleute» — «Странники», 1895; «Ephraims Breite», 1898) отмечены еще влиянием Гергарта Г. Основными произведениями Г., в которых намечается творческое развитие этого глубокого, своеобразного, но лишь с значительным опозданием понятого художника, являются: «Собрание

стихов и наблюдений» — «Из моего дневника» (Aus meinem Tagebuch, 1900); драмы — «Горная кузница» (Die Bergschmiede, 1902), «Залливание» (Die Austreibung, 1905), «Игры Пана» (Panspiele, 1909); романы — «Матильда» [1902], «Эйнгарт насмешник» (Einhart der Lächler, 1907) и наконец заключающие творческую деятельность Г. произведения: «Война» (Krieg, 1913) и «Царь-отступник» (Der abtrünnige Zar, 1914). В его раннем, но многозначительном «Дневнике» убедительно раскрывается характерное противоречие, которое было противоречием и всего стиля мещанского искусства этой эпохи, от натурализма перемещавшегося к импрессионизму и далее — к символизму. С одной стороны, художник устремляется к точнейшей натуралистической интерпретации действительности — это основная струя «Дневника», и автор недаром неоднократно обращается к творческому опыту и художественным теориям Золя. Но рядом с этим проявляется стремление к символизации, построению отвлеченных образов — так намечается переход от натуралистического мировосприятия к чему-то существовавшего в ином. От перегрузки деталей он зовет к широким основным линиям, к монументальному синтетическому искусству. Но под этим стремлением кроется лишь желание мещанского писателя уйти внутрь себя, замкнуться в своих изолированных чувствованиях. То, к чему звал Гауптман, было связано с отказом от действительности, с гиперболизацией личного. «Книга стихов и наблюдений» оказывается переломным пунктом в искусстве распадающейся мелкой буржуазии. Замечательный роман «Матильда» посвящен изображению рабочего быта. В этом произведении до некоторой степени воплощены представления Г. о монументальном искусстве. Основное движущее роман положение сводится не к тому, чтобы возможно более полно конкретизировать картину рабочего быта, а чтобы раскрыть трагедию большой, независимой, преодолевающей косную среду индивидуальности. Матильда — работница. Но она является образом мещанского искусства: художник, тяготеющий к рабочей среде, не случайно — здесь сказывается несомненно «социальное сострадание» — создает образ, обращенный не к реальной действительности, а к системе мещанских представлений.

От «Матильды» — прямой путь к «Эйнгарту насмешнику», только художник стал здесь более последовательным и откровенным. Перед нами тщетный искатель, сжигающий жизнь свою в трудной, бесплодной борьбе. Г. хочет монументализировать этот образ, он стремится превратить Эйнгарта в фигуру больших масштабов, и здесь становится вполне ясным, что именно означали ранние призывы Г. к искусству синтетическому. От частного Г. звал к общему. И в его романе «частным» оказывается конкретная бытовая правда, от нее художник мещанства, переживающего кризис, отворачивается

с безразличностью, а «общее» — это трагический образ, гиперболизированный до того, что он становится символом, образ непонятого и обреченного искателя.

В «Играх Пана» и в «Моисее» (Moses, 1906) мы встречаемся с образами, близко напоминающими Эйнгарта. Мы подходим здесь к основному узлу творческого развития нашего художника. Очень интересно дополняется образ непонятого мечтателя, данный в крупнейших вещах Г., его мелкими рассказами, в которых монументальное обобщение распадается на множество мелких и необычайно ярких черт, так что неудачливый искатель — образ падающего мещанства — оказывается здесь фигурой необычайно конкретной, насыщенной, осязаемой. В «Миниатюрах» (Miniaturen, 1904) Г. с тончайшим проникновением изображены люди усталые, утратившие смысл существования, одинокие и обреченные. В «Ночах» (Nächte, 1912) Г. дает новую россыпь миниатюр, посвященных темному, загадочному, щемящим человеческим трагедиям — несомненно, что все эти изображения тяготеют к основному образу Г., так полно раскрывшемуся в «Матильде» и «Эйнгарте».

«Неверный царь» был новым и, может быть, самым последовательным возвращением к образу мятущегося искателя. Путь от величия, спокойствия, мощи — к отшельничеству, богоискательству, самоощущению — вот путь «царя неверного». Это произведение уже явно двойничное: глубочайшая противоречивость сознания обнажена здесь настолько, что необходимо двуплановое построение. Эта «легенда» Г. была своеобразным предвосхищением «Человека из зеркала» Верфеля, типичнейшего произведения немецкого экспрессионизма. Именно экспрессионисты реабилитировали Г., все время остававшегося вне основного лит-ого потока. Это объясняется тем, что из всех художников предвоенной эпохи Г. был наиболее радикальным и последовательным выразителем драмы мещанского кризиса.

Библиография: H. Muschner-Niedenführ Georg, C. Hauptmann's «Bergschmiede», 1905; Berger H., v. C. Hauptmann, 1907; Spiero H., C. Hauptmann, 1910; Borchardt H. H., C. Hauptmann, 1911; Merdies Wilhelm, C. Hauptmann's Lebenswerk (Preussische Jahrbücher, 183 B.), 1921; Lemke Ernst, C. Hauptmann, 1922. И. А.

ГАУТАМА — имя ряда прославленных мудрецов и аскетов древней Индии, в том числе знаменитого основателя буддизма — Г. Буддхи, в миру царевича Сиддхартхи (см.) из рода Шакья.

ГАУФФ Вильгельм [Wilhelm Hauff, 1802—1827] — немецкий писатель, примыкающий к течению так наз. швабской романтики, связанной с именами Уланда, Юстинуса Кернера и Шваба. Являясь одним из позднейших ответвлений немецкого романтизма, швабская поэтическая школа (schwäbische Dichterschule) выражает настроения консервативной части немецкой мелкой и средней буржуазии: для ее идеологии характерны — наряду с весьма умеренным протестом против пережитков феодализма и сословных

привилегий дворянства — идеализация патриархального и цехового городского быта средневековья, враждебная позиция по отношению к техническому прогрессу и урбанизму, националистические тенденции, претворяющие типичные черты «доброе немецкое бюргера» — смирение, религиозность, простоту быта — в идеал германского «народного духа». В отношении формы швабская школа являет черты типичного эпитонства, используя чисто внешне декоративно богатый репертуар исторической и географической экзотики и фантастики романтизма.

Все перечисленные особенности «швабской романтики» отчетливо выступают в творчестве Г. Его сатирические романы — пародия на сентиментально-эротические романы Клаурена («Der Mann im Monde», 1826) и осмеяние политических группировок студенчества («Memoiren des Satans», 1826) — не идут далее мелочей лит-ого и университетского быта. Его исторические романы и новеллы («Lichtenstein», 1826) дают лишь декорацию немецкого средневековья; в формальном отношении Гауфф подражает здесь Вальтеру Скотту. Его сказки («Märchenalpach», 1826, 1827 и 1828), предназначенные первоначально для взрослых, быстро становятся достоянием детской лит-ры. Но как раз те черты, которые делают Г. слишком наивным и примитивным в качестве писателя для взрослых, способствуют его широкой популярности как сказочника: несложность идейного содержания, отсутствие иронии и эротизма, простота композиции при занимательности сюжета и богатстве фантастического и экзотического реквизита (Г. широко пользуется, наряду с тематикой немецкой народной сказки, темами и мотивами арабских сказок «Тысячи и одной ночи», в частности и композиционным приемом обрамления) делают его сказки — в отличие от романтической сказки Тика и Гофмана — доступным и увлекательным чтением для детей среднего и старшего возрастов. Сказки Г. переведены почти на все европейские языки.

Из лирических стихотворений Г. некоторые — через песенники — стали достоянием немецкой народной песни («Morgenrot» «Steh' ich in finst'rer Nacht»).

Библиография: I. На русск. яз. переведено из Г.: Огелло, Фантастик. повесть, перев. Д. Пагилюевского, СПб., 1833; Тайны Бизанетти, журн. «Библиограф», 1855, т. 134; Сказки Гауффа, СПб., 1883; Лихтенштейн, Историч. роман, М., 1907; Избранные сказки, перев. М. Трауб, М., 1912; Сказки для детей среднего возраста, с рис. Ю. Черкесова, перев. Б. Д. Прохоровой, под ред. А. Н. Тихонова, М. — П., 1923 («Всемирная лит-ра»). Немецкие издания сочинений Гауффа и лит-ра о нем: Hauff Wilhelm, Sämtliche Werke, mit Biographie v. G. Schwab, Stuttg., 3 Bde, 1830; 18 Aufl., 1882, 5 Bde; Hauff's Werke, hrsg. v. M. Mendheim, Kritisch durchgesehen u. erkl. Ausg., 3 Bde, Lpz., 1891; 2 Bde, Klassiker-Ausgaben, hrsg. von R. Krauss, 1921.

II. Klaiber J., W. Hauff, Ein Lebensbild des Dichters, Stuttg., 1881; Hofmann H., Dr. Wilhelm Hauff, Eine nach neuen Quellen bearbeitete Darstellung seines Werdeganges, mit einer Sammlung seiner Briefe und einer Auswahl aus dem unveröffentlichten Nachlass des Dichters, Frankfurt a. M., 1902; Köster H. L., Geschichte der deutschen Jugendliteratur in Monographien, 3 Aufl., Braunschweig u. Hamburg, 1920; Zinkernagel F., W. Hauff, 1921; Zeller Mayer J., Hauff's Novellen, 1921; Kloss J., W. Hauff's Märchen in ihrem Verhältnis zum Volksmärchen, 1923. R S *

ГАУЧО — см. «Испанская лит-ра».

ГАФАРОВ Д. [1898 —] — современный татарский поэт, беллетрист. Р. в деревне Тав-Даир Симферопольского района, в семье муддериса (преподавателя богословия). Учился в с.-х. школе и медресе. Был сельским учителем до установления советской власти в Крыму [1920]. В 1921 году вступает в комсомол, ведет борьбу с националистами, агитирует среди татарской трудящейся молодежи за вступление в комсомол, является редактором органа ОК РКСМ «Яш орду» (Юная армия). В 1923 г. редактирует «Яш куввет» (Юная сила); в 1928 году назначается ответственным редактором «Яни-Дунья» (Новый мир), а в начале 1929 — политико-экономич. и литературно-художественного журнала «Илеры» (Вперед).

Г. выступил впервые в печати в 1921 (стихи: «Мои чувства», «Интернационал играют» и др.). Стихи Г. проникнуты революционными настроениями и являются призывом к борьбе с междоусобием и старым до-революционным укладом жизни.

Гафаров принадлежит к группировке зачинателей пролетарской литературы татар Крыма.

Библиография: Ивлябия иширлар, Крымгаз, 1926; «Яш орду», 1921; Яни Чолпан, «Илеры», 1927—1929; в газетах «Яш куввет», «Яни-Дунья», «Алк адым»; сб. рассказов «Омурден он пеклер» (Узоры из жизни), Крымгаз, 1927.

ГАФУРИ Меджид — современный татарский поэт. Образование Г. получил в известном медресе Мухаммедийе. Жил некоторое время в киргизской степи. Выступил в печати небольшим сборником стихотворений «Сибирская железная дорога» [1915], посвященным строительству Сибирской жел.-дорожн. магистрали. Как идеолог молодой татарской буржуазии Г. в своем творчестве призывает татар к национальному возрождению, к культурной работе, при этом он идеализирует прошлое татар. Г. был одним из постоянных сотрудников первой татарской газеты «Казанский вестник», где впервые появились его стихи.

Яз. стихотворений Г., не отличающихся особой глубиной и художественностью, — прост, доступен широкому читателю. В первый период своей лит.-ой деятельности Г. писал казакскими четверостишиями, а в дальнейшем, под влиянием поэта Тукаева (см.), — двустихиями. Г. перевел на татарский яз. басни Крылова, вышедшие отдельным изданием. Сборники стихов Г. на татарском яз.: «Моя молодость», «Любовь к народу». А.

ГАШЕК Ярослав [Jaroslav Hašek, 1883—1923] — чешский писатель-сатирик. Сын учителя. Образование получил в коммерческой академии. Лит.-ую деятельность начал с 18 лет в газетах и юмористических журналах коротенькими, чеховского типа рассказами, которые он называл «юморесками». Уже в этих рассказах он беспощадно осмеивает религиозное ханжество, семейный быт мелкого буржуа, «коммерческий» брак, парламент, путанную и трусливую политику чешской буржуазии и т. п.

Мобилизация прервала лит.-ую деятельность Гашека. Его послали на фронт. Через некоторое время Г. попадает в Россию как пленный. Здесь он активно участвует в Октябрьской революции, вступает в коммунистическую партию и в самые тяжелые моменты гражданской войны работает в Сибири (в политотделе 5-й армии восточного фронта). После окончания гражданской войны Гашек возвращается в Прагу и с этого времени отдается исключительно литературной деятельности.

Война и революция определили второй период его творчества. От мелких бытовых рассказов Гашек перешел к эпопее. Его «Судьбы бравого солдата Швейка в мировой войне» отразили в своих четырех томах никчемность и бессмысленную жестокость австрийской государственной системы, с трудом связывавшей бюрократизмом разваливавшуюся «лоскутную» монархию. Война еще ярче обнажила ее социальные и национальные противоречия, еще острее выявила воровство чиновников, взяточничество, саботаж. К последнему, как средству борьбы, и прибегали угнетенные народности, составившие бывш. Австрийскую империю, особенно чехи.

Главное лицо эпопеи — бравый солдат Швейк — талантливый саботажник, ставший теперь самым любимым в Чехо-Словакии героем. Призванный в войска, Швейк притворяется глухим и выполняет отдаваемые ему приказания с такой точностью, что приводит их к абсурду. Утрируя послушание и подчиненность, он тем самым становится негодным инструментом в руках своих начальников. Если бы армии всех воюющих сторон состояли из таких Швейков, война прекратилась бы сама собой. Эта забавно и умно проведенная тенденция эпопеи делает ее значительным, а главное, исключительно популярным произведением, направленным против милитаризма. Буржуазия почувствовала и по-своему оценила шедшие удары сатирика по капиталистической государственности и ее фетишам. В Чехо-Словакии солдатам и школьникам запрещено чтение эпопеи. В Германии (где переработанная в пьесу эпопея была поставлена в берлинском театре Пискагора) на нее также было сделано, пока безрезультатное, нападение со стороны реакции. В формальном отношении произведение Гашека, написанное сочным яз., с примесью солдатского жаргона и пражского арго, построено на чередовании событий в солдатской жизни главного героя, изложение которых прерывается характерными отступлениями (воспоминания Швейка о случившемся с ним ранее или примеры из его житейского опыта).

Библиография: I. Русск. перев.: Приключения бравого солдата Швейка, чч. 1—4, перев. Зуккау Г. А. (а с ч. 3-й — Зуккау А. Г.), изд. «Прибыль», Л., 1926—1928 (чч. 1—3 вышли вторым изд. в 1928—1929); Дружеский матч, Рассказы, перев. Скачкова М., изд. ЗИФ, М., 1927 («Б-ка сат. и юморас»); О честности, футболе и собаках, Рассказы, перев. Оленина А., Л., 1927 («Б-ка всемирной лит-ры»); Трое мужчин и акула, Рассказы, перев. Бейчек Г. И., изд. ЗИФ, М., 1927 («Б-ка сат.

и юмором); Уши св. Мартина, Расекама, перев. Скачкова М., изд. «Моск. рабочий», М., 1927; Иповедь старого холостяка, Расекама, перев. Скачкова М., изд. ЗИФ, М., 1928 («Б-ка сат. и юмор»); Счадливая семья, Расекама, перев. Скачкова М., изд. ЗИФ, М., 1928 («Б-ка сат. и юмор»); Приключения сичца Патошки, Расекама, перев. и предисл. Живова М. С., изд. «Гудок», М., 1928 («Юмор. б-ка», «Смехач»). М. Скачков

ГВАДАНЬОЛИ (правильнее Гуаданьоли) Антонио [Antonio Guadagnoli, 1798 — 1858] — итальянский поэт, участник освободительного движения 30-х и 40-х гг. (см. «Итальянская лит-ра»), писавший юмористические стихотворения на политические темы. По взглядам близок к Дж. Джусти (см.); в стилистическом отношении на Г. повлиял Франческо Берни, отчасти и Беранже. Чрезвычайно легкая и доступная по форме, поэзия Г. и до сего времени не утратила своей популярности в широких читательских массах Италии.

Библиография: I. Стихотворения Г. переизданы в 1880 и 1890 под названием «Raccolta completa delle poesie giocose». II. Фриче В. М., Литература эпохи объединения Италии, М., 1916; Stirvelli G., Antonio Guadagnoli, poeta satirico, 1902.

ГВАРИНИ (правильнее Гуарини) Джамбаттиста [Giambattista Guarini, 1538 — 1612] — итальянский поэт. Родом из знатной феррарской семьи; был потомком знаменитого гуманиста XV века Гуарино. Образование получил в падуанском университете; вернувшись в Феррару, занял кафедру риторики в местном Атенее и стал писать стихи. Как один из самых блестящих представителей искусства был привлечен ко двору д'Эсте; долгое время занимал придворные должности и исполнял поручения герцога. Позднее служил у великого герцога Тосканы и у герцога Урбинского. Г. писал много. От него остались лирические стихотворения, комедия «La idropica» (Большая водянка), огромное количество писем, посвященных разным вопросам искусства и культуры, трактат «Compendio della poesia tragicomica» (Учебник теории трагикомической поэзии). Но слава его основана на драматической пасторали «Pastor Fido» (Верный пастух), «пастушеской трагикомедии», как он сам ее называл. Цель, поставленная себе Г., — написать произведение, не уступающее «Аминте» Тассо, — была достигнута: и у современников и у потомства «Pastor Fido» имел огромный успех наравне с «Аминтой». Между 1590 и 1830 вышло не меньше 170 изданий пьесы; в переводах она была напечатана 50 раз по-французски, 18 — по-немецки, 15 — по-английски, 9 — по-голландски и пять раз по-испански и по-гречески. Кроме того она вызвала множество подражаний. Этим пьеса обязана действительно большим лит-ым достоинствам и еще больше тому, что она очень хорошо отвечала запросам своего времени и того общества, для которого ее писал Г. Итальянская лит-ра и раньше была известна «L'egloga rappresentativa» (Инсценированная эклога), кустарно изготовлявшаяся малообразованными придворными для постановки на празднествах; была также известна «La commedia pastorale» (Пасторальная комедия), возникшая в кругах средней и мелкой буржуазии; Г. вслед за Тассо

приспособил драматизированную пастораль к изысканному вкусу аристократического общества, получившего вновь силу и влияние благодаря наступившей в Италии феодальной реакции. Тонкая внешняя отделка и изыщанная сентиментальность сюжета, красивые, но очень далекие от жизни, не претендующие на реальность фигуры пастушков и пастушек, словом — стилизация для придворных нужд одного уголка крестьянской жизни — таким только и могло быть изображение народного быта, к-рое правилось аристократическому обществу эпохи феодальной реакции.

Библиография: H. Rossi V., Guarini ed il «Pastor Fido», studio biografico-critico coi documenti inediti, Torino, 1886; Saviotti A., Guarini, Pesaro, 1888; Marsan J., La Pastorale dramatique en France à la fin du XVI^e et au commencement du XVII^e siècle, P., 1905; Sannino G., La pastorale drammatica, «L'Aminta» e il «Pastor Fido», Napoli, 1906; Olschki L., Giambattista Guarini's «Pastor Fido» in Deutschland, Lpz., 1909; Carrara E., La poesia pastorale, Milano, 1909. А. Дж.

ГВЕРРАЦИ (правильнее Гуэрраци) Франческо-Доменико [Francesco-Domenico Guerrazzi, 1804 — 1873] — итальянский романист. Участвовал в революции 1848 как сторонник республиканской партии, был другом и учеником Мадзини, испытал сильное влияние Вольтера и Байрона, что придало его творчеству социально-обличительную окраску; злободневностью проникнуты и его исторические произведения. Г. — резкий противник католицизма и папства.

Библиография: I. Главные произведения Г. — образующие трилогию исторические романы: L'assedio di Firenze [1834], Isabella Orsini [1845], Beatrice Cenci [1854]; стихотворения: лучшие — Stanze alle memorie di Byron; драма: I Bianchi e i Neri [1847]; сатирические повести: La serpicina, L'asino, un sogno [1857]; мемуары: Note autobiografiche. На русск. яз. перев. Вероника Чубо, Из хроник города Венеции, СПб., 1873; Паскуале Паоли, Роман, «Русская мысль», 1880, VI — IX; Беатриче Ченчи, Историч. роман, СПб., 1890 (то же, прилож. к газ. «Свет», СПб., 1890).

II. Фриче В. М., Литература эпохи объединения Италии, М., 1916; Simhart, Byrons Einfluss auf die Italienische Literatur; Bosio F., Opere e vita di Francesco Domenico Guerrazzi, Milano, 1877; Guastalla R., La vita e le opere di F.-D. Guerrazzi [1804 — 1835], 1903; Busoli I., F.-D. Guerrazzi, 1912; G. F. G., Lettere familiari, coi ricordi degli ultimi anni suoi, Milano, 1924.

III. Vismars A., Bibliografia di F.-D. Guerrazzi, Milano, Rebeschini, 1880.

ГВИНИЦЕЛЛИ (собственно Гуиницелли, ошибочно называемый Гвиничелли) Гвидо [Guido Guinizelli dei Principi, ок. 1230 — 1276] — крупнейший из поэтов Италии до Данте и непосредственный учитель Данте в лирике. Родом был из Болоньи, тогдашнего центра философских штудий в Италии. Происходил из древней именитой семьи, умер в изгнании. До нас дошло лишь незначительное количество произведений Гвиницелли (канцон и сонетов), но эти произведения по справедливости считаются первыми образцами оригинальной итальянской поэзии. До Г. итальянская поэзия, в лице «сицилийской школы», подражала провансальским трубадурам; Г. вышел из сферы чисто любовной лирики, где игра формами заслоняла тему; в его поэзии проявляются, с одной стороны, философский и спиритуалистический элементы (в канцонах), воспринятые Данте от Гвиницелли,

а с другой — поэтический реализм (некоторые сонеты Г. — реальные картины, необычные для его предшественников). Школа Г., так наз. «болонская», являлась первой носителем так наз. «dolce stil nuovo» — «сладостного нового стиля» (см. *Итальянская лит-ра*); к ней примыкали поэты: Орбичани, фра Гуиттоне д'Ареццо и др. Но Г. является также выдающимся мастером итальянского стиха, «противопоставлявшим жалкому богатству ритмов провансальцев торжественное течение итальянских стансов» (Дж. Кардуччи). Лучшим его произведением считается канцона: «Al cor gentil ripara sempre amore Come alla selva augello in la verdura» (В благородном сердце всегда пребывает любовь, как в зеленом весеннем лесу — птица).

Библиография: П. Гаспарини А., История итальянской литературы, т. I, М., 1895; Скартаццини, Данте, СПб., 1905; Salvadori Giulio, Guido Guinizelli, 1893; Vossler Karl, Guido Guinizelli, 1904. А. Ш.

ГЕББЕЛЬ Фридрих [Friedrich Hebbel, 1813 — 1863] — немецкий драматург. Сын голштинского каменщика; воспитывался в строгом протестантском духе и вырос, терпя материальные лишения, в народной среде, полной древних сказаний и суеверий; эта среда определила склонность Г. к мистицизму, к к-рому он тяготел в течение всей своей жизни. Психология Г. сложилась в период разрушения ремесленного производства промышленностью. Еще студентом в Гейдельберге он охарактеризовал свое время как эпоху, когда «подготавливается решение на целое тысячелетие»; он рано понял, что в его век столкнулись два мира: феодализм и капитализм. Вначале он находился под влиянием романтиков — Уланда, Клейста, особенно же И. Герреса. Но тогда уже вывилось внутреннее противоречие в мировоззрении Г., противоречие между его склонностью к мистицизму и рационалистическими устремлениями эпохи. От романтиков Г. повернул к «Молодой Германии» и одно время даже сотрудничал в «Телеграфе» К. Гунцова. Но половинчатость, вечное колебание младогерманцев отталкивали его. — Основной задачей своей жизни он считал «символизацию внутренних переживаний, поскольку они выразились в значительных моментах». Для этой «символизации» Г. старался приспособить трагедию классицизма и романтизма (в переработанной Грильпарцером форме), превращая ее в арену борьбы проблем современности. Основной проблемой создатель буржуазной психологической драмы, каковым является Г., считал взаимоотношение индивидуума с обществом. Познакомившись с философией Гегеля и его диалектикой, Г. переносит все социальные конфликты своего времени из мира реального в мир идей и признает борьбу идей высшим принципом драматического искусства вообще; разрывание общественных коллизий и вечный прогресс Г. мыслит по гегелевской триаде: старое и новое, уходящее и становящееся сталкиваются и в

страстных муках рождают новую форму бытия. При таких исторических столкновениях становится особенно ясной необходимость в сильном индивидууме для выявления вечной идеи. В противоречии со становящимся, погибая в борьбе с «всеобщностью», индивид создает новое бытие. Идя своим путем, сильный человек совершает преступление, ибо отделяется от целого, к к-рому принадлежит, но это преступление неизбежно: на нем зиждется прогресс «мирового организма». В этой неизбежности Г. видит сущность трагического. Для разрешения этих конфликтов Г. в своих первых



двух трагедиях («Юдифь», 1841 и «Женевева», 1843) нуждался еще в сверхчеловеке, в святых. В первой трагедии сказывается влияние младогерманцев (эмансипация женщины), а во второй — влияние романтизма и воскрешенных им средневековых «народных книг». Несомненно, что «Молодая Германия» вызвала в Г. интерес к современным социальным вопросам. Когда в 1843 Г. познакомился в Париже с радикальной немецкой эмиграцией (А. Руге, Гейне и др.), он там же написал социальную трагедию «Мария Магдалина» [1844], в к-рой дана картина гибели ремесленного мира с его узким кругозором, старой моралью и предрассудками. Здесь уже нет сверхчеловека и отсутствует личная вина героев: все действует по законам социальной необходимости. Трагедия в том, что действующие лица не понимают происходящего вокруг них. «Мария Магдалина» — похоронная песня миру, из к-рого сам поэт вышел. После путешествия в Италию Г. поселился в Вене. Там он написал в романтическом духе две слабых трагедии — «Юлия» и «Трагедия в Сицилии». Революцию 1848 Г. встретил со смешанным чувством: он боялся «безумия коммунизма», который якобы разрушает культуру. Пока борьба шла за конституцию, он принимал деятельное участие в движении,

агитировал за свободу союзов, печати и т. п. и выставил свою кандидатуру во франк-фуртский и австрийский парламенты, куда однако не был избран. Но когда революционная борьба приняла более резкие формы, он в своих корреспонденциях в аугсбургскую «Всеобщую газету» выступил против левой демократии, хотя отрицательно отзывался и о реакции. Своим идеалом он считал конституционную монархию и примирение революции с реакцией. В 50-х и 60-х гг. Г. проповедывал объединение Германии.

Выражая таким образом идеи наиболее умеренной буржуазии, Геббель в пореволюционный период своего творчества создал высшие образцы буржуазной психологической драмы, связывая всегда столкновение двух мировоззрений в мировой истории с борьбой мужской и женской психики: в трагедии «Ирод и Марианна» [1850] азиатско-деспотический мир (в лице Ирода) погибает при столкновении с западно-римской культурой и только что нарождающимся христианством (в лице Марианны); языческий эгоизм побеждается христианским альтруизмом, новым пониманием индивидуума. В другой трагедии — «Гиг и его кольцо» [1856] — герой (Кандавл) согрешил, совершив «бесчестный» в смысле тогдашней морали поступок, и должен поэтому погибнуть. Эта трагедия является апологией «идеи обычной и нравственности»; Кандавл, умирая, сознает себя виновным: лишь тот смеет нарушить «сон мира» и вводить реформы, кто в состоянии дать что-нибудь более возвышенное, чем то, что уже существует (направлено против революционных требований 1848). Еще более характерна для мировоззрения Г. этого времени трагедия «Агнеса Бернауэр» [1855], где на фоне борьбы средневекового бюргерства с патрициями рисуются взаимоотношения индивида и общества: как бы велик и гениален ни был индивид (герцог), он должен подчиняться законам и традициям общества, т. е. обществу, государство выражает идею и волю всего человечества, — в индивиде же развиваются лишь некоторые элементы общечеловеческой идеи. Агнеса же — эта современная амазонка из бюргерства, в к-рую герцог влюбился, — также должна погибнуть, ибо уже одно ее существование грозит гибелью государству и многим тысячам его граждан. В лице герцога и Агнесы Г. хотел показать вредность «безумного стремления к эмансипации личности» как с точки зрения революционной, так и консервативной партий. И наконец в грандиозной трилогии «Нибелунги» [1862], в к-рой гениальность Г. выражена ярче всего, — опять сталкиваются два враждебных мира: язычество и христианство. Характернейшее художественное свойство драм Г. — это перенесение диалектики мирового процесса на характеры героев: каждое действующее лицо, каждая речь и каждая сцена развиваются в тезисах и антитезисах, чтобы иллюстрировать противоречие между

субъектом и объектом, индивидуумом и обществом. Драмы насыщены напряженными моментами и внутренними противоречиями, сцены с их логической необходимостью действуют угнетающе.

Г. писал также стихи («Gedichte», 1842, «Neue Gedichte», 1848) и комедии («Diamant», 1847, «Rubin», 1851), но они не имеют большого значения в его творчестве. Гораздо важнее для понимания Г. его поэма «Мать и ребенок» [1859], где он старается смягчить классовый антагонизм между бедными и богатыми и восхваляет нравственность и буржуазный брак как непоколебимые устои государства. Г. оставил кроме того ряд драматических фрагментов: так он взялся за обработку сюжета «Димитрия», к-рым он хотел открыть новый период своего творчества, посвященный изображению крупных исторических конфликтов более близкой эпохи; начал драму «Первый смертный приговор» [1848], в к-рой хотел показать выгоды и неизбежность конституционного управления; задумал драму «Zu irgend einer Zeit» — «драму будущего», где должен был изобразить общественный строй, основанный на подчинении идеи индивидуализма идее общечеловечности. Она направлена против коммунизма, конечно вульгарно понятого Г. Большое значение для понимания его творчества имеют также его дневники, изданные в 1885 и охватывающие всю жизнь Г. с 20-летнего возраста.

При жизни он был мало популярен. Лишь когда в конце XIX и начале XX вв. мелкобуржуазные и радикальные литературные течения поставили социальный вопрос в заостренной форме, буржуазия вернулась к геббелевским туманным концепциям социальных конфликтов, осложненным «общечеловеческими» и сексуальными проблемами.

Попытка популяризировать его драмы в России была сделана театром Комиссаржевской

Библиография: 1. Переводы произведений Г.: Мотив народной песни. Ребенок. Сон. Драма. Стихотворения, перев. А. Плещеева; Из драмы «Магдалина», перев. А. Плещеева. См. Немецкие поэты в биографиях и образах, под ред. Н. Гербеля, СПб., 1877; Михаловский Д., Иностранцы поэты и оригиналы стихотворения, СПб., 1896; Плещеев А., Стихотворения, под ред. П. Выкова, 4-е изд. А. Маркса, СПб., 1905; Собр. сочин. В. Жуковского (различные изд.); Юдифь. Трагедия, перев. В. Гофмана, изд. «Антик», М., 1908; Десять дней. Трагедия, перев. В. Гофмана, изд. 2-е, «Антик», М., 1910; F. H., Historisch-kritische Ausgabe der Werke, 12 Bde; Briefe, 8 Bde; Tagebücher, 4 Bde., изд. R. M. Werner, 1901 (3-е изд. Julius Wahle, 1920).

II. Гюннегер И., Очерк литературы и культуры XIX ст., СПб., 1867; В. М. Р., Из истории немецкой литературы XIX в., «Русская мысль», 1890, кн. VIII; Корш В., Всеобщая история литературы, т. IV, СПб., 1892; Шерер В., История немецкой литературы, ч. II, СПб., 1893; Меринг Ф. Р., Сб. «Мировая литература и пролетариат», русск. перев. М., 1955; Kutscher A., Hebbel als Kritiker des Dramas, 1907; Schmidt, Hebbel's Dramatechnik, 1907; Wallberg E., Der Stil von Hebbel's Jugenddramen, 1909; Wagner A. M., Das Drama Fr. Hebbels. Eine Stilbetrachtung des Dichters und seiner Kunst, 1911; Fassbinder F., Hebbel, 1913; Walzel O., Hebbel und seine Dramen, 1913 (2-е изд., 1919); Tannenbaum E., Hebbel und das Theater, 1914; Federn E., Fr. Hebbel, 1920; Weiss T., Hebbel's Verhältnis zur Welt des Gegenständlichen und zur bildenden Kunst, 1920; Bartels A., Hebbel's Herkunft und andere Hebbel-fragen, gründlicherörtert, 1921; Bab J., Das Werk Fr. Hebbels,

1923; Streckker K., Fr. Hebbel. Sein Wille, Weg und Werk. 1925; Wagner G., Komplex, Motiv und Wort in Hebbel's Lyrik. 1927.

III. Wuetschke H., Hebbel-Bibliographie (Veröffentlichungen der Bibliographischen Gesellschaft, 6 Bde), 1910.

Ф. Шиллер

ГЕБЕЛЬ Иоган-Петер [Johann-Peter Hebel, 1760 — 1826] — немецкий поэт и прозаик, писал на аллеманском наречии. Темы стихов и рассказов Г. взяты гл. обр. из жизни и быта крестьян верхнерейнской области: «Alemannische Gedichte» (Аллеманские стихотворения, 1803), «Katechismus» (Катехизис), «Lieder und Rätsel» (Песни и загадки). Учитель (впоследствии пастор), Г. жил в Рейнской провинции, где капиталистическое хозяйство более усилено развивалось, чем в остальной Германии. Новые общественные тенденции отразились в его попытках придать своим произведениям реалистический оттенок. Впрочем, нащупывая в некоторых своих произведениях существование общественных противоречий, Г. разрешает их в плане «христианского смирения» и покорности «воле божией» («Канитферштан» и друг.). Г. стал так. обр. одним из характерных представителей раннего, так наз. «наивного реализма» в немецкой лит-ре. Его творчество отмечено возрождением бюргерского и народного юмора, религиозно-педагогическим наставничеством и идеализацией крестьянского быта: «Biblische Geschichten» (Библейские рассказы, 1824, 2 тт.), «Kalendergeschichten des Rheinischen Hausfreundes» [1807—1814]. В известном смысле Г. является предшественником Б. Ауэрбаха (см.). Некоторые из рассказов Г. стали достоянием мировой лит-ры (напр. «Канитферштан» или «Der Zundelfrieder»). Ряд стихотворений Г. переведен на русский яз. В. Якубовским («Воскресное утро в деревне», «Овсяный кисель», «Неожиданное свидание» и др.).

Библиография: I. Собр. сочин. [1832—1834], затем неоднократно издавались. Werke, hrsg. von Wilhelm Zentner, 3 тт., 1924; Briefe, eine Nachlese von Carl Osber, 1926.

II. Schultheiss J. J., Hebel's Leben, 1832; Längin, J. P., Hebel, 1876; Его же, Aus Hebel's ungedruckten Papiere, 1882; Giehne F., Studien über J. P. Hebel, 1894; Bianchi L., J. P. Hebel, seine Bedeutung und Stellung in der deutschen Literatur, 1921; Sütterlin, J. P. Hebel als alemannischer Dichter, 1922; Altweg Wilhelm, J. P. Hebel, Erinnerungsbeilage zum 100. Todestag, 1926; Liebrich Fritz, J. P. Hebel und Basel, 1926; Гебель Н. В., Немецкие поэты в биографиях и образцах, СПб., 1877, стр. 326—336.

ГЕБИРОЛ Шломо-бен-Егуда-ибн [около 1021—1058] — выдающийся гебраистский поэт и философ сефардско-испанской эпохи. Р. в Кордове. Биографические данные о нем очень скудны. Известно только, что он временами терпел нужду, что много странствовал по Испании; его лит-ой карьере содействовали меценаты, с к-рыми он плохо ладил. Некоторых из них он сперва воспел в своих панегириках, затем осмеял в памфлетах. Г. жил и творил в эпоху, когда в Испании владычествовали узурпаторы Альморавиды. Экономическое развитие страны заметно способствовало поднятию общего культурного уровня. Местное и иммигрировавшее еврейство принимало

активное участие в культурной жизни страны. Однако политическое положение евреев чем дальше, тем больше ухудшалось. Наиболее выдающиеся представители еврейства, предвидя неминуемость катастрофических гонений и преследований евреев в арабской и христианской Испании, впадали в глубокую меланхолию и проникались романтико-пессимистическими настроениями. Последними проникнуты произведения трех лучших мастеров сефардско-гебраистской поэзии того времени: Гебирола, Моисей-ибн-Эзра и Галеви. На характер творчества Г. наложила также свой отпечаток тяжелая необходимость постоянно прибегать к помощи меценатов; эта зависимость превратилась у него в манию преследования, как у Т. Тассо, под влиянием таких же обстоятельств.

Светская поэзия Гебирола элегична, нежна и возвышенна; иногда она принимает сатирический или анакреонтический характер, стиль ее — четкий, задушевно-образный. В сравнении с Галеви и Моисей-ибн-Эзра Г. самый глубокий и оригинальный поэт средневековой гебраистской поэзии. Он первый ввел в гебраистскую поэзию арабский метр, основоположником к-рого является Дунаш-бен-Лобрат. Творчество Г. сильно влияло на сефардскую лирику. В религиозных стихах Г. отразились в значительной степени его философские взгляды, особенно в его поэме «Ke'her Malchuth», представляющей собой резюме его философской системы. Рафинированная философская культура того времени, по образцу исламских философских школ в Сирии и Персии, все более и более приближалась к пантеистическому неоплатонизму, отрекавшемуся от грубых форм религиозной догмы. Г. — первый проповедник этого неоплатонизма в Европе. Его система утверждает единство материи в различных ее формах. Даже «дух», по воззрению Г., развивается из материи, последняя, говорит он, создана богом при помощи посредствующей «воли». Этот неоплатонизм оказал большое влияние на философию христианской схоластики, на позднейшую каббалистическую систему эманаций в XIII в. Но т. к. Г. отрицательно относился к еврейской религиозной догме, то учение его сравнительно меньше повлияло на средневековую еврейскую религиозную философию. Главное философское произведение Г. «Mekor Chaim» написано по-арабски и переведено в 1150 на древнееврейский, а затем латинский яз. («Fons vitae»). С течением времени имя автора этой книги — «Ибн-Гебирол» — было по неизвестной причине заменено именем «Avicbron». Лишь в 60-х гг. прошлого столетия французский ученый Мунк установил идентичность Г. и «Avicbron'a». Г. кроме того написал ряд моралистических произведений («Tikun Midat Hanefesch», «Mibchor Harpinim»), оказавших большое влияние на моралистическую гебраистскую лит-ру; известны также его философские комментарии

к Библии, напоминающие комментарии Филона Александрийского.

Библиография: I. Полное критическое собрание поэтических произведений в издании Х. Н. Балана «Schirch Schelomo ben Jehuda ibn Gebir's», Berlin — Tel-Awiv, t. I, 1924; t. II, 1925; t. III, 1927.

II. Sachs M., Die religiöse Poesie der Juden in Spanien, Berlin, 1845; Kämpf, Nichtandalusische Poesie der Andalusischen Dichter, Prag, 1858. О философии Г.: Baumker, Avicbronis «Fons vitae», München, 1895; Joel, Ibn-Gabir's Bedeutung für die Geschichte der Philosophie, «Beiträge zur Geschichte der Philosophie», Breslau, 1876. М. Виноградский

ГЕБРАИЗМ — 1. слово или оборот речи, заимствованный из древнееврейского яз., преимущественно из яз. Библии. Пример «...Бог, он deus caritatis» («Бранд» Ибсена — подражание древнееврейскому casus pendens). Один из видов варваризма (см.); 2. течение еврейской общности, выдвигавшее в качестве единственного лит-ого яз. еврейства — яз. древнееврейский и отрицавшее возможность строительства национальной лит-ры на базе разговорного еврейского языка.

ГЕВАРАВЕЛЕС — см. «Испанская лит-ра».

ГЕГЕЛЬ Георг Вильгельм Фридрих [Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770 — 1831] — см. «Эстетика».

ГЕДЕВАНИШВИЛИ Иосиф [1873—] — современный грузинский драматург и беллетрист. Происходит из богатой дворянской семьи. В молодости находился под влиянием передовой демократической интеллигенции и принимал активное участие в работе революционных организаций Грузии. Драматические произведения Г. («Жертва», «Предатель» и др.) вскрывают сущность экономического и правового положения рабочих в условиях капиталистического и царского режима. Они являются призывом к решительной борьбе за полное раскрепощение пролетариата. Пьесы Г. до настоящего времени входят в репертуар центральных и провинциальных театров Грузии. Беллетристические сочинения Г. разнообразны. Его рассказы из «серии прошедшего и настоящего» касаются крестьянской жизни, рисуют солдатский быт, отражают, хотя не совсем удачно, подпольную деятельность революционеров и тюремную жизнь политзаключенных; сочинения Г., особенно до установления советской власти в Грузии, имели очень большое значение в смысле революционизирования трудящихся масс. В настоящее время Г. — член ВКП(б).

Библиография: Пьесы Г. издавались в разное время. Собрание рассказов, изд. Гиз Грузии, Тифлис, 1927. Г. Т.

ГЕЗ ДЕ БАЛЪЗАН — см. «Бальзан Жан Луи Гез, де».

ГЕЗЕЛЛЕ [Guido Gezelle, 1830—1899] — самый выдающийся фламандский лирик новейшего времени; сын городского садовника и крестьянки, по профессии католический священник. Владел 15 яз. и считался одним из лучших знатоков древнегерманских текстов.

Поэзия Г. произвела революцию во фламандской лит-ре: он в период господства романтизма писал свободным стихом. Г. предвосхитил все требования выступившего лишь 30 лет спустя раннего натурализма.

Знаменитые сборники стихов Г. — «Dichtoefeningen» [1858], «Kerkhofblommen» [1858] и «Gedichten, Gesangen en Gebeden» [1861]. Основное их содержание — идиллические сцены из жизни крестьян, натуралистические, фиксирующие мельчайшие детали, картинки из жизни животных и природы, написанные яркими, кричащими красками. Современная Г. критика резко осудила его за разрушение традиционной поэтической формы, и Г. в течение 30 лет ничего не писал. И лишь в 80-х гг., когда в Голландии возникло движение «De Nieuwe Gids», а во Фландрии выступила группа «Van Nu en Straks» [1893], Г. был признан лит-ым вождем и новатором. Тогда он выпустил еще два тома стихов: «Tijdkrans» [1893] и «Rijmsnoer» [1897] на старые темы. Г. создал школу фламандских поэтов, талантливейшим из к-рых был Верриест (Hugo Verriest, 1840 — 1922).

Библиография: I. Dichtwerken, 3 т., Amsterdam.

II. Herwerden C. A. B., van, Guido Gezelle, Haarlem, 1903; Vermeylen A., Guido Gezelle, «Revue de Belgique», июль 1906; Rudder May, de, Guido Gezelle, Turnhout, 1919; Gezelle Caesar, Voor onze misprezen moedertaal, Amsterdam, 1923; Walgrave A., Het leven van Guido Gezelle, Amsterdam, 1923; Kloos W., Guido Gezelle, Nieuwere Litteraturogeschiede, IV, 16.

ГЕЗИОД из Аскры (произн. Геспод) [Ἠσίοδος, VII — VIII вв. до христ. эры] — греч. поэт эпохи начала распада феодальных отношений, обеднения крестьянства и первых этапов борьбы торгового капитала с родовой аристократией. Крестьянин, сын обедневшего торговца из М. Азии, переселившегося в Беотию, Г. становится профессионалом рапсодом, т. е. исполнителем эпических песен, но в собственных произведениях использует язык и стилистическую технику малоэпического эпоса для новых задач религиозного и нравственного учительства. Г. выступает как пророк, «призванный» музами вещать истину, и, в отличие от безымянных певцов гомеровидов, первый в греческой поэзии определяет себя как личность и называет свое имя. Наиболее значительное произведение Г. — дидактическая (наставительная) поэма «Работы и дни» («Ἔργα καὶ Ἡμέραι») — выражает индивидуалистическое мирозерцание зажиточного крестьянина, к-рый ненавидит «царей-дародцев» за их кривосудие и безделье, женщин — за мотовство, наживает свой достаток в упорном труде обработкой родного участка и лишь скрепя сердце готов пуститься за наживой в морское плавание. Ухудшение положения крестьянства создает пессимистическое отношение к современности, к царству неправды (миф о непрерывном ухудшении условий человеческой жизни от «золотого» века до «железного»), и обреченному на гибель социальному слою остается только уповать на справедливость Зевса. Вера в божественную справедливость и в единоспасающую силу труда — центральная идея поэмы, написанной в форме увещаний, обращенных к брату поэта Персу, который ведет с Г. тяжбу о наследстве и которого Гезиод убеждает не надеяться на неправедный суд подкупленных «царей» и свое

послать в состояние поправить трудом. Соединение двух тем («справедливости» и «труда») дает возможность ввести в поэму разнообразный материал нравственных правил и хозяйственных наставлений, обильно уснащая их народными афоризмами и пословицами и иллюстрируя баснями и мифами. Значительный интерес для истории и фольклора представляет вторая часть поэмы (тема «труда»), где в форме наставлений Персу систематически описываются работы земледельца, мореплавателя и приметы, связанные с различными днями месяца. Поэту не удалось привести разнородный материал в стройный порядок, однако мнение, что «Работы и дни» представляют собою сборник отдельных произведений разных авторов, в настоящее время отвергнуто, и поэма признается единым произведением Г., лишь в отдельных частях обросшим позднейшими вставками. Дидактическую цель преследуют и другие поэмы Г.: «Θεογονία» (Происхождение богов) является попыткой привести в систему разноречивые эпические сказания о богах и связать богов в единое генеалогическое древо, начиная от предвечных Хаоса, Земли и Эроса (мифологические прообразы позднейших идей пространства, материи и движения) и кончая, через ряд поколений богов, Зевсом, устройтелем современного поэту миропорядка, и его потомством. Продолжением «Теогонии» была сохранившаяся лишь в немногих отрывках поэма «Каталог женщин» или «Ээй», список красавиц, от брака к-рых с богами произошли герои, родоначальники знатных родов; здесь в генеалогической форме изъяснялось между прочим происхождение греческих племен. Г. создал школу, которая разрабатывала генеалогический и дидактический эпос, пока эти темы не стали достоянием научной и философской прозы. Однако и в более позднее время сочинения Г. высоко ценились и каждый раз, когда в античной лит-ре возрождался дидактический эпос, он стремился связать себя с традициями поэзии Г.

Биография: I. Голенищев-Кутузов П., Творения Гезиода, М., 1807; Огнискский А., Творения Гезиода Аскрейского, СПб., 1830; Гезиод, вступление, перевод и примечания Георгия Властова, СПб., 1885, 2-е изд. 1898; Гезиод. Работы и дни, перев. В. Вересаева, М., 1927 (там же статьи о жизни и поэзии Гезиода); Hesiodos Erga, Erklärt v. U. v. Willamowitz-Moellendorf, Berlin, 1928.

II. Waltz P., Hésiode et son poème moral, Bordeaux, 1906.

III. Указания на др. переводы и лит-ру о Гезиоде см. Прохоров П., Систематический указатель книг и статей по греческой филологии, СПб., 1898; Paulson J., Index Hesiodicus, 1890.

ГЕЙ Джон [John Gay, 1685 — 1732] — английский поэт и драматург, автор басен, песен, пасторалей и комедий; склонялся к реализму. Господствовавшей в то время итальянской опере, ее напыщенному стилю и экзотичности он нанес сильный удар своей «Оперой босняков» (The Beggar's Opera), которая выдержала подряд 62 представления.

Биография: I. Underhill's edition of Gay [1893]; John Gay, Life and Letters by L. Merville [1921]; «Beggar's Opera», Edition de luxe [1922].

II. Kildson F., The Beggar's opera, its predecessors and successors, 1922.

ГЕЙБЕЛЬ Эммануил [Emanuel Geibel, 1815 — 1884] — немецкий поэт; в 30-х гг. находился под влиянием поздних романтиков. В 40-х гг. выпустил ряд сборников песен на злободневные политические темы: «Голоса времени» (Zeitstimmen, 1841), «Июньские песни» (Juniuslieder, 1848), «Двенадцать сонетов» в защиту Шлезвиг-Гольштейна и др. Это — политическая лирика, характерная для умеренной буржуазии. После поражения революции 1848 Г. был приглашен баварским королем на кафедру эстетики в Мюнхен [1852], где он вместе с П. Гейзе (см.) стал во главе лит-ого кружка поэтов-эстетов, сторонников «чистого искусства». Идеологически Г. с этого времени выражает настроения немецкого бюргерства эпохи примирения с феодально-бюрократическим режимом; возводя «нейтральное, чистое искусство» в высший принцип своего творчества, он избегает социально-политических тем. Кроме стихотворений: «Новые стихотворения» (Neue Gedichte, 1856), «Листья поздней осени» (Spätherbstblätter, 1877), Г. написал также эпическое произведение «Сватовство короля Сигурда» и ряд драм («Лорелея», «Мейстер Андри», «Брунгильда» и др.), не пользовавшихся однако большим успехом. Вместе с некоторыми другими представителями мюнхенского литературного кружка Гейбель перевел ряд лирических произведений («Испанские народные песни и романсы», «Fünf Bücher französischer Lyrik», «Klassisches Liederbuch» и др.). Во второй половине XIX в. Г. стал любимым поэтом немецкой буржуазии: считая себя «чистым художником», он фактически в течение 30 лет пропагандировал идеи монархического объединения Германии, и его сборник стихов «Heroldsrufe» (Призывы Герольда, 1871) является восхвалением эпохи Бисмарка. Некоторые стихотворения Г. переведены на русский яз. П. Вейнбергом и Ф. Миллером.

Биография: I. Перев. избр. стихов см. у Гербеля, Немецкие поэты в биографиях и образцах, СПб., 1877; кроме того имеется перев. Д. Александрова траг. «Бобонья», М., 1895; Собр. сочин., 8 тт., 1889; нов. изд. Stammeler's, 1920, Düssel'a, 1920 и др. Письма: Jugendbriefe, 1909; Briefwechsel mit P. Heyse, 1922.

II. Gaedertz, E. Geibel Denkwürdigkeiten, 1886; Litzmann Th., E. Geibel. Aus Erinnerungen, Briefen und Tagebüchern, 1887; Leimbach, Geibels Leben, 1894; Kohn, E. Geibel als Mensch und Dichter, 1915; Nietzsche M., Geibel und das Griechentum, 1916; Merker Paul, Geibel und Otto Ludwig, «Das Literarische Echo», 1917; Sonntag Adalbert, Geibel als Dramatiker, 1922. Ф. III.

ГЕЙБЕРГ Гуннар [Hunnar Heiberg, 1857 —] — норвежский драматург, модернист. В первый период творчества Г. интересуют социальные проблемы. Некоторые его пьесы, как «Совет народа», «Король Мидас», написанные на злободневные темы, носят политический характер. Позднейшее творчество Г. находится под сильным влиянием Ницше, проникнуто культом высшей индивидуальности. Даже рабочий вопрос трактуется как бунт «высших личностей» против общества («Большой выигрыш» и др.). Г. — писатель мелкобуржуазной унаследованной интеллигенции, противопоставляющей

современному обществу «свободную личность», борьба к-рой с обществом превращается в «бунт ради бунта»; его герои неизбежно обречены на гибель.

Большинство пьес Г. посвящено проблеме любви и пола («Трагедия любви», «Балкон»); главным действующим лицом в них является женщина. Любовь, по Г., — важнейшая проблема жизни, она сильнее человеческого разума, «она принадлежит мраку, она обкрадывает сознание, характер, волю» («Балкон»). Отрицание духовной связи между мужчиной и женщиной вызвало резкую отповедь со стороны Бьёрсона (см.) и его приверженцев.

Почти все пьесы Г. переведены на русский язык.

Библиография: I. Собр. сочин., перев. Р. Тарапольской, вступит. ст. Де-ла-Барт, 2 тт., изд. кн-ва Н. Некрасова, М., 1911 (г. I. Балкон, Трагедия любви, Большой выкрик; т. II. Совет народа, Тетка Ульрика, Король Маджа). Ранее выходили некоторые из них в отдельных изданиях и в др. переводах: Folkeraadet, 1897; Harald Svans Mor, 1899; Yeg vil virge milland, 1912; S litog Sukker, 1924.

II. Skovrup Ejnar, Hovedtræk af Nordisk Digtningi Nytiden, 1922; Kotas W. Hj., Die Skandinavische Literatur der Gegenwart, 1925.

ГЕЙБЕРГ Иоган Людвиг — датский писатель — см. «Скандинавские литры».

ГЕЙВУД Джон [John Heywood, 1497 — 1580 (?)] — английский поэт и драматург. Биографических данных о нем не сохранилось. Литературная деятельность Г. проходила между 30 и 80-ми гг. XVI в. Творчество Г. разнообразно, но до сих пор не установлено, что ему принадлежит. Известен в истории лит-ры цикл стихов под названием «Centuries of Proverb», в к-рые он включил все известные в его время пословицы; по этим стихам до настоящего времени устанавливаются давность английских пословиц. В истории английской драмы Гейвуд занимает видное место как творец интерлюдий. Г. считается основоположником бытовой драмы. Но от его интерлюдий английская драма делает решительный поворот в сторону той формы, какую она приняла в эпоху Елизаветы. Интерлюдии Г.: «Веселая сцена между монахом и его соседом Праттом», «Четыре П.» (комическая сцена между странником, продавцом индульгенций, аптекарем и торговцем) и «Веселая сцена между мужем, женой и сельским священником» — похожи на позднюю средневековую повесть, в которой изображались в карикатурном виде монахи, священники и др., в особенности их любовные похождения.

Библиография: I. На русск. яз. см. «Всеобщая история литературы», под ред. Корша и Карпичникова; Стороженко Н., Предшественники Шекспира, СПб., 1872; John Heywood's Life and Works, by Boswell 11 [1922]; Works of J. Heywood, ed. by J. S. Farmer, 3 vv., 1905 — 1908.

II. Chambers E. K., The Mediaeval Stage, 2 vv., 1903; Hall Joseph, Selections from early Middle English, 2 vv., 1920; Adams J. Q., Chief pre-Shakespearean dramas, 1925.

ГЕЙВУД Томас [Thomas Heywood, 1575(?) — 1650(?)] — английский драматург времен Шекспира. Биографических данных нет. Написал около 220 пьес. Кроме драм

писал трактаты теологические и в защиту театра, составлял биографии знаменитых людей, писал элегии, эпитафии и пр.; много переводил классиков, особенно Луккиана. Из всей массы произведений Г. сохранилось только 24 драмы (исторические, романтические, мифологические, бытовые и драмы-сказки). Из бытовых драм Г. самая выдающаяся — «Женщина, убитая добротой» — напоминает мещанскую драму XVIII в. Мещанский элемент прорывается также в исторических и классических драмах Г. — большой мастер стиха; особенно совершенны его песенки, вставленные в драмы, и лирика. Творчество Г. мало исследовано и до сих пор нет достаточно полного издания его сочинений.

Библиография: I. В 1874 вышли все известные в то время драмы Г. под ред. Пирсона; Пьеса «Новельки» изд. Бэлем в 1885 и А. С. Дзедоном в 1921; «Женщина, убитая добротой» и «Красавица Запада» изданы проф. К. Байте в 1919, Бостон; В серии «Мэрийд» в 1888 вышло пять драм.

II. Рованов М. Н., Ст. в сб. «Под знаменем науки» в честь Н. И. Стржежковского.

ГЕЙГЕНС Константин [Huygens, 1596 — 1687] — голландский поэт Ренессанса («золотого века»); сын дворянина-дипломата, был воспитан в строгом кальвинистском духе. Поступив на дипломатическую службу, Г. много путешествовал по Италии и Англии и имел возможность познакомиться с жизнью самых различных классов общества и наций. Г. писал гл. обр. дидактические стихи — на голландском, французском, английском, итальянском и испанском яз. Его многочисленные произведения носят отчасти автобиографический («Daghwerk», 1638, «Hofwijck», 1653 и «Cluywerk», 1683), отчасти дидактический характер, как «Cotestick mal» [1622], — едкая сатира на роскошь богачей и моды его времени, или «Oogentroost» [1646], где Г. выводит типы «нравственно слепых»; в произведении «Zee-straet» [1666] Г. описывает бедственное положение рыбаков и роскошь отдыхающей у морского берега публики; в «Zedeprinten» [1625] дана характеристика всех сословий его времени (от короля и придворных до крестьян и нищих). Но наиболее ценны его пословицы и эпиграммы (свыше 3 000), собранные еще самим автором под заглавием «Korenbloemen» (Васильки, 1762).

Библиография: I. De Gedichten van C. Huygens, uitg. door J. A. Worp, Groningen, 1892—1899; De briefwisseling van C. Huygens, Den Haag, 1911—1917; Mémoires de C. Huygens, publ. par Th. Jorissen, La Haye, 1873.

II. Jorissen Th., C. Huygens, Stud. en, Arnhem, 1871; Eymael H. J., Huygens studiën, Culemborg, 1886; Buitenhof C. J., Bijdrage tot de Kennis van C. Huygens letterkundige opvattingen, Gouda, 1923; Descartes René, Correspondance of C. Huygens, 1635—1647, Oxford, 1926.

ГЕЙДЕНСТАМ Вернер [Verner Heidenstam, 1859 —] — шведский поэт и беллетрист. Представитель мелкобуржуазной интеллигенции, обреченной на гибель растущим капитализмом. Неспособная к борьбе, она уходит от реальной жизни. Отсюда у Г. преклонение перед эллинизмом («Hans Alienus», 1892) и увлечение восточной экзотикой («Endymion»). Характерно для Г. также и увлечение Ницше. В 1889 статьей «Renaissance» Г. выступил против натурализма и

космополитизма, господствовавших в современной ему шведской лит-ре, за чистое искусство и возврат к романтизму.

Несомненным формальным мастерством отличается лирика Г. В 1915 он получил Нобелевскую премию.

Библиография: I. Сб. стих., изданные в 1888, 1895, 1902 и 1915. Проза: *Karolinerna*, 2 тт., 1897—1898; *St. Göran och dracken*, 1900; Цикл романов: *Folkungaträdet*, 1905—1908; *Svenskarna och deras hövdingar*, 1908 и 1910; *Heliga Brigittas' pilgrimsfärd*, 1907; *Proletärfil söfens upplösning och fall*, 1911; *Svenskarna och deras hövdingar*, *Berättelser*, 2 чч., 1911; *Dikter*, 1920; *Folkungaträdet*, 2 чч., 1920; *Hans Alienus*, 3 чч., 1920; *Strids skrifter*, 1920; *Tankar och teckningar*, 1920; *Dagar och händelser*, 1922.

II. *Hellerström A. O. T.*, *Two lectures: Attebom P. D. A.*, *Verner v. Heidenstam*, 1917.

ГЕЙЕРМАНС Герман [Herman Heijermans, 1864—1924] — голландский писатель, один из главных представителей натурализма в голландской литературе; сын журналиста. Ко времени выступления Г. в лит-ре голландский мелкобуржуазный радикализм 80-х годов уже разложился: одна часть его сторонников примкнула к приверженцам эстетизма и «чистого искусства», другая — пришла к социализму. Г. сблизился с последней группой, вступил в соц.-дем. партию и основал ежесемейный художественный журнал «*De jonge Gids*», в к-ром и опубликовал свои первые рассказы и драмы. Излюбленной темой Г. является гибель мелкой буржуазии под напором крупного капитала. Г. и обрушивается в своих многочисленных драмах (некоторые из них переведены на русский яз.) на капитализм, вскрывая методы капиталистической эксплуатации, как напр. в драмах — «*Ghetto*» (Гетто, 1898) или «*O Hoop van „Zegen“*» (Гибель «Надежды», 1900); в драме «*Het Zevende Gebod*» (Седьмая заповедь) разоблачается вся ложь буржуазного брака, а в «*Allerzielen*» (Всех скорбящих) — фальшь церковного учения. Особенно заострены социальные проблемы в «*Schakels*», «*Uitkomst*» и «*Eva Bonheur*». Иногда герои Г. — пронизывающие, смеющиеся сквозь слезы философы (например Мотейс в «*De opgaande Zon*» — Восходящее солнце), или наивно детские натуры (старик Панкрас в «*Schakels*», больной Ян в «*Uitkomst*»). Некоторые персонажи его драм погибают молчаливо и покорно, другие, — как Рафаэль в «*Getto*», матрос Геерт в «*Гибели „Надежды“*», — протестуют против гнета и призывают к сопротивлению.

Кроме драм Г. написал ряд романов и рассказов: «*Trinette*» [1893]; «*Interieurs*» [1897]; «*Kamert jessonde*» [1898]; «*Diamandstad*» [1903] и 19 томов рассказов — «*Schetsen van Falkland*» [1896—1915].

Сила Г. — в реалистическом изображении бедственного положения и страданий мелкобуржуазных слоев (особенно еврейских) и рабочих: рыбаков в «*Гибели „Надежды“*», горняков в «*Glück auf*», земледельческих рабочих в «*Ora et labora*», городского пролетариата в «*Diamandstad*» и «*Droomkoninkje*». Но по существу Г. в своих социальных воззрениях остается мелкобуржуазным протестантом. Он не понимал исторической роли

рабочего класса и в его произведениях напрасно искать классово-сознательного промышленного пролетария.

Как художник-натуралист Г. любит детали, стремится к точному и всестороннему воспроизведению среды, в которой выросли и действуют его герои. Его стиль слагался гл. обр. под влиянием французского натуралистического романа, сохраняя однако свои особенности. Драмы Г. отличаются сжатым построением, меткими характеристиками и живыми диалогами. Он является самым крупным драматургом в новейшей голландской литературе. На русской сцене шли: «*Гибель „Надежды“*» и «*Всех скорбящих*».

Библиография: I. Седьмая заповедь, Бытовая ком., перев. под ред. М. Гельрота, изд. «Дизалита», Ялта, 1904; Гибель «Надежды», Драма из жизни голландских рыбаков, перев. под ред. В. Засулич, изд. «Новый мир», СПб., 1906 (перездано «Театр. отд. Н.р. ком. по пров.» П., 1918); Всех скорбящих, Драма, перев. А. Израильсона, изд. «Антик», М., 1907; То же, перев. Материя и Вороникова, изд. «Театр. биб-ки Губполитпросвета МОНО»; То же, изд. «Моск. театр. изд-ва», М., 1925; Глаза, или необычайные переживания Юба, изд. «Веста. ин. лит-ры», СПб., 1911; Город бриллиантов (сокр. изд.), перев. С. Ж., под ред. и с предисл. А. Г. Горифельда, изд. «Всемирная лит-ра», П., 1920.

II. *Ankersmit J. F.*, *Ein sozialdemokratischer Theaterkritiker*, В., «*Neue Zeit*», XIX, 1901, стр. 811—814; Его же, *In memoriam H. Heijermans*, «*De socialist. Gids*», дек., 1924, стр. 1025—1029.

Ф. Шиллер

ГЕЙЕРСТАМ Густав [Johan Gustaf af Geijerstam, 1858—1909] — шведский писатель. В годы студенчества был связан с кружками радикально настроенной молодежи. Лит-ую работу начал как журналист



Вначале Г. примыкает в реалистическому направлению. Главным объектом творчества в первых его произведениях является крестьянство (сборник новелл «*Gråkallt*» — «Холодная, серая», 1882; «*Räsejännne*» — «Облака», 1883; «*Bedne männen*», первая серия, 1884). Тема этих сборников, имевшая злободневный интерес для Швеции 80-х гг., углубленный психоанализ, легкий яз., не лишенный юмора, сразу завоевали Г. популярность среди читательских масс. В 1885 вышел его первый роман «*Эрик Гране*», затем в 1887 «*Пастор Халлин*». Эти оба романа анализируют психологию юношества,

персонажи взяты из хорошо знакомой писателю студенческой среды Упсальского университета. Г. пишет также ряд очерков из деревенской жизни — «Tills vidare» [1887], сборник — «Рассказы Фогта» [1890], «Бедные люди» — вторая серия [1889] и др.

В 90-х гг., под влиянием все растущего интереса к модернизму, Г. ослабляет в своих вещах струю бытовизма — психологические темы даются не столько в бытовом, сколько в лирическом плане. Г. становится своеобразным импрессионистом-лириком, отмечающим «неуловимейшие» душевные колебания, переходы настроений, зарождающиеся мгновенных симпатий и антипатий. Вопросы брака и семьи — излюбленная сфера Г., герои его произведений — среднее чиновничество и мелкобуржуазная интеллигенция 90-х гг., которая под влиянием растущего капитализма переживает глубокий кризис. Она на распутье между буржуазией и пролетариатом. Не чувствуя в себе сил решительно, резко стать на сторону того или другого класса, она отходит от общности, замыкается в кругу узко личных, мелкоиндивидуалистических интересов и переживаний. Г., типичного интеллигента, занимает не коллектив, а человек сам по себе. Даже такую излюбленную им тему общего значения, как семья, он разрабатывает как вопрос индивидуальной биографии, независимой от общественных отношений. Распад семьи связан у Г. с общей обреченностью его героев: над ними тяготеет рок, они не умеют ковать своей судьбы и гибнут от собственной бесхарактерности. Такова общая тенденция его наиболее популярных вещей: «Голова Медузы» [1895], «Борьба за любовь» [1896], «Крайние шхеры» [1898], «Комедия брака» [1898], «Власть женщины» [1901].

Выход для героев Г. усматривает в примирении с действительностью, в самопожертвовании и отказе от личной жизни ради детей. При общей специализации Г. на темах узко семейных естественен его интерес к детской психологии: «Мои мальчики» [1896] и особенно «Книга о маленьком братце» [1901] — лучшее из всего написанного Г. в этом жанре. Без детских характеров, очерченных внимательно и любовно, не обходится ни один роман Г.

Как бы ни менялась тематика Г., романы его написаны в том же индивидуалистическом плане, к-рым и определяется их изолированный психологизм. Все они построены на анализе душевных переживаний одного, много двух-трех действующих лиц. Его герой, — будь то капиталист, гибнущий под железной пятой конкуренции, или рабочий, испытывающий все невзгоды своего социального положения, — остается одинокой, отколотой от своего коллектива личностью. Он лишен чувства своей классовой принадлежности и не понимает, что его судьба связана с судьбой класса в целом. Отсюда — отсутствие перспектив и сознание безвыходности. Таковы романы: «Борьба душ» [1904],

«Сон Карин Бранд» [1905] и «Заблудившиеся в жизни» [1897]. Особенно ярко проявилась индивидуалистическая и пессимистическая философия Г. в романе «Вечная загадка» [1907]. Герой романа, интеллигент, смолоду горевший желанием служить обществу, благоговейно чтивший труд и общественное дело, к концу убеждается, что труд во всех формах — «пустой мираж», и уходит из общества, чтобы в одиночестве забыть о бессмысленности своего существования.

Рабочий вопрос, затрагиваемый в романе «Роковые силы» [1907], трактуется с точки зрения мелкобуржуазного интеллигента. Г. робко указывает на единство и активность рабочего класса, как на контраст интеллигентской распыленности и жизненной бесцельности. Новые нотки слышатся в романе «Старая помещицья аллея» [1908], где изображена аристократка, стремящаяся к самостоятельной жизни и порывающая со своей средой.

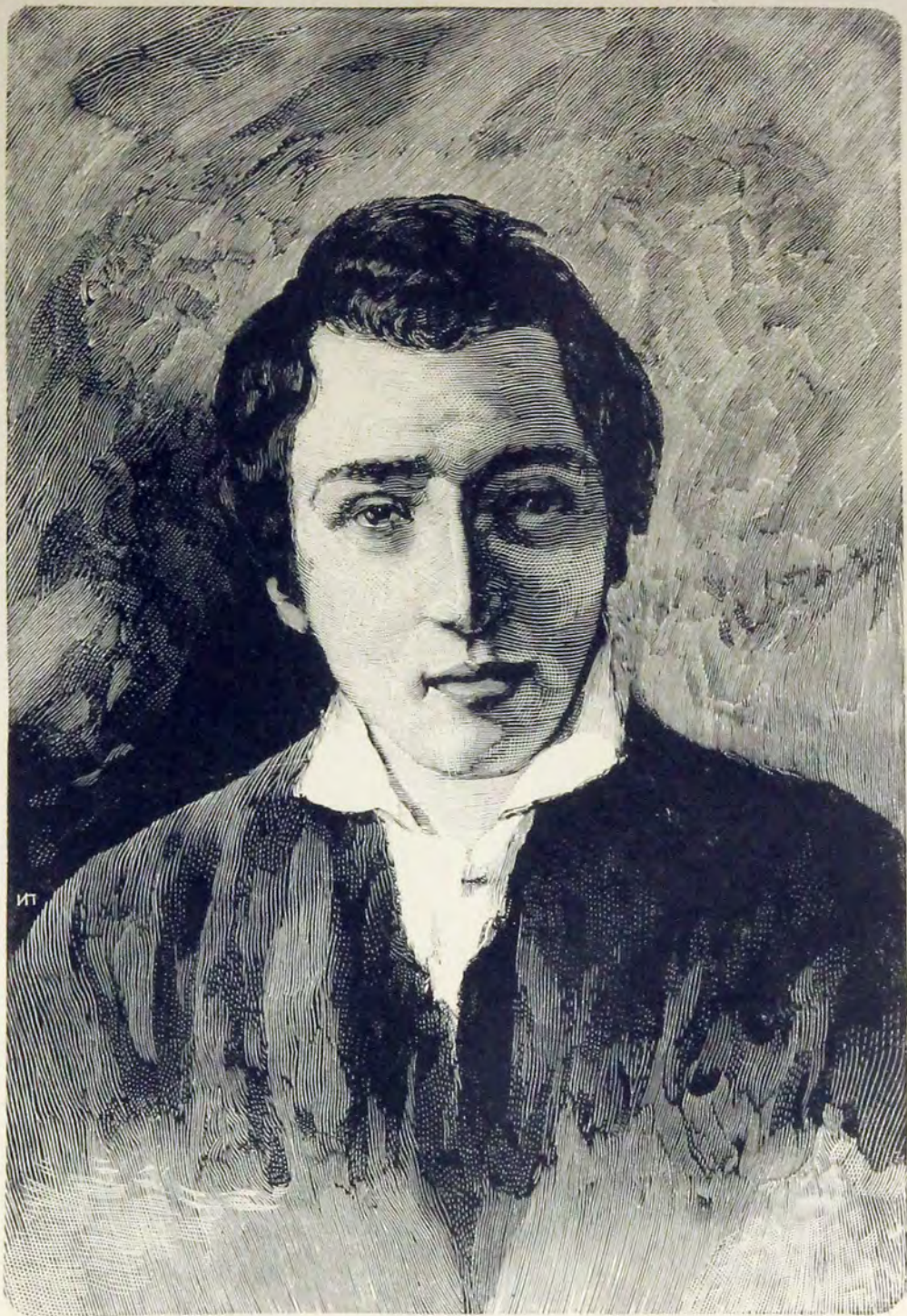
Г. много работал для театра. Написал ряд комедий и драм, преимущественно из народной жизни: «Свекор» [1888], «Олеон и его жена», «Большой класс и маленький класс» и др. В 1892 выпустил сборник сатирических стихотворений и ряд литературно-критических статей, составивших два тома [1883 и 1894]. Личные воспоминания Г. напечатаны в «Bouncers månadsäften» («Ungdomsförsök Mannen, 1908»). Романы и новеллы Г. пользовались большой популярностью как в Швеции, так и за границей. Г. интересен как выразитель удачных настроений мелкобуржуазной интеллигенции.

Библиография: I. На русск. яз.: Полн. собр. сочин., 10 тт., изд. «Современные проблемы», М., 1907—1912 (т. I, Комедия брака, со вступит. ст. Ю. Веселовского; т. II, Роковые силы, т. III, Голова Медузы, предисл. Р. Бауга; т. IV, Вечная загадка, Маленький Свен; т. V, Власть женщины; т. VI, Трагедия одной жизни; т. VII, Мать и сын; т. VIII, В тумане жизни, Старые письма; т. IX, Мечты и действительность; т. X, Борьба душ). Были также отдельные издания Универсальной библиотеки и др.; Pastor Hallin, 1887; Erik Grane, 1897; Vilse i lifvet, 1897; Aktenskapets Komedi, 1898; Boken om Lille-Bror, 1901; Nils Tuf vesson och hans mader, 1902; Skogen och sjön, berättelser, 1903; Själarns Kamp, roman, 1904.

II. Кроме указан. вступит. ст. Ю. Веселовского при I т., см. еще: Е г о ж е, Шведская литература наших дней («Лит-ые очерки», т. II, М., 1910); В а л е н т и н о в Н., Густав Гейерстам, газ. «Киевская мысль», 1910, № 31, 31 янв.; П р о т о п о л о в М., Два мировоззрения (Влад. Соловьев, Г. Гейерстам), «Русск. мысль», 1898, VII; J ö r n G., Svenska diktarporträtt, 1924.

B.

ГЕЙЗЕ Пауль [Paul Heyse, 1830 — 1914] — немецкий писатель. Вместе с Э. Гейбелем, Ф. Боденштедтом, Т. Лингом и другими образовал так наз. Мюнхенский кружок поэтов-эстетов, сторонников чистого искусства. Идеологически Г. выражает идеи немецкой буржуазии после революции 1848 г., когда ее основным лозунгом стало примирение с реакцией и отказ от политической борьбы. Победоносное шествие индустриализма и техницизма выразилось — в буржуазной идеологии — в вульгарном материализме, освободившем бюргерство от дальнейшего завоевательного наступления на идеологическом фронте, оправдывавшем эпикурейские настроения. В литературе буржуазия требует отказа от политики, от социальных проблем;



ГЕНРИХ ГЕЙНЕ

С портрета Оппенгейма. Гравюру на дереве резал И. Н. Павлов

чем дальше писатель находился от социально-политических вопросов, тем большим художником он считался. Творчество Г., бывшего раньше политическим поэтом, — апология этого «чистого», «антитенденциозного» искусства. Произведения Г. проникнуты эротикой, стремлением к эстетизации жизни. Психология послереволюционного бюргерства выражена в повести «Последний кентавр», где проповедуется «языческое» наслаждение жизнью. Г. писал очень много. Некоторые стихи в его лирических сборниках («Skizzenbuch» — «Книга набросков», «Lieder und Bilder» — «Песни и картины», 1877; «Verse aus Italien» — «Итальянские стихи», 1880 и др.), как напр. «Auf den Tod eines Kindes» (На смерть ребенка) или «Ueber ein Stündlein» (Через час), принадлежат к лучшим образцам немецкой лирики. Как драматург он также был весьма продуктивен, но не имел большого успеха (трагедии — «Meleager», 1854; «Hadrian», 1865; «Hans Lange», 1886; «Colberg», 1868 и «Maria Magdala», 1899; русский перевод Н. Бронштейна, «Мария из Магдалы», драма М., 1907); темы взяты частью из отечественной истории, частью из Библии. Ему также принадлежит ряд романов, из которых особенно большим успехом пользовались: «Kinder der Welt» (1873; Дети века, русск. перев. С-вой, 2 тт., СПб., 1873), где изображена эмансипация немецкого бюргерства от прежнего пессимизма, и «Im Paradiese» (1875; русск. перев.: В раю, роман, под ред. Рандова, 2 тома, СПб., 1876), где описывается жизнь мюнхенских художников-эстетов. Другие романы («Ueber allen Gipfeln» — «Над всеми вершинами», 1895 г.; «Die Geburt der Venus» — «Рождение Венеры», 1909 и др.) — слабе.

Из произведений Г. наибольшее значение для немецкой лит-ры имеют его многочисленные новеллы (выше 100). Некоторые из них, как «L' Arrabiada» [1853], «Andrea Delfin» [1862] или «Der Salamander» [1867], считаются наравне с новеллами Т. Шторма и Г. Келлера классическими в формально-художественном отношении. Г. также известен своими удачными переводами с итальянского («Italienisches Liederbuch», 1860, «Ital. Dichter seit der Mitte des 18 Jahrhunderts», 1889 — 1890; 4 тт. «Ital. Volksmärchen», 1914) и испанского («Spanisches Liederbuch», 1852). Вместе с Г. Курцем он издал «Deutscher Novellenschatz» (Сокровища немецкой новеллы, 1870—1876, 24 тт.), «Novellen des Auslandes» (Новеллы других стран) и др. Радикальное, мелкобуржуазное движение натурализма, снова выдвинувшее социальные вопросы, относилось к Г. отрицательно, как к эпигону; он, в свою очередь, изобразил героев нового движения сатирически в своем романе «Merlin» [1892]. Важны для понимания Г. его воспоминания «Jugenderinnerungen und Bekenntnisse» (Воспоминания юности и признания, 1900).

Библиография: I. Русск. перев., кроме указанных в тексте: Несчастная Елена и слепые, перев. Хашкева, СПб., 1875; Маркиза, М., 1878; Она ждала, Новелла, М., 1891; Собр. сочин. Гейзе, т. I. В раю, перев. Ю. Айхенвальда, под ред.

А. Гретман; т. II. Дети века, перев. А. Гретман, изд. Н. Ключкова, М., 1911—1913; Gesammelte Werke [1871—1914], 38 тт., новое изд., 1924, 15 тт.; Dramatische Dichtungen, 1864—1905, 38 тт. Переложена с Т. Штормом (hrsg. von G. Plettke, 1917—1918), с Г. Келлером (hrsg. von Kalbeck, 1914).

II. Брандес Г., П. Гейзе, статья в сборнике «Новые веяния» (Moderne Geister), СПб., 1889 (я в «Собр. сочин.» Брандеса, изд. «Просвещение»); В. М. Р., Из истории немецкой лит-ры XIX в., журн. «Русск. мысль», 1890, XI; Корш В., Всеобщая история лит-ры, т. IV, СПб., 1892; О. Краус, P. Heyses Novellen und Romane, 1888; Petze E., Paul Heyses als Dramatiker, 1904; Его же, Paul Heyses, ein deutscher Lyriker, 1913; Klemminger V., Paul Heyses, 1910; Raff Heib, P., Heyses, 1910; Spiro, Paul Heyses, 1910; Farinelli, Paul Heyses, 1913; Rose E., Das soziale Empfinden Paul Heyses's, 1926; Zincke P., Paul Heyses's Novellentechnik, 1927.

ГЕЙНЕ Генрих [Heinrich Heine, 1797 — 1856] — знаменитый немецкий поэт и публицист. Р. в семье обедневшего еврейского купца в Дюссельдорфе. Первоначальное воспитание Г. получил в местном католическом лицее, где ему была привита любовь к пышности католического богослужения, не покидавшая его всю жизнь. Во время войны с французами молодой Гейне в течение короткого времени был заражен патриотизмом, к-рый быстро остыл после победы реакции над Наполеоном, когда с приходом пруссаков в Рейнской провинции возвратились опять старые феодально-бюрократические порядки, уничтожившие также и провозглашенное Наполеоном равноправие евреев с другими национальностями. Эти политические события оставили яркий след в его духовном развитии и во всем его поэтическом творчестве. Еще важнее то обстоятельство, что Рейнская провинция была самой передовой областью Германии в промышленном отношении, и Г. имел так. обр. возможность еще в раннем детстве познакомиться с общественным явлением, ставшим впоследствии центральной осью всего его поэтического творчества, — с борьбой классов: земельной аристократии, промышленной буржуазии и пролетариата.

Родители Г., мечтавшие видеть сына генералом наполеоновской армии, предназначили его после торжества реакции к купеческой профессии. Но молодой Г. не подавал соответствующих надежд ни в местной торговой школе, ни во Франкфурте на Майне; и когда Г. в июле 1816 отправился в Гамбург к дяде-миллионеру, Соломону Г., для изучения купеческого дела, он уже сознавал себя поэтом, далеким от торгашеской прозы. Его стихотворения этого периода (поскольку их возможно выделить из позднейших «Junge Leiden» — «Юношеские страдания») и его письма, основным содержанием к-рых является его несчастная любовь к старшей дочери дяди-миллионера — Амалии, проникнуты мрачным настроением и реминисценциями «романтики ужаса»; в них выступают характерные для позднего романтизма мотивы любви-смерти, двойника, зловещих снов и т. п.

Убедившись, что из Г. купца не сделаешь, родственники дали ему возможность учиться в университете. С 1819 — он в Бонне, где слушает лекции Э. М. Арндта и Шлегеля; на развитие романтических склонностей Г.

особенное влияние имел Шлегель: Гейне переводит стихи Байрона, пытается усвоить строгие формы романской строфики (сонет, венки сонетов, октава впервые на короткий период появляются в его поэзии), пишет статью о романтизме, отмежевываясь однако резко от мистицизма. В Бонне же он участвует в жизни студенческой организации — буршенштафт, проникнутой смутно либеральными и националистическими настроениями. Отражением этих настроений является формально еще очень слабое «Deutschland» (Германия), начинающееся словами: «Sohn der Torheit» (Сын безумия). В 1820 Г. — в Геттингенском университете, в мещанском городе, где он знакомится с узко ограниченным миром тогдашнего филистерства. Здесь поэт почерпнул материал для своих «Путевых картин». Большое влияние на развитие Г. оказали годы его пребывания в Берлинском университете, где он слушал еще лекции Гегеля. В Берлине он охотно посещает лит-ые салоны, напр. Рахили и К. А. Варгагена фон Энзе и др., где он впервые, хотя и очень поверхностно, знакомится с утопическим французским социализмом, и лит-ые кафе, где ему приходилось встречаться с эпигонами романтизма — с Э. Т. А. Гофманом (вскоре прикованным к постели смертельной болезнью), Граббе и др. В Берлине же Г. вступает в «Verein für Kultur und Wissenschaft der Juden» (Еврейское об-во культуры и науки), националистические настроения которого находят отголоски в его творчестве. В декабре 1821 вышел первый томик стихов Г., отражающий в общем его поэтические «годы учения». Большинство пьес этого сборника свидетельствует об отсутствии у поэта установившейся «своей» манеры. Но наравне с ними здесь помещены и такие перлы поэзии, как «Два гренадера» и «Валтасар»: первая вещь написана в ясном и простом тоне немецкой народной песни, вторая — оригинальное преломление байронического мотива. Из отдельных частей сборника наиболее интересны «Traumbilder» (Сновидения), использующие — частью иронически — тематику народной баллады и позднего романтизма.

«Gedichte» Г. прошли мало замеченными; славу ему создает «Lyrisches Intermezzo» (Лирическое интермеццо) — сборник стихов, опубликованный вместе с трагедиями «Альманзор» и «Ратклифф» [1823].

В «Лирическом интермеццо» Г. нашел «свою» форму, к-рая изживается им лишь в «Neuer Frühling» (Новая весна, 1831). Напротив, обе трагедии его не представляют художественного интереса, хотя поэт пытался в них осветить представлявшиеся ему основными проблемы эпохи — проблему еврейства и христианства в романтических ямбах «Альманзора», проблему социального неравенства в «трагедии рока» «Ратклиффе». В эту эпоху еврейский вопрос особенно привлекает поэта; националистические настроения его не только находят выражение — порой очень острое — в лирических

пьесах («An Edom», — «Эдому», «Brich aus in lauten Klagen» — «Разразись громкими сетованиями», «Almansor», «Donna Klara»), но и побуждают поэта принять за исторический роман «Der Rabbi von Bacharach» (Бахаракский раввин), первая глава к-рого, написанная под заметным влиянием Вальтера Скотта, своим выдержанно простым стилем и спокойной манерой письма резко отличается от манеры других прозаических произведений Г.

Националистические искания Г. получают типичное для еврейских ассимиляторских течений XVIII — XIX веков разрешение. В 1824 Г. опять в Геттингене, где он заканчивает свое юридическое образование. Через год он — доктор прав и, чтобы получить «входной билет в европейскую культуру», переходит в христианство. Из его намерений стать известным адвокатом ничего не вышло. Он принимается опять писать и издает весной 1826 первый том своих «Путевых картин» (Reisebilder, II т. 1827, III т., 1830 и IV т., 1831), вызвавших сперва восторженный прием, а потом бурю негодования. В них Г. высмеивает реакционные, узкие, традиционные и вообще все отрицательные черты немецкой общественной жизни. В них он намечает — наряду с резким осмеянием своих прежних националистических настроений — свой новый идеал свободной и гармонической индивидуальности. Старые романтические мотивы несчастной любви и воспоминания детства перебиваются апологией Наполеона, как воплощения Великой французской революции. Наконец в последнем томе — в «Englische Fragmente» (Английские фрагменты) — Г. овладевает формой политического фельетона. Не случайно, что Г. излагал свои мысли в фрагментах и путевых очерках, что он обладал свои впечатления от путешествий по Гарцу, в Италию и т. д. именно в такие художественные формы. Для него описание путешествия — предлог для беспощадной критики общественного строя, удобная форма политической и лит-ой полемики. В «Reisebilder» создается прозаическая манера Г. — лирическая гибкая проза, избыливающая словесными points и каламбурами, передающая тысячи оттенков и настроений и вместе с тем рисующая вещи реалистически. Стиль Г. в «Путевых картинах» — характерное художественное оформление стремлений нового бюргерства, которое к этому времени постепенно вырастает в юнкерско-бюрократическую структуру Германии, разрушая во всех областях феодальной идеологии (философии, истории, богословия и т. п.) старые понятия, не исключая и художественной литературы (романтизм). Стиль путевых впечатлений Г. (ранний реализм), преодолевший традиции романтизма, стал господствующим в 30-х и 40-х гг. («Молодая Германия»).

Но и в «Путевых картинах» Г., однако, далеко еще не свободен от романтических настроений. Романтик он и в изданной в 1827 знаменитой «Книге песен» (Buch der Lieder), являющейся шедевром лирики в мировой

лит-ре, переведенным на все культурные яз. В ней собрана лирика Г. от юношеских «Gedichte» до стихов из «Путевых картин» включительно.

«Книга песен» является одним из высших достижений немецкой романтической поэзии и, в то же время, ее отрицанием. В ней ограблены все сады романтизма, но надо всем — печать мировой скорби, рассеянной, но не побежденной смехом Мефистофеля. Если в «Путевых картинах» в основном намечены новые вехи немецкого бюргерства конца 20-х и начала 30-х гг., то в «Книге песен», написанной большей частью раньше этого времени, отражается душевное состояние бюргерства после победы реакции и начала 20-х гг. Эта победа, приведшая к временному застою, поколебала уверенность бюргерства в своих силах, создала психологию неустойчивости, создала гамлетовские настроения. Эта неустойчивость, раздвоенность видна и в «Книге песен» и в др. произведениях Г. Поэт предается сентиментальным настроениям, но вдруг обдаёт и себя и читателя холодным душем и разражается кощунственным смехом.

В «Путевых картинах» и «Книге песен» представлен весь Г. дофранцузского периода: это — индивидуалист, живущий мгновением, он разрушает старую мораль, не зная, однако, чем ее заменить. Его идеология — выражение беспомощности немецкой буржуазии, находящейся в тисках реакции: историческое развитие он понимает в смысле Гегеля как столкновение идей; он — противник аристократии и церкви, но не трона и алтаря, а лишь их представителей; он еще за монархию и за «эмансипацию королей» от плохих советчиков; он за Наполеона и Великую французскую революцию. В 1827 Г. предпринял краткосрочную поездку в Англию, не оказавшую большого влияния на его творчество. После неудач с получением профессуры в Мюнхене и с редактированием политической газеты, он возвращается в Гамбург. Известия об июльской революции, эти «солнечные лучи, завернутые в бумагу», застали его на Гельголанде; они зажгли в его душе «самый дикий пожар» — и он в 1831 уехал в Париж.

В Париже Г. получил возможность познакомиться с тем, чего он не знал в Германии: с развитой буржуазией и промышленным, сознательным пролетариатом. Следя за борьбой финансовой олигархии Луи-Филиппа с рабочим классом, поэт скоро убедился, что не идеи, а интересы правят миром. Там же он ближе узнал социализм сен-симонистов, прудонистов и др.; он посещает их собрания, дружит с Анфантемом, Шевалье, Леру и др. социалистами. Но скоро он убеждается и в отрицательных сторонах утопического социализма — в его полной беспомощности в разрешении социальных вопросов. Когда он встречал рабочих на улицах Парижа, то ему слышался «тихий плач бедноты», а иногда и что-то похожее на «звук оттачиваемого ножа». И ему уже мерещится победа коммунистов, разбивающих весь старый мир, «ибо коммунизм владеет языком,

понятным всем народам, — элементы этого мирового языка так же просты, как голод, ненависть или смерть». Свои наблюдения над жизнью во Франции он излагал в корреспонденциях в аугсбургскую «Всеобщую газету», и когда Меттерних, втайне наслаждавшийся произведениями Г., добился запрещения этих корреспонденций, Г. издал их как «Французские дела» (Französische Zustände), 1833), снабдив их резким предисловием. Это сочинение, наряду с «Гессенским вестником» Г. Бюхнера и Вейдига, представляет собою первый и классический образец политического памфлета в Германии. Из других работ Г. этого периода выделяются те, в к-рых он поставил себе целью содействовать взаимному культурному сближению французов и немцев: для французов он писал «К истории религии и философии в Германии» и «Романтическую школу», а для немцев, кроме книги «Французские дела», — статьи о французском искусстве, лит-ре, политическом движении, собранные впоследствии в 4 томах под заглавием «Салон» [1834—1840]. В произведениях этого периода Г. поет отходную романтизму, в то же время мастерски используя романтические формы (напр. прием синкретизма ощущений во «Флорентийских ночах»). Можно сказать, что с этого времени Г. начинает более или менее твердо выражать идеологию революционной буржуазии. Притом он местами далеко выходит за пределы кругозора тогдашних идеологов этой буржуазии — немецких либералов, бывших в 30-х годах самыми рьяными противниками гегелевской философии. И великая историческая заслуга Г. та, что он постоянно указывал на революционную сущность этой философии, — заслуга, которую Маркс и Энгельс признавали за поэтом: «Однако то, — пишет Энгельс, — чего не примечали ни правительство, ни либералы, видел уже в 1833 году по крайней мере один человек; правда, он назывался Генрих Гейне».

Дальнейшее буржуазное развитие в Германии выделило своих идеологов и в лит-ре: выступил ряд писателей, выражавших идеи и настроения развивающегося и наступающего класса — бюргерства, считавших себя приверженцами Г. и Бёрне. После доноса В. Менцеля Германский союзный совет запретил произведения так называемой «Молодой Германии», в том числе и произведения Г., не только уже написанные, но и будущие. Несмотря на просьбы (он даже обещал редактировать в Париже немецкую газету в прусском духе), ему не удалось добиться отмены этого запрещения, нанесшего ему сильный удар в связи с его плохим материальным положением. Он крайне резко раздался с Менцелем и швабской школой, представлявшей оппозицию отсталого земледельческого юга более промышленному северу Германии. Для такого воинствующего публициста, каким был Г., становилось неизбежным столкновение с тогдашним немецким либерализмом в лице его классического

представителя Людвига Бёрне. В первое время эмиграции Г. еще принимал, наравне с Бёрне, участие в пропаганде среди многочисленных немецких подмастерьев и ремесленников Парижа, организованных по примеру французских тайных обществ. Но Г. был слишком индивидуалистичен для того, чтобы понять необходимость работы в массах или даже подчинения партийной программе. Узость кругозора, «тенденциозность» этого либерализма, имевшего также своих «тенденциозных» поэтов в Германии, оттолкнули его. Г. вдруг стало жаль «бедных муз», к-рым запретили «скитаться по свету без цели». Отказу от этих тенденций посвящена книга о Бёрне [1840], вызвавшая резкий протест и среди большинства младогерманцев. В ней Г. делит всех людей на «назаритян», — к к-рым он относит иудеев и христиан с их узкопартийными догмами, — и на «эллинов» — со свободным, терпимым и светлым мировоззрением. Эта теория «свободного интеллектуального индивида» и связанная с ней идея освобождения плоти определяют содержание художественного творчества Г. за первый период пребывания во Франции: в собрании лирических стихотворений — «Verschiedene» (Разные, 1834), — формально повторяющем манеру «Лирического интермеццо» и «Heimkehr», в прозаических «Memoiren des Herrn von Schnabelewopski» (Мемуары г-на фон Шнабелевopsки, 1834) и в написанной может быть лишь в это время последней главе «Бахаракского раввина» (напечатан в 1840) поэт бросает решительный вызов «назарейству» в религии, жизни, любви. Из политического поэта Г. опять хочет превратиться в романтика: против всех «тенденциозных медведей» в политике, поэзии и т. д. он пишет «последнюю вольную песнь романтизма» — «Атта Троль, сон в летнюю ночь» [1841]. В действительности, получилось произведение насквозь тенденциозное, хотя и мастерски использующее весь комплекс излюбленных романтических мотивов (испанская экзотика, проклятый охотник, пещера колдуны и т. д.). Именно, в неожиданных переломах стиля, в причудливых переходах от экзотических картин природы и ночной фантастики к злободневной полемике — заключается мастерство поэта, впервые овладевшего большой поэтической формой.

Все противники политической поэзии возликовали опять; Г. как будто перешел в их лагерь. Но лучший период его политической поэзии был еще впереди: осенью 1843 в Париж переехал Карл Маркс и его друзья. Маркс вербовал виднейших членов немецкой эмиграции в сотрудники «Немецко-французских ежегодников»; в число этих сотрудников входит и Г. С этого момента между величайшим мыслителем и поэтом завязалась дружба, не прекращавшаяся до самой смерти Г. Под непосредственным влиянием Маркса начинается самый плодотворный период творчества Г. как политического поэта. Хотя он и не мог следовать за быстрым процессом «самопознавания» своего гениального друга,

но частые встречи и дружеские собеседования в 1844, когда оба — по рассказам дочери Маркса — целыми часами, до глубокой ночи, проводили в горячих дискуссиях, дали и поэту более ясное представление о многих явлениях общественной жизни, освободили его от разных иллюзий. Маркс прежде всего дал Г. совет оставить наконец вечное воспевание любви и показать политическим лирикам, как нужно писать — кнотом. Произведения Г. 1844 — его «Zeitgedichte» (Современные стихотворения), составившие вместе с «Neuer Frühling» и «Verschiedene» сборник «Neue Gedichte» (Новые стихотворения), впервые в немецкой лит-ре отражают в высоко художественных формах революционное мировоззрение. На восстание силезских ткачей летом 1844 Г. отзывается своим знаменитым стихотворением «Ткачи», где рабочие ткнут могильный саван для монархической Германии, — здесь в поэзии впервые выражено понимание роли рабочего класса как могильщика старого мира. Всю силу своего сарказма, все мастерство своего бичующего остроумия Гейне изливает в многочисленных сатирических «Zeitgedichte», направленных против правительства Пруссии и Баварии, против многочисленных обскурантов старой Германии и против не менее многочисленных его личных недругов. Но самое ценное произведение, написанное под влиянием Маркса, — это поэма «Deutschland. Ein Wintermärchen» («Германия. Зимняя сказка, 1844); в ней не только политическая лирика Г., но и немецкая политическая лирика XIX в. вообще достигла своего апогея. В этой поэме Гейне сумел сочетать блестящую сатиру на предмартовскую немецкую действительность с тонким лирическим чувством, мастерски используя старые романтические формы для нового содержания. «Зимняя сказка» является шедевром Г. как величайшего немецкого лирика и политического публициста. И если раньше вопрос о монархии или республике казался ему неважным, то теперь он требует для монархов гильотины. В некоторых местах поэмы сквозит светлое, уверенное и радостное материалистическое мировоззрение, как оно сложилось под воздействием Маркса. Как высоко Г. и Маркс понимали и ценили друг друга, видно из их переписки после высылки последнего из Парижа в январе 1845 года. Вскоре после этого Гейне подружился и с Лассалем, хотя и ненадолго. Для уяснения тогдашних взглядов поэта представляет интерес письмо от 3 января 1846 к Варнгагену фон Энзе, где Г. пишет, говоря о Лассале: «нам на смену идут люди, великолепно знакомые с жизнью, умеющие к ней подойти и знающие, чего они хотят». «Тысячелетнее царство романтизма кончилось, и я был его последним сказочным царем, сложившим с себя корону». — Личная жизнь Г. в «изгнании» сложилась крайне неудачно: брак с женщиной, во всех отношениях стоявшей ниже поэта; постоянная близость к раззорению благодаря полному неумению Гейне

вести свои денежные дела (авторское право на все его сочинения было продано им его издателю Кампе за ежегодную пенсию в 2 400 франков); семейные неурядицы, повлекшие отказ родных Г. выплачивать ему обещанную Соломоном Г. [ум. в 1844] пенсию, — все это вместе с политической борьбой подрывало и без того слабое здоровье поэта, отягченное к тому же дурной наследственностью. С 1845 Г. борется со все усиливающейся болезнью, поражающей его зрение, способность двигаться, ощущать, есть.

Революция 1848 года застаёт Г. уже в «матрачной могиле», куда его уложила болезнь спинного мозга и где он пролежал до самой своей смерти. Болезнь усилила мрачные настроения последнего периода жизни поэта. Этому содействовало и то обстоятельство, что в опубликованном после революции списке лиц, получавших субсидии из секретного фонда Гизо, значилось и имя Г. И хотя поэт имел достаточно веские основания для оправдания своего поступка, тем не менее этот факт был использован его врагами, а у некоторых его друзей, как напр. у Маркса, оставил неприятный осадок. К дальнейшему развитию революции Г. относится крайне критически: во временном французском правительстве он скоро увидел негодных комедиантов и также очень рано предсказал и крах немецкой революции вследствие половинчатости немецких демократов, постоянных колебаний буржуазии. В своих «Zeitgedichte» Г. ядовито высмеивал избрание германского императора и издевался над поведением императоров во франкфуртском парламенте. Некоторые из произведений этой эпохи — лучшие образцы Гейневской сатиры. Правда, его издевательство — смех сквозь слезы; он находит утешение в мысли, что немецкие коммунисты раздавят «потомков тевтоманов 1815 года», как червей, но победа реакции, невозможность уследить за политическими событиями из «матрачной могилы» наводили все более мрачные мысли. Претерпевая страшные боли, отрезанный от живого мира, Гейне, естественно, приходит к пересмотру своего разрешения проблемы «эллинства» и «назарейства». В «Bekenntnisse» (Признания) он как будто возвращается к «назарейским» (национально-иудаистическим) идеалам своей юности, но возвращение это в значительной степени только мнимое: религиозные спекуляции часто становятся для великого насмешника лишь материалом для злейшей словесной игры, их пародирующей. Важнейшим произведением периода «матрачной могилы» является последний изд. при жизни Г. сборник стихотворений — «Romanzergo». Глубочайшим пессимизмом проникнуто это последнее произведение умирающего Г.: богатая локальная и временная экзотика, фантастика романтических образов, отзвуки последней любви (к загадочной Mousche — К. Сельден), отголоски политической и религиозной полемики, — все это сливается в одном безнадежном лейтмотиве: «Und das

Heldenblut zerrinnt, und der schlechte Mann gewinnt» (И проливается кровь героя и побеждают дурные люди).

Из посмертного наследия Г. особенный интерес, судя по сохранившемуся фрагменту — образцу мастерской романтической прозы, представляли его «Memoiren». Печальная судьба этого произведения, уничтоженного по проискам гамбургской родни, оправдала зловещее предсказание поэта: «Wenn ich sterbe, wird die Zunge ausgeschnitten meiner Leiche» (Когда я умру, они вырежут язык у моего трупа).

В обширном поэтическом и публицистическом творчестве Г. сменяются, сочетаются и отгадываются друг от друга три мировоззрения, боровшиеся в его эпоху: он начал свою поэтическую деятельность как певец лунной сказки и романтической любви. Этой поэзии соответствовали временами и его политические воззрения, когда он высказывался за монархию и заявлял, что не любит республики, что больше ценит подвиги верности, нежели подвиги свободы. Но т. к. он сам вырос в эпоху эмансипации бюргерства, то эта дворянско-романтическая идеология все больше и больше вытеснялась идеологией революционно-буржуазной. Обуреваемый этой внутренней борьбой, Г. то называет любовь к буржуазной свободе своей религией, «первосвященником к-рой был Христос, а апостолами французь», отвергая дворянство как ненавистное ему привилегированное сословие, то сочувствует ему как, якобы, хранителю цивилизации, отстаивавшему не столько свое классовое господство, сколько все художественные коллекции, которые оно собирало в продолжение веков. После переезда в Париж Г. однако может считаться в течение довольно долгого времени провозвестником буржуазных идей — он первый немецкий поэт, гордо воспевавший великие идеи 1789 года. Но познакомившись основательней с развитой буржуазией во Франции, он вследствие неустойчивости своего мировоззрения отходит в царство романтизма. С другой стороны, Г. — верный барабанщик революции и прогресса вообще. Разочаровавшись в дворянстве и буржуазии, он благодаря Марксу приближается к идеологии пролетариата, сознает его историческую роль, но боится победы коммунизма, ибо, как индивидуалист и интеллигент до мозга костей, с ужасом и трепетом думал о господстве несознательных рабочих, этих, как писал он, «мрачных иконоборцев», которые «своими грубыми руками беспощадно разобьют все мраморные статуи красоты, столь дорогие моему сердцу; они разрушат все те фантастические игрушки искусства, которые были так милы поэту; они вырубят мои олеандровые роши и на их месте станут сажать картофель». И в этом царстве социализма, — думал Г., — лавочник будет заворачивать кофе для старух в листы его «Книги песен», ибо, говорил он — «я прекрасно понимаю, что победа социализма грозит гибелью всей нашей

цивилизации». Но раз признав, что «все люди имеют право есть», поэт, хотя сердце его и «сжимается болью», благословляет наступление новой эры и восклицает: «Да разобьется этот старый мир, в котором невинность погибала, эгоизм благоденствовал, человек эксплуатировал человека».

Г. не был социалистом в полном смысле этого слова, и мировоззрение Маркса в целом так и осталось для него недоступным. Начиная с 30-х гг., он неоднократно предсказывал победу коммунизма; он считал «докторов революции» — Маркса, Энгельса и др. — единственными властелинами будущего. Его представление о пролетарской революции как о разрушительнице мира искусства и культуры базируется на непосредственных впечатлениях, вынесенных поэтом, а не научным социалистом, от выступлений рабочего класса периода разрушения машин, неорганизованных восстаний и т. д. Г. не изменил этого своего представления о рабочих даже к концу жизни — об этом свидетельствует его стихотворение «Wanderratten» (Бродячие крысы). Но если он не был целиком ни романтиком, ни революционно настроенным буржуа и ни коммунистом, все же он до конца жизни верил в победу пролетариата. Отражая в своем творчестве идеи трех борющихся между собою мировоззрений своего времени, он сумел их соединить в известном смысле в одно художественное целое, и этим объясняется его исключительное положение не только в немецкой, но и в мировой литературе. В первой он определил свое место так: «Мною заканчивается старая немецкая лирическая школа и одновременно открывается новая школа, современная немецкая лирика». Вместе с тем Г. создал целую школу в немецкой журналистике. В мировой лит-ре Г. — самый популярный немецкий поэт. Его поэзия, особенно его ирония, оказывала и продолжает оказывать огромное влияние не только на отдельных писателей, но и на целые лит-ые школы, как в Германии, так и за границей. Вся политическая и социалистическая поэзия в Германии, а отчасти и в других странах, пошла, вплоть до конца XIX в., в большей или меньшей степени по стопам Г. Немногие поэты в мировой лит-ре имели столько подражателей и друзей и в то же время столько врагов, как Г. К первым всегда причислял и причисляет себя пролетариат; ибо, несмотря на отсутствие у Г. твердого мировоззрения, он принадлежит к тем гениям, к-рые всегда влияли революционно или, по крайней мере, прогрессивно. И рабочий класс чтит его именно так, как того желал сам поэт: как храброго солдата в освободительной борьбе человечества. Революционная буржуазия до 1848 (а радикальная эмиграция до 60-х годов) признала Г., с некоторыми оговорками, своим поэтом, «политическим борцом». В этом направлении написана биография Ад. Штротмана. Но бюргерство эпохи реакции [50—60-е гг.] и

грюндерства [70-е гг.], склонное к примирению с феодализмом, отклонило Г.-политического поэта целиком, запрещая даже некоторые его произведения. Идеологи «либеральной» буржуазии эпохи Бисмарка, как Ю. Шмидт и Г. Трейчке, видели в нем «знаменосца еврейско-журналистического нахальства» и врага «немецкого духа». Мещанство же считало Г. изгоем и безнравственным человеком, а «истинные представители немецкой народности», начиная от В. Менцеля и кончая современным Ад. Бартельсом, выступают против него с удичной руганью как против «сеMITа». В кругах буржуазии Гейне завоевал себе прочное место лишь как автор многих романсов и песен, как чистый лирик. Так же оценивает его и вся официальная буржуазная история литературы. Эту своеобразную «чистку» творчества Гейне проделали и «радикальные» историки «Молодой Германии» — Карпелес и Прельс, превратившие Г. в филантропа. Историко-филологическая литературоведческая школа, в лице Эльстера, Гюффера и др., которым принадлежит ряд полезных биографических и филологических изысканий по частным вопросам жизни и творчества Г., не могла понять его в целом. В общем немецкая буржуазия вплоть до сегодняшнего дня, признавая в нем гениального художника, обращается с Г.-политическим поэтом, как с «дохлой собакой». Особенно наглядно это выявилося, когда в конце 80-х гг. в Дюссельдорфе образовался комитет для сооружения памятника (шум, поднятый юнкерством, церковью и большей частью буржуазной прессы, и угрозы правительства заставили инициаторов отказаться от их плана). И когда наконец наиболее левая часть буржуазии поставила ему в 1913 во Франкфурте н/Майне первый скромный камень, он был посвящен «чистому лирику», «автору „Книги песен“». Лишь отдельные яркие личности среди буржуазии, как напр. Геббель и Ницше, оценили Г. во всем его историческом величии. Ницше называет его «последним немецким событием мирового значения». Двойственно также и отношение к Г. со стороны мелкой буржуазии: когда в конце XIX в. в немецкой лит-ре победил натурализм, то представители его сильно расходились друг с другом в оценке Г. Лишь наиболее левые писатели, как например Демель, признали его полностью. Спор о Г. продолжается и поныне.

Ф. П. Шмаллер

ПОЭТИЧЕСКАЯ ТЕХНИКА Г. характеризуется своеобразной неустойчивостью, постоянными исканиями нового выражения, ведущими к разложению как унаследованных от романтики, так и создаваемых самим поэтом форм. Автопародия (Selbstpersiflage) постоянно встречается у Гейне, — так форма «Лирического интермеццо» разлагается в «Verschiedene», образы «Nordsee» (Северное море) пародируются в «Memoiren des Herrn von Schnabelwowski», ироническое уничтожение баллады в «Neue Gedichte» и

«Romanzero» идет параллельно с ее созданием («Tannhäuser», «Unterwelt» (Подземный мир)). Но в то же время эта раздвоенность, разорванность восприятия, быстрые перемены настроений, постоянная все отрицающая едкая ирония получают в лирическом творчестве Г. адекватное выражение, мастерство к-рого почти не имеет себе равного, но формы к-рого меняются несколько раз.

В «Лирическом интермеццо» Г. выступает мастером малой стихотворной формы — трех- или двухстрочной (иногда и однострочной) лирической пьесы, написанной в свободных по заполнению такта четырех- и трехударных размерах немецкой народной песни. Несмотря на широкое использование этих ритмов поздними романтиками (в частности В. Мюллером (см.) и Эйхендорфом (см.)), ритмика к-рых поразительно близка к ритмике Г.), Гейне сумел в «Лирическом интермеццо» дать им совершенно новое оформление. Прежде всего, композиционно: отдельные *Lieder* теряют у Гейне свою самостоятельность, являясь лишь отрывками единого сюжетного целого — истории несчастной любви (степень автобиографической точности, к-рой уделяют так много внимания немецкие исследователи, разумеется, совершенно несущественна) от первого признания «в чудесно-прекрасном месяце мае» до воображаемого самоубийства осенней «холодной и немой ночью» — отрывками, как бы выделяющими наиболее яркие моменты повествования, внутренняя связь к-рых подчеркивается перенесением лейтмотива из одной пьесы в другую. Во-вторых, существенной перестройкой внутреннего движения лирической эмоции: для народной песни и, в особенности, для подражавших ей эпигонов романтизма характерно или постепенное нарастание неизменяющейся лирической эмоции, или свободное, беспесное ее варьирование; напротив, у Г. внутреннее движение лирической эмоции построено целиком на контрасте, на антитетическом переломе настроения, заставляющем поэта заканчивать сентиментальную тираду иронической *pointe*. При этом, в «Лирическом интермеццо», благодаря избранной поэтом малой форме и отмеченному выше композиционному приему, ироническая *pointe* часто выносится за пределы стихотворения, так что одна пьеска образует ироническую концовку к другой. Формально антитетичность лирической эмоции находит у Г. свое выражение в резких переломах стиля и яз. — в смене образной, широко пользующейся символикой природы поэтической речи нарочито сухими прозаизмами, подчеркнута деловой речью.

В последних частях «Книги песен» — «Heimkehr» (Возвращение на родину), «Harzreise» (Путешествие по Гарцу) и «Nordsee» — лирическая манера Гейне получает дальнейшее развитие. Правда, «Heimkehr» во многом повторяет художественные приемы «Лирического интермеццо»: сюжетное строение, значительно более осложненное

[фабула «Heimkehr» — умирание старой любви, зарождение и неудача новой любви (автобиографически — к младшей дочери Соломона Г. — Терезе), заключительная ироническая апология «случайной любви»], антитетичность лирической эмоции, перемены стиля и словесные *pointes*, ритмы народной песни. Но вместе с тем появляются новые формы: наряду с лирической народной песней используются мотивы народной и романтической баллады («Lorelei», «Die Jungfrau schläft» — «Девушка спит» и т. д.); лаконичский параллелизм зачинов и скупая на описания символика природы в духе народной песни «Лирического интермеццо» сменяется в «Heimkehr» мастерским пейзажем (особенно важны мотивы моря и города, впервые выступающие в лирике Г.); наблюдается тяготение к большей лирической форме. Это тяготение получает блестящее разрешение, с одной стороны, в многострофных балладах «Harzreise», идеологически уже связанных с позднейшим периодом творчества Г., — апология «рыцарей духа», прославление освобожденной плоти (Prinzessin Ilse), но в стиле и метрике, продолжающих прежние лирические формы Г.; с другой — в вольных ритмах «Nordsee», представляющих резкий контраст с его предыдущей лирической манерой: мощный подъем лирической эмоции, патетический и местами гиперболический стиль, щедрое использование античной и христианской мифологии, грандиозная символика природы, наконец, ни с чем не сравнимое мастерство ритма — таковы основные особенности этих «дифирамбов морю».

Однако, и здесь, несмотря на патетичность формы, ирония не оставляет Г., — иронические *pointes* приобретают лишь большую остроту и неожиданность в «Nordsee» — ср. композицию «Fragen» (Вопросы), «Seegespenst» (Морской призрак) и др.

В третий раз (после «Лирического интермеццо» и «Nordsee») лирическое творчество Г. достигает своего высшего подъема в «Romanzero». Поэт опять находит новую лирическую форму — форму многострофной баллады (отдельные высоко мастерские образцы к-рой — «Ritter Olaf», «Frau Mette» — даны уже в «Neue Gedichte»), кажущаяся эпичность и пластичность образов к-рой становится лишь прозрачной символикой личных переживаний поэта.

Своеобразие этих видений «матрачной могилы», в к-рых поэт разворачивает своего рода «легенду веков», черная сюжетка из исторических преданий и сказаний всех времен и народов, в том, что все они — лишь вариации одной и той же эмоции — глубокого, безнадежного отчаяния. Правда, в «Romanzero» лирическая эмоция не дана открыто, но она настойчиво выступает в композиции всей книги, в последовательности отдельных песен, — ср. напр. характерный для видений «матрачной могилы» образ отрубленной головы и его снижение в последовательных вариациях: «Karl I»,

«Maria Antoinette», «Pomare». Ирония не оставляет Г. и в этом последнем цикле, — наряду с мастерскими *pointes* конца [«Firdusi», «Disputation» (Диспут)], она часто ведет к персифлированию (автопародированию) созданной формы [«Rampsenit», «Der weisse Elephant» (Белый слон), «Der Apollgott» (Бог Аполлон)].

Как лирика Г., так и его сатира строятся в значительной степени на разложении романтических форм. Основным приемом комикки у Г. является словесная игра (Witz). Не говоря уже об обычных пуэнтировках конца, Г. мастерски владеет пародической цитатой [ср. напр. «Schlosslegende» (Дворцовая легенда)] и приемом антифразы [ср. напр. «Bei des Nachtwächters Ankunft in Paris» (На прибытие ночного сторожа в Париж)]; охотно прибегает он также к гротескным выводу из известного реального факта [ср. напр. «Der neue Alexander» (Новый Александр), «Unsere Marine» (Наш флот)], к комической гиперболе (ср. напр. замечательное предсказание «верноподданнической» немецкой революции в «1649—1793—???»), к буквальному истолкованию образных выражений и кажущемуся алогизму словосочетаний [ср. напр. «Zur Beruhigung» (Для успокоения)]; в области комической фонки особенно интересны составные рифмы Г. («Apollo/toll, o»). Из других форм сатиры Г. следует отметить использование им басни как орудия злободневной политической [«Langohr I» (Долгоух I), «Die Wahlesel» (Избирательные ослы)] и личной [«Der Wanzerich» (Клоп)] борьбы.

Но в лучших образцах своей сатиры Г. не ограничивается этими приемами комикки, — он дает их на фоне противоположной эмоции, тем самым заостряя контраст, подчеркивая переломы настроений. Так в «Атта Троль» сатирическая животная басня (история медведя, вставная история мопса — швабского поэта) чередуется с романтической экзотикой охоты в Пиренеях. Еще острее дан контраст в «Германии», где сатирическая характеристика немецкой действительности перебивается пафосом лирических отступлений; и здесь Г. пользуется еще элементами романтических форм, — то патетически сублимируя их (мотивы двойника, сказочные реминисценции), то иронически персифлируя (беседа с «отцом Рейном», с Барбароссой, с Гаммонией).

То же контрастное строение, те же переломы настроения и стиля, тот же блеск словесной игры и пафос высокого лиризма свойственны и прозе Г. Характерно, что попытки Г. овладеть большой повествовательной формой окончились неудачей, — три сохранившихся главы его недописанного романа «Бахарахский равнин» свидетельствуют о неумении поэта выдержать тон спокойного объективного повествователя. И не менее характерно, что в больших вещах Г. («Reisebilder») объединение достигается чисто внешне — формой путешествия, единством личности рассказчика. Но, не

создав большой формы, Г. мастерски пользуется повествовательным фрагментом, вводя его в неповествовательную прозу [«Buch Le Grand» (Книга Ле Гран), «Memoiren des Herrn von Schnabelewopski» (Мемуары г-на фон Шнабелевopsки), «Florentinische Nächte» [Флорентийские ночи]]. Так, разбивая унаследованное деление художественной и нехудожественной прозы, Г. создает из соединения их элементов новую форму — форму фельетона. Как мастер фельетона Г. породил целую школу в немецкой журналистике. Р. Ш.

ГЕЙНЕ В РОССИИ. Русский Г. имеет длительную и поучительную историю: длительную, ибо до последнего времени его творчество не перестает быть фактором, действенным и в нашей литературе; поучительную, ибо на его восприятие отразилась наглядно смена эпох — классовые сдвиги, изменение психо-идеологии. Этот длительный контакт Г. с сознанием русского читателя, критика и переводчика объясняется столь характерной для великого немецкого поэта двойственностью, многообразно модифицированной в его творчестве. Благодаря этой двойственности он мог удовлетворять совершенно противоположным запросам и настроениям отрицающих друг друга общественных групп.

Г. всю свою творческую жизнь колебался между дворянством и буржуазией, между романтизмом и реализмом. Более того, «от романтизма через буржуазную культуру он смотрел вперед к социализму» (В. М. Фриче), то приближаясь к нему, то отталкиваясь от него. Поэт, разлагавший своей убийственной иронией мир романтики, обнажавший его социальные корни, храбрый солдат за освобождение человечества, нанесящий не один сокрушительный удар реакции, бундестник революции 1848 и — последний романтик, усумнившийся в ценности нового, грядущего мира, высмеивающий демократию так же как и монархию, — все элементы этих антитез с одинаковой силой выражены в поэзии Гейне, и вся ее сила именно в этой напряженной антитетичности. В эпоху, которой не могли еще быть близки эти социально-идеологические устремления ни в отдельности, ни в их противоречии друг другу, — Гейне знают и ценят, но им не увлекаются, ему еще не подражают. Жуковский, признавая высокую одаренность Г., смутно чувствует революционность его иронии и страшится ее, как исчадия ада. Что касается Пушкина, то «Записки» Смирновой сообщают нам его отзывы о Г., которые были бы весьма примечательны, если бы были достоверны. По «Запискам», «Lieder» Г. для Пушкина — «высшее и единственное в своем роде искусство, соединяющее классическое с народным». Несомненны отзвуки Г. в творчестве Лермонтова («Сосна», «Они любили друг друга», «Выхожу один я на дорогу» и т. д.), но столь же несомненно, что специфические черты Гейне не оставили следа в поэзии Лермонтова. И тот и другой увлекались Байроном, были «скорбниками»; мотивы

обреченности и безнадежности, романтические грезы, к-рые не могут сбыться, — эти общие поэтам того времени мотивы сближали Лермонтова и Г., но связь эта не могла быть ни глубокой, ни продолжительной.

С середины 30-х годов (в 1835 — статья Ф. Шаля и перевод «Флорентийских ночей» в «Московском наблюдателе») Гейне начинает приобретать популярность в более широких кругах. Люди сороковых годов не могут не чувствовать в Гейне своего писателя. Герцен отдает ему обильную дань в одном из первых своих произведений — в «Записках молодого человека», но и более зрелое произведение Герцена — «Кто виноват» — своими реминисценциями, часто ссылками, да и самой манерой повествования — отступлениями, внезапными всплесками иронии или сарказма — свидетельствует о пристальном изучении Г. и некоторой конгенитальности обоих писателей. Ни один из выдающихся поэтов той эпохи также не обошел Г. Влияние его заметно в ряде стихотворений Тютчева (напр. «Еще земли печален вид», «Конь морской», «Дума за думой» и т. д.). Не чужда Тютчеву и гейневская двухстрочная форма и знаменитый *Schluss-pointe*. Ему же принадлежат и первые русские стихотворные переводы Г. (в «Галатее», 1829 — 1830). Тютчев своеобразно передает Г. средствами своего архаизирующего стиля. Огареву близки в Г. мотивы безысходности и их реалистическое, почти бытовое, выражение, но брезгающее прозаизмом, как бы сильнее оттеняющим бесплодность стремлений и обреченность одинокого идеалиста. Если Огареву не давалась ирония Г., то у А. Григорьева в его переводах и оригинальных стихотворениях эта ирония даже несколько утрируется. Обильные переводы и вариации Г. у А. Майкова. Но особенно близок Г., правда лишь в одном своем аспекте, Фет. Стремясь выразить своеобразные черты Г. наиболее точно, Фет не останавливался и перед затрудненностью понимания его переводов и даже перед насилием над русским языком (особенно синтаксисом). Чрезвычайно характерно для 40-х гг. влияние Г. на оригинальную лирику Фета.

Г. был близок дворянской интеллигенции этой эпохи именно самой своей двойственностью, колебаниями между старым и новым, разлагающим самоанализом, вершиной к-рого и была его страшная ирония над самим собой, над романтикой своего чувства. Беспочвенная во внешнем мире, эта социальная группа была столь же беспочвенна и в мире внутреннем. Потеряв доверие к действительности, она потеряла доверие к самой себе, к своему интимному миру, она перестала верить тому, во что хотела бы верить, — не только в мир идеала, возвышающийся над действительностью, но и в органичность своих стремлений к нему, в трагизм этих бесплодных стремлений. «Самое страшное то, что нет ничего страшного», — восклицают люди этой эпохи, и Гейне был им близок прежде всего как

«трагическая натура, в которой подорвана всякая вера в ее собственный трагизм».

В поэзии Фета первого периода и отразилось это «болезненное настроение» немецкого поэта, поскольку оно преломилось в сфере интимного, эмоционального.

Документом, чрезвычайно ценным для характеристики восприятия Г. в 40-х гг., является статья А. Григорьева «Русская изящная лит-ра в 1852». Критик, отметив в поэзии Фета «такого рода причудливость мотивов, что не можете верить их искренности», «такого рода болезненность, к-рая как-будто сама собой любитесь и услаждается», переходит к «источнику» этой «болезненной поэзии», а именно к Г. Он отмечает в его лирике «отсутствие настоящей, искренней печали», а с другой стороны, самоуслаждение этой печалью, этим мучительством, самым процессом страдания, раздутого фантазией, в к-рое сам поэт «до низинизма не верит». Эта характеристика заставляет нас вспомнить «знакомые все лица» — образы тургеневских «лишних людей», к-рым конечно болезненность и разлагающая ирония гейневской лирики не могла не быть близка (реминисценции из Г. находим и в «Senilia» Тургенева — ср. «Лазурное царство», «Нимфы»), образы Достоевского, к-рый недаром заставил Версилова — одного из своих мечтающих и страдающих мучителей — говорить языком одного из стихотворений Г. («Frieden» из «Nordsee»; ср. также отдельные места в «Записках из подполья», «Идиоте», «Братьях Карамазовых», «Дневнике писателя»).

Но вот приходят новые люди; появляется радикальный разночинец. И ему нужен Гейне, но уже другой. Г.-сатирик, политический поэт, Г.-публицист, Г.-мастер сарказма, глашатай освободительных идей, а не болезненно-меланхоличный лирик, близок новой интеллигенции, ибо для нее стали очередными те цели, за к-рые боролся Гейне — идеолог радикального бюргерства. Шестидесятники отдавали себе отчет и в том, что Г. не совсем «свой», но они или игнорировали это, или довольно сурово расправлялись с тем Г., который был не нужен или даже мешал им. Так Писарев объясняет все неприемлемое для него в творчестве Г. дилетантизмом, и прежде всего — дилетантизмом политическим. Отсутствующую руководящую идею, поглощающую всего человека, и заменила игра в идеи, игра с самим собой и своим искусством. Но это исторически обусловлено: «Предшественники (Г.) верили в политический переворот; преемники верят в экономическое обновление, а посередине лежит темная трущоба, наполненная разочарованием, сомнением и смутно-беспокойными тревогами; и в самом центре этой темной трущобы сидит самый блестящий и самый несчастный ее представитель — Генрих Г., который весь составлен из внутренних разладов и непримиримых противоречий». От всего написанного Гейне, по мнению Писарева, останутся лишь «его сарказмы,

направленные против традиционных доктрин, против политического шарлатанства, против национальных предрассудков, против ученого педантизма». Характерно для Писарева, что в споре между Бёрне и Г. он решительно становится на сторону первого. Для мелкобуржуазного демократа, каким был Писарев, не было и не могло быть ясно, что Гейне «защищает более возвышенное мировоззрение против ограниченного мелкобуржуазного радикализма, представителем к-рого был Бёрне» (Меринг), против его половинчатости и узости, как для того же Писарева осталось непонятным революционное значение гегелевской философии, к-рую Г., опять-таки вопреки Бёрне, стремился «свести с французским социализмом», усиленно пропагандируя ее во Франции, а последний — в Германии.

Более глубокой оценки дождался Гейне в XX в. Она была подготовлена усвоением его творчества в целом за время между 60-ми гг. и новым столетием, когда неоднократно переиздавался весь Г. (Сочин. под ред. П. И. Вейнберга, известного перев. и подражаниями Г. — стих. «Гейне из Тамбова»), но гл. обр. социально-психологическими сдвигами. В эпоху войн и революций, усложненную в своих обострившихся противоречиях, поэзия Г., полная острого осознания общественных антагонизмов и предчувствия грядущих катастроф, как и чувства собственной обреченности и оторванности от исторического движения, должна была снова стать близкой некоторым слоям русской интеллигенции. К этой поэзии, столь мудрой и болезненной в одной и то же время, не могла не прислушаться та группа русского символизма, в к-рой окончательно уже изживала себя дворянская культура. Глубоко ненавидя буржуазное общество, эта группа могла быть особенно чутка к иронии Г., отрицающей все ценности буржуазного мира; пережив полосу романтизма и разочаровавшись в нем, лишенная положительных идеалов, которых вне романтики она найти не могла, эта группа была особенно восприимчива к иронии Гейне, разлагающей романтизм, к пародированию того, что ему самому было дорого. Но это же безверие и кощунство и отталкивало от Г. именно потому, что было близко. Такова сложная любовь-вражда к Гейне А. Блока, выдающегося представителя этой группы и лучшего, наряду с Фетом, переводчика Г. В блоковском восприятии Г. много общего с восприятием дворянских поэтов 40-х гг., но более значительные исторические перспективы расширили и углубили переживание гейневского творчества. Здесь уже осознана и прочувствована не одна лишь его сторона, не только болезненная противоречивость его в одной области — интимной, эмоциональной жизни, а усвоено это творчество в целом, понята его антигетичность во всем многообразии. Еще до революции Блок констатировал близость Г., томящегося в туинке реакции между революциями 1830 и 1848,

к настроениям интеллигенции после 1905 (статья «Ирония»). К этому же периоду относятся переводы Г. из «Heimkehr». Влияние Гейне сильно заметно в ряде стихотворений Блока, не говоря уже об использовании гейневских свободных ритмов («К вечеру вышло тихое солнце», «Когда вы стоите на моем пути», «Ночная фиалка» и мн. др.). Образы лирики Блока той поры — «нищий дурак», «старейший юноша», — «близкие родственники того, к-рый ломается в муках былых страстей в гейневском „Двойнике“» (перев. Блоком). Излюбленные мотивы Блока, например «Возмездие», трактуются с гейневской иронией, выражающейся в «Schlusspointe» (ср. стих. «Унижение»). Эти уже отмеченные в свое время отдельные реминисценции и заимствования (см. указанные ниже работы Е. Книпович, Ю. Тынянова и др.) конечно не могут сравниться по своему значению с аналогией, не столь ясной, как в деталях, но несомненной в целом, — общего тона поэзии Блока периода реакции, автора «Незнакомки» и «Балаганчика», зло иронизирующего над своей былой романтикой, даже пародирующего ее. Но еще более углубляется и расширяется эта связь после Октябрьской революции. Блок — редактор собр. сочин. Г. в издании «Всемирной лит-ры» — рассматривает его не академически, а в связи с политикой и в отношении к революции. Отмечая оторванность Г. от массы, солидаризуясь в этом указании с Герценом, Блок в свете опыта своего революционного времени ясно видит превосходство Г. над народолюбцами типа Бёрне [«Несмотря на физическое отвращение, — пишет Блок в своем „Дневнике“ 1919, — Г. чувствует в чем дело („Силезские ткачи“). Он — артист. Народолюбец при любви не чувствует»]. Одновременно с притяжением казалось и отталкивание. Двойственное отношение Гейне к революции было близко Блоку в период реакции, но оно раздражало его как отражение интеллигентского бессилия тогда, когда он призвал слушать «музыку революции».

Из поэтов наших дней, не чуждых влияния Г., отметим Н. Светлова, пытающегося воспроизвести гейневскую иронию, сочетание патетики с прозаизмом и т. п. А. Лаврецкий

Библиография. 1. Первое полное собр. сочин. — Ad. Strdtmann'a (1861—1863, 21 т.); лучше, критическое, с введением, биографией и комментариями — Ernst Elster'a (1887—1890, 7 тт., 2-е изд., 1926); полное изд. переписки — F. Hirth (1914) и др. Confessio Judaica, изд. Hugo Bieber, 1925; Gespräche mit Heine, изд. H. Houbert, 1926. Музыку на песни Г. писали многие композиторы: из немецких особенно — Роб. Шуман, из русских — А. Рубинштейн и П. Чайковский. Стихи Г. переводились почти всеми русскими поэтами, начиная от Лермонтова (Плещев, Михайлов, Мей, Вейнберг, Тютчев и др.), кончая А. Блоком («Опять на родине»). Полное собр. сочин. Г. на русск. яз. под ред. П. И. Вейнберга и Чуковского, 12 тт., 1-е изд., СПб., 1864—1882; 2-е изд., под ред. П. Вейнберга, 1904; То же, под ред. Быкова, СПб., 1900; Новейшие перев. и перепод.: Избранные стихотворения, перев. Г. Шенгеля, со вступит. ст. Г. Ледевича, Изд. М., 1924; Путешествие на Гард, изд. «Огонек», М., 1927; Сатиры, перев. и вступит. ст. Юрия Тынянова, изд. «Academia», Л., 1927; Лирика, ред. П. С. Когана, Изд. М., 1928 (в серии «Русские и мировые классики», под общей ред. А. В. Луначарского и Н. К. Писанкова).

П. Лит-ра о Г. почти необозрима, важнейшие же работы на русск. яз.: Кирпичников А., Две биографии. Ж. Санд и Г. Гейне, М., 1886—1887; Вейнберг П., Генрих Гейне, его жизнь и литературная деятельность, изд. 2-е,

СПБ., 1903 («Биографическая биб-ка» Павленкова); Шеллер Альфред, Георг Гейне, М., 1906; Овсянко-Куликовский Д. И., Поэзия Гейне, СПб., 1909; Анненский И., Книга отражений, II; Коган П. С., Очерки по ист. зап.-европ. литературы, т. II; Мериш Ф., ст. в кн. «Мировая лит-ра и пролетариат», 1925; Фриче В. М., Очерк развития зап.-европейской литературы, 1927; Strodtmann A., H. Heine, Leben und Werke (1867—1869, 2 Bde, русск. сокр. переклад Чупко); Hüffer H., Aus dem Leben H. Heine's, 1878; Ducros L., H. Heine et son temps, 1886; Versluis Rob., H. Heine, 1886; Bölsche, H. Heine, Versuch einer ästhetisch-kritischen Analyse seiner Werke, 1887; Brandes G., Das Junge Deutschland, 1891 (ср. русск. перекл.); Betz P. L., Heine im Frankreich, 1895; Legras Jules, H. Heine poète, 1897; Karpelès G., H. Heine, Aus seinem Leben und seiner Zeit, 1899 (ср. А. Г. Горюховид, Друзья и враги Гейне (из кн. G. Karpelès'a), см. его книгу «На Запад», СПб., 1910 или «Русск. богатство», 1900, VI); Zurlinde O., H. Heine und die deutsche Romantik, 1899; Lichtenberger H., H. Heine penseur, 1905; Fürst R., H. Heine, Leben, Werke und Briefe, 1912; Plotke, H. Heine als Dichter des Judentums, 1913; Grauwiler E., Heine's Prosa, 1915; Wendel H., H. Heine, ein Lebens- und Zeitbild, 1917; Wolff M. J., H. Heine, 1922; Jess H., H. Heine, 1924; Petriconi Giac., Arrigo Heine, Roma, 1925; Belart W., Gehalt und Aufbau von H. Heine's Gedichtsammlungen, 1925; Vieber H., H. Heine, Gespräche, Briefe, Tagebücher, Berichte seiner Zeitgenossen, 1925; Clarke A. M., Heine et la monarchie de Juillet, 1927; Ras G., Vigne und Heine als politische Schriftsteller, 1927; Веуер, Der junge Heine, 1911. О Гейне в России: Григорьев А., Собр. сочин., под ред. А. Спиридонова, т. I (указ. ст.), П., 1918; Писарев, Г. Гейне, Сочин., т. II; Его же, Волны русские переводчики, там же; Грузинский А. Е., Литературные очерки, Алекс. Н. Веселовский, Герцен-писатель, Комаров Д., Достоевский и Гейне, «Современный мир», 1916, № 10; Шувалов С., Лермонтов и Гейне, сб. «Венок Лермонтову»; Тютчев в Ю., Блок и Гейне, сб. «О Блоке», П., 1922; Его же, Тютчев и Гейне, «Книга и революция», 1922, № 4; Чудков Г., Тютчев и Гейне, «Искусство», № 1; Блок А., Предисловие к «Путевым картинкам», Собр. сочин. Гейне, т. II, «Восточная лит-ра», 1923; Его же, Герцен и Гейне, сб. «А. И. Герцен», П., 1920; Его же, Герцен и юдизм, «Жизнь искусства», П., 1923, № 31; Книпович Е. Ф., Блок и Гейне, сб. «О Блоке», «Никитинские субботники», 1929; Федоров А., Русский Гейне, сб. «Русская поэзия XX в.», Л., 1929.

ГЕЙНЗЕ Иоганн-Якоб-Вильгельм [Johann-Jakob-Wilhelm Heine, 1746 — 1803] — немецкий поэт и писатель эпохи «бури и натиска». Известен романами: «Ardinghello, oder die glückseligen Inseln» (Ардингелло или счастливые острова, 1787, 2 тт.), где он излагает свои социальные идеалы («эмансипация плоти»; царство свободы, красоты и ничем не стесненной радостной чувственности в стиле древних греков) и взгляды на искусство; «Hildegard von Hohenthal» [1795—1796, 2 тт.], содержащим мысли Г. о музыке. Оба романа являются ценным материалом для понимания эстетики эпохи. Другие произведения Гейнзе: «Sinngedichte» [1771] и переводы — «Begebenheiten des Enkolp, aus dem Satyricon des Petron übersetzt» (Похождения Энкольпа, перевод из Сатирикона Петрония, 1773, 2 тт.), «Laidion, oder die Eleusinischen Geheimnisse» (Лайдийон или элевзинские таинства, 1774) и др. Хотя Г. во многом соприкасался с писателями Рокко, однако он чужд их утонченной галантности, вычурности, их любви ко всякого рода условностям, поэтическим формулам. Его буржуазная природа вскрывается в любви к барочному обилию материального, ко всему полнокровному, ко ярким, кричащим краскам, в утверждении безудержной, разлитой во всем радости бытия. «Молодая Германия» пробудила память о Г., и в 1838 было издано собрание его сочинений

(10 тт.). Критическое издание — в 1902 — 1927 (10 тт.). Издано также — «Briefwechsel zwischen Gleim und Heine» [1894 — 1895, 2 тт.].

Библиография: H. Pröhle, Lessing, Wieland, Heine, 1877; Schöber J., Johann J. W. Heine, sein Leben und seine Werke, 1882; Jessen K. D., Heines Stellung zur bild. Kunst, 1901; Sulger-Gebing, W. Heine, eine Charakteristik, 1903; Brecht W., Heine und der ästhet. Immoralismus, 1911; Jolivet A., Wilhelm Heine, sa vie et son œuvre, 1787, 1922.

ГЕЙНИКЕ Курт [Heynicke, 1859 —] — современный немецкий писатель; сын рабочего, Г. примкнул к наиболее левой группе первого поколения экспрессионистов, но воспринимал революцию религиозно-экстатически (сборники стихов: «Rings fallen Sterne», 1917, «Gottes Geigen» — «Божьи скрипки», 1918 и «Das namenlose Angesicht», 1919); он выражал идеологию мелкобуржуазной бунтующей интеллигенции; долгое время занимал серединную позицию между группировками «Aktion» (см.) и «Sturm» (см.). Кроме стихотворений, к-рые собраны в «Die hohe Ebene» [1921 и 1925] и «Rhythmen aus Zeit und Ewigkeit» (Ритмы времени и вечности), Г. написал также пьесы — «Der Kreis» (Круг), «Das Meer» (Море, 1925), «Kampf um Preussen» (Борьба за Пруссию, 1926) — и новеллы — сборники «Buntes Abenteuer» (Пестрые приключения, 1924), «Sturm im Blut» (Буря в крови, 1925), «Eros inmitten» [1925] и др. После распада экспрессионизма у Г. наметились реалистические тенденции.

ГЕЙНРИХ фон ФЕЛЬДЕКЕ [Heinrich von Veldeke, вторая половина XII в.] — средневековый поэт, писавший на нижнефранконском наречии. Служилый рыцарь графа Лоонского, побывавший при дворах разных немецких сенжоров и в то же время имевший связи с богатым торговцем г. Маастрихтом и его клириками, Г. ф. Ф. в своем творчестве отражает жизнь и настроения различных сословий, переходя от форм рифмованной легенды (см.) к чисто светским формам рыцарского эпоса (см.) и куртуазной лирики (см.). Его первое произведение — «Серватий» (Servatius) — переложение в стихах на народном (лимбургском) диалекте латинского жития названного святого — всецело отражает своим прославлением местного культа (пропагандный паломничества и соборных реликвий) интересы маастрихтского духовенства. Напротив, в своей позднейшей продукции — куртуазном эпосе «Энеида» (Eneit), представляющем пересказ французского «Roman d'Eneas» и, как и его оригинал, дающем античный сюжет (любовь Энея к Дидоне и Лавинии) в преломлении рыцарского быта, — и в своих построенных по французским образцам лирических песнях Г. ф. Ф. является ярким представителем куртуазной поэзии, пропагандистом форм рыцарского вежества, мастером изящного (хотя у него и встречаются реминисценции шпильманского сказа) стиля. Для интернациональной сословной установки «Энеиды» Г. ф. Ф. характерно освобождение его яз.

от слишком резких диалектизмов, делающее его доступным и немецкому слушателю. Именно как мастера рыцарского эпоса, основоположника куртуазного стиля — восхваляют Г. ф. Ф. позднейшие немецкие поэты средневековья — Вольфрам фон Эшенбах, Готфрид Страсбургский и др.

Библиография: I. Servatius, изд. Bormans, Maastricht, 1858; Piper (в сер. Kürschner's «Deutsche Nationalliteratur», IV), Stuttgart, 1893; Wilhelm F., St. Servatius, München, 1910; Koenen M., Heinrich von Veldeke's «Sint Servatius», Bussum, 1912; Kempeneers A., Heinrich von Veldeke en de bron van zijn Servatius, Antwerpen, 1913; Eneit, Etmüller, Lpz., 1852; Behagel, Heilbronn, 1882; франц. — Roman d'Eneas, изд. J. Salverda de Grave, Halle, 1891.

II. Muth R., v., Heinrich v. Veldeke und die Genesis der romantischen und heroischen Epik um 1190, 1880; Roeteken H., Die epische Kunst Heinrichs von Veldeke und Hartmanns von der Aue, Halle, 1887; Kraus C., v., Heinrich von Veldeke und die mhd. Dichtersprache, Halle, 1899; Fairley B., Die Eneide des Heinrich von Veldeke und der Roman d'Eneas, Jena, 1910; Faral Edm., Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du M. A., P., 1913; Gogala di Leesthal O., Studien über Veldeke's «Eneide», Berlin, 1914; Dam J., v. a., Das Veldeke-Problem, 1924. P. III.

ГЕКЗАМЕТР. I. Метрический — шестистопный дактилический метр с постоянной цезурой (обычно после третьего долгого, т. е. седьмого, слога) и укороченным на один слог окончанием: «— ∪ ∪ — ∪ ∪ — | ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪», напр. «Quadrapudante putrem sonitu quatit ungula caput». Каждая из дактилических стоп (обычно кроме пятой) могла заменяться равным ей по длительности спондеем. Г. в античной поэзии являлся наиболее распространенным метром, гл. обр. в героическом эпосе, почему и назывался героическим или эпическим стихом. Г. написаны «Илиада», «Одиссея», «Энеида» и др. (см. «Метрическое стихосложение»).

II. Тонический. В яз. с тоническим стихосложением (см.) — напр. руском, немецком — Г. является одним из видов акцентного стиха и представляет обычно стих с шестью ударениями, с одним или, чаще, двумя безударными слогами между ударениями (т. е. по силлабо-тонической теории шестистопный дактиль с возможной заменой каждой дактилической стопы — хорейской) и с серединой цезурой (чаще после седьмого слога): «здесь величаться шумит | и (∪) клён и (∪) ёсень выский». Иногда в Г. пропускаются одно-два ударения (чаще в начале стиха), напр.: «Но не только меня сокрушает судьба Илиона» или: «Страшно мне перескочить, я исполнена недоуменья» и т. п. Иногда вставляются лишние ударения. Так обр. Г. является одним из видов дактило-хорейского стиха, основным признаком которого является колебание числа безударных слогов между ударными от одного до двух. Такой Г. возникает как подражание античному и получает большое распространение, особенно в Германии, где его культивируют Клопшток («Мессиада»), Гёте («Герман и Доротея»), и в России. Здесь вначале его усиленно развивает Тредьяковский («Тилемахида»); позднее интерес к нему повышается в связи с переводом Гнедичем «Илиады», после чего Г.

получает большое распространение (Жуковский, Дельвиг, Фет и др.). Сейчас Г. употребляется редко (например у П. Радимова и Р. Акульшина). См. «Тоническое стихосложение».

ГЕКСЛИ Ольдус Леонард [Oldus Leonard Hucksley, 1894 —] — современный английский писатель — поэт и беллетрист.

Первые две книги стихов Г. прошли незамеченными, но третья книга «Лимбо» (Limbo) — проза — обратила на себя внимание. В короткий срок — с 1920 — Г. создал себе крупное имя среди молодых английских писателей. Его очерки об Италии — «Очерки новые и старые» (Essays new and old) — и дневник путешествий — «Издевающийся Пилат» (Jesting Pilate) — обнаруживают в нем великодушного стилиста.

Художник консервативных слоев мелкой буржуазии, Г. силится заменить социальные проблемы проблемами эстетическими. Искусство для искусства — вот credo Г. В своих романах Г. избегает проникать за пределы эстетических формул. «Реальность, — пишет он, — бесконечно сложна для нашего познания. Мы должны упрощать». И Г. упрощает проблемы, он видит прямые линии там, где налицо сплетения очень сложных социальных «кривых».

Библиография: The Borning Wheel (стихи), 1916; The Defeat of Youth (стихи), 1918; Limbo (расск.), 1920; Leda (поэма), 1920; Crome Yellow (проза), 1921; Mortal Coils (проза), 1922; Those Barren Leaves (ром.), 1926; Point Counter Point (проза), 1928. E. II.

ГЕЛЛЕРТ Христиан-Фюрхтеготт [Christian-Fürchtegott Gellert, 1715 — 1769] — немецкий буржуазный писатель — поэт, баснописец и романист, видный представитель лит-ры эпохи Просвещения. Известность Г. зиждется гл. обр. на «Баснях и сказках» (Fabeln und Erzählungen, 1746 — 1748, 2 ч.; многочисленных переиздания последних; русский перев. «Басни и сказки», изд. 2-е, СПб., 1788), к-рые переведены почти на все европейские яз. Г. дает здесь не без юмора нарисованные картины жизни современного общества, он проповедует просветительные идеи, избегая однако боевых лозунгов, к-рые ему, как представителю весьма консервативных слоев немецкой буржуазии, никогда не были свойственны. Напав однажды на ханжество, он обеспокоился позднее, как бы этот выпад не был истолкован как направленный против благочестия, веры. Геллерт — апостол умеренности, буржуазной добпорядочности, он — за святость семейного очага, за трудолюбие, за высокую нравственность. В Лейпцигском университете, где Г. был профессором словесности и этики, он читал лекции о морали (которые слушал молодой Гёте в бытность свою студентом названного университета), пользовавшийся большим успехом у бюргерской аудитории. Также имело огромный успех его произведение религиозного характера «Geistliche Oden und Lieder» (1757, русский перевод «Песни духовные», переложенный стихами старцем Аполлосом, 2-е изд., М., 1782). Интересен

в стилистическом отношении роман Г. «Das Leben der schwedischen Gräfin v. G***» (изд. анонимно в 1746; русский перевод с именем автора — «Жизнь шведской графини фон Г***», 2 ч., Тамбов, 1792), а также «Moralische Vorlesungen» [1770] (Нравоучения, 2 ч., М., 1775 — 1777) и «Briefe» (Письма, 1774, 3 т.). Собрание сочинений издано в 1784 (10 т.). Критическое издание поэтических произведений — в 1892. На русский яз., кроме упомянутого, переведены «Статьи, избранные из нравоучения добродушного Геллерта» (СПб., 1820) и «Речь о влиянии изящных наук в сердце и во нравы» (СПб., 1803) и др.

Библиография: I. Werke, hrsg. von Fr. Behrend, 1917; Briefe, nebst einer praktischen Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen, hrsg. von K. Blanck, 1921.

II. Gramer J. A., Gellerts Leben, 1774 (русск. перев. под своеобразным заглавием: «Образ добродетели и благонамерения или жизнь и свойства Геллерта», СПб., 1789); Döring J., Gellerts Leben, 1833; Naumann F., Gellertsbuch, 1854; Handwörterk H., Studien über Gellerts Fabelstil, 1891; Егрозжа, Gellerts älteste Fabeln, 1904; Höbler E., Gellerts moralische Vorlesungen, 1917; Dorn M., Der Tugendbegriff Gellerts auf der Grundlage des Tugendbegriffes der Zeit, 1919; Brüggemann Fr., Gellerts «Schwedische Gräfin», 1925; Гербель Н. В., Немецкие поэты в биографиях и образах, СПб., 1877 (биография и перев. В. Кюхельбекера, И. Крылова, И. Хемницера, А. Измайлова и др.).

ГЕЛЛЕРУП Карл [Karl-Adolph Ghellerup, 1857 — 1919] — датский писатель. В 1879, следуя традициям своей семьи, он поступил на богословский факультет, но уже до сдачи кандидатского экзамена открыто перешел в лагерь свободомыслящих. Его первые произведения — повести: «Идеалист» [1878], «Молодая Дания» [1879] и «Антигон» [1880] — проникнуты фанатической ненавистью к богословию и другим реакционным факторам культурной жизни; первый сборник стихов представляет собой дирираб Брандесу, во втором — видное место занимает рекевим Дарвину. В 1883 Г. совершил большое путешествие по Германии, Швейцарии, Греции и России, к-рое, по возвращении на родину, описал в двух книгах. В последней из них — «Vandreaaret» (Год скитаний), появившейся в 1885, — он отрекся от направления, возглавляемого Брандесом и его братом, вождям «лит-ой левой» он вменил в вину приверженность к французскому натурализму и аморальную позицию в вопросе об отношении полов; по мнению Г., в идеалистическом разрешении этого вопроса солидарны все «германские народы». Этим «германским» культом женщины проникнута его первая драма «Brynhild» (в которой северное содержание отлило в греческую форму), за которой последовал ряд других, в том числе «Сен-Жюст» [1886]. Все они исполнены шиллеровским моральным пафосом и преклонением перед нравственной личностью. В 90-х гг. Г. сменяет вехи: вместо Гёте, Шиллера, Байрона и Шелли его учителями становятся — Вагнер, Шопенгауэр и Будда. В романах, написанных Г. за последние десять лет его жизни (самый известный — «Паломник Каманита»), а также в последнем сборнике стихов, сложная проблематика не находит себе адекватной художественной формы; поэзия превращается в дискуссию об общих вопросах

миросозерцания. В 1917 году между Г. и Генриком Понтотиданом (см.) была разделена нобелевская лит-ая премия. Последние 30 лет Геллеруп прожил с небольшими перерывами в Дрездене и все больше и больше втягивался в орбиту германского влияния.

Библиография: I. Aander og Tider: et Rekvium over Darwin, 1882; Kampen med Musere, 1887; Romulus, 1889; King Hjarne Skiald, 1893; Minna, 1899.

II. Karl Ghellerup, der Dichter und Denker, Лpz., 1922.

Румер

ГЕЛЬДЕРЛИН Фридрих [Friedrich Hölderlin, 1770 — 1843] — немецкий поэт. Происходил из пасторской семьи, был назначен для церковной деятельности, но еще на скамье семинарии отказался не только



от церковной деятельности, но и от самой религии. Это обрекло его на тяжелое и неопределенное существование частного учителя. Гёте и Шиллер заметили его, но недолюбили и не поддерживали. Скитания и лишения, разочарования, в смысле литературного признания, сильно подточили мечтательного, своеобразно честолюбивого юношу. К этому присоединилась тяжелая личная драма. Г. полюбил жену своего нанятого, банкира Гонтара, которую он воспел под именем Диотимы, но был грубо вышвырнут своим работодателем и разлучен с предметом своей страсти. В тяжелом волнении отправился он в Швейцарию и там узнал о смерти любимой женщины. К этому времени относится первый припадок глубокого безумия у Г. Припадки чередовались с моментами просветления, все учащаясь, и наконец Г. погрузился в полную тьму. Прожил он до старости, но все последние годы жизни сознание к нему не возвращалось.

Такова внешняя судьба Г. Что касается его творчества, то оно отличается глубокой оригинальностью. Принадлежка к поколению, разбуженному французской революцией, поставившей перед ним высокие идеалы, Г., как и его современники, чувствовал себя совершенно бессильным провести их в жизнь. Ему принадлежат пламенные, бунтарские

строки против современной ему Германии. Не только Гёте, но даже и молодой Шиллер, не говоря уже об их произведениях более позднего периода, никогда не доходили до таких гневных сарказмов по отношению к княжеско-мещанскому, поповско-профессорскому обиходу Германии.

Наподобие других своих современников Г. создал себе кумир из древней Греции. В замечательном романе «Hyperion» (Гиперион, 1793), в драме «Empedokles» (Эмпедокл) и в целом ряде лирических произведений Г. улетает в Элладу, имевшую мало общего с подлинной исторической Элладой. Все, начиная с греческой религии, которую Г. воспринимает как широкий пантеизм с основным божеством, отцом Эфиром, и кончая мелочами древнегреческого быта, — все казалось Гельдерлину преисполненным благородной красоты, человеческим раем, оставшимся позади.

Отношение Гельдерлина к христианству — отрицательное. Местами, в произведениях его уже отуманенного мозга, есть намеки на то, что он сам претендовал быть новым мессией, исправить дело Христа, создавши какой-то синтез культур с огромным однако преобладанием греческих мистических начал. И романы и лирика Г. преисполнены поэтому высокой мечты, подчас не совсем ясной метафизики в масках мифологии. Это очень высокое, но очень оторванное от жизни учение в стихах. Самая форма Г. была в значительной степени создана им под влиянием греческих образцов. Однако это не простое повторение греческих строф. Это совершенно особенная музыкально-ритмическая форма, ставящая Г. вне поэтических группировок немецкой лит-ры.

Чрезвычайно интересен с социологической точки зрения вопрос о том, как объяснить глубокое совпадение в социальной судьбе поэта и в развитии его болезни. Ряд психиатрических авторитетов внимательно изучал болезнь Г. и определил ее, как наследственную шизофрению. В семье Г. шизофреников много, и они появляются с известной правильностью. С психиатрической точки зрения Г. фатально был осужден в определенном возрасте потерять рассудок. С другой стороны, если бы решительно ничего не знать ни о наследственности, ни о процессах, происходивших под ее влиянием в мозгу Г., то судьба его совершенно логически вытекала бы из той пропасти, которая развернулась между ним и действительностью. Эта пропасть характерна для германских романтиков старшего поколения. Она равным образом калечила творчество и личную жизнь современников Г. А т. к. у него она достигла наивысшего напряжения, сказавшегося и на личном его быту и в его трагическом романе, то здесь катастрофа вытекала как логическое последствие и характерная иллюстрация социальных сил, влиявших на Г. Найти разрешение подобного рода совпадений, к-рые не так редки (Мопассан, Ницше,

в нашей лит-ре — Успенский, Гаршин и т. д.) — одна из интересных научных задач.

Посмертная судьба Г. поучительна. Несмотря на то, что творчество его оборвалось очень рано, все же он введен был в плеяду классиков, — правда, не в первый их ранг. Он нашел свое место среди таких почитаемых, но гораздо менее читаемых поэтов разных направлений, как Новалис, Платен или Мерике. Однако после разгрома Германской империи, когда немецкую интеллигенцию охватило страшное разочарование в современности и недавних ценностях германской кайзеровской культуры, когда бурно прорвалось экспрессионистское движение, Г. был высоко поднят на щит. Около десяти лет продолжалось внимательное изучение и прославление его. Г. был поставлен чуть ли не выше всех поэтов. Наиболее увлекавшиеся поклонники Г. ставили его даже выше Шиллера и Гёте. Влияние его на послевоенную поэзию было очень велико. В настоящее время в Германии начинается отлив экспрессионизма, мистики, противопоставления субъективного духа действительности и т. д. Вместе с тем опять начинает меркнуть и звезда Г.

Библиография: I. На русск. яз. непер. Г. нем. Historisch-kritische Ausgabe von N. v. Heilingrath, Seebass und L. v. Pigenot, 5 Bde, 1913; Historisch-Kritische Ausgabe von F. Zuckernagel, Inselverlag, 1914.

II. Брандес, Основные течения в литературе XIX в. Собр. соч., изд. «Просвещение», т. V; Луначарский А. В., История зап.-европейской литературы в ее важнейших моментах, ч. II, Раз. 1924; Grolman A., von, Hölderlins «Hyperion», 1919; Mönius Georg, Hölderlin als Philosoph, 1919; Victor Carl, Die Briefe der Diotima, 1921; Его же, Die Lyrik Hölderlins, 1921; Janick Hermann, Hölderlins Dithyrambendichtung, 1921; Dibelius Marie, Hölderlins «Tod des Empedokles», 1921; Heilingrath N., v., Hölderlin, 1921; Landauer G., Hölderlin in seinen Gedichten, 1922; Montgomery, Hölderlin and the German Neo-Hellenic Movement, 1923; Pieper Kurt, Hölderlins späte Hymnen, 1923; Brandenburg Hans, Friedrich Hölderlin, 1924; Petsch R., Hölderlin und die Griechen, 1924; Köhlmeier O., «Hyperion», 1924; Obenauer Justus, Hölderlin und Novalis, 1925; Fahrner R., Hölderlins Begegnung mit Goethe, 1925; Michel W., Friedrich Hölderlin, 1925; Zweig Stefan, Der Kampf mit dem Dämon, 1925; Böhm W., Hölderlin als Verfasser des ältesten Systemprogramms des deutschen Idealismus, 1926; Wendt K., Hölderlin und Schiller. Eine vergleichende Stilbetrachtung, 1929.

III. Seebass F., Hölderlin-Bibliographie, 1922.

А. В. Луначарский

ГЕНЦЕКЕН Эмиль (произносится Эннекен) [Emile Hennequin, 1858 — 1888] — французский критик. Известность Г. доставила его книга «La critique scientifique» (русск. перев. — «Опыт построения научной критики», СПб., 1892), в которой он устанавливает основные принципы «эстопсихологического» метода исследования литературных явлений.

Г. исходит из того положения, что лит-ые произведения следует рассматривать с трех точек зрения: эстетической, психологической и социологической. Исследователь литературы должен прежде всего выяснить особенности эмоций, возбуждаемых данным произведением, и средства (язык, персонажи, сюжет, композиция и т. д.), к-рыми они вызываются; затем обрисовать свойства психики писателя, находящие свое объяснение в особых свойствах его мозга, и наконец

установить связь, существующую между художником и обществом. Г. утверждает, что художник не зависит от общественной жизни. Полемизируя с Тэнном (см.), он указывает на то, что одна и та же эпоха давала совершенно разных писателей (напр. Л. Толстой и Достоевский), даже одна и та же среда (Еврипид и Аристофан и др.); писатель часто ничего общего со своей эпохой и средой не имеет. Центр тяжести не в них, породивших того или другого художника, а в его таланте. С его появлением начинается «игра притяжений и отталкиваний». Связь художника с обществом заключается лишь в наличии у художника почитателей, поклонников. С точки зрения Г., те произведения оказывают воздействие, к-рые воплощают психические особенности, однородные с психическими особенностями читателя. По памятникам искусства можно восстановить психологию общества, но не потому, что общественная среда обуславливает их появление, а вследствие того, что они группируются вокруг себя людей, родственников по складу психики.

В игнорировании вопросов генезиса литературных явлений и заключается слабость теории Г. Говоря о взаимоотношениях писателя и его почитателей, Г. однако принужден признать, что то или другое отношение читателя к произведению обусловлено опытом, т. е. теми условиями, в которых читатель живет. Что с точки зрения дворянина — реально, правдиво, то с точки зрения рабочего представляется фальшивым, ложным, и следовательно нехудожественным, — признанием этого Г. по существу сам в значительной мере разрушает свои построения. Если восприятие произведения зависит от условий жизни, то и сама «родственность душ» есть результат этих условий. С другой стороны, если известная психическая организация читателей создается условиями общественной жизни, среды, то нет основания делать исключение и для психической организации писателя. Г. в своей критике тэнновской теории влияния общественной среды на художника открыл ее наиболее уязвимые пункты (недифференцированность понятия «общественная среда») и поставил вопросы, к-рые смогло разрешить лишь марксистское литературоведение. Первая задача эстопсихологического изучения — это анализ составных частей произведения: того, что оно выражает, и способа выражения. Вторая — это построение на основе научной психологии психо-физиологической гипотезы, уясняющей при посредстве данных, добытых указанным анализом, интеллект, выражением к-рого эти данные являются. Наконец — исследователь рассматривает всякое произведение как выражение психологии тех, кому оно нравится. При всей социологической неточности этих формулировок в них ценно главное: Г. идет к общественной психологии. В основе его психологического изучения лежит анализ поэтического произведения, того, что оно

выражает, и способа выражения. Это сближает методологию Г. с современным научным литературоведением.

Теория Г. вызвала в свое время интерес среди русских литературоведов. Убедительной критике подверг ее К. К. Арсеньев.

Библиография: I. Пропп. Геннекена, кроме указанных в тексте: «Écrivains français» (характеристики Диккенса, Эд. По, Гейне, Достоевского, Толстого), Р., 1889 и «Quelques écrivains français», Р., 1880, вышедшие уже после его смерти.

II. Арсеньев К. К., Новый опыт построения научной критики, «Вестник Европы», 1888, XI; Его же, Научная критика и ее применение, «Вестник Европы», 1889, V; Евланов А. М., Введение в философию художественного творчества, т. III, 1914 (гл. об эстопсихологическом методе); Архангельский и А. С., Введение в историю русской литературы, т. I, II, 1916, стр. 96—104. М. Храповенко

ГЕНРИ [O'Henry, 1862 — 1910] — псевдоним американского писателя У. С. Портера (William Sidney Porter). Первый свой рассказ «Рождественский подарок



Уистлинга Дика», напечатанный в 1899 в «Журнале Мак Клура» (Mc Clure's Magazine), Г. написал в тюрьме, где отбывал наказание за растрату [1898 — 1901]. Первая книга Г. — «Короли и капуста» (Cabbages and Kings) — вышла в 1904. За ней последовали: «Четыре миллиона» (The four million, 1906), «Неугасимый светильник» (The trimmed Lamp, 1907), «Сердце Запада» (Heart of the West, 1907), «Голос города» (The Voice of the City, 1908), «Благородный жулик» (The Gentle Gaffer, 1908), «Пути судьбы» (Roads of Destiny, 1909), «Избранное» (Options, 1909), «Точные дела» (Strictly Business, 1910) и «Водовороты» (Whirligigs, 1910). В сборник «Постскрипты» (Postscripts), изданный уже после смерти Г., вошли его фельетоны, наброски и юмористические заметки, написанные им для газеты «Почта» (Хаустон, штат Техас, 1895 — 1896). Всего Г. написано 273 рассказа, полное собрание его произведений составляет 18 томов.

Г. занимает в американской лит-ре исключительное место как мастер жанра «короткого рассказа» (short-story). Перед смертью Г. высказал намерение перейти к более

сложному жанру — к роману («все что я писал до сих пор, это просто баловство, проба пера, по сравнению с тем, что я напишу через год»).

В творчестве однако эти настроения ничем не проявились, и Г. остался органическим художником «малого» жанра, рассказа. Не случайно, конечно, что в этот период Г. впервые начал интересоваться социальными проблемами и выявил свое отрицательное отношение к буржуазному обществу (см. об этом в кн. Дженнингса «Через тьму с О'Генри»).

Герои Генри разнообразны: миллионеры, ковбои, спекулянты, клерки, прачки, бандиты, финансисты, политики, писатели, артисты, художники, рабочие, инженеры, пожарные — сменяют друг друга. Но разнообразие это чисто внешнее, ибо Г. не вскрывает подавляющего большинства своих образов в их социально-классовой спецификации. Несмотря на разность общественных положений, его герои по своему миропониманию не отличаются друг от друга. Как бы его действующие лица ни назывались, в какую бы среду их Генри ни помещал, они являются только той или иной разновидностью одного основного образа — среднего американца — стандартного мелкого буржуа. Генри берет действительность без ее социальных противоречий и конфликтов, отсюда — узость связей с жизнью у его героев, ограниченность их сознания, социальная неподвижность, замыкание существования узко личными интересами. Г. — художник остановившейся действительности, он берет явления не в их развитии, а в их временном отклонении от нормы. Устранение назревших конфликтов и противоречий в рассказах Г. не закономерно, а поставлено в полную зависимость от случая. Поэтому такое исключительное значение приобретает неожиданная финальная развязка, причем разрешение конфликта заключается в возврате к исходному пункту. Действительность не подвергается качественным изменениям. Так например: миллионер, узнающий об измене жены, предпринимает несколько неожиданных мероприятий, но все кончается благополучно («Шехерезада с Мэдисон-Авеню»); жена уехала, муж пресытился спокойной жизнью, и мешающие прелести становятся снова привлекательными, их отсутствие ощутимым, возвращение жены восстанавливает старый уклад («Маятник») и т. п. Умелый конструктор поверхностного сюжета, Г. не проявляет психологического мастерства, действия его персонажей не получают глубокой психологической мотивировки, что еще более усиливает неожиданность финала. Эта особенность творчества явилась для Г. одной из преград на пути к переходу от жанра рассказа к более сложному жанру романа. Г. сумел лишь от анекдота перейти к рассказу, дальнейший творческий его рост требовал ухода от представляемой

им группы консервативной мелкой буржуазии, необходимость чего он уже понимал в последний год своей жизни.

Г. не является первым оригинальным мастером «короткого рассказа», он лишь развил этот жанр, в своих основных чертах сложившийся уже в творчестве Т. Б. Олдрича (Thomas Bailey Aldrich, 1836 — 1907). Оригинальность Г. проявилась в блестящем применении жаргона, острых словечек и выражений и в общей колоритности диалогов (ни один русский перевод как раз этой стороны Г. совершенно не передает).

Уже при жизни писателя «короткий рассказ» стал вырождаться в схему, а в настоящее время превратился в чисто коммерческое явление: «методику» его произведения преподают в колледжах и университетах, издаются многочисленные руководства и т. д. Художники радикальной мелкой буржуазии (Ш. Андерсон, Т. Драйзер, Б. Гехт) противопоставляют бессодержательности этих «шорт-стори» насыщенные психологические новеллы.

Библиография: I. Почти все произведения Г. изданы в русск. перев., из них лучшие в изд. Госиздата (собр. сочин. Г. в 4 тт., снабженное ст. Б. Эйхенбаума, перепечатанной в его кн. «Литература», — О'Генри и теория новеллы. Эйхенбаум дает верный, типично формалистский анализ Г. и неправильное освещение развития «шорт-стори» в Америке). Из иностранных изданий можно рекомендовать: *The Complete Works of O'Henry, Nelson Doubleday, Garden City, N.-Y., 1927*, где собрано в одном томе все написанное Г.

II. Из критической лит-ры см.: O'Henry, A Biography, by *Alphonse Smith; Э. Дженнингс* описывает в своей книге О'Генри на дне, Гиз (Through Shadow with O'Henry, by Al. Jennings) — жизнь Г., начиная со встречи с ним в Ю. Америке. Место Г. в развитии «шорт-стори» устанавливает *Е. О'Бриен* в кн. *The Advance of the American short-story, N.-Y., 1923*. Из марксистской критики см. «Три американца» В. М. Фриче, «Новый мир», 1925, № 5.

С. Динамов

ГЕОРГЕ Стефан [Stephan George, 1868 —] — крупный немецкий поэт, вождь немецкого символизма. Расцвет его творчества, как и его влияние на литературную жизнь, относится к концу XIX и началу XX в. Г. был центром узкого литературного кружка, выступившего в 90-х гг., в эпоху натурализма, с лозунгом «искусство для искусства». Эта группа эстетов (Гундольф, Гофмансталь и др.) составляла вначале своеобразную секту, тщательно замкнутую в своем кругу, — их журнал «Blätter für die Kunst» (Листки искусства, 1892 — 1919) печатался лишь для избранных. Там были помещены блестящие переводы Г. (французских символистов, Данте, сонетов Шекспира и др.) и его учеников. Возглавлявшаяся Георге группа немецких модернистов, обладая высокой культурой формы, была глубоко реакционным общественным явлением, поскольку эстетический модернизм был искусством удачной аристократии и рантьевской буржуазии.

Если круг Г. был замкнутой группой эстетов, то его творчество стремилось создать абсолютно отчужденный от жизни мир чисто эстетических ценностей. Мироощущение Г. складывается в основном из чувства своей обособленности и превосходства над реальным миром, чувства закатности и

наконец воли к власти, сочетающейся с аморализмом и жестокостью. Ощущение своего величия дает мотивам страдания и надлома характер сдержанной торжественности и придает им эстетизированную статичность. Эта аристократическая отчужденность мироощущения, типичная для западного модернизма, имеет своими социальными корнями культуру рантье-аристократии и буржуазии. Общность их паразитической социальной роли, обеспеченности и независимости обеих групп создавала общие черты мироощущения, выявлявшиеся в стиле эстетизма. Две социальных струи эстетического модернизма различаются гл. обр. более резко выраженным оптимистическим гедонизмом паразитической буржуазии и более отчетливо выраженными чертами увядания и надлома у аристократии. Эти последние моменты, проникающие творчество Г., позволяют отнести его именно к аристократической струе — к группе закатной, нисходящей аристократии. Поэт как творец собственного, искусственного мира является для Г. своеобразным символом власти, однако чувство власти неизбежно сопровождается у него надломленностью. Мотив высшей боли, в своей завершенности проходящий через образ поэта, раскрывается ярче в образе Алгабала («Hymnen» — «Гимны», 1890; «Pilgerfahrten», — «Паломничества», 1891; «Algalbal» — «Алгал», 1892). Властность, жестокость, черты увядания в величии и пышности раскрывают в Алгабале образ упадочного аристократа с предельной ясностью. Психологическая надломленность однако никогда не подчеркивается Г., но наоборот эстетизируется с аристократической сдержанностью. Чувства пустоты и умирания маскированы условной декоративностью. Таковы его пейзажи-настроения осени в книге «Das Jahr der Seele» (Год души, 1897). Эстетическая замкнутость создает образы искусственной природы, редких вещей, его стилизации под античность и средневековье («Die Bücher der Hirten und Preisgedichte, d. Sagen und Sänge und der hängenden Gärten» — «Книги пасторалей и дифирамбов, сказаний и песен и висячих садов», 1895). В личной лирике — «Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod» (Ковер жизни и песни сна и смерти, 1900 и др.) — сплетение мотивов жестокости и опустошенности также эстетизировано. Эта декоративность делает образы Г. условными, не конкретными. Замкнутость в себе творчества Г. выражается во внешних приемах: в строгой лирической форме сонета, развертывании образа и т. д. Композиция стиха у Г. абсолютно статична, устойчивая ямбическая метрика подчеркивает ощущение торжественного спокойствия. Чувством замкнутости обусловлен и основной момент синтаксиса Г. — затрудненность и все та же статичность. Даже внешнее оформление книг поэта стремилось к усилению затрудненности чтения. Так. обр. весь художественный мир Георге определен его эстетической установкой. Этот выдержанный

эстетизм во второй половине его творчества подвергся некоторым изменениям.

Второй период характеризуется — в противоположность первому (эстетическому), этической направленностью. Он начинается с «Der siebente Ring» (Седьмое кольцо, 1907), в IV части которого — «Максимин» — в эстетическом образе юноши уже подчеркнут момент духовного. Решительный поворот последовал в 1914 в «Stern des Bundes» (Звезда союза) и окончательно определился в «Der Krieg» (Война, 1917) и «Drei Gesänge» (Три напева, 1921). Если первый период творчества Г. был бегством от действительности путем надстройки искусственного мира, то во втором признается необходимость отрицания действительности. Высокая культура аморального эстетизма, имевшая основой прочность рантье-существования, сменяется, когда оно стало неустойчивым, новыми, оппозиционными капитализму настроениями.

Прежде творчество Г. было обращено к самому себе, теперь оно обращается к широкой аудитории. Эстетические темы сменяются обличительными, отрицанием современной культуры, цивилизации. «Война» дает типично антимилитаристическое утверждение этических ценностей. В «Трех напевах» изображение капиталистической цивилизации в тонах Апокалипсиса кончается призывом к царству «духа». Соответственно изменению психологии изменяется и лирическая форма — от строгой композиции — поворот к свободному стиху, столь чуждому прежнему Г. Образы освобождаются от насыщенности декоративно-пластическими моментами, абстрагируются. Стих из декоративно-статического превращается в абстрактно-динамический. Этим Г. приближается в последние годы к аристократической части экспрессионизма (см.), хотя его творчество в основном замкнуто в пределах эстетического символизма.

Библиография: I. Книги стихов: Zeichnungen in Graal Legenden, 1889; Hymnen, 1890; Pilgerfahrten, 1891; Algalbal, 1892; Die Bücher der Hirten, u. s. w., 1895; Das Jahr der Seele, 1897; Der Teppich des Lebens, u. s. w., 1899; Der siebente Ring, 1907; Der Stern des Bundes, 1914; Der Krieg, 1917. Проза: Tagen und Thaten, 1908; Maximin, ein Gedankbuch, 1906. Переводы: Baudelaire: Die Blumen des Bösen, 1901; Zeitgenössische Dichter (в двух томах, 1905); Shakespeare: Sonette, 1909; Dante: Stellen aus der Göttlichen Komödie, 1909; Gesamt-Ausgabe der Werke, Endgültige Fassung, B. I, Bondi, Berlin, 1927. На русск. яз. переведены отдельные стихотв. (Эллис, Немецкие поэты, 1910).

II. На русском яз. отдельные рецензии в «Весах» и «Аполлоне» (обычно переводные). Вальцель О. в книге «Импрессионизм и экспрессионизм», СПб., 1923; Scheller W., St. George, 1918; Gundolf F., St. George, 1920; Dahn H., Das Werk St. Georges, 1924; Kawerau S., St. George u. R. M. Rilke, B., 1914; Schaeffler A., Dichter und Dichtung, Лpz., 1923; Lützel S., St. George (mit vollständiger Bibliographie), Die Schöne Literatur, 27 Jg., 1926.

Е. Гальперина

ГЕПАТАМЕТР — см. ст. «Стихосложение античное».

ГЕРАКЛ — одна из любимых фигур греческого фольклора, отвратитель зла, одолевший диких зверей, чудовищ и демонов, добывающий себе подвигами место среди богов. На всем образе Геракла лежит печать творчества низших классов: неотесанный, простоватый богатырь, который много ест,

много пьет и отличается огромной половой силой, Г. постоянно находится на службе у более слабого господина (мотив, известный из сказок многих народов). Аристократическое мифотворчество тесно связало Г. с олимпийскими богами, но не в состоянии было изменить основные черты его облика. Сказание о Г., заключающие в себе много элементов интернационального фольклора, существовали во всех областях Греции, и для слияния их в одно целое уже древность создала ряд соединительных звеньев, затрудняющих анализ первоначального ядра. В развитой форме мифа Зевс, желая создать могучего богатыря, является в Фивы к Алкмене в образе ее отсутствующего мужа Амфитриона и в течение долгой ночи, длящейся 3 суток, порождает Г. Ревнивая Гера задерживает роды Алкмены, и в день, предназначенный для рождения Г., великого владыки над людьми и потомством самого Зевса, в царской семье Аргоса рождается Эврисей. Против новорожденного Г. Гера посылает змея, но младенцу удается их задушить. Уже в юности Г. совершает ряд подвигов и женится на фиванской царевне Мегаре, но в припадке безумия, посланного Герой, убивает своих детей. Чтобы искупить грех, Г. поступает на службу к Эврисейе (соединительное звено) и совершает знаменитые 12 подвигов: 1. убивает немейского льва, шкуру которого впоследствии носит; 2. поражает многоголовую лернейскую гидру; 3. ловит эриманфского вепря и 4. керинитскую лань; 5. прогоняет (убивает) хищных стимфалийских птиц; 6. очищает конюшни богатого стадами царя Авгия («Авгиевы конюшни»); 7. побеждает критского быка; 8. похищает диких коней фракийского царя Диомеда; 9. добывает пояс царицы амазонок Ипполиты; 10. уводит стада Герконея, устанавливая по дороге «Геркулесовы столбы» (Гибралтар); 11. добывает золотые яблоки Гесперид (первоначальное значение: попадает в обитель блаженных); 12. приводит из преисподней пса Цербера [первоначальное: победа над смертью, как в мифе о Г. и Алкесте (см.)]. Помимо этого существуют многочисленные рассказы о победах Г. над кентаврами, гигантом Антеем, к которому возвращалась сила, лишь только он прикасался к своей матери Земле, над египетским царем Бурисом, приносившим в жертву чужеземцев, италийским великаном Каком и т. д. Г. стремятся связать с другими героями — с Тезеем, с аргонавтами, с фигурами троянского цикла (Г. спасает от чудовища Гезиопд, дочь царя Трои Лаомедонта; не получив обещанной награды, Г. разрушает Трои). Есть миф о службе Г. у лидийской царицы Омфалы, к-рая одевает его женщиной и заставляет прясть, а сама носит его палицу и львиную шкуру (мотив восточного происхождения). Другие сказания сообщают, как Г. женится на Деянире, победив соперника, речного бога Ахелоя, как он убивает ядовитой стрелой кентавра Несса, и Деянира, по наущению Несса, собирает

его стужившуюся кровь в качестве любовного зелья. Впоследствии, приревновав Г. к молодой пленнице Иоле, Деянира посылает Г. одежку, смазанную этой ядовитой кровью, и Г. в ужасных мучениях бросается в огонь. В огне Г. возносится на небо, принимается в число богов, и примирившаяся с ним Гера выдает за него замуж свою дочь Гебу. — Несмотря на все чужеродные наслоения, образ неустанного труженика Г. всегда был близок широкому слою греческого народа. Проповедь киников и стоиков ставила Г. нравственным образцом, и еще софист Продик [V в.] сочинил аллегорический рассказ, как юному Г. на распутьи явились изнеженность и добродетель и как Г. избрал путь добродетели. Культ Г. пользовался огромным распространением и в Греции и в Риме (Геркулес) и охотно перенимался германскими и кельтскими племенами. Г. посвящены две трагедии [V в.]: «Неистовый Геракл» Еврипида (в основу положен миф о фиванском браке Г. с дочерью Креонта Мегарой; по воле Геры обезумевший Г. убивает свою жену и сыновей, которых она родила от него) и «Трахинянки» Софокла (история Геркулеса и Деяниры, см. выше).

Библиография: П. Зелинский Ф., Идеал богочеловека в греческой и германской саге, «Вестн. Европа», 1910, июль; Schweitzer B., Heracles, Aufsätze zur Griechischen Religions- und Sagenesgeschichte, 1922.

И. Троицкий

ГЕРАСИМОВ Михаил Прокопьевич [1889 —] — современный пролетарский поэт.



Р. около г. Бугуруслана, сын железнодорожного рабочего и переездной сторожихи. С 9 лет работал на жел.-дор. полотне. Учился в Кинельской двухклассной школе и Самарском жел.-дор. техническом училище. В 1905 вступил в РСДРП, с осени 1906 до весны 1907 сидел в тюрьме. Осенью 1907, ускользнув из-под ареста при провале конспиративной квартиры с оружием и бомбами, эмигрировал за границу. Во Франции и Бельгии работал забойщиком, шахтером, слесарем, монтером. Совершил ряд морских и океанских рейсов в качестве кочегара, масленщика и угольщика. Исходил

пешком Францию, Бельгию, Италию, Альпы. С начала войны 1914 — 1918 — волонтер французской армии, был контужен. Осенью 1915 выслан в Россию за неподчинение властям и антивоенную пропаганду. Весной 1916 арестован, сидел на гауптвахте, отдан под надзор в саперный батальон. Сидел также в тюрьмах Франции, Бельгии, Италии. С 1917 — на ответственной партийной и советской работе (предгубисполком, губвоенком, председатель Самарского пролеткульта и т. д.). В 1921 году вышел из РКП (б).

Герасимов начал писать в 1913. Участвовал в кружке рабочих писателей при клубе на Рю Рейн де Бланш (Париж) вместе с А. Луначарским, Ф. Калинин, А. Гастевым, П. Бессалью и др. Первые стихи и рассказ Г. появились в большевистском журнале «Провешение» и в первом сборнике пролетарских писателей [1914]. В 1919 работает в Самарском пролеткульте, в 1920 входит в группу «Кузница» (см.) и избирается в первое правление ВАППа (см.). В 1923 выходит из «Кузницы» и вообще организационно рвет с пролетарским литературным движением. Член правления ВСП.

Герасимов — едва ли не крупнейший пролетарский поэт эпохи Пролеткульта и «Кузницы». В. Я. Брюсов назвал его «большим писателем в общем смысле слова» и «одним из мастеров свободного стиха».

Центральная тема поэзии Г. — завод. Вокруг и на основе этой темы разрабатываются темы деревни и города, техники и природы и т. д. Ранняя поэзия Г. богата деревенскими мотивами. Из стихов Г., напечатанных в первом сборнике пролетарских писателей, стихотворение «Весеннее» воспевае крестьянский труд на лоне природы. Завод вызывает ненависть. Завод — чуждая темница. Рабочие скваны цепью, каждый — ржавое звено. Но ненависть к темнице завода постепенно сочетается с осознанием социальных противоречий, рождается ненависть к эксплуататорам и жажда борьбы.

В связи с этим меняется отношение к заводу. Прищлец вываривается в фабричном котле. Этот процесс классически показан Герасимовым в стихотворениях «В сады железа и гранита», «В купели чугуна»: пришедшие от хат соломенных селений, где жизнь смирением горда, брошены в пламя горна, обласканы музыкой приводов, орлиной дробью шестерен, крещены в купели чугуна, забыли смиренную межу, завод облил их душу звенящим валом мятежа. Изживший деревенскую психологию поэт восклицает: «Как люблю тебя, весенний, искропламенный завод!» В замечательном стихотворении «Осенью» неизменная мощь завода противопоставляется бесильной печали полей и тихим всхлипываниям природы. Г. восторженно славит железо («Песня о железе»). Завод — могучая сила, сплотившая пролетариев и несущая переустройство мира. Любовь к заводу неотделима от

уверенности, что «красный флаг коммуны над миром будет пламенеть».

На войну 1914 — 1918 Герасимов откликнулся стихами, выражающими трагедию пролетариев, кующих снаряды для убийства своих братьев («Алюминий», глава VI «Монны Лизы»). Октябрь выдвинул Г. в первый ряд поэтов, выразивших радость и величие первой победы пролетариата. Пролетариат — полновластный наследник всех культурных сокровищ человечества («Мы»). Вся вселенная, даже иные планеты доступны беспредельному могуществу победившего рабочего («Летим», «Мы победим»).

Это величие пролетарской победы выражено Г., как и всей пролетарской поэзией тех дней, абстрактно-символически, в духе революционного романтизма. Исключение — поэма 1920 — «Простые строки» — с реалистическими штрихами (субботник, речь Ленина, лекция в клубе, дом отдыха). Урбанизм при абстрактности выражения обусловил сильное влияние на Г. символистов (см.). Для поэтики Г. характерны: гиперболизм метафор, эпитетов, лексики, сложные словообразования, нередко даже мистические образы. Порою непреодоленное влияние символистов ведет к художественным срывам. Г. первый ввел в пролетарскую поэзию индустриальный и заводской образ природы.

Переход к нэпу вызвал в Г. тягчайший идеологический и художественный кризис. Г. воспринял нэп как конец революции. В поэме 1921 «Черная пена» Г. провозгласил, что флаги облезли, опять проросло пошлое клеймо, выжженное прошлым на лбах, а рабочих-поэтов распяли на фонарных столбах. Отрыв от конкретной классовой борьбы и класса, неумение справиться с новыми задачами, вставшими перед пролетарской поэзией, определили дальнейший путь Г. Революционный романтизм из приема передачи величия пролетарской революции выродился в своеобразную пантеистическую философию («Посев»). Культ завода, электричества переродился в «заводской пантеизм» и «заводскую схоластику». Творчество Г. последнего периода развивается в стороне от столбового пути пролетарской поэзии.

Библиография: I. Автобиография Г. см.: Львов-Рогачевский В., Книга для чтения по истории новой русской литературы, изд. 3-е, Л., 1926, а также Родов С., Пролетарские писатели, М., 1925. Книга Г.: Вешние зовы, П., 1917; Монна-Лиза, М., 1918; Завод весенний, М., 1919 (2-е изд., М., 1923); Цветы под огнем, Рассказы, М., 1919 (2-е изд., М., 1923); Железные цветы, Самара, 1919; Завод огнекрылый, изд. 2-е, М., 1919; Четыре поэмы, П., 1921; Черная пена, М., 1921; Чучело, М., 1921; Негасимая сила, М., 1922; Электрификация, П., 1922; Электропоэма, М., 1923; Железные цветение, кн. 1, М. — П., 1923; Стихотворения, М., 1923; Северная весна, Стихи, кн. 3, М., 1924; Поюс, М., 1924; Дорога, Поэма, кн. 4, М., 1924; На Волге, Поэма о 1905 году, М., 1925; Стихи о заводе и революции, Харьков, 1925; Праздник жизни, М., 1925 (совместно с Кирилловым В.); Лирический вечер, М., 1927; Землю сильнее, М., 1927; Избранные стихи, М., 1928; Бодрое утро, М., 1928; Стихи в журн. «Грядущее», «Звезда», «Красная новь», «Молодая гвардия», «Русский современник» и др.

II. Фриче В. М., Пролетарская поэзия, М., 1919. Голянский В. М., Мотивы рабочей поэзии, в кн. «На лит-ом фронте», М., 1923; Богданов А., Простота или уточненность, в книге «О пролетарской культуре», Л. — М., 1924; Воронский А., О группе писателей «Кузница», в кн.

«Искусство и жизнь», М. — Л., 1924; Делевич Г., 1923 год, в кн. «На лит-ом посту», Тверь, 1924; Его же, О формальных влияниях в пролетарской поэзии, «Печать и революция», 1927, кн. V; Его же, Литературный стиль «Военного коммунизма», «Лит-ра и марксизм», 1928, кн. II.

III. Витман А. М., Покровская Н. Д., Эттингер М. Е., Восемь лет русской художественной литературы, под ред. Рыбникова М. А., Гиз, М., 1926; Мандельштам Р. С., Художественная литература в оценке русской марксистской критики, изд. 4-е, ред. Писанова Н. К., Гиз, М., 1928; Писатели современной эпохи, т. I, ред. Козьмина Б. П., изд. ГАН, М., 1928; Вандиславлев И. В., Литература великого десятилетия, т. I, Гиз, М., 1928. Г. П.

ГЕРБЕЛЬ Николай Васильевич [1827—1883] — поэт-переводчик; начиная с 50-х гг. печатался в разных петербургских журналах. В конце 50-х гг. Г. предпринял издание на русском яз. лучших иностранных поэтов; к этой работе он привлек выдающихся деятелей русской лит-ры того времени; кроме того собрал все лучшие переводы классических иностранных поэтов, рассеянные по разным журналам. В 1857 появилось собрание сочинений Шиллера в переводе русских писателей, затем были изданы: полные собрания сочинений Шекспира, Байрона, Гёте, Гофмана, Шевченко, хрестоматии из лучших произведений немецких, английских и славянских поэтов. В области русской литературы особое значение имеет перевод Г. в стихах «Слова о полку Игореве» [1854], встреченный весьма сочувственно учеными филологами того времени; Г. также составил книгу «Русские поэты в биографиях и образцах» (СПБ., 1873, 1888).

Библиография: I. Собственные стихи и переводы Г. под загл. «Отголоски», в 2 ч., СПБ., 1858; Поэзия славян, СПБ., 1871; Английские поэты, СПБ., 1875; Немецкие поэты, СПБ., 1877; Полное собрание стихотворений, 2 т., СПБ., 1882.

II. Биограф. очерк см. в кн. «Лицей кн. Безбородко», изд. 2-е, СПБ., 1881, стр. 344—356 и прилож. XVII—XXV. Подробный список его произведений и изданий у Языкова Д., Обзор жизни и трудов покойных русск. писателей, в. III, СПБ., 1886 и дополн. в след. выпусках; Перечень отзывов о переводах Г. у Венгера С. А., Источники слов. русск. писателей, т. I, СПБ., 1900.

ГЕРВЕГ Георг [Georg Herwegh, 1817—1875] — немецкий поэт, сын трактирщика, вырос в эпоху борьбы южно-германского либерализма за конституцию. Учился в гимназии в Штутгарте и, по воле родителей, в богословской семинарии в Тюбингене, откуда был исключен за радикальные взгляды. Из-за столкновения с военным начальством бежал в Швейцарию, где написал первый том знаменитых «Стихов живого человека» (Gedichte eines Lebendigen, 2 Bde, 1841—1844); они — выражение стремлений пробуждающейся политической жизни немецкой буржуазии. Политические лозунги дня искусно переданы здесь на языке поэзии. Книга имела огромный успех. Большое впечатление произвело и другое выступление Г.: на страницах самого радикального органа домартовской Германии — «Рейнской газеты» — он поместил песню о партии, направленную против «надпартийности» Фрейлиграта.

После непродолжительного пребывания в Париже, где Гейне приветствовал Гервега как «железного жаворонка», он предпринял осенью 1842 поездку по Германии с целью вербовки сотрудников для «Немецкого вестника» — журнала с младогегельянскими

тенденциями, к-рый он собирался издавать в Цюрихе. Эта поездка превратилась в непрерывное триумфальное шествие: его принимали как национального героя; особенно чествовали поэта в главных центрах либерализма: в Кельне (кружок «Рейнской газеты» с Марксом во главе), в Дрездене (А. Руге и Р. Пруц) и в Кенигсберге. В Берлине Гервег столкнулся со «Свободными» (группа Бруно Бауэра); в конфликте между ними и Г. Маркс и Руге приняли его сторону; в Берлине же он имел известную аудиенцию у короля Фридриха Вильгельма IV. Но когда последний запретил «Немецкий вестник» в Германии еще до его выхода, Г. написал ему письмо, попавшее против воли автора в печать, и был выслан из Пруссии, осмеянный многими вчерашними друзьями.



В 1843 Г. переехал с Марксом и Руге в Париж, сотрудничал в «Немецко-французских ежегодниках», издал второй том «Стихов живого человека» [1844]. После Февральской революции он разошелся с Марксом, организовав среди немецких ремесленников в Париже отряд для авантюрного похода на Германию с целью установления республики. После поражения бежал в Швейцарию. Быстрое возвышение и еще более быстрое падение Г., объясняющиеся отсутствием ясной политической устремленности у тогдашней немецкой буржуазии, оказались роковыми для творчества поэта. Лучшее произведение Г. за период 50—70-х гг. — гимн в честь Всеобщего германского рабочего союза, написанный под влиянием «Песни к британцам» Шелли. Г. также переводил произведения Ламартина и Шекспира на немецкий яз.

Как художник Г., наряду с Гейне и Фрейлигратам, — один из выдающихся политических поэтов Германии. Форма «Стихов живого человека», в отличие от стиля «Молодой Германии», приближается к классицизму, но и включает в себя много элементов немецкой народной песни. Самые характерные

черты творчества Г. — революционный темперамент, насыщенность идеологией, политическими лозунгами дня.

Биография: I. Herwegh's Briefwechsel mit seiner Braut. hrsg. von Marcell H., 1906; Werke, изд. H. Fardel (1909, 3 т.); Русск. перев. «Отрывки из жизни человека» Б. Пастернака, со вступит. ст. Г. Лесевича, Газ, М., 1925. Раннее перев. из Г., сделанные П. Вайсбергом, А. Плещеевым, М. Михайловым, Н. Грековым и И. Крешным см. у Герберга Н. В., Немецкие поэты в биографиях и образцах, СПб., 1871.

H. Seidel Rob., G. Herwegh, Ein Freiheits-Sänger, 1905; Trampe Ad., G. Herwegh, Sein Leben und sein Schaffen, 1910; Fleury V., Le poète G. Herwegh, 1911; Belli A., Pensieri e atti di G. Herwegh, 1914; Kilian W., Herwegh als Uebersetzer, 1914; Heusold K., G. Herwegh und seine deutschen Vorbilder, 1916; Baldinger E., G. Herwegh. Die Gedankenwelt der «Gedichte eines Lebendigen», 1917; Hirschfeld H. E., Politische Zeitdichtung in Herwegh's «Gedichte eines Lebendigen», 1921; Мериан Ф. Р., Мировая литература и пролетариат, Газ, М., 1924. О роли Гервега в личной жизни Герцена подробно рассказано в полубиографическом произведении П. Губера «Кружение сердца» [1923].

Ф. Шиллер

ГЕРВИНУС Георг Готфрид [Georg Gottfried Gervinus, 1805 — 1871] — представитель культурно-исторического направления в буржуазной литературоведческой науке Германии, историк и политический деятель. В противовес господствовавшему до него биографическому методу и в соответствии со своим пониманием исторического процесса он рассматривал лит-ру не как самостоятельную область, а как часть общественно-политической и культурной жизни нации. Метод Г. направлен в первую очередь против романтического понимания литературы как независимого от социальной действительности явления; по Г., она подчиняется всем условиям времени и является «орудием тенденции» эпохи; историк литературы всегда должен руководствоваться «великой идеей» своей эпохи. Этой «великой идеей» своего класса, немецкой либеральной буржуазии 30-х и 40-х гг., Г. и руководствовался, когда писал свою пятитомную «Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen» (1835—1842, 5-е изд., под заглавием «Geschichte der deutschen Dichtung», 1871—1874), посвященную в первую очередь характеристике «времен расцвета» в немецкой литературе, каковыми он признает три эпохи: XI—XII вв., реформации и классицизма. Другие периоды считаются паузами, подготовкой или переходами. Схема лит-ого развития Г. — в сущности апология классицизма как завершения всякой лит-ры — стала господствующей в немецком буржуазном литературоведении. После классицизма Г. считал лит-ое развитие законченным и, исходя из утилитарных соображений своего класса, требовал, чтобы поэзия, раньше служившая задачам гармонического воспитания человека, теперь уступила место политическому воспитанию общества в духе государственности Гегеля.

Литературоведческий метод Г. в основном характеризуется всесторонним освещением эпохи, ее культурного состояния и лит-ры как части всей совокупности идей данного периода. Носителями лит-ого развития являются сильные личности, но они не созданы случаем или божественной силой, а исторически обусловлены требованиями

времени. Гениальный писатель, по Гервинусу, — наиболее яркий выразитель, носитель определенных идей своей эпохи, его биография поэтому имеет значение лишь постольку, поскольку она освещает эпоху, он — ее идейный центр, вокруг которого все группируется. Идеал Г. — это сильная, цельная мужественная личность, осуществляющая национальную миссию. Такими героями для него являются все предвестники национально-бюргерской освободительной борьбы в немецкой литературе, особенно Гуттен, Лютер, Лессинг и Г. Форстер — этот «самый классический писатель нашего языка». Буржуазия 30—40-х гг. нуждалась в героизации своих предвестников для санкционирования своих стремлений к власти; писатель должен был стать политическим борцом. Этим и объясняется резкая критика Гёте, которому Г. не мог простить ухода от действительности в мир идей во время борьбы Германии за национальную независимость. Из других произведений Г. следует отметить здесь его труды о Шекспире [«Shakespeare», 1849—1850, 4 тт. (русск. перев. К. Тимофеева, 4 тт., СПб., 1877; критику см. у Стороженко Н., «Шекспировская критика в Германии», «Вестн. Европы», 1869, X, XI, и в ст. «Значение Шекспира по толкованию Г.», «Отеч. зап.», 1862, VI и 1864, III) и «Händel und Shakespeare», 1863]. Идеи Г. были развиты младогегельянцами, утверждавшими, однако, что поэзия, хотя и обязана стать орудием политики, но не должна быть заменена последней. Недостатки метода Г. состоят, во-первых, в чрезмерной механической схематизации литературного развития и, во-вторых, в недооценке формально-эстетических проблем. Его антиподом в этом отношении является Коберштейн, положивший начало формально-эстетическому литературоведению в Германии. Влияние Г. на дальнейшее развитие немецкой литературоведческой мысли огромно: на него в значительной степени опираются современные духовно-историческая и культурно-историческая школы.

Биография: I. Сочин. Г., кроме указ. в тексте: Grundzüge der Historie, 1837; Die Mission der Deutschkatholiken, 1846; Die Preussische Verfassung und das Patent vom 8 Februar, 1847; Geschichte des 19 Jahrhunderts, 8 Bde, 1855—1866; Einleitung in die Geschichte des 19 Jahrhunderts, 1922; Jugendbriefe, mitgeteilt von Alfred Stern, 1924; Gervinus G., Leben, von ihm selbst, 1860, напечатан. 1894, автобиограф. доведена только до 1836, русск. перев. Эд. Циммермана, М., 1895.

H. Baumgarten, Gervinus und seine politische Uebersetzungen, 1852; Gosche, Gervinus, 1871; Lehmann E., Gervinus, 1871; Thorbeck August, G. G. Gervinus, 1879; Dörfel J., Gervinus als historischer Denker, 1904; Harnack O., G. Gervinus, 1918; Rychnier Max, Gervinus, Ein Kapitel über Literaturgesch., 1922. Ф. П. Шиллер

ГЕРГЕЛЬ Александр [Sandor Gergely, 1893 —] — один из наиболее значительных революционных писателей новой Венгрии. В эпоху войны 1914—1918 Г. — офицер австро-венгерской армии; потерял зрение на фронте; по окончании войны очутился в крайней бедности, был уличным продавцом мелочей, нищенствовал; в это время он соприкасался с опустившимися в результате войны элементами большого города. Спустя несколько

времени к Г. вернулось зрение. Его первые рассказы появились в органе соц.-дем. «Neprezaava» [1920 — 1921]. В 1922 вышли его первые книги рассказов («Sivatag», «Die Wueste») и первый роман («Beke»). Эти книги резко отражают жестокость и бессмысленность войны, нищету послевоенного времени, мнимого «мира», — однако без всякого указания какого-либо выхода. Позднейшие произведения Г. уже представляют собой этапы его поэтического и политического развития по направлению к сознательным писателям пролетариата и трудового крестьянства. В первом значительном романе Г. «Achrem ficko» [1925] представлена «беднота», т. е. масса люмпен-пролетариев, борющаяся против господствующего порядка. Несмотря на идеологические и формально-экспрессионистские колебания, роман этот в тяжелой атмосфере послереволюционной лит-ры Венгрии, — в стране бушующего белого террора, — знаменателен своими значительными и смело поставленными проблемами. В одном из последних своих романов «Ezerholdak partjan» [1926] Г. рисует, с чрезмерными эротическими отступлениями, бедноту венгерского крестьянства, борющегося за землю в тисках крупных землевладельцев. Художественно и идеологически выдержанное и одновременно первое пролетарски-реалистическое произведение представляет собой его последний роман «Hidat vernek» [1927]; в нем Г. изображает подпольную борьбу революционного пролетариата и трудового крестьянства под руководством коммунистов против террора крупных помещиков и капиталистов. Этот роман — первая попытка в венгерской лит-ре показать, как в классовой борьбе объединяются в один союз крестьянство и пролетариат; одновременно «Hidat vernek» представляет собой смелый политический акт. За последнее время Г. обезжизняет страну и пишет очерки и рассказы из жизни с.-х. рабочих и бедных крестьян, печатающиеся в единственном боевом пролетарском органе Венгрии «100%» (Будапешт).

А. Барта

ГЕРГЕШЕЙМЕР Джозеф [Joseph Gergesheimer, 1880 —] — современный американский романист. Р. в Филадельфии, в семье шотландских пресвитериан; некоторое время учился в школе у квакеров, а затем недолго пробыв слушателем Художественной академии. После поездки в Венецию начал в 1900 писать, но в течение 14 лет не мог напечатать ни одной строки. С 1914, после выхода в свет романа «The Lay Antopu», ежегодно издает романы.

Уже в первом произведении Г. намечилась его основная тема — отношения между полами. Герой мелодраматического романа — Энтони — все внимание уделяет сохранению своей невинности, маскируя это желание цинизмом. Встретив на своем пути девушку, он преодолевает ради нее все соблазны, мечтая о полной и совершенной любви. В лучшем своем произведении «The three Black Pennys» («Три поколения», М., 1925), рисуя угасание рода Пенни — некогда

преуспевающих фабрикантов — Г. дает «триптих любви» — отношения Гоуэта Пенни к жене одного придворного в середине XVII в., любовь стареющего Джаспера, правнука Гоуэта, и, наконец, любовь внука Джаспера в эпоху, когда металлургические заводы Пенни уже не работают. В романе «Java Head» (Явайский пик, М., 1926) из-за женщины гибнет капитан Эдмидон; центральной фигурой романа «Linda Condon» является охотница и пустая девушка, умеющая пробудить в мужчинах страстную любовь; в «Cytherea» («Кукла и женщина», М., 1925) Г. изображает стареющего мужчину, побывшего в последний раз, а в «Mountain Blood» («Горная кровь», М., 1927) — разрыв Гордона Мэккимона со своей женой ради сельской учительницы, к-рую автор пытается наделить неизъяснимым очарованием.

Тематика Г. остается без изменения в других его романах и в двух сборниках новелл. Г. нельзя отказать в умении дать острый психологический портрет женщины (сам Г. считает, что он прекрасно рисует женщин и девушек — «тургеневских» девушек), но очень высокая оценка творчества Г. некоторыми английскими и американскими критиками (например Н. Walpole, Llevellyn, Jones) не имеет достаточных оснований. В анализе драматических ситуаций он неглубок и часто необщителен. Неотъемлемым достоинством Г. следует признать его умение дать «couleur locale». С большим художественным вкусом развернут быт трех эпох в «Three Black Pennys», передан колорит Кубы в «The Bright Shawl» («Яркая шаль», Л., 1926), изображена Виргиния в «Mountain Blood» и старинный порт Салем в «Java Head». Изобразительная манера Г. характеризуется пристрастием его к эстетическому любованию внешним миром. Г. нередко злоупотребляет описанием красок, запахов и т. д. Социальная тематика всегда была чужда Г.; для него характерен поверхностный эстетизм, к-рый и привлекает к нему симпатии американской крупной буржуазии; последняя видит в Г. судью в вопросах эстетической культуры, а в убранстве его виллы — образец вкуса. Любовное описание фешенебельных салонов в романах Г., его многочисленные статьи о жизни финансовой знати подтверждают оценку Г. как избалованного писателя буржуазии.

Библиография: The Lay Antony, 1914; Mountain Blood, 1915 (русск. перев. «Горная кровь», изд. «Пучина», М., 1927); The three Black Pennys, 1917 («Три поколения», Роман, ред. и предисл. А. Арефина, изд. «Пучина», М., 1925); Gold and Iron, 1918 («Золото и железо», Новеллы, М., 1928); Java Head, 1919 (русск. перев. «Явайский пик», Изд. «Пучина», М., 1926); The happy End (новелла), 1919; Linda Condon, 1919; San Cristobal de la Habana (пут. заметки), 1920; Cytherea, 1922 (русск. перев. «Кукла и женщина», изд. «Пучина», М., 1925; 2-е изд. М., 1927 с прил.: А р е ф и н а А., «О творчестве Д. Гергешеймера»); The Bright Shawl, 1922 («Яркая шаль», Роман, изд. «Пучина», Л., 1926); Presbyterian Child, 1923; Balisand, 1924 (русск. перев. «Балисанд», изд. «Пучина», М., 1926); From an old house, 1925; La Calentura, 1926; Tampico, 1927 («Тампико», изд. «Пучина», 1928); Quiet Cities, 1929.

H. Baldwin Charles C., The men, who make our novels, 1925; Williams B. C., Our short-story writers, 1926.

Е. Л.

ГЕРД Кузебай [1898 —] — современный крупный удмуртский (вотский) поэт. Р. в бедной крестьянской семье Вотской автономной области. Начал печататься с 1916 в русских, а с 1917 в удмуртских периодических изданиях. Издал на удмуртском яз. два сборника лирических стихотворений, перевел на русский яз. сборник стихов удмуртской поэзессы Ашалычи-Оки, напечатал ряд статей об удмуртской лит-ре, фольклоре и т. д. Г. — знаток удмуртской мифологии и фольклора. Он собрал и обработал огромное количество народных песен. Народные мотивы в творчестве Герда занимают главное место. Герд писал и революционные стихи, однако последние в художественном отношении не представляют собой ценности. Отдельные стихи Герда переведены на русский (главным образом автором), финский и эстонский языки.

Библиография: «Крезьчи», Сборник стихов, 1922; «Удмурт Кырзан'еи», Удмуртские народные песни, изд. 3-е, «Удминистра», Ижевск, 1927; «Сборник послеоктябрьских стихов», «Удминистра», Ижевск, 1928.

ГЕРДЕР Иоганн Готфрид [Johann Gottfried Herder, 1744 — 1803] — выдающийся немецкий историк культуры, создатель исторического понимания искусства, считавший своей задачей «все рассматривать с точки зрения духа своего времени», критик, поэт второй половины XVIII в. Р. в семье ремесленника, окончил богословский факультет Кенигсбергского университета. В 1764 приехал в Ригу, где занял место преподавателя в соборной школе, позже — пасторского адъюнкта. В Риге начинается лит-ая деятельность Г. В 1776, благодаря стараниям Гёте, Г. переселяется в Веймар, где получает должность придворного проповедника. В 1788 совершает путешествие по Италии.

Сочинения Г.: «Фрагменты по немецкой лит-ре» (Fragmente zur deutschen Literatur, Riga, 1766 — 1768), «Критические речи» (Kritische Wälder, 1769) — сыграли большую роль в развитии немецкой литературы периода «бури и натиска» (см. «Sturm und Drang»). Здесь мы встречаемся с новой, восторженной оценкой Шекспира, с мыслью (ставшей центральным положением всей буржуазной теории культуры Г.), что каждый народ, каждый прогрессивный период мировой истории имеет и должен иметь лит-ру, проникнутую национальным духом. Г. обосновывает положение о зависимости лит-ры от естественной и социальной среды: климата, языка, нравов, образа мыслей народа, выразителем настроений и взглядов к-рого является писатель, совершенно определенных специфических условий данного исторического периода. «Могли ли бы Гомер, Эсхил, Софокл написать свои произведения на нашем языке и при наших нравах? — задает вопрос Гердер и отвечает: — Никогда!»

Развитию этих мыслей посвящены произведения: «О возникновении языка» (Berlin, 1772), статьи: «Об Оссиане и песнях древних народов» (Briefwechsel über Ossian und die

Lieder alter Völker, 1773) и «О Шекспире», напечатанные в «Von deutscher Art und Kunst» (Hamb., 1770). Сочинение «Тоже философия истории» (Riga, 1774) посвящено критике рационалистической философии истории просветителей. К эпохе Веймара относятся его «Пластика» [1778], «О влиянии поэзии на нравы народов в старые и новые времена» [1778], «О духе древнееврейской поэзии» (Dessau, 1782 — 1783). С 1785 начал выходить монументальный труд Г. «Мысли по философии истории человечества» (Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, Riga, 1784 — 1791). Это первый опыт всеобщей истории культуры, где получают свое наиболее полное выражение мысли Г. о культурном развитии человечества, о религии, поэзии, искусстве, науке, Восток, античность, средние века, Возрождение, новое время — изображены Г. с поражающей современников эрудицией. Одновременно Г. издал сборник статей и переводов «Рассеянные листки» [1785 — 1797] и философский этюд «Бог» [1787]. Последними его большими трудами (если не считать богословских его произведений) являются «Письма для спешествования гуманности» (Briefe zur Beförderung der Humanität, Riga, 1793 — 1797) и «Адрастей» [1801 — 1803], заостренная главным образом против классицизма Гёте и Шиллера.

Весьма значительна поэтическая и особенно переводческая деятельность Г. Он знакомит читающую Германию с рядом интереснейших, бывших до того неизвестными или малоизвестными, памятников мировой лит-ры. С огромным художественным вкусом сделана его знаменитая антология «Народные песни» (Volkslieder, 1778 — 1779), известная под заглавием «Голоса народов в песнях» (Stimmen der Völker in Liedern), открывшая путь новейшим собирателям и исследователям народной поэзии, т. к. только со времен Г. понятие о народной песне получило ясное определение и сделалось подлинным историческим понятием; в мир восточной и греческой поэзии вводит он своей антологией «Из восточных стихотворений» (Blumenlese aus morgenländischer Dichtung), переводом «Сакунталы» [1791] и «Греческой антологией» (Griechische Anthologie). Свою переводческую деятельность Г. завершил обработкой романсов о Сиде [1801], сделав достоянием немецкой культуры ярчайший памятник старониспанской поэзии.

Из числа оригинальных произведений Г. лучшими можно считать «Легенды» и «Парамифии»; менее удачны его драмы: «Дом Адмета», «Освобожденный Прометей», «Ариадна-Либеры», «Эон и Эония», «Филоктет», «Брут».

Г. — один из значительнейших деятелей эпохи «Sturm und Drang'a» (см.). Он борется с теорией лит-ры и философией эпохи Просвещения. Просветители верили в человека культуры. Они утверждали, что только такой человек должен быть субъектом

и объектом поэзии, считали достойными внимания и сочувствия в мировой истории только периоды высокой культуры, были убеждены в существовании абсолютных образцов искусства, созданных художниками, в максимальной степени развившими свои способности (такими совершенными творцами были для просветителей античные художники). Просветители считали задачей современного им художника приближение через подражание к этим совершенным образцам. В противоположность всем этим утверждениям Г. полагал, что носителем подлинного искусства является как раз не культивированный, но «естественный», близкий к природе человек, человек больших, не сдерживаемых рассудком страстей, пламенного и прирожденного, а не культивированного гения, и именно такой человек должен быть объектом художественного изображения. Вместе с другими иррационалистами 70-х гг. Г. необычайно восторженно относился к народной поэзии, Гомеру, Библии, Оссиану и, наконец, Шекспиру. По ним рекомендовал он изучать подлинную поэзию, ибо здесь, как нигде, изображен и истолкован «естественный» человек. По Г., человечество в своем развитии подобно отдельному индивиду: оно переживает периоды молодости и дряхлости, — с гибелью античного мира оно узнало свою первую старость, с веком Просвещения стрелка истории вновь совершила свой круг. То, что просветители принимают за подлинные произведения искусства, не что иное, как лишенные поэтической жизни подделки под художественные формы, возникшие в свое время на почве национального самосознания и ставшие неповторимыми с гибелью породившей их среды. Подражая образцам, поэты теряют возможность проявить единственно важное: свою индивидуальную самобытность, а т. к. Г. всегда рассматривает человека как часть социального целого (нации), то и свою национальную самобытность. Поэтому Г. призывает современных ему немецких писателей начать новый омоложенный круг культурного развития Европы, творить, подчиняясь вольному вдохновению, под знаком национальной самобытности. Для этой цели Г. рекомендует им обратиться к более ранним (молодым) периодам отечественной истории, ибо там они могут приобщиться к духу своей нации в его наиболее мощном и чистом выражении и почерпнуть силы, необходимые для обновления искусства и жизни. Однако с теорией циклического развития мировой культуры Г. совмещает теорию прогрессивного развития, сходясь в этом с просветителями, полагавшими, что «золотой век» следует искать не в прошлом, но в будущем. И это не единственный случай соприкосновения Г. с воззрениями представителей эпохи Просвещения. Опираясь на Гаманна, Г. в то же время солидаризуется по ряду вопросов с Лессингом. Таким образом Гердер

может рассматриваться как мыслитель, стоящий на периферии Sturm und Drang'a. Все же в среде штюрмеров Гердер пользовался большой популярностью; последние дополнили теорию Гердера своей художественной практикой. Не без его содействия в немецкой буржуазной литературе возникли произведения с национальными сюжетами («Гёц фон Берлихинген» — Гёте, «Отто» — Клингера и другие), произведения, проникнутые духом индивидуализма, развился культ прирожденной гениальности.

Библиография: I. Из сочинений Г. на русский яз. переведены Гербель Н., Немецкие поэты в биографиях и образцах, СПб., 1877; Мысли, относящиеся к философии, истории человечества, по разумению и начертанию Гердера (кн. 1—5), СПб., 1829; Сид. пред. и примеч. В. Зоргефреда, ред. Н. Гумилева, изд. «Всемирная лит.-ра», П., 1922; Сб. «Von und an Herders», 1861—1862, 3 тт.; *Sämtliche Werke*, 33 Bde, hrsg. von Bernhard Suphan, 1877 — 1909.

II. Гайм Р., Гердер, его жизнь и сочинения, 2 тт., М., 1888; Пинни А., Гердер, «Вести Европы», 1890, III—IV; Меринг Ф., Гердер. На философские и литературные темы, Минск, 1923; См. также в общих трудах по истории лит.-ры у Геттера и у Шерера В.; Хаум Р., Herder nach seinem Leben und seinen Werken dargestellt, 2 Bde, Berlin, 1880—1885; Кuhnemann E., Herders Leben, München, 1894, 3-е изд., 1927; Bloch D., Herder als Aesthetiker, 1896; Burkner R., Herder, sein Leben und Wirken, 1904; Siegel C., Herder als Philosoph, 1907; Jacoby G., Herders und Kants Aesthetik, 1906; Koschmieder A., Herders theoretische Sendung zum Drama, 1913; Treutler A., Herders dramatische Dichtungen, 1915; Bossart A., Herder, sa vie et son oeuvre, 1916; Sturm W., Herders Sprachphilosophie in ihrem Entwicklungsgang und ihrer historischen Stellung, 1917; Schmidt G., Herder und A. W. Schlegel, 1917; Kirseb., Herder und der Stil des Volksliedes, 1921; Weber G., Herder und das Drama, 1922; Harlem, von, Herders Lehre vom Volksgeist, 1922; Heinborn W., Natur und Mensch bei Herder, 1922; Unger R., Herder, Novalis und Kleist, Frankfurt a/M., 1922; May K., Lessings und Herders Kunsttheoretische Gedanken, 1923; Kerber K. T., Der Ideenwechsel in Herders Schriften über Poesie und Sprache von 1766 — 1778, 1924; Markwardt B., Herders «Kritische Wälder», 1925; Castle E., Herder als Wiedererwecker des deutschen Volksliedes, 1926.

В. Пуршев

ГЕРЕН Морис, де [Maurice de Guérin, 1810 — 1839] — французский поэт. Р. в обедневшей дворянской семье, в 1832 сошелся с христианско-социалистическим кружком аббата Ламенэ, впоследствии сотрудничал в католических изданиях «Revue Européenne» и «La France Catholique», переселился из провинции в Париж, где вел тяжелую борьбу за существование, но от романтической богемы стоял несколько в стороне. Кроме стихотворений и дневника, Г. принадлежат несколько поэм в прозе. Лучшая из них — «Сентауге» (Кентавр), где Г. в образе кентавра — обитателя высоких гор, презирающего жителей «долины», с тщетными поисками смысла бытия, приводящими его к полному пессимизму, изобразил самого себя, потомка старой дворянской семьи, сознавшего свою неприспособленность к деятельности в новом буржуазном обществе. Произведения Г. опубликованы после его смерти Жорж Санд (см.) в «Revue des Deux Mondes». Ближайшей помощницей Герена в работе являлась его сестра Евгения [1805 — 1848]; их переписка опубликована в 1862 Барбэ д'Оревиля. В XX в. на Г. обратили внимание критики-символисты, как на непосредственного предшественника и учителя Бодлера и символизма, особенно в жанровой



АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ ГЕРЦЕН

области. «Кентавр» считается одним из лучших образцов романтической «поэмы в прозе».

Библиография: I. Le Centaure, 1838; La Bacchante, 1838; Reliquiae, publiées 1861 par M. Trébutien; Œuvres complètes de Maurice et d'Eugénie de Guérin (3 vv.), 1869 et 1922.

II. Le Franc, M. de Guérin, s. a.; Gourmont R., de, Promenades littéraires, V^e série, 1913; Zirmowski, M. de Guérin, 1921; Jalous Ed., L'esprit des livres, 1^e série, 1925; Садовник В., ст. в сборн. «Под знаменем науки», М., 1922.

ГЕРКУЛЕС — см. «Геракл».

ГЕРМАН Эммануил Яковлевич [1892 —] — поэт. Р. в семье адвоката. Печатается с 1911 (журналы «Сатирикон», «Летопись», одесская пресса). Выдвинулся в 1917 (под псевдонимом Эмиль Кроткий) своими едкими фельетонами-сатирами в «Новой жизни» М. Горького.

По своей тематике все поэтическое творчество Германа может быть разделено на два цикла: стихи о революции и миниатюры исторического содержания. Находясь под несомненным влиянием акмеизма (большая четкость ритма, точный конкретный словарь, тяга к вещным образам, к вещи вообще), Г. совмещает однако формально-акмеистические элементы с сильной общественно-идейной струей. Революция воспринята Г. очень восторженно, пафосно, но наряду с этим поэт обнаружил довольно слабое понимание сущности общественно-политического сдвига 1917. Революцию Г. понимает гл. обр. как привнесение в противоречивую русскую «азиатскую» действительность западного начала. Г. часто ищет в нашей революции сходства с Великой французской революцией.

Культура стиха у Г. стоит на довольно высоком уровне. Все же следует отметить некоторое однообразие его приемов (малое количество разрабатываемых ритмов, повторяемость отдельных образов, метафор). Особенно удаются ему отдельные штриховые зарисовки лирико-эпического характера. Сейчас Г. — газетный работник.

Библиография: I. Растопленный ползок, изд. «Наука», П., 1918 (то же, изд. «Огонек», М., 1929); Разговор с Вильсоном, Поэма, Харьков, 1919; Скифский берег, Харьков, 1920; Стихи о Мюкке, Гиз, Екатеринбург, 1922.

II. Герман В., 100 поэтов, Тверь, 1923. Ан. Т.

ГЕРМАНИЗМ — слово или оборот речи, заимствованные из немецкого языка и противоречащие нормам русской речи. Примеры: «...слеза относилась нами к гем ю т у» (Герцен); «Теперь он делает свой комплимент» (Jetzt macht er sein Kompliment — вместо «теперь он раскланивается», русск. перев. Гофмана, изд. Гиз); «Помните моего близкого, помните моего далеко» (Gedenken Sie mein in der Nähe, gedenken Sie mein in der Ferne — стихи Карла Ивановича в «Детстве» Л. Толстого). Много Г. в формах словообразования современного русского яз.: глаголы на «изировать» («национализировать»), существительные на «изация» («большевизация», «советизация»), сложение основ без соединительной гласной («Волгастрой», «пионеротряд») и т. п. Германизм — один из видов в а р и а н т а (см.).

ГЕРМАНСКИЕ ЯЗЫКИ представляют особую ветвь так наз. индо-европейской группы языков (см.). В настоящее время Г. яз. насчитывается девять: английский, голландский, верхненемецкий, нижненемецкий, фризский, датский, исландский, норвежский и шведский. Первые пять составляют зап.-германскую группу, вторые четыре — сев.-германскую (скандинавскую). Ранее существовала еще восточная группа в составе яз.: готского, вандалского и бургундского. Но только готский яз. известен по памятникам IV—VI вв., а также по небольшой записи отдельных слов, сделанной в XVI в. голландцем Бусбеком от готов Крыма, где язык их — так наз. крымско-готский — существовал еще до XVI века. Все Г. языки отличаются от остальных индо-европейских языков своеобразными чертами, особенно в области согласных (так наз. «первое» и «второе передвижение согласных») и в области морфологии (так наз. «слабое спряжение глаголов»). Эти черты обычно объясняются смешанным (гибридным) характером Г. яз., наслывшихся на явно неиндо-европейскую иноязычную основу, в определении к-рой мнения ученых расходятся.

Библиография: II. О смешанном характере Г. яз. ср.: Meillet, Les caractères généraux des langues germaniques, P., 1925; Feist S., Indogerman u. Germanen; Его же, Die germanische und die hochdeutsche Lautverschiebung, P.—В., В. 56; Его же, Noch einmal zur germanischen und zur deutschen Lautverschiebung, P.—В., В. 37. Braun T., Die Urbevölkerung Europas und die Herkunft der Germanen, Pr., 1922 (о языках Г. яз.); Бубрих Д., О языковых следах финских телстонов — чуди. Язык и литература, I, Л., 1926 (о финских элементах в Г. яз.). О Г. яз. см. в капитальном труде — Grundriss der germanischen Philologie, hrsg. von H. Paul, Bde I, II, 1907, где указана и вся предшествующая лит-ра (ныне выходит новым изданием в Берлине у Gruyter). Краткий очерк у Loewe R., Germanische Sprachwissenschaft, Sammlung Götschen, № 238.

ГЕРМЕНЕВТИКА [греческ. ἐρμηνεύω — толкую] — учение об истолковании какого-нибудь произведения, установлении подлинного его смысла и точного понимания его содержания. Термин Г. применялся чаще всего в отношении библейских текстов, затем — в значении учения о восстановлении первоначального смысла лит-ых памятников, дошедших в искаженном и частичном виде, непонятных без комментариев, а также в значении истолкования всякого произведения (сюда относятся напр. объяснительные издания авторов). В этом смысле Г. — дисциплина филологической критики (см. ст. Ф. Зелинского «Филология» и Малеина «Филологическая критика» в Энцикл. слов. Брокгауз-Ефрон, т. 70). За последнее время Г. придается в литературоведении более широкое значение необходимого в исследовании всякого художественного памятника момента — объективного его истолкования.

Библиография: II. Юнгхейм, О филологической герменевтике, Журн. МИП, 1883, ч. 120; Влас, Hermeneutik und Kritik, русск. перев. О., 1891.

ГЕРОЙ — см. «Образ».

ГЕРО И ЛЕАНДР — герои античного мифа. Основные составные элементы мифа о Г. и Л. [тайные свидания посвященной богине (Афродите) Геро со своим возлюбленным,

трудный путь любовника (Л. переплывает Геллеспонт), уничтожение путевого огня и гибель любовника, наконец самоубийство Г., бросающейся с высоты башни) принадлежат к числу мотивов, широко распространенных в народных поверьях, песнях и встречающихся как самостоятельно, так и в сочетании с другими мотивами.

Миф о Г. и Л. неоднократно подвергался литературной обработке как в античной поэзии (Овидий), так и в литературе нового времени (Шиллер, Грильпарцер).

ГЕРОИЧЕСКИЙ СТИХ — стих, употреблявшийся в героических или эпических произведениях, напр. гекзаметр (см.), александрийский стих ложноклассических трагедий (шестистопный ямб); в Англии и Италии Г. С. называют и пятистопный ямб, в России и Польше — силлабический тринадцатисложник и т. д.

ГЕРРИК Роберт [Robert Herrick, 1868 —] — американский писатель. Вместе с С. Крэйном, Ф. Норрисом (см.) и Х. Гарландом Г. выступил в конце прошлого века как художник радикальных слоев мелкой буржуазии. Противоречия действительности Г. видит главным образом в области нравственной, его внимание больше всего привлекают те моменты человеческой психики, когда обрываются нити, связывающие «я» с традиционным, условным и неподвижным бытом, и личность обретает новые, более совершенные жизненные основы. Произведения Г. разделяются на два основных цикла. В первом он обращается к положению женщины и проблеме брака в буржуазном обществе. Г. показывает, что внешне-романтическое отношение к женщине в Америке не позволяет ей быть равноправным членом общества (Милли в «Жизнь одной женщины» — «One Woman's Life», 1913; жена доктора в «Исцелителе» — «The Healer», 1911, «Простая Лилла» — «Homely Lilla», 1911; Маргарет Польш в романе «Вместе» — «Together», 1908). Реализм Г. в этих произведениях противостоит условному «нежному» (bland) реализму писателей консервативной мелкой буржуазии (Г. Джемс, У. Гоуэлс и др.). Уже в этом первом цикле Г. обнаруживает отрицательное отношение к буржуазному обществу, в последующих романах он обращается к более широким социальным проблемам. В «Обычной судьбе» (The Common Lot, 1904) Геррик показывает, как капитализм искусство подлинное подменяет искусством, цель которого — прибыль. В «Воспоминаниях американского гражданина» (The Memoirs of an American Citizen, 1905) писатель обращается к политическому миру Америки и обрисовывает его резко отрицательно. В «Грубых» (Chimes) Г. с меньшей художественной силой выступает против лицемерия, приспособленчества и делячества в среде ученых.

Как и большинство американских мелкобуржуазных писателей Г. видит выход из противоречий буржуазного общества в возвращении к простоте и непосредственности

деревенской жизни («Поле Кларка» — «Clark's Field», 1914), в самоусовершенствовании («Жизнь за жизнь» — «Life for Life», 1910), в преодолении эгоизма (жена архитектора в «Обычной судьбе», Джонстоны в «Together», сестра Гарриingtona в «Воспоминаниях американского гражданина») и в создании здоровых условий существования на основе изменения общественного строя («Together», Гольден в «Исцелителе», герой «Хозяина гостиницы» — «The Master of the Inn», 1908).

Библиография: I. Русск. пер.: Еще не поздно (Homely Lilla), Ром., перев. Л. Л. Домгера, под ред. Д. М. Горького, изд. «Книга», Л., 1927; Лавна усности (Chimes), Ром., перев. Н. Вольпина и Н. Чуковского, Гиз., М.—Л., 1928; Опустошение (Waste), 1928, русск. перев. (с пред. автора к русск. изд.), ЗИФ, 1929.

II. Синклер Э., Деньги шутят, Газ; Contemporary American Novelists, by Carl van Doren, N.-Y., 1923.

С. Динамов

ГЕРЦЕН Александр Иванович [1812 — 1870] — замечательный публицист и один из самых талантливых мемуаристов мировой литературы, выдающийся политический деятель, основатель русского вольного (бесцензурного) книгопечатания, родоначальник русской политической эмиграции. Ленин характеризовал Г. как «писателя, сыгравшего великую роль в подготовке русской революции». Плеханов писал о Г.: «Как политический публицист он до сих пор [1912] не имеет у нас себе равного. В истории русской общественной мысли он всегда будет занимать одно из самых первых мест». «Могучий лит-ый талант» Г. (слова Плеханова) признается всеми без исключения, писавшими о Г. на русском или иностранных языках. Алексей Веселовский пишет о «силе слова и художественности образов и форм, доходящих у Г. до гениального блеска». Различными сторонами своей деятельности Г. входит в историю русской беллетристики, критики, политической публицистики и историографии, но основной остается его роль как родоначальника «русского социализма», критика буржуазной цивилизации и провозвестника новой эпохи в истории мировой социалистической мысли. В России Г. оставался запрещенным писателем вплоть до революции 1905. Полное собрание его сочинений было закончено только после Октябрьской революции. Изучение деятельности Г. и популяризация его произведений (напр. имеющих непреходящее значение мемуаров «Былое и думы») до сих пор далеко отстают от исторической роли Г. и высоких художественных и просветительных достоинств его работ.

«Незаконный» сын большого русского барина, И. А. Яковлева, и воспитательницы его детей, немки Луизы Гааг, Г. в детстве испытал на себе благотворное влияние крепостной прислуги и потрясения, вызванного в дворянском обществе движением и судьбой декабристов. Уже в юношеские годы Г. играет выдающуюся роль среди студенчества Московского университета, группируя вокруг себя кружок единомышленников, из которого впоследствии вышли

выдающиеся политики, публицисты, критики и т. д. В связи с деятельностью этого кружка, проникнутого резко-отрицательным отношением к николаевскому режиму, в ночь с 19 на 20 июня 1834 Г. был арестован и в апреле 1835 отправлен в ссылку (Вятка, Пермь, Владимир на Клязьме). В 1840 Г. вернулся в Москву, но уже в следующем году был вторично отправлен в ссылку (Новгород). Вернувшись из ссылки в 1842, Г. отдался литературной деятельности и в ближайшие годы поместил в журнале Белинского ряд философских статей и беллетристических проповедей (повести — «Доктор Крупов», «Сорока-воровка» и роман «Кто виноват?»). 31 января 1847 Герцен выехал за границу и больше уже не возвращался в Россию.

Мировоззрение Г. сложилось под влиянием левых гегельянцев, Фейербаха и французских социалистов-утопистов. С самого начала оно было действенным и антиправительственным. «До ссылки, — рассказывал впоследствии Г., — между нашим кругом и кругом Станкевича (см.) не было большой симпатии. Им не нравилось наше почти исключительно политическое направление, нам не нравилось их почти исключительно умозрительное. Они нас считали фрондерами и французами, мы их — сентименталистами и немцами». В основе указанного расхождения лежало различное восприятие философии Гегеля, под знаменем которой шел процесс оформления политической и общественной мысли интеллигенции 40-х гг. Кружок Станкевича — Белинского находился под влиянием консервативных сторон этой философии, кружок Герцена делал из нее революционные выводы. «Философия Гегеля — алгебра революции, — писал Г., — она необходимо освобождает человека и не оставляет камня на камне от мира христианского, от мира преданий, переживших себя». Усвоить подобное толкование гегелевской диалектики Г. помогла хорошо знакомая ему лит-ра левых гегельянцев. В свою очередь он помог Белинскому и Бакунину преодолеть консервативную сторону философии Гегеля. Провозглашением революционного истолкования гегелевской философии явились «Письма об изучении природы» [1843]; о некоторых частях этих «Писем» Плеханов пишет: «легко можно подумать, что они написаны не в начале 40-х гг., а во второй половине 70-х, и притом не Г., а Энгельсом. До такой степени мысли первого похожи на мысли второго. А это поразительное сходство показывает, что ум Г. работал в том же направлении, в каком работал ум Энгельса, а стало быть и Маркса». Эта замечательная оценка философской мысли Г., сразу выдвигающая его на одно из первых мест в истории современной философии, отнюдь не должна вести к выводу, что Г. в своих философских и исторических взглядах являлся законченным материалистом-диалектиком. До последовательных взглядов типа Маркса — Энгельса Г. не

доработался. Продвинувшись довольно далеко по этому пути, получив возможность в ряде случаев высказываться достаточно решительно в духе исторического материализма, Г. однако не стал последовательным материалистом. Над его философскими и историческими взглядами тяготела отсталость общественных отношений России середины XIX в.

В еще более резкой форме отсталость этих отношений сказалась на общественно-политических взглядах Г., на его политической программе и, в частности и в особенности, на его политической тактике. Одновременно с влиянием левого гегельянства Г. испытал на себе влияние социалистов-утопистов. С момента ознакомления с их критикой капиталистического строя Г. считал себя социалистом и, по его выражению, «неисправимым социалистом» остался на всю жизнь. Собственные наблюдения над функционированием капиталистической машины в таких ее мировых центрах, как Лондон и Париж, опыт революции 1848 года, пристальное изучение буржуазной культуры во всех ее видах углубили и заострили в Герцене ненависть и презрение к буржуазной цивилизации, к-рую он заклеймил именем «социальной антропофагии» (людоедства), сделал из него ее принципиального противника по чувству и разуму. Многочисленные страницы, посвященные Г. разоблачению капиталистического строя и буржуазной культуры, принадлежат к самым ярким и блестящим произведениям его пера. На первом месте среди этих произведений — его книга «С того берега» [1851], являющаяся одним из самых замечательных памятников мировой социалистической мысли. Книга представляет собой сборник наблюдений и размышлений над европейскими событиями 1847—1851. Центральным пунктом этого произведения, как и ряда последующих работ Герцена, — можно сказать центральным пунктом всех его размышлений — является вопрос о возможности, необходимости и условиях перехода от осужденного и умирающего капиталистического мира к новому социалистическому строю.

Изучение философии Гегеля и Фейербаха сделало невозможным для Г. принять без критики те практические пути политики, к-рые указывали социалисты-утописты. Еще в России, в 1842, Г. ставит вопрос: «Где лежит необходимость, чтобы будущее разыгрывало нами придуманную программу? Иначе говоря: чем доказана неизбежность перехода от капитализма к социализму?» Этот вопрос, поставленный Г. сначала чисто теоретически, был заострен, углублен и поставлен перед Г. — как основной вопрос всей жизни и всего мирозерцания — крахом революционного движения 1848 — 1850 в Европе. «Видя, — писал Герцен, — как Франция смело ставит социальный вопрос, я предполагал, что она хоть отчасти разрешит его, и оттого был,

как тогда называли, западником. Париж в один год отрезвил меня — зато этот год был 1848... Попытки нового хозяйственного устройства одна за другой выходили на свет и разбивались о чугунную крепость привычек, предрассудков, фактических стародавностей, фантастических преданий. Они были сами по себе полны желанием общего блага, полны любви и веры, полны нравственности и преданности, но не знали, как навести мосты из всеобщности в действительную жизнь, из стремления в приложение».

Так, обр. выше формулированный вопрос Г. означал крах утопического социализма и требование научного обоснования социализма. Известно, что ответ на этот вопрос был дан только Марксом — его учением об историческом материализме и о классовой борьбе. Ни то, ни другое учение Маркса не было воспринято Г. Здесь опять-таки сказались тяготение над его мыслью отсталости общественных отношений его родной страны. Г. не отрицал и не мог отрицать наличия классовой борьбы в истории. Но он не мог усвоить и не усвоил себе взгляда на классовую борьбу пролетариата как на орудие замены капитализма социализмом. Г. не закрывал глаз на определяющую роль материальных фактов истории человечества. Но он не мог усвоить и не усвоил того материалистического понимания истории, к-рое единственно способно вскрыть неизбежность перехода от капиталистической формы производства к социалистической, и механизм этого перехода. Тем самым для Г. оставалась закрытой та единственная дорога, к-рая могла привести его к такому ответу, к-рый удовлетворил бы его громадный критический ум. Разочаровавшись в чисто политических революциях и ее деятелях, сколь бы радикальны ни были их воззрения в чисто политической области, признав единственно достойной своего имени лишь ту революцию, к-рая способна внести коренное изменение в материальное положение трудящихся и решительно изменить положение пролетариата, Г. не нашел путей к этой революции. Отсюда — разочарование Г. в европейском мире, в его способности преодолеть буржуазную цивилизацию. В истории мировой социалистической мысли Г. поэтому представляет высший предел критического отношения ко всем домарксовым формам социализма, ко всем формам не пролетарского социализма. В этом заключается великая заслуга Г. перед историей социалистической мысли, свидетельство его громадного превосходства над уровнем мещанских, некритических демократов его эпохи. Правильно поставив вопросы, выдвинутые крушением утопического социализма и мелкобуржуазной революционной демократии, Г. не нашел на них ответа. Через 10 лет после революции 1848 г. Герцен все еще спрашивал:

«Посмотрите кругом, что в состоянии одушевить лица, поднять народы, поколебать массы: религия ли папы... или религия без папы с ее догматом воздержания от пива в субботний день? Арифметический ли цантеизм всеобщей подачи голосов, суеверие в республику или суеверие в парламентские реформы?... И отвечал: «Нет и нет, все это бледнеет, стареет и укладывается, как некогда боги Олимпа укладывались, когда они съезжали с неба, вытесняемые новыми соперниками. Только на беду их нет у наших потерпевших кумиров»... У буржуазной европейской цивилизации нет соперников, есть только наследник, и этот наследник — мещанство, застой, «китайский муравейник» — таков вывод Герцена. «Существуют ли входы новой силы, которые могли бы обновить старую кровь, есть ли подсадки и здоровые ростки, чтобы прорастить измелъчавшую траву (буржуазной цивилизации)?» — вновь спрашивал Г. и отвечал полным безнадежности отказом теоретически разрешить этот вопрос. «Правого между голодным и сытым найти немудрено, — писал в этом настроении Г., — но это ни к чему не ведет... И в крестьянских войнах Германии народ был прав против феодалов, и в 1848 году демократия была права против буржуазии, но и в том и в другом случае народ был побит». Той «необходимости» воплощения своих идеалов свободы и социальной справедливости, к-рую Г. искал, он в Европе не нашел. Оставалось обратиться к России.

Это обращение неизбежно вводило в построения Герцена элементы мистической веры и идеализации российской отсталости. Социально-политическая отсталость России, патриархальный уклад ее крестьянского «мира» явились для Г. последним оплотом его веры в социализм. Это была апелляция от ожесточенной классовой борьбы Европы, от ее торжествующей буржуазной культуры, растоптавшей свои собственные освободительные лозунги, от воцарившейся в ней и, казалось, безысходной «социальной антропофагии» — к принципам социальной справедливости, продолжавшим якобы жить во внутреннем укладе русской сельской общины. В конце 1859 Герцен спрашивал: «Что может внести в этот мрак (мрак темной ночи европейского и американского мира. — Л. К.) русский мужик, кроме продывленного запаха черной избы и дегтя?» — и отвечал: «мужик наш вносит не только запах дегтя, но еще и какое-то допотопное понятие о праве каждого работника на даровую землю... Право каждого на пожизненное обладание землей до того вросло в понятия народа русского, что, переживая личную свободу крестьянина, закабаленного в крепость, оно выразилось повидимому бессмысленной поговоркой: „Мы господские, а земля наша“... Счастье, что мужик остался при своей нелепой поговорке. Она перешла в правительственную

программу или лучше сказать в программу одного человека в правительстве, искренно желающего освобождения крестьян, т. е. государя. Это обстоятельство дало так сказать законную скрепу, государственную санкцию народному понятию». «Задача новой эпохи, в к-рую мы входим, — продолжал Г., — состоит в том, чтоб на основании науки сознательно развить элемент нашего общинного самоуправления до новой свободы лица, минуя те промежуточные формы, которыми по необходимости шло, путаясь по неизвестным путям, развитие Запада». Это построение целиком вскрывает ту теоретическую и практически противоречивую позицию Г., в к-рую он попал, разуверившись в путях утопического социализма и не найдя дороги к социализму научному. Нетрудно вскрыть в этом построении три идеи различного калибра, различного происхождения и различной дальнейшей судьбы: 1. Вера в «бытовой, непосредственный социализм» русского общинного крестьянства, к-рый необходимо и возможно охранить от глетворного влияния капитализма для того, чтобы выйти на путь социалистического развития, утерянный Западом. «Чем прочнее и больше выработаны политические формы, законодательство, администрация, чем дороже они достались, тем больше препятствий встречает экономический переворот. Во Франции и Англии ему представляется больше препятствий, чем в России». Общинная Россия, охраненная от влияния начал буржуазной культуры, является так. обр. обетованной страной социализма. Ее всесторонняя — экономическая и политическая — отсталость является гарантией сравнительной легкости ее социалистического переустройства. Эта идея легла в основу реакционно-утопических черт последующего народничества. Известными своими сторонами эта идея сближала Г. со славянофильством и придавала его взглядам мессианический характер. 2. Идея права на землю. Герцен формулировал эту идею как социалистическое начало. Именно в этом крестьянском сознании права на землю Г. хотел видеть тот новый социалистический принцип, к-рый крестьянская Россия вносит в «нерешенный вопрос, перед к-рым остановилась» капиталистическая Европа, т. е. вопрос об экономических основах нового общества. Г. полагал, что идея права на землю придает «освободительную крестьян» социалистический характер. На деле идея права на землю не заключала в себе ни грана социализма. Она не имела никакого отношения к «европейскому» спору между капитализмом и социализмом. Но если в идее права на землю, вопреки субъективному представлению Г., не было ничего социалистического, то в ней было несомненно революционное содержание. Этот лозунг в конкретных русских условиях, в эпоху «освобождения» крестьян — и после нее — был самой широкой

формулировкой интересов крестьянства в их противоречии с интересами помещичьего землевладения. Полное признание «права на землю» знаменовало бы признание за крестьянством права на громадный земельный фонд дворянства. Это подлинное революционное требование крестьянства и нашло себе выражение в формуле, которую отстаивал Герцен, придавая ей однако несвойственный ей социалистический характер. Эта черта герценовских взглядов вошла необходимым элементом во все дальнейшее развитие революционной русской мысли. Однако подлинно революционный смысл идея права на землю могла приобрести лишь в том случае, если ее осуществление связывалось с движением самого крестьянства. Герцен этой связи не видел. Наоборот. Осуществления «права на землю» он ожидал не столько от революционного движения крестьянства, сколько от усвоения этой идеи правительством. Отсюда третий элемент во взглядах Г., его фантастическо-оппортунистические представления о роли, к-рую могло бы сыграть в деле освобождения крестьянства правительство. Эти представления были связаны у Г., во-первых, с общим пренебрежением или равнодушием к вопросам политического устройства, замалцованным у социалистов-утопистов и у высоко ценимого Герценом Прудона, во-вторых — с уверенностью в полной политической пассивности крестьянской массы и в-третьих — с доверием к сверхклассовому характеру власти. «Императорская власть у нас, — писал Г., — даже через полтора года, после 19 февраля 1861 — только власть, т. е. сила, устройство, обзаведение; содержания в ней нет, обязанностей на ней не лежит, она может сделаться татарским ханатом и французским Комитетом общественного спасения, — разве Пугачев не был императором Петром III?» Когда Чернышевский попытался выяснить Г. всю иллюзорность и вредность подобных взглядов — «не убаюкивайтесь надеждами и не вводите в заблуждение других, — писал Чернышевский Г., — помните, что сотни лет губит Русь вера в добрые намерения царя», — Г. отвечал: «Кто же в последнее время сделал что-нибудь путное для России кроме государя? Отдадим и тут кесарю кесарево». Этот взгляд определил и тактику Г. во время «освобождения» крестьян: рассматривая освобождение крестьян с землей как переходную меру социалистического характера, Г. в то же время колебался между либерально-бюрократическим и революционно-демократическим решением вопроса об освобождении, явно больше рассчитывая на первое, чем на второе. Эта сторона практической политики Г. роднила его с умеренными либералами и вызвала его разрыв с последовательными революционными демократами и социалистами типа Чернышевского, его друзей и учеников (молодое поколение

эмиграции 60-х гг.). То же обстоятельство наложило решительный отпечаток на «Колокол», созданную Г. в эмиграции русскую политическую газету (№ 1 вышел 1/VII 1857, последний — 244—245 номер — 1/VII 1867; в 1868 выходило продолжение «Колокола» на французском яз.). Вместе с другими изданиями Г. (журнал «Полярная звезда», периодические издания — «Общее вече» и «Под суд», сборники статей и т. д.) «Колокол» представлял первую русскую свободную политическую трибуну, орган систематического облечения и разоблачения мерзостей крепостнически-монархического режима. В этом смысле заслуги «Колокола», к-рый Г. редактировал совместно со своим другом и единомышленником Н. П. Огаревым (см.), велики и незабываемы. Но положительная программа «Колокола» в эпоху реформ [1857—1862] была умеренна. Впоследствии, под влиянием краха своих надежд на ход крестьянского дела, реакционного поворота правительства, польского восстания, оживления демократического движения в Европе и в частности оживления рабочего движения (основание и работа I Интернационала), Герцен пытался радикализировать «Колокол» и свою программу. С 1864 он выдвигает лозунг «Земли и воли», а в 1865, начиная с № 197 «Колокола», прибавляет этот лозунг в качестве девиза к старому девизу «Колокола»: «Vivos voco!» (Зову живых). Это обозначало вместе с тем стремление найти новую аудиторию для «Колокола», опереться вместо либерального дворянства на начинавшую играть все более заметную роль в общественной жизни радикально настроенную разночинную интеллигенцию. Но активная часть этой новой интеллигенции шла под другим знаменем: ее программа складывалась под сильнейшим влиянием философских, социально-экономических и политических взглядов Н. Г. Чернышевского, который во всех указанных областях гораздо последовательнее и резче Герцена проводил линию революционной и демократической политики с идеей крестьянской революции в центре ее. В итоге, к концу жизни Г. оказался политически изолированным. Либералы не могли простить ему его социалистических убеждений, его сочувствия польскому восстанию 1863, его похода против дворянского землевладения, его злых выходок против монархических принципов. Для революционной интеллигенции была неприемлема его оппортунистическая тактика, его недоверие к прямому революционному действию масс. Пролетарский же социализм, складывавшийся вокруг Маркса, питал естественное недоверие к публицисту и политику, не сумевшему стать на точку зрения классовой борьбы современного пролетариата и возложившему свои надежды на «бытовой, непосредственный социализм» сельской общины самой отсталой из европейских стран. Возведенная Г. внутренне

противоречивая постройка, в к-рой общечеловеческий идеал социализма, почерпнутый из результатов умственной работы передовых стран, опирался на экономикку и психологию отсталых и обреченных умиранию аграрных отношений, не могла устоять под ударами жизни. Чем дальше тем больше становилось невозможным мирное сожительство элементов западно-европейского социализма с апологией отсталых социальных отношений России. Однако в известный момент и эта внутренне противоречивая проповедь могла сыграть и сыграла подлинно революционную роль. Роль Г. как необходимого переходного звена в истории мировой социалистической мысли и русского революционного движения выяснила только марксистская мысль — Плеханов и Ленин. «Духовная драма Г., — писал Ленин к столетию со дня его рождения, — была порождением и отражением той всемирно-исторической эпохи, когда революционность буржуазной демократии уже умирала (в Европе), а революционность социалистического пролетариата еще не созрела... У Г. скептицизм был формой перехода от иллюзий «надклассового» буржуазного демократизма к суровой, непрклонной, непобедимой классовой борьбе пролетариата». Громадный, вспыхивающий гениальными блестящими, литературный талант Герцена, его пламенная ненависть к буржуазному строю, искренняя преданность социалистическому идеалу и продолжавшееся всю жизнь служение делу освобождения человечества от гнета капитала, а России — от гнета крепостничества, — делают его личность одной из самых привлекательных в истории социализма, а его сочинения — замечательным, увлекательным комментарием к истории культурного и революционного движения Европы и России между Февральской революцией и Парижской коммуной.

В лит-ом наследстве Г. законченные беллетристические, философские или социологические произведения составляют незначительную и не самую ценную часть. Все остальное — свободный, сознательно ломающий все установленные лит-ые формы, рассказ-исповедь о себе и о своей эпохе. «Это не столько записки, сколько и споведь», — писал сам Г. в предисловии к своему самому крупному произведению — «Былому и думам», к-рое он писал и перерабатывал 15 лет. К этой форме, к вольному рассказу о своих переживаниях по поводу любого встретившегося в жизни факта, тяготеет вся лит-ая манера Г. Отсюда его стремление облечь свои работы в форму «писем» («Письма из Франции и Италии», «Письма к будущему другу», «Письма к старому товарищу» и т. д.), записок («Записки д-ра Крупова»), автобиографических рассказов («Былое и думы»); отсюда же тесное единство лит-ых работ Г. и его переписки и многочисленных дневников: личные письма и дневники его легко и

непосредственно переходят в лит-ые работы. Предпосылкой этой манеры Г. является его поразительная и редкая в лит-ре искренность. В этой искренности можно пожалуй отметить оттенок старого барства, сознание своей «избранности», признание важности и общественного интереса своих личных переживаний. Однако опасность фальшивых нот, связанных с этим, преодолена у Г. глубокой серьезностью и страстностью в отношении к основным проблемам жизни.

В русской лит-ре никто (кроме Толстого) не рассказал столь беспощадно о себе и своих близких, как Г. Но у Толстого этот рассказ был продиктован морализирующими тенденциями. У Г. этих тенденций не было никогда. Гегелевская диалектика и фейербаховский материализм освободили Г. навсегда от попыток стать в позу морального проповедника. Его художественный рассказ не преследует другой цели, как показать и понять жизнь как она есть. И в этом он достигает поразительной силы. «Все эти дни, — писал Тургенев, — я находился под впечатлением той части „Былого и дум“ Г., в к-рой он рассказывает историю своей жены, ее смерть и т. д. Все это написано слезами, кровью: это — горит и жжет. Так писать умел он один из русских». Эту характеристику следует отнести не только к указанной части «Былого и дум» и не только к «Былому и думам». Сила чувства и сила изобразительных средств Г. такова, что «горят и жгут» не только страницы, посвященные им своим личным переживаниям. Его художественные характеристики людей, событий и целых эпох в ряде случаев непревосходимы по глубине проникновения, тонкости восприятия, меткости удара. Он достигал той же выразительности, когда его рукой водила ненависть к Николаю I, Наполеону III, русскому крепостнику и европейскому помещику, или любовь к декабристам, к Белинскому, к Орсини, к народной массе, творившей революцию 1848. Эта сила оставляла его только тогда, когда он переставал понимать движущие силы и психологию того или иного общественного движения: это относится одинаково к деятелям 60-х гг. в России (Чернышевский, Добролюбов, молодая эмиграция) и деятелям марксистского социализма в Европе.

Бесстрастный рассказ, сухая регистрация фактов, логическое сопоставление идей, систем, тенденций — были глубоко чужды литературной манере Г. Переживший очень сложную личную жизнь, близкий свидетель и участник драматических моментов мировой истории, Г. воспринимал жизнь как постоянно развивающуюся драму, иногда прерываемую комическими эпизодами и часто переходящую в безысходную трагедию. Его художественная сила заключалась в том, что он переносил на свои страницы куски этой драмы так, как подносила их жизнь, ничего не смазывая и не приглушая, не стесняясь тут же, на этих же

страницах, плакать и восхищаться, бичевать и весело хохотать, любить и негодовать. Его произведения наполнены, можно сказать, насыщены историческими портретами, сценами и эпизодами. Кое-что здесь может показаться анекдотом и зарисовкой курьезов. Но это не так. Его портреты неизменно переходят в типы — классов, групп и подгрупп. Его эпизоды, сцены и анекдоты неизменно переходят в социальные характеристики быта, уклада общественной жизни. Страстное отношение к основным проблемам жизни и общества, широкое образование, впитавшее в себя Вольтера и Гегеля, Фейербаха и Сен-Симона, прекрасная осведомленность в революционных движениях своего времени, близкое знакомство со всеми почти деятелями демократического движения середины XIX в., блестящее остроумие и великий талант литературной изобразительности сделали то, что в своих произведениях Герцен оставил нам не только философские, социологические и политические построения, исторически давно превзойденные, но и непревзойденную художественную летопись жизни, исканий, падений и взлетов, побед и поражений своего поколения, поколения, родившегося накануне падения Наполеона I и сошедшего со сцены накануне Парижской коммуны. Великое и малое, трагическое и комическое в персонажах тех дней закреплено художественным пером Герцена на поразительно написанном фоне крепостной России, распростертой у ног «венчанного солдата», и европейской революции, захваченной и покоренной лавочником и проприетером. Бытописания этой эпохи русской жизни читатель ищет обычно лишь в повестях и романах Тургенева и в рассказах и эпосе Толстого. Это ошибка, в основе которой лежит долгий запрет Г. Художественное наследие Г. для познания той эпохи не менее, а иногда и более, ценно, чем произведения сейчас названных художников: он видел шире их (революционную и интернациональную среду) и о многом рассказывал острее их (о крепостничестве, о николаевском деспотизме, об извращениях чувства и воли в атмосфере самодержавной тюрьмы).

Великое разнообразие стран, событий, людей, культурных укладов, среди к-рых жил Г., сказалось на его стиле и яз. Стилистика и яз. Г. далеко отступают от всяких школьных канонов. Он не боится ломать фразу, вставлять в нее французские, немецкие, итальянские выражения и слова, русифицировать последние, прервать изложение какого-либо факта длинным рассуждением «по поводу», а теоретическое рассуждение — анекдотом из времен Екатерины II или отрывком из беседы с Прудом. Язык его произведений тот же, что в его интимных письмах, и чувствуется, что это — живой язык, естественная разговорная речь, которую не очень трудилось шлифовать, прежде чем положить на бумагу. За этим стилем и яз. стоит большая

и притом несомненно барская культура, осложненная однако пристальным изучением немецкой философии и живым общением с редакциями и политическими клубами 1848. Это сочетание сильно обогатило словарь Г. и дало ему смелость и свободу распоряжаться этим словарем вне всяких образцов. А это в свою очередь усиливает впечатление искренности, правдивости, разнообразия и остроты герценовского повествования. «Язык его, — писал Тургенев, — до безумия неправильный, приводит меня в восторг: живое тело...»

По блеску, остроумию, страстности, разнообразию приемов, свободе и остроте обсуждения самых разнообразных и глубоких вопросов человеческой жизни и истории — художественные страницы Г. стоят на уровне высочайших достижений мировой литературы.

Библиография: 1. Полное собр. сочин. А. Н. Г. в обширейших комментариях М. К. Лемке, изд. в 22 тт., П., 1915—1923 (ср. Писанов Н. К., Моментальное издание Герцена, «Печать и революция», 1925, V—VI).

2. Исчерпывающей биографии Г. не существует. В качестве попыток биографии, отчасти уже устаревших, можно указать: Гальце: Смирнов В. (Б. Соловьев), Жизнь и деятельность Герцена в России и за границей, СПб., 1897; Батурицкий В., Герцен, его друзья и знакомые, т. I, СПб., 1904; Ветринский Ч., Герцен, СПб., 1908; Богучарский В. Я., А. И. Герцен, Гиз, М., 1921; Стеклов Ю., А. И. Герцен, изд. 2-е, Гиз, 1923 (1-е изд., Гиз, М., 1920). О Г. говорится во всех общих обзорах истории русск. лит-ры и общественной мысли [Осанисин-Куликовского, Е. Соловьева (Андреевича), С. Венгерова, П. Когана, Р. Иванова-Разумника, и др.] и обзорах революционного и общественного движения (Туна, А. Корнилова, Н. Котляревского, М. Лемке). См. также Веселовский А., Герцен-писатель, М., 1909. Либеральная и народническая историография впоследствии была выявлять подлинную роль и подлинные размеры Г. Это — заслуга марксистской мысли: см. ряд статей Г. В. Плеханова, собранных в XXIII т. его собр. сочин., Гиз, 1926 (ср. Плеханов Г. В., А. И. Герцен, сборник статей, с предислов. В. Ваганяна, Гиз, М., 1924) и статью В. И. Ленина в т. XII, ч. I его собр. сочин. (отд. изд.: Ленин В. И., Памяти Герцена, Гиз, М., 1920). См. также: Покровский М., Русская история, ч. IV; Каменев Ю., Об А. И. Герцене и Н. Г. Чернышевском, изд. «Жизнь и знание», П., 1916; Левин К., А. И. Герцен, Личность — идеология, изд. 2-е, Гиз, М., 1922; Стеклов Ю., Борьба за социализм, ч. I, Гиз, М., 1923.

3. Обогатившая библиография произведений Г. и лит-ры о нем сост. Ф. И. Минаев А. Г. (дovедена до 1908), приложена к указанной выше книге о Герцене Ч. Ветринского; позднейшая лит-ра указана у Владислава И. В., Русские писатели, изд. 4-е, Гиз, Л., 1924; работы марксистов см. — Мандельштам Р. С., Художественная литература в оценке русской марксистской критики, изд. 4-е, ред. Н. К. Писанова, Гиз, М., 1928.

Л. Каменев

ГЕРШЕНЗОН Михаил Осипович [1869—1925] — историк русск. лит-ры. Р. в Киншине, где в 1887 окончил гимназию. Из-за существовавших при царизме ограничений для евреев при поступлении в университеты Г. вынужден был два года провести в Берлинском политехникуме. В 1889 — принят на историческое отделение историко-филологического факультета Московского университета. Его первые работы — «Афинская полиция Аристотеля и жизнеописание Плутарха» и «Аристотель и Эфор» — были изданы Московским университетом. Человек книги, Гершензон всю свою жизнь провел в библиотеках, архивах, за письменным столом и проявил огромную и разнообразную деятельность как публицист, переводчик, исследователь,

собирающий и редактор документов и текстов, организатор и первый председатель Всероссийского союза писателей, председатель литературной секции Академии художественных наук (см.). Ученик буржуазного историка П. Г. Виноградова, Гершензон начал свою публицистическую деятельность в либерально-буржуазной печати, с к-рой был связан в течение почти тридцати лет: «Русская мысль», «Русские ведомости», «Вестник Европы» [1907—1908], «Русская молва» [1912—1913], — фельетоны под заглавием «На разные темы» — псевдоним Junio, «Биржевые ведомости», «Возрождение», правокладетский сборник «Вехи» [1909] и др. Перевел «Рассказы о греческих героях, составленные Нибуром для его сына» [1897], три тома «Всеобщей истории» Лависса и Рамбо, «Историю Греции» Белоха [1897—1899], «Образование» Паульсена [1900] и прозу Петгарки. Мастер художественного рассказа, прекрасный стилист, проникновенный трудолюбивый исследователь, Г. приобрел большую популярность своими работами по истории русской, в частности московской интеллигенции первой половины XIX в. Его три этюда об Огареве: «Любовь Огарева», «История одной дружбы», «Лирика Огарева» [1900—1904]; книги: «П. Я. Чаадаев. Жизнь и мышление» [1907], «История Молодой России» [1908], «Исторические записки» [1910], «Жизнь Печерина» [1910], «Образы прошлого» [1912], «Грибоедовская Москва» [1914], «Декабрист Кривцов и его братья» [1914], содержащие «много ценного фактического материала для понимания умственного развития» русской интеллигенции (Плеханов), — являют собой особый жанр художественного философско-психологического исследования, где научное исследование — всегда на грани беллетристического повествования. Неверно, однако, распространное мнение, что своей популярностью Гершензон был обязан качествам прекрасного повествователя и общественной значимости трактуемого им материала. Его работы, формально построенные на кропотливо обследованном, чрезвычайно добросовестно изученном материале, были проникнуты единой идеей: призывом от позитивизма и материализма к идеализму и религиозности, от революционной активности «к тому, чтобы правильно устроить свой собственный дух, т. е. сознать до конца свой нравственный долг, как свое космическое или религиозное назначение и сосредоточить свои душевные силы на его исполнении» («Исторические записки»). Под этим углом зрения он реабилитировал одних представителей «Молодой России» и отвергал других. Считаю, что А. Раевский «был ясный, холодный и твердый ум, гордый и независимый», Г. все же отворачивается от него за его реализм, ибо «ум, лишенный способности чувствовать силу и красоту иррационального в мире, — плоский и скудный ум» («История Молодой России», 1927, стр. 47).

С другой стороны, он высоко ставил Чаадаева за то, что тот, по его мнению, опровергнутому Плехановым, решительно осуждал «исключительно позитивное направление и политическое революционерство» передовой русской интеллигенции («П. Я. Чаадаев»). Целые этапы в развитии русской интеллигенции он переопределяет в зависимости от их отношения к «иррациональному», в зависимости от того, что «малая крупица идеала опьянила этих людей, охваченных движением, или они увидели восходящим перед собой все солнце», причем под «малой крупицей идеала» он подразумевает «усовершенствование общественных форм», а под «всеим солнцем» — «внутреннее устройство личности». Движение 30-х гг. он восхваляет именно за то, что оно «не было одним из тех частичных раскрытий идеала, какими являются все общественные движения, по преимуществу политические. Оно имело своим предметом весь идеал в целом, самую его субстанцию» («Ист. Мол. России», стр. 214). Философия Г. была обоснована путем русской буржуазной интеллигенции от «марксизма к идеализму», от революционной борьбы с самодержавием — к компромиссу с ним. Она была утверждением тех новых «Вех», к-рые идеологи буржуазии устанавливали после разгрома революции 1905. В годы революционного подъема радикально-демократический читатель зачитывался биографиями Пестеля и Муравьева-Апостола, Перовской и Желябова, книгами по истории «Революционной России». В годы реакции интеллигенция, наоборот, склонна была предать забвению всех великих борцов героического прошлого, третируя их как «плоские и скучные умы». Она культивировала теперь образы мистика Чаадаева, монаха Печерина, приверженных к православию славянофилов, сугубо подчеркивая при этом их мистицизм и религиозность и сводя на-нет их общественно-политическую оппозиционность. Этим покаяннo-богоискательским, политически-ликвидаторским настроениям буржуазии и отвечало творчество Г.; здесь разгадка его исключительного успеха в период реакции. «Общественное призвание человека, — полагал Г. в те годы, — заключается в том, чтобы и лично помогать другим людям в устройении их духа, и совместно с другими содействовать такому устройению общего быта, при к-ром эта основная, индивидуальная цель достигалась бы всеми членами общества возможно легче». Здесь была жажда и надежда, что дальнейшее «устройство общего быта» пойдет без потрясений и социальных катастроф. Империалистическая война убила эту иллюзию. Г. с первых дней войны отвернулся от своих соратников по правокадетской «Русской мысли» и по религиозно-философской обществу. Г. стал в стороне от воинствующего империализма. Однако он не нашел в себе мужества ревизовать пройденный доселе путь. В серии работ, опубликованных в годы революции: «Тройственный

образ совершенства» [1918], «Мудрость Пушкина» [1919], «Мечты и мысль И. С. Тургенева» [1919], «Видение поэта» [1920], «Переписка из двух углов» [1921], «Ключ веры» [1922], «Гольфстрем» [1922] и «Судьбы еврейского народа» [1922] — он, по существу, остается на своих религиозных, идеалистических позициях. Верный своей старой мысли, что «задача каждого человека правильно устроить свой собственный дух» и тем выполнить «свое космическое или религиозное назначение» («Не усумнился я в личном бессмертии и, подобно вам, знаю личность вместилищем реальности» — пишет он В. И. Иванову в «Переписке из двух углов»), он конструирует творчество Пушкина («Мудрость Пушкина») и Тургенева («Мечта и мысль И. С. Тургенева») из самораскрытия их духа, выполняющего свое космическое предназначение. «Культура неизбежна, культура законна; Пушкин никогда не отвергал ее по существу. Но он знал, что верховная власть принадлежит иррациональному началу». И этим иррациональным началом, а не социальной действительностью, не бытием русского дворянина в эпоху Николая I определилось творчество Пушкина. Не может определяться творчество временным, местным, ибо история одна от начала до конца веков. «Истина, познанная пращурами, жива поныне и живет в каждом из нас, как несознаваемая основа нашего самосознания» («Гольфстрем», стр. 153). Эта истина — «огонь, он же Логос Гераклита» (там же, стр. 154). Это огонь стремлений, а не достижений: «за семь или восемь тысячелетий... люди желали и мыслили так же, как мы». Там уже «был добыт весь существенный опыт человечества; к тем познаниям позже ничего не прибавилось. Первобытная мудрость содержала все религии и всю науку». Эта извечная мудрость, эти «вечные течения проходят через каждую отдельную душу, потому что не в час рождения рождается личность, как и смерть не уничтожает ее» (там же, стр. 5).

В 1910 Гершензон заявлял, что «хотя религиозная мысль... по существу не придает важности внешним перестройкам, но она неминуемо становится в оппозицию и к существующему политическому строю, поскольку этот строй прямо и непосредственно стесняет духовную свободу личности» («Исторические записки»). «Оппозицией к существующему политическому строю» тогда была борьба за «духовную свободу личности» богоискательского интеллигента. Сейчас этот богоискательский интеллигент навсегда потерял свою «духовную свободу», если его духовная свобода не стала осознанием необходимости служить революции. Г. теперь окончательно ушел от историзма в те дали, что до нашего рождения и после нашей смерти, ушел в «вечные течения» пращуровой мудрости. В этом мире он себя чувствует на чужбине и со страстной тоской взывает: «Где моя родина?» Ему сейчас кажется, что его удел был уделом

и Тургенева, и Пушкина, и Лермонтова, и Тютчева, и Толстого, и Достоевского: «Они все были — как пленные птицы на земле, все тяжело томилась здесь, но в страстной тоске по небесным просторам их дух обретал крылья и действительно уносился от неподвижной и темной земли» («Мечта и мысль И. С. Тургенева», стр. 128). Г. чувствует себя в плену у культуры, он устал от нее, он жаждет сбросить «с души память о всех религиях и философских системах, обо всех знаниях, искусствах, поэзии, и выйти на берег нагим, как первый человек, нагим, легким и радостным, и вольно выпрямить и поднять к небу обнаженные руки, помня из прошлого только одно, как было тяжело и душно в тех одеждах и как легко без них» («Переписка из двух углов», стр. 11). Почему он — зодчий и летописец русской культуры, десятилетиями отказывавшийся от радостей светлого дня, чтобы из архивного забвения спасти и от пыли поколений отряхнуть последние крупинки русской культуры, — востосковал к концу своих дней о свободе от культуры? Г. с изумительной человеческой искренностью ответил на этот вопрос: «Может быть мы не тяготились пышными ризами до тех пор, пока они были целы и красивы, на нас и удобно облегали тело; когда же, в эти годы, они изорвались и повисли ключьями, хочется все сорвать и отбросить прочь» (там же). Вместе с буржуазным социальным порядком революция превратила в ключья ризы религиозного мистицизма и философского идеализма. Г. возжелал тогда освободиться от них. Это могло бы стать началом его возрождения. Но он в революции почувствовал лишь огонь вечного разрушения, а не радость творческих порывов. Октябрь выключил его социальную группу из активного исторического процесса. Г. попытался и революцию включить в «вечные течения» Гольфстрема и экклезиастически провозгласить: «Ничего нового под луной». Так всегда старость, уходя, тешит себя, что новая жизнь будет лишь повторением ее жизни, не сознавая, что новал жизнь будет жизнью, обогащенной ее опытом.

Мировоззрение Г. сыграло определяющую роль в формировании его историко-литературной методологии. В послесловии к «Методу в истории литературы» Г. Лансона (М., 1911) Г. подверг жестокой критике культурно-исторический метод школы Пыпина (см.): «История литературы является у нас отраслью публицистики». Между тем «литература, в отличие от всех других видов словесного творчества, есть царство художественной формы». Из смешения этих двух областей происходит двойное зло: «история общественной мысли незаконно узурпирует чужую область и, пользуясь чужим материалом, выполняя частично чужие задания, обрекает себя на бесплодие. Каждая из этих дисциплин должна обособиться друг от друга, определить свои

границы. Тогда естественно и неизбежно установится между ними попутное сотрудничество, к-рое и поведет их к общей цели». Развитие Г. этих положений сыграло большую роль в истории русской науки о литературе, совпав с эпохой окончательного распада историко-культурной школы, и в значительной мере открыло дорогу формалистам (см.).

Историк русской интеллигенции и методолог, Г. имеет особые заслуги как редактор и публикатор текстов: он опубликовал «Русские Пропилеи» (т. I, 1915; тт. II—III, 1916; т. IV, 1917; т. VI, 1919) и «Новые Пропилеи» (Гиз, 1923). Редактировал «Письма А. Н. Эртеля» [1919], «Полное собр. сочин. И. В. Киреевского» [1911], «Собр. сочинений И. Никитина» [1912], «Сочин. и письма Чаадаева» [1913]. После Г. осталось огромное эпистолярное наследство — около четырех тысяч писем за период от 1888 до его кончины. В них он «явился летописцем дореволюционной Москвы, бытописателем ее интеллигентских кругов» (М. Цявловский). Часть этих писем опубликована под заглавием «Письма к брату»; (изд. М. и С. Забашниковых, М., 1927).

Библиография: П. Неведомский М., Зигзаги нашей критики, «Запросы жизни», 1911, XI; Крайхфельд В. П., О критике и критиках, «Современ. мир», 1911, VIII; Полянский В., Гершензон и Замiatин (Современные лит.-ме настроения), «Современник», 1922, I; Воронский А. К., На стыке, Гиз, М., 1923; Коган П. С., Некролог, «Изв. ЦИКа и ВЦИКа», 1925, № 21; Белый Андрей, М. О. Гершензон (некролог), «Россия», 1925, № 5 (14); Лидин В. Л., Михаил Осипович (некролог), там же; Плеханов Г. В., Сочин., т. XXIII, Гиз, М., 1926; Гроссман Л., Гершензон-писатель (в посмертной книге Гершензона «Статьи о Пушкине», изд. «Academia», М., 1926 и в «Собр. сочин.» Гроссмана, т. IV, М., 1928).

III. Словарь членов О-ва любителей российской словесности при Московском университете, М., 1911; Владиславлев И. В., Русские писатели, изд. 4-е, Гиз, Л., 1924; Писатели современной эпохи, т. I, ред. В. П. Козьмина, изд. ГАХН, М., 1928; Берман Я. З., М. О. Гершензон. Библиография. С прилож. ст. Н. В. Исамаилова; М. О. Гершензон как исследователь Пушкина, Одесса, 1928 (Труды Пушкинск. дома Акад. наук СССР, в. LIJ).

И. Нусинов

ГЕССЕ Герман [Hermann Hesse 1877—] — современный немецко-швейцарский писатель-неоромантик. Проповедь пассивного отношения к жизни, вера в безграничную власть рока над человеком, искание спасения лишь в уединении — все это выражено в первых произведениях писателя — «Hermann Lauscher» [1901], «Unterm Rad» [1906], особенно в «Peter Camenzind» [1904]. В последнем произведении Гессе повествует о развитии деревенского мальчика, который прошел все ступени современной капиталистической цивилизации и в конце концов возвратился обратно в деревню. Идея ухода из мира действительности в космический и символический мир посвящена и романы Г. — «Gertrud» [1910] и «Rosshalde» [1914]. Во время войны 1914—1918 Гессе, типичный мелкобуржуазный интеллигент, не видел выхода из «хаоса». Он призывал к сознанию своей вины в этом хаосе и воздействию на молодежь, которая должна своим внутренним возрождением исправить мир («Kluningsors letzter Sommer», «Demian», «Zarathustras Wiederkehr», «Märchen» и др. —

весе 1919). К этому же времени и относится его книга о Достоевском «Blick ins Chaos» [1920]. В культуре Достоевского на Западе Гессе усматривает признак близкого заката Европы, приближение «царства Карамазовых», он ищет «мира и покоя» в индийских сказках, в буддизме и в природе («Siddhartha», 1922). Характернее всего для теперешнего Г. и его двойственной психики роман «Степной волк» (Steppenwolf, 1927).

Библиография: I. На русск. яз. перев.: Петер Каменцинд, Роман, перев. М. Кадиш, с критич. очерком Ю. Айхенвальда, М., 1910; Окольные пути, Рассказы, авторизованный перев. А. Дамаской, М., 1913; Третья мудрость, Индусский роман, перев. Г. Д. Прохоровской, изд. «Петроград», Л., 1924; Gesammelte Werke, 1925 и др. Автобиография: Kurzgefasster Lebenslauf, 1925.

II. Kubin Alfred, Hermann Hesse, 1907; Stolz Heinz, Hermann Hesse, «Die Literatur», 1923/24; Ball Hugo, Hermann Hesse und sein Werk, 1927; Witkop Philipp, Hermann Hesse, «Die schöne Literatur», 1927; Bühner Karl Hans, Hermann Hesse und G. Keller, 1927.

ГЕССНЕР Соломон [Salomon Gessner, 1730 — 1788] — немецкий писатель, родом из Швейцарии. Один из крупнейших мастеров европейского Рококо (см.). Представитель буржуазного варианта стиля. Автор знаменитых в свое время идиллий («Idyllen», 1756 — 1772), сделавших Г. одним из известнейших европейских писателей XVIII в. В своих «Идиллиях» (русск. перев. Вас. Левшина, М., 1787) Г. выступает в качестве тонкого миниатюриста, избегающего излишней вычурности. В несколько абстрактной манере он изображает «жизнь пастухов и пастушек», этих «детей природы». Карамзин, весьма ценивший Г., дает ему меткую характеристику: Г. в восторге пел «невинность, простоту, пастушеские нравы и нежные сердца свирелью восхитал» («Познания»). Гесснер — автор стихотворений — «Gedichte» [1762]. Гесснер был также выдающимся художником, гравером, с успехом иллюстрировавшим собственные литературные произведения. К его занятиям изобразительным искусством относятся: «Briefe über die Landschaftsmalerei» (Письма о пейзажной живописи, 1772).

Библиография: I. На русск. яз.: Полное собр. сочин. Г., перев. И. Тимофеева, 4 тч., М., 1802—1803. Более ранние перев. см. в «Русских российских книгах из библиот. А. Смидина», СПб., 1828; Werke, Auswahl herausg. von A. Frey, 6 т.; Избранные произведения Г. в «Deutsche Nationalliteratur» Kürschner's, т. 41.

II. Hottinger I., S. Gessner, 1796; Mordani F., Elogio di Salomone Gessner, 1872; Wölfflin H., S. Gessner, 1889; Bergman F., S. Gessner, 1913.

GESCHICHTE — термин немецкой поэтики, употребляемый и некоторыми русскими литературоведами (Б. Томашевским, М. Петровским и др.). Равнозначно «основной фабуле» (см.), т. е. означает весь ряд мотивов (см.), составляющих действие поэтического произведения от завязки (см.) до разрешения стержневого конфликта, развязки (см.). Geschichte противопоставляется — Vorgeschichte — сообщение о событиях, предшествовавших завязке действия, Nachgeschichte — сообщение о событиях, имевших место после развязки действия, и Zwischengeschichte — вводные эпизоды, сообщение о событиях, не связанных с развитием стержневого действия

и происходящих в промежутках между отдельными его эпизодами. Термин «Geschichte» применяется преимущественно к новелле и родственным повествовательным жанрам. О функции этих элементов в структуре художественного произведения — см. «Композиция» и «Сюжет».

GESTA ROMANORUM [«Деяния Римские»] — знаменитый средневековый сборник поучительных рассказов, изложенных латинской прозой; составлен в XIV в. неизвестным автором или авторами; пользовался огромной популярностью и неоднократно пересказывался и на народных языках. Сюжеты Г. Р. почерпнуты из самых разнообразных источников: из античной и восточной повествовательной и дидактической литературы, из латинской контроверсы и проповеди, из исторических преданий раннего средневековья, из житийной и сказочной лит-ры. Но все эти сюжеты подвергаются однотипной дидактической переработке: сжатая фабула до последних пределов понятного, Г. Р. сопровождают ее обстоятельным толкованием в духе притчи нравственно-религиозного содержания. Как тематический источник, Г. Р. оказал значительное влияние на позднейшую повествовательную литературу (Ганс Сакс, Бокаччо и др.). В славянские литературы, сначала западные, Г. Р. проникают не ранее XV в., причем переводы — чешский (известен в XV в.) и польский (есть печатное издание 1553) — восходят оба к германским версиям латинского текста. В свою очередь русский перевод был сделан в конце XVII века «с друкованной польской книжицы»: списки указывают именно на текст по неизвестному теперь изданию 1669. Русский сборник «Римских Деяний», как и польский, содержит сравнительно небольшое количество рассказов, — около 40; найти прямые следы влияния тех или иных из них на великорусское повествовательное творчество до сих пор не удавалось, хотя некоторые излюбленные мотивы «Деяний» — напр. мотив рыцарской или царской охоты в качестве завязки рассказа — могли способствовать созданию вкуса определяемой ими фабуле. У русских читателей популярность «Деяний» поддерживалась тем, что отдельные рассказы были знакомы по византийскому источнику: таковы например рассказы житийного характера об Евстафий Плакиде, Алексее-человеке божьем, Григории папе Римском. На юго-западе Руси имела свое значение также дидактика, даваемая толкованиями к рассказам и приложимая для церковно-проповеднических целей; здесь встречаются и переделки взятых из «Деяний» текстов (Алексей-человек божий).

Библиография: Пташицкий С. Л., Средневековые западно-европейские повести в русской и славянских литературах. История из «Римских деяний», СПб., 1897; Gesta Romanorum, hrsg. v. Oestartley, 1872; Gesta Romanorum, Nach der Innsbrucker Handschrift v. J. 1342 und 4 Münchener Handschriften herausgegeben von W. Dieck, Erlangen, 1890; Gesta Romanorum, translated by C. Swan, Preface by E. A. Baker, 1905.

ГЁТЕ Иоганн Вольфганг [Johann Wolfgang Goethe, 1749 — 1832] — великий немецкий писатель. Р. в старом торговом городе, Франкфурте на Майне, в семье зажиточного бюргера. Отец его, имперский советник, бывший адвокат, мать — дочь городского старшины. Г. получил хорошее домашнее образование. В 1765 отправился в Лейпцигский университет, круг своего высшего образования завершил в Страсбурге [1770], где защищал диссертацию на звание доктора прав. Занятие юриспруденцией мало привлекало Г., гораздо более интересовался медициной (этот интерес привел его впоследствии к занятиям анатомией и остеологией) и лит-рой. Писать начал Г. рано. Однако его ранние произведения отмечены чертами подражательности. Стихотворение «Höllenfahrt Christi» [1765] примыкает к духовным стихотворениям Крамера (круг Клопшток). Комедия «Die Mitschuldigen» (Совиновники), особенно же пастораль «Die Laune des Verliebten» (Каприз влюбленного), стихотворения «К луне», «Невинность» и др. входят в круг литературы Рококо. Г. дает ряд тонких произведений, не открывающих однако его самобытного творческого лица. Как и у поэтов Рококо, любовь у него — чувственная забава, олицетворенная в резвом амуре, природа — мастерски выполненная декорация; он талантливо играет присущими поэзии Рококо поэтическими формулами, хорошо владеет александрийским стихом и т. п. Перелом намечается в Страсбурге, где Гёте встречается с Гердером, знакомящим его со своими взглядами на поэзию и культуру. В Страсбурге Г. находит себя как поэта. Он завязывает отношения с рядом молодых писателей, впоследствии видными деятелями эпохи «бури и натиска» (Ленц, Вагнер). Заинтересовывается народной поэзией, в подражание которой пишет стихотворение «Heidenröslein» (Степная розочка) и др., Оссианом, Гомером, Шекспиром (речь о Шекспире — 1772), находит восторженные слова для оценки памятников готики — «Von deutscher Baukunst D. M. Erwini a Steinbach» (О немецком зодчестве Эрвина из Штейнбаха, 1771). Ближайшие годы идут под знаком интенсивной лит-ой работы, чему не может помешать юридическая практика, к-рой Г. из уважения к отцу принужден заниматься.

Первым значительным произведением Г. этой новой поры является «Гёц фон Берлихинген» [1773] — первоначально «Gottfried von Berlichingen mit der eisernen Hand» — драма, производящая на современников огромное впечатление. Она выдвигает Г. в первые ряды немецкой лит-ры, ставит его во главе писателей периода «бури и натиска». «Гёц» знаменует поворот в развитии буржуазной лит-ры в Германии. Своеобразие этого произведения, написанного прозой в манере исторических хроник Шекспира, не столько в том, что оно реабилитирует национальную старину, драматизируя историю рыцаря XVI в., т. к. уже Бодмер,

Э. Шлегель, Клопшток, а в конце XVII в. Лознштейн («Арминий и Туснельда») обращались к древним периодам германской истории, сколько в том, что эта драма, возникшая за пределами лит-ры Рококо, вступает также в противоречие с лит-рой Просвещения, наиболее influentialным доселе течением буржуазной культуры. Образ борца за социальную справедливость — типичнейший образ литературы Просвещения — получает у Гёте необычную интерпретацию. Рыцарь Гёц фон Берлихинген, печалющийся о положении дел в стране, возглавляет крестьянское восстание, когда же последнее принимает острые формы, отходит от него, прокладывая переросшее его движение. Установленный правопорядок торжествует: пред ним равно бессильны: революционное движение масс, истолкованное в драме как развязанный хаос, и личность, пытающаяся противопоставить ему «своеволие». Гёц находит свободу не в мире людей, но в смерти, в слиянии «с матерью-природой». Значение символа имеет заключительная сцена пьесы: Гёц выходит из темницы в сад, видит безграничное небо, его окружает оживающая природа: — «Господь всемогущий, как хорошо под твоим небом, как хороша свобода! Деревья распускают почки, весь мир исполнен упований. Прощайте, дорогие! Корни мои подрублены, силы меня оставляют». Последние слова Гёца — «О, какой небесный воздух! Свобода, свобода! (умирает)».

Немецкая буржуазия XVIII в., стремившаяся несмотря на свою экономическую слабость к переустройству социальной действительности, в начале 70-х гг. с особой отчетливостью ощутила в лице своих передовых представителей обреченность, беспочвенность, всю незрелость подобного стремления. Молодой Гёте растет под знаком этих настроений. Однако в сознании Гёте борьба буржуазной личности с враждебной ей социальной действительностью часто принимает формы борьбы человека с силами ограничивающими, стремящимися поглотить его «я». Конфликт: буржуа — феодальный строй перерастает в конфликт человек — общество, человек — космос, «я» — «не-я». С одной стороны, его героев периода «бури и натиска» окрыляет пафос борьбы, с другой — им знакомо чувство бессилия: Г. нередко соединяет в одном образе гиганта и пигмея. В отрывке «Прометей» (Prometheus, 1773 — 1774) стремящийся найти себя в создании новых свободных существ титан сталкивается с Зевсом, к-рый знает, что Прометей обречен действовать в мире конечного, что люди, им созданные, — рабы Олимпа («Землевладька я. Род червяков умножит число моих рабов. Им будет благо, если моему последуют отеческому слову, но горе, если станут моей деснице царственной перечить»).

Человек всегда стоит у черты, за к-рую ему переступить не дано. Он может излить себя в прекрасном порыве, но этот порыв испепелит его. Г. с любовью рисует фигуры бунтовщиков, посягающих на установленный

правопорядок. Их страсть великолепна (например монолог Прометея в III акте: «Закрой, о Зевс, ты небеса свои...»), речи ярки и дерзновенны, бюргерскому сознанию Г. импонирует их боевой темперамент. Но с наименьшей любовью воспроизводит он образы людей слабых, хрупких, нерешительных, неспособных на большую борьбу. «Страдания молодого Вертера» (*Die Leiden des jungen Werther*, 1774) — роман в письмах, самое совершенное создание Г. периода «бури и натиска» — и изображают такого хрупкого



Силуэт Гёте на 27 году жизни

человека. Если «Гёц ф. Берлихинген» сделал имя Г. широко известным в Германии, то «Вертер» дал автору мировую славу (подробнее см. «*Вертер и вертеризм*»). В романе изображен конфликт между человеком и миром, принявший форму любовной истории. Вертер — слабый человек, неспособный отстоять свое «я» пред лицом враждебной действительности. Он — натура пассивная, не столько действующая, сколько переживающая. Он — антипод Прометея, и все же Вертер — Прометей конечные звенья одной цепи образов Гёте периода «бури и натиска». Их бытие в равной мере разворачивается под знаком обреченности. Вертер опустошает себя в попытках отстоять реальность вымышленного им мира, Прометей стремится увековечить себя в создании «свободных», независимых от власти Олимпа существ, создает рабов Зевса, людей, подчиненных выше их стоящим, трансцендентным силам.

Конфликт «я» — «не-я» не может быть разрешен путем подчинения второго члена дилеммы первому. Человек — только капля в великом вселенском потоке. Свою ограниченность, свою обреченность он преодолевает, растворившись в породившей его «всеобщности» (*Allheit* — любимое слово юного Г.), но акт растворения есть в то же время момент наивысшего выявления всей самобытности творческих сил «я»: растворяя себя в космосе, личность в то же время расширяет себя до пределов последнего. Конфликт «я» — «не-я» устранен [Прометей: «То миг, к-рый исполняет все... и все в тебе звучит, и все трепещет, и чувства тьмятся, и кажется тебе, исходишь ты и никнешь, и все вокруг тебя в ночи кружится, и ты все в более тебе присущем чувстве объемлешь целый мир: тогда-то умирает человек». Ср. стихотворение «*Heilige Sehnsucht*» (Святая тоска) из «Зап.-восточного Дивана»: «...живое хочу я славить, что тоскует по огненной смерти... И пока в тебе нет этого призыва: умри и стань другим, дотолы ты лишь унылый гость на темной земле», к-рое как бы возвращает старого Г. к мотивам эпохи «бури и натиска»]. Гёц находит свободу в смерти. Вертер добровольно разрушает свою телесную оболочку. Восторг личности, радостно предающей себя космосу, — тема стихотворения «Ганимед» [1778], в стихотворении «Песнь Магомета» [1773] рисуется торжество горного ручья, находящего вечную жизнь в волнах океана. Ручей — не случайно возникающий в лирике Гёте образ. Мотив природы играет очень значительную роль в произведениях молодого Гёте, но природа для него — уже не изящная декорация (Рококо), не точка приложения творческих способностей человека (Просвещение), но символ земной жизни, преодолевший свою обреченность через растворение в космосе. Г., как язычник, падает перед природой на колени, поет ей, указывающей путь к «истинной свободе», гимны. Отделившись от природы, презрев «матер-природу» («*Die Mutter Erde*»), человек стал беспомощен и одинок. Однако путь воссоединения с природой, а следовательно и с космосом, приводит к уничтожению человека как члена общества, как социальной единицы. Только этой ценой могут купить Вертер, Гёц, Ганимед свободу.

Подобная концепция свидетельствовала о крайней слабости породившего ее класса. Выход в смерть равносильен отказу от преобразования несовершенных общественных отношений. Это отлично поняли просветители, идеологи наиболее активных слоев буржуазии, напавшие на развязку «Вертера», требовавшие иного, более оптимистического конца. Их гнев имел веские основания — бюргерская аудитория восприняла «Вертера» как апофеоз самобуйства, так что, когда Гёте, изжив штюрмерские настроения, в конце 70-х гг. задумал переиздать свой роман, он счел необходимым предпослать ему стихотворное обращение к читателю, заканчивавшееся словами: «будь мужчиной и не следуй

моему примеру». В 1774 Г. пишет драмы «Clavigo» (Клавиго) и «Stella, ein Schauspiel für Liebende» (Стелла, пьеса для любящих), в которых опять выступают нерешительные, несколько напоминающие Вертера, люди (Клавиго, Фердинанд).

Последняя пьеса в своем первоначальном виде наделала много шума, так как ставила со свойственной «буре и натиску» остротой проблему брака; современники усматривали в ней апологию полигамии.

О слабости немецкой буржуазии XVIII в. (тех влиятельных частей класса, выразителем к-рых был Г.) свидетельствует также приход Г. к крайним формам иррационализма. Его героев окружает атмосфера непознаваемого (Фауст: «Я вижу, знание не дано нам» — «Прафауст», 1774 — 1775), даже Христос («Вечный жид», 1770) признается, что природа, мир для него является загадкой. Рассудок, на который такие большие надежды возлагали просветители, рисуется бессильным, более того, удаляющим человека от источника вечной жизни (характерно резко отрицательное отношение Г. к манифесту французских материалистов — «Системе природы» Гольбаха, а также к сочинениям Вольтера). К матери-природе путь лежит не через рассудок, но через чувство. Высший момент в бытии личности — момент слияния с космосом (смерть) — несет гибель рассудку, сообщая миру подсознательного особый блеск. Смерти родственна любовь, т. к. и ее почва иррациональна. Образ человека, растворяющего себя в любви и через любовь приходящего к смерти, характерен не только для творчества молодого Г., но и для творчества др. писателей эпохи «бури и натиска» (напр. Клингера).

Впрочем иррационализм Г. имел также некоторое революционное значение, поскольку он принимал зачастую очертания более или менее отчетливо выраженного «руссоизма» (см.) напр. противоставление «умеющего чувствовать» бюргера — оскостеневшим формам существующего строя].

Герои молодого Г. действуют, подчиняясь «чувству», между их поступками, часто «бесцельными», отсутствует иногда логическая связь; отчаясь крайней неуравновешенностью, они то экзальтированы, преисполнены несказанным восторгом или отчаянием, то гаснут, мертвеют. Так же неуравновешена, эмоционально окрашена и их речь (речь «души», «сердца»), поражающая обилием восклицательных оборотов. Лексика, характер построения фразы — все свидетельствует о том, что говорящий импровизирует, подчиняется мгновенному вдохновению. Психическому миру образов соответствует и вся структура художественного произведения. Г. борется с твердыми «рассудочными» формами, в драме он отказывается от классических единств (обращение к Шекспиру и фастнахтшилям), в лирике он борется со строфическим принципом, с пуэнтами (см.) Рококо и Просвещения, с устойчивыми метрическими схемами.

«Искусственной» анакреонтике Глейма он предпочитает экстатическую поэзию Клопштока и народную песню, очаровывающую его своей непосредственностью. Он не стремится к равновесию частей, неожиданно возникшие настроения определяют дальнейший ход произведения. Его лирические стихотворения — не тщательно выписанная миниатюра (Рококо), не развернутый афоризм (Просвещение), предполагающий остро мыслящего автора, но порыв взволнованной души, нашедшей словесную форму [стихотворения «Willkommen und Abschied» (Свидания и разлука) — одно из замечательнейших произведений европейской лирики, «Jägers Abendlied» (Вечерняя песнь охотника), «Wandlers Nachtlied» (Ночная песнь странника) и др.].

Широко пользуясь «свободными ритмами» (Freie Rhythmen) и белым стихом, которым пренебрегали поэты Рококо, Г. стремится к созданию стихотворения, абсолютно освобожденного от правил классической поэтики, стихотворения, которое приближалось бы к ритмизированной прозе (примером последней может служить проза «Вертера», обнаруживающая необычайную гибкость и певучесть), знаменовало бы преодоление раздельности (обособленности) видов литературной речи. Бросая вызов рационалистической поэтике просветителей и писателей Рококо, молодой Г. смешивает не только виды речи, но и различные литературные жанры, бывшие доселе строго отграниченными один от другого. Так, по поводу «Гёца» противники бросали ему упрек в том, что он создал драму, непригодную для сценического воплощения, смешав в ней драматическую поэзию с поэзией повествовательной. «Гёца» же порицали и за то, что в нем уничтожено разделение речи на литературную и не литературную (обилие в пьесе диалектизмов, вульгаризмов, «низкий» разговорный язык). Поступая так, Г. однако действовал как типичный штюрмер, подчиняющийся указаниям сложившейся в эпоху «бури и натиска» антиклассической поэтики, обосновывавшей естественность смещения требованиями «внутренней формы» (innere Form), к-рая должна соответствовать не кодексу некогда созданных правил, но переживаниям творца («гения»), нерасчетливым и неповторимым. Большую роль играет также положение о близости к действительности (природе), которую воспроизводит в своих творениях художник и в которой вовсе не даны все эти прокламируемые рационалистами членения.

Немецкая буржуазная лит-ра, сделавшая уже в «Минне фон Барнелм» Лессинга большой шаг в сторону реалистической манеры письма, в сочинениях молодого Гёте, гл. обр. в «Вертере», делает следующий заметный шаг. Если «Гёц» по преимуществу вращался в сфере замкового рыцарского быта XVI в., то «Вертер» избирает жизнь современного немецкого бюргерства объектом тонкого художественного изображения

(зарисовки семейной жизни Лотты и пр.). Бюргерская аудитория по достоинству оценила попытку Гёте реабилитировать жизнь бюргерства в качестве явления, достойного отображения. К рассматриваемому периоду относится также ряд сатирических произведений Г., занимающих несколько обособленное место в его творчестве 70-х гг., большей частью написанных излюбленным в XVI в. размером: — Knittelvers (см.), в форме масляничных фарсов (Fastnachtspiele) Ганса Сакса. Это: «Prolog zu den neuesten Offenbarungen Gottes» (Пролог к новейшим откровениям бога, 1774), «Neu eröffnetes moralisch-politisches Puppenspiel» (Новонайденная морально-политическая кукольная комедия, 1774), заключающая «Des Künstlers Erdewallen» (Земной путь художника), «Jahrmaktsfest zu Plundersweilen» (Ярмарка в Плундерсвейлене), «Pater Breu» (Патер Брей). К ним примыкают оставшиеся ненапечатанными: «Satyros» (Сатир) и «Hanswursts Hochzeit» (Свадьба Гансвурста) и наделавший много шуму фарс «Боги, герои и Виланд» [1774], направленный против драматических опытов вождя немецкого Рококо. «Ярмарка» также посвящена явлениям текущей лит-ой жизни: в пестрых фигурах завсегдагаев ярмарки критики узнают писателей и поэтов того времени (продавец игрушек — Виланд и т. д.). Однако под маской беззаботной веселости скрывается также и иной более глубокий смысл, приобретающий от столкновения с шутливой манерой изложения исключительную остроту. В прологе к «Кукольной комедии» возникает типичный для эпохи «бури и натиска» образ обреченного титана, титана, посягающего на власть Олимпа, но низвергаемого в прах Зевсом. Горькой иронией звучат слова пролога, напоминающие Vanitas mundi эпохи Барокко: «Так обстоит дело с честолюбием мира. Ни одно царство не слишком прочно, никакая земная власть не слишком могущественна, все предчувствует свой конечный жребий». Все проходит, все только игра теней (представление театра китайских теней в «Ярмарке»). Зде́шняя жизнь — трагический фарс. Характерен подзаголовок к пивничной «Свадьбе Гансвурста»: «Дела мира, микрокосмическая драма».

1775 — год, начинающий новую эпоху в жизни Гёте. Автор «Вертера», пользуясь приглашением веймарского принца, впоследствии герцога Карла Августа, переселяется в Веймар, в котором и проводит всю свою остальную жизнь, становится доверенным лицом герцога, получает звание тайного советника и право голоса в тайном совете; в его ведение постепенно переходят дела комиссий путей сообщения и военной, строительного ведомства, управления горными промыслами и лесами. В 1782 он назначается председателем суда и возводится в дворянское звание. С 1790 Гёте — министр народного просвещения, с 1791 — директор веймарского театра. Молодой адвокат становится всемогущим сановником. Пылкий юноша, провозглашавший в бытность свою

во Франкфурте тост за смерть тиранов (в обществе поэтов Штольбергов), начинает играть роль первого министра при дворе неограниченного монарха. В Веймаре Г. сближается с госпожой фон Штейн, сыгравшей значительную роль в духовной жизни поэта (переписка с ней — ценный документ для истории Г. как поэта, политического деятеля и человека). Постепенно начинают рассеиваться штюермерские настроения Г. Его литературное творчество окрашивается в новые тона, подчас противоположные тем, которые были типичны для эпохи «Гёца», «Прометей» и «Вертера». Впрочем первые годы пребывания Г. в Веймаре мало благоприятствовали серьезным занятиям художественной лит-рой. Служба, которой Г. отдавался со всей ему присущей страстностью, отнимала много времени. К тому же все возрастающий интерес Г. к естественным наукам толкал его на тщательные занятия минералогией, геологией, ботаникой, анатомией, остеологией, теорией красок, оптикой. Плодом этих занятий явились его сочинения: «Метаморфоза растений» [1790], «Учение о цветах» [1810], зоологические статьи [1832] и мн. др. В 1784 Г. открывает межчелюстную кость, обосновывая теорию единства типа животных, к-рая делает его предшественником эволюционистов. В значительной связи с занятиями геологией стоят его путешествия этого времени (Гарц, Швейцария). В качестве придворного он пишет различные вещи на случай, музыкальные комедии, тексты к карнавальным шествиям, стихотворения («Lila», «Jery und Bäteley», «Die Fischerin», «Scherz, List und Rache» и др.), большей частью стоящие в стороне от его основного творческого пути. Одна такая комедия — «Der Triumph der Emplindsamkeit». (Торжество чувствительности, 1778), — интересна тем, что в ней вертеровский комплекс неожиданно получает ироническое освещение.

За время 1776 — 1786 Г. не закончил ни одного значительного художественного произведения, если не считать нескольких прекрасных стихотворений: «Hans Sachs», «Miedings Tod», «Ueber allen Gipfeln ist Ruh», баллада «Der Becher» и др. Зато к названному периоду относятся первые наброски ряда выдающихся, в значительной мере осуществленных позднее произведений: «Вильгельм Мейстер», «Тассо», «Ифигения», «Эльпенор» (фрагмент трагедии 1783), фрагмент «Die Geheimnisse» (Тайны, 1784 — 1785) и др.

В 1786 Г. едет в Италию. Годы, проведенные в этой стране [1786 — 1788], характеризуются окончательным изживанием штюермерских настроений. Из вождя «бури и натиска» Г. превращается в вождя немецкого классицизма. Готика, некогда восхищавшая Г., начинает ему теперь казаться чудовищной. Он бежит от миланского собора и претисполняется огромной радостью при виде сооружений Палладио. Его восхищает античность, к-рую он толкует в духе Винкельмана («благородная простота и умиротворенное

величие». Рафаэль ему ближе барочного Микель Анджело. В Италии он создает план трагедии «Навзикая» и дает окончательную редакцию «Ифигении» (Iphigenie, 1786) — первому большому произведению классического периода творчества Г., начинающему, как некогда «Гёц», новую фазу в развитии немецкой буржуазной лит-ры.

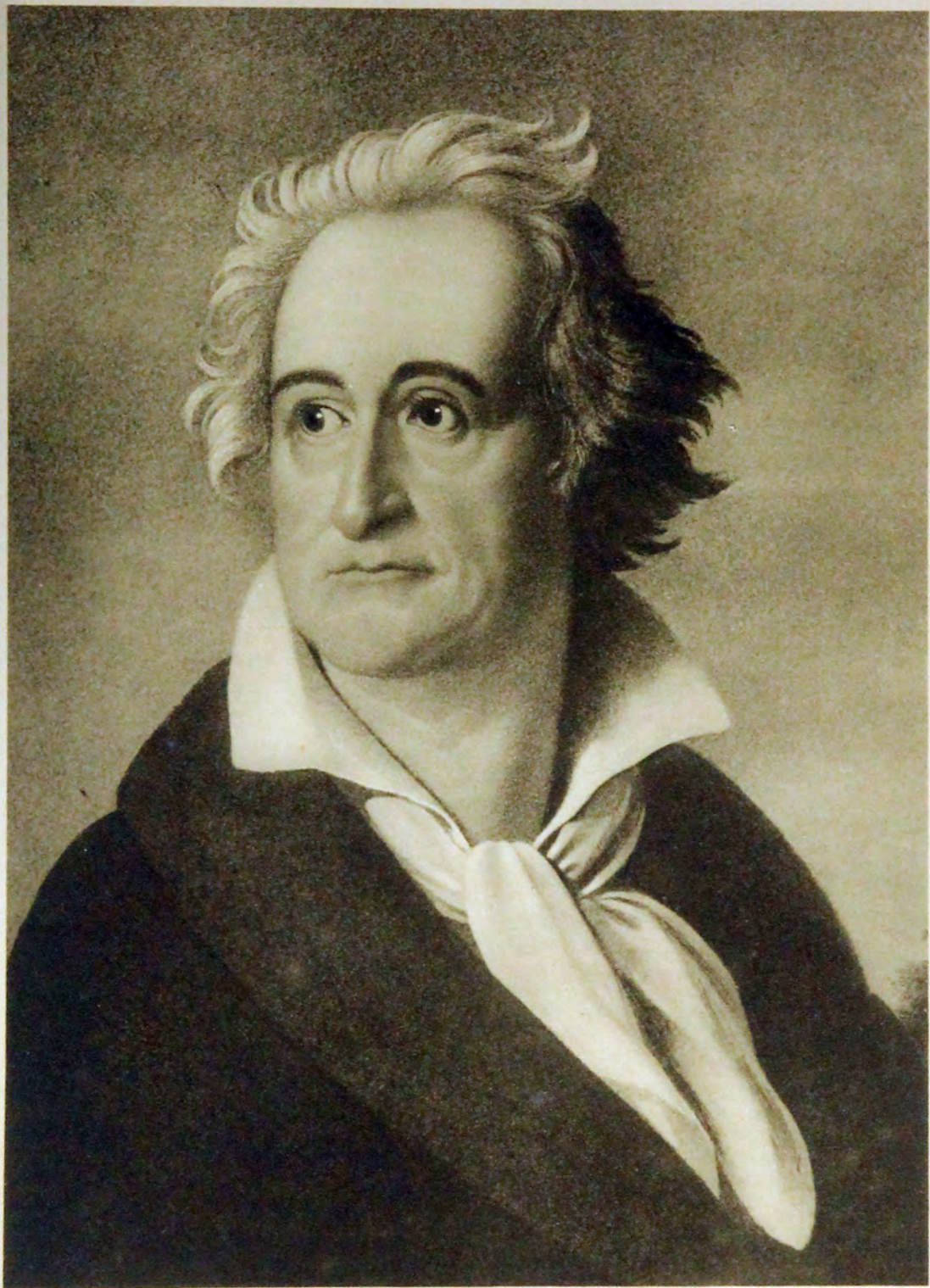
Если Г.-штурмер разрешал конфликт между личностью и враждебной ей действительностью, между «я» и «не-я», указанием личности выхода в смерть, то теперь он ищет иного, более благоприятного для личности, как социальной единицы, разрешения конфликта. Однако подобное разрешение было возможно лишь на почве отказа личности от экспансии, от стремлений к агрессивному противопоставлению своего «я» действительности. В произведениях Г.-классика бунтарь успокаивается, признает неизбежность установленного порядка, он уже больше не стремится к недостижимой победе, не изживает себя в обреченном, хотя и ярком бунте. В основе этого нового комплекса лежит вынужденный отказ немецкой буржуазии от борьбы с феодализмом. В то время как во Франции буржуазия выдвигалась в сторону Великой революции, в Германии она, в силу своей слабости, принуждена была шаг за шагом отказываться от своего радикализма, искать себе места в пределах «старого порядка». Г.-классик с редкой художественной силой выражает эти настроения своего класса.

Впрочем, штурмерский период творчества Г. вовсе не так уж полярно классическому периоду, как это часто кажется литературоведам. Мысль о том, что личность бессильна изменить установленный порядок, играла и в эпоху «бури и натиска» заметную роль. Весь трагизм был в том, что персонажи Гёте не желали отказаться от бунта, от стремлений к победе и поэтому гибли, *п р и н у ж д е н ы* бывали искать освобождения в смерти. Классический период конструирует иной образ, образ человека, отрекающегося от бунта, добровольно смиряющего себя перед существующим. На смелую дерзкому Прометею приходит тишайший брат Марк («Тайны»), которому суждено добиться высокого положения, перед которым раскроются многие тайны, так как все это он заслужил своим смирением и тем, что «никогда не стремился к недостижимому» (из комментариев Г. к «Тайнам», 1816). К классическому периоду относится знаменитый стих Гёте «Erkenne dich, leb mit der Welt in Frieden» (Познай себя, живи в мире с миром). Ифигения — героиня драмы того же названия — спасает своего брата Ореста и его друга Пиллада, к-рых как чужестранцев ждет смерть на берегах Тавриды, тем, что передает свою и их судьбу в руки Тоанта — царя Тавриды, отказываясь от иных, предложенных Пилладом, путей спасения. Этим поступком она снимает с рода Тантала тяготеющее над ним проклятие. Своеволье Тантала искуплено Ифигенией, отрекающейся от своеволия.

Наряду с Ифигенией Орест — глубоко знаменательная фигура. В начале драмы он, гонимый фуриями, обьят зловещим беспокоеством. Все его существо охвачено смятением, неистовством, конец драмы приносит ему исцеление. В его душе, обновленной Ифигенией, воцаряется мир. Орест — иселяющийся от штурмерства штурмер. Подобно Гёту и Вертеру, и он надеялся найти освобождение в смерти, подобно Прометею, и он видел в олимпийцах существ, враждебных человеку, подобно многим персонажам эпохи «бури и натиска», и он не в силах был нигде обрести «отдыха и покоя» [ср. стихотворение «Jägers Nachtlied» — «Ночная песнь охотника» («никогда, ни дома, ни в поле, не находит ни отдыха, ни покоя...»)]. Ифигения исцеляет его. В финале пьесы он действует, как ей подобный. Орест — двойник Г., преодолевающего «бурю и натиск».

«Отрекиемся» от штурмерских настроений Г. «буря и натиск» начинает казаться царством хаоса, «тумана» (стихотворение «Ильменау», 1783), царством готики, своеволия. Он ищет новых — «успокоенных», уравновешенных — форм и находит их в формах античного, классического искусства. «Ифигения» развертывается на основе изгнанных в свое время Г. аристотелевских единств. Все части драмы приведены в состояние идеального равновесия. Автор избегает всего лишнего, неясного, кричащего. Он сознательно ставит перед собой повсюду пределы, замыкает действие в строго очерченные границы. Г.-штурмер тяготел к смешению жанров, видов лит-ой речи и пр., Г.-классик исполнен любви ко всему замкнутому, резко очерченному. Отсюда его склонность к строгим формам [сонет (сонеты, 1799 — 1808), элегия, газель и др.], интерес к теории литературных жанров и видов [статья 1797: «Ueber epische und dramatische Dichtkunst» (Об эпической и драматической поэзии), в к-рой он пытается установить точные границы рассматриваемых жанров]. Живописное, текучее в творчестве Г. (период «бури и натиска») сменяется графическим, скульптурным. Подвижная гамма тонов, неуловимо переходящих из одного в другой, уступает место симметрии линий, ясным очертаниям контуров. Художник-творец, рисовавшийся ему в эпоху «бури и натиска» всегда в образе либо живописца («Kenner und Künstler», 1774), либо певца, выступает теперь в его произведениях в образе ваятеля («Римские элегии», XI).

Античную (гл. обр. эллиническую) культуру бывший ученик Гердера начинает оценивать как единственно совершенную, в приближении к которой современный художник должен видеть цель своих творческих начинаний. Гёте задумывает написать эпопею по образцу «Илиады» Гомера (фрагмент «Achilleis» — «Ахиллеида», 1799), создает цикл стихотворений под характерным заглавием «Antiker Form sich näherend» (Приближение к античной форме, 80—90-е гг.).



ИОГАНН-ВОЛЬФГАНГ ГЁТЕ

обращается к гекзаметру, элегическому дистиху («Vier Jahreszeiten» и др.), ямбическому триметру («Пандора»), в «Елене» возрождает хоры греческой трагедии, особое внимание уделяет античным сюжетам и персонажам (Навзикая, Елена, Ахилл, Ифигения, Пандора и др.) и т. п.

Если в «Ифигении» раскрыт процесс изжития штюрмерских настроений, то трагедия «Egmont» (Эгмонт, 1787) и «Die römischen Elegien» (Римские элегии, 1788), написанные Г. по возвращении из Италии в Веймар, уже целиком стоят на почве нового мироощущения. Центральный образ «Элегий» — поэт (Гёте), преисполненный языческой радостью

Höf von Berlichingen
mit der
eisernen Hand.
Ein
Schauspiel.



3weite Auflage.

Frankfurt am Main
bey den Eichenbergischen Erben

1774

Титульный лист 2-го издания «Гёц ф. Берлихингена»

жизни, приобщающийся к миру античной культуры («Здесь я у древних учусь... На этой классической почве нынешний век и минувший понятнее мне говорят», V элегия), видящий мир глазами скульптора («Гляжу осязающим глазом, зрящей рукой осязаю», там же). Он отдается радостям чувственной любви, но любовь теперь истолковывается не как сила, сближающая человека со смертью, но как явление, свидетельствующее о прочности земных связей. Герой «Элегий» берет у жизни все, что она может ему дать, не порываясь к недоступному.

Фоном для трагедии «Эгмонт» служит борьба Нидерландов с испанским господством. Однако Эгмонт, поставленный в положение борца за национальную независимость, не охарактеризован как борец, любовник в нем заслоняет политика. Живя мгновением, он отрекается от посягательства на волю судьбы, на волю истории. Такова

эволюция образа борца за лучшую действительность в творчестве Гёте. На смену умеющему бороться и ненавидеть Гёцу является Эгмонт, предоставляющий жизни идти своим установленным путем и погибающий в результате своей беспечности. В эволюции образа борца с особой ясностью отражаются изменения, происшедшие в сознании немецкой буржуазии, к-рые сумел уловить Г., — переход от боевых настроений эпохи Просвещения к «умиротворенному» классицизму.

В 1790 Г. оканчивает драму «Torquato Tasso» (Торквато Тассо), в к-рой показано столкновение двух натур: поэта Тассо (в образе к-рого частично оживает Вертер), не умеющего подчинить себя законам окружающей среды (обычаям и правам Феррарского двора), и придворного Антонио (статс-секретаря герцога Феррары), добровольно следующего этим законам, нашедшего душевный мир в отказе от посягательств на нормы придворного быта. Попытки Тассо воле двора противопоставить волю своего независимого «я» оканчиваются потрясающей Тассо неудачей, к-рая вынуждает его в финале пьесы признать житейскую мудрость Антонио («... я крепко за тебя хватаюся обеими руками. Так за скалу хватается пловец, которая разбить его грозила»). Драма вводит нас в психический мир самого Г. — бывшего штюрмера, подчинившегося законам веймарского двора.

В 1789 вспыхивает Великая французская революция, надолго овладевающая вниманием Г. В качестве лица, близкого к герцогу Карлу Августу, он принимает участие в походе во Францию [1792], к-рый оканчивается артиллерийским боем при Вальми и отступлением немецких войск. В 1793 Г. присутствует при осаде Майнца. На революционные события, потрясая Европу, Г. откликнулся рядом произведений: «Venetianische Epigramme» (Венецианские эпиграммы, 1790), комедия «Der Gross-Cophta» (Великий Кофта, 1791), драматический набросок «Die Aufgeregten» (Возмущенные, 1793 г.) — две последние пьесы принадлежат к числу слабейших произведений Г., — комедия «Der Bürgergeneral» (Гражданин генерал, 1793), «Reineke Fuchs» (Рейнеке Лис, 1793 год), «Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten» (Беседы немецких эмигрантов, 1795), «Hermann und Dorothea» (Герман и Доротея, 1797) и наконец «Die natürliche Tochter» (Побочная дочь, 1803). Гёте не принял революции, хотя и был в Германии одним из первых, понявших все огромное историко-мировое значение этого события (известны слова, произнесенные им в день неудачного для немцев боя при Вальми: «С нынешнего дня возникает новая эпоха всемирной истории, и вы можете сказать, что присутствовали при ее зарождении»). Все же ему, примирившемуся с феодализмом, революция чаще всего рисовалась страшным опустошительным катаклизмом, низвергающим все устои. В «Гражданине генерале» выступающий

в качестве резонера «добрый» помещик рекомендует своим крестьянам не увлекаться политической («Политическое небо наблюдайте лишь по воскресеньям и праздничным дням»), но усердно заниматься своим делом, обрабатывать поля и смотреть за домом. Он призывает благодарить бога за то, что немцы видят над собой «тихое небо», в то время как во Франции «грозы несчастий побивают неизмеримые нивы». То же противопоставление тихого, освященного вековыми традициями немецкого быта революционным грозам Запада находим мы в замечательной, написанной гекзаметром поэме «Герман и Доротея», непосредственным образцом для к-рой послужила мещанская идиллия Фосса (см.) «Луиза». В «Германе и Доротея» Гёте продолжает идти по пути, проложенному Вертером, по пути любовного изображения жизни немецкого бюргерства. Бюргеры, действующие лица поэмы, живут в полном ладу с существующим в Германии строем. Они жаждут мира, спокойствия, уюта. Им чужды какие бы то ни было мятежные настроения. «Немцам не пристало, — говорит Герман, — способствовать развитию ужасного движения» (революции), их добродетель — верность существующему порядку вещей. С подобными мыслями мы встречаемся также и в «Рейнеке Лисе», повести конца XV в., к-рую Г. пересказывает в гекзаметрах на новонемецк. яз. Г. пользуется масками животного эпоса в намерении высмеять деятелей революционного движения, показать, как «лжепророки и плуты жестоко людей надувают». Поэма таит мораль: пусть каждый заботится о себе, своей семье, своем хозяйстве, учится быть умеренным и терпеливым, а не стремится к преобразованию мира, к насильственному насаждению кажущегося ему разумным строя (см. песнь 8-ю, строки, введенные в повесть самим Г.).

В конце XVIII и начале XIX вв. Г. создает ряд выдающихся художественных произведений. Это, помимо уже упомянутых: роман «Wilhelm Meisters Lehrjahre» (Годы учения Вильгельма Мейстера, I — II тт., 1795, III и IV, 1796), стихотворения: «Der Zauberlehrling» (Ученик волшебника), «Die Braut von Korinth» (Коринфская невеста), «Der Gott und die Bajadere» (Бог и баядера), «Der Schatzgräber» (Кладоискатель, 1797), «Euphrosine» и др., драматическое представление «Pandora» (Пандора, 1807), роман «Die Wahlverwandschaften» (Избирательное сродство, издан в 1809), сборник стихотворений «West-östlicher Divan» (Зап.-восточный диван, 1814 — 1819), роман — «Wilhelm Meisters Wanderjahre» (Годы странствований Вильгельма Мейстера, 1821 — 1829), «Elegie von Marienbad» (Мариенбадская элегия, 1823). В центре значительной части этих произведений, продолжающих идти по путям, намеченным «Ифигенией», «Тассо», «Германом и Доротеяй», стоит образ отрешившегося от борьбы с миром, с существующим строем, человека. Конфликт

«я» — «не-я», бюргер — феодализм здесь разрешается подчинением первого члена дилеммы второму. Сын зажиточных бюргеров, Вильгельм Мейстер («Годы учения») отказывается от актерской карьеры, к-рую он было избрал, как единственно позволяющую бюргеру развить все его физические и духовные дарования, стать независимым в условиях феодального окружения, даже играть заметную роль в жизни страны («На подмостках образованный человек (бюргер) такая же блестящая личность, как и представитель высшего класса» (дворянства)). Он отказывается от своей мечты и кончает тем, что, преодолев свою бюргерскую гордость, отдает себя всецело в распоряжение некоего тайного дворянского союза, к-рый стремится сплотить вокруг себя людей, имеющих основания бояться революционного переворота (Ярно: «Наша старая башня даст начало обществу, которое может распространиться по всем частям света... Мы взаимно гарантируем друг другу существование на тот единственно случай, если государственный переворот окончательно лишит кого-нибудь из нас его владений»). Вильгельм Мейстер не только не посягает на феодальную действительность, но даже готов рассматривать свой сценический путь как некоторое «своеволие» по отношению к ней, поскольку он пришел к театру, окрыленный стремлением возвыситься над этой действительностью, развить в себе желаемого господства бюргера. Очень знаменательна эволюция, происшедшая с образом Прометея, к-рый вновь возникает в творчестве Г. в начале XIX в. («Пандора»). Некогда мятежный противник Зевса изображается теперь лишенным своего бывшего бунтарского пыла, он уже только искусный ремесленник и мудрый покровитель людских ремесел, его дополняет Эпиметей, являющийся центральным персонажем пьесы, созерцатель, человек, решительно сторонящийся борьбы, бунта. В «Пандоре» встречаются слова, столь типичные для мировоззрения Г. веймарского периода: «Величаво вы начинаете, титаны, однако только богам дано вести к вечно доброму, вечно прекрасному, предоставьте им действовать... ибо с богами не должен равняться ни один человек». Установленный порядок торжествует, личность должна отречься от посягательств на него, она должна действовать в строго очерченных, предуказанных ей пределах. В эпоху «бури и натиска» Г. любовался мятежной дерзостью своих героев. Теперь он любит их терпением, их готовностью к самоограничению, к отречению от «произвола». Мотив отречения становится основным мотивом в произведениях зрелого и старого Г. На отречение, на умение ограничивать свои стремления Гёте и его персонажи смотрят как на высшую добродетель, почти как на закон природы. Характерен подзаголовок романа «Годы странствований Вильгельма Мейстера» — «Отрекающиеся», намекающий

на «союз отрекающихся», к которому принадлежит основная масса действующих лиц романа (Мейстер, Ленардо, Ярно-Монтан и друг.). Члены союза обязуются отречься от посягательств на существующий политический строй («Непременное обязательство... — не касаться никаких форм правления... подчиняться каждой из них и не выходить из пределов ее власти»), они учатся обуздывать свои порывы, добровольно принимая на себя выполнение различных обетов. В своих произведениях веймарского периода Гёте точно стремится исчерпать все возможные виды людского отречения: он показывает религиозное отречение («Признания прекрасной души», VI гл. «Годов учения»), любовное отречение («Избирательное сродство» — роман, в к-ром атмосфера жертвенного отречения достигает высокой напряженности, «Мариенбадская элегия»), и др.

Если герои Г.-штюрмера, являвшиеся обреченными на одиночество бунтарями, принуждены бывали ради преодоления своей обреченности искать выхода в смерти, то герои Г.-классика, отрекшегося от противопоставления своего «я» миру, обществу, не только плодотворно действуют в социальной среде, но, как это уже было указано выше, выступают по отношению к ней в роли учеников. Вильгельм Мейстер (столь противоположный эгоцентрику Вертеру), прежде чем найти себя в качестве члена дворянского союза старой башни, проводит свои «годы учения» во взаимодействии с различными кругами общества [бюргеры, деклассированная богема (актеры), дворяне, высшая знать: двор герцога]. Характерна фигура Вильгельма Мейстера из «Годов странствований», вооруженного записной книжкой, в которую он вносит все то поучительное, обогащающее его познание, что ему встречается на пути его странствований. Среда, воспитывающая личность, не играющая в сочинениях молодого Г. значительной роли, становится в эпоху Веймара постоянным объектом изображения (см. напр. подробное описание производственного быта ткачей — «Дневник Ленардо», III кн. «Годов странствований» и мн. др.). Персонажи Г. внимательно изучают окружающий их мир, подходя к последнему как к объективно существующей данности (ср. Вертера, для которого действительность была лишь проекцией его субъективных чувств и настроений), они изучают социальную среду не для того, чтобы взорвать ее, но для того, чтобы открыть наилучшие способы служения ей. Знаменательны слова Ленардо («Годы странствований», книга III): «Пусть каждый повсюду стремится к тому, чтоб приносить пользу себе и другим», являющиеся программными для союза отрекающихся. Вильгельм Мейстер становится врачом, Ярно — работником горного промысла, легкомысленная Филина развивает в себе способность закройщицы, Лидия — швеи и т. п. У старого Г. примирение с феодальной

действительностью принимает формы активного встания в нее. Персонажи («отрекающиеся») «Годов странствований» враждебно относятся к капитализму, наступление которого на феодально-ремесленный строй (появление машин, разоряющих ремесленников-ткачей) отмечено в «Дневнике Ленардо». Мечтая об идеальном обществе, они представляют его себе построенным на патриархально-ремесленной основе, почти нетронутой капиталистическими отношениями. Они переселяются в Новый свет с намерением реализовать там на еще неосвоенных буржуазной культурой землях свои мечтания об идеальном строе.

Все они обретают успокоение в «разумной» деятельности. «Разумность» становится мерилом поступков и явлений. Герои зрелого Г. преодолевают свою былую иррационалистическую природу. Их речь и мышление становятся методическими, ясными, их действия обдуманными, рассудку все чаще подчиняют они теперь свое «сердце». Тезис о рассудке, разуме находим мы четко сформулированным в стихотворении Гёте «Verg-mächtnis» (Завещание, сообщенное в 1829 Г. Эккерману): «Да будет разум всегда там, где живое радуется живому». Поздний Г. возвращается по ряду пунктов к догердеровской поэтике, реабилитируя «рассудочные» формы поэзии и искусства (напр. его увлечение аллегорией: «Фауст», II часть, «Сказка» из «Бесед немецких эмигрантов»), в драме демонстративно возрождая аристотелевские единства («Ифигения»), в поэзии — устойчивые метрические схемы, пуэнты и пр. Он усваивает менторский тон, обнаруживая очевидное тяготение к афористическому стилю. Отныне Г. не только избирает, но и поучает. Он заставлял своих героев действовать так, чтобы их действия давали максимально назидательный эффект. В качестве арбитра он подает реплики и делает выводы.

Впрочем иногда поэт предпочитает открыто выступать в роли учителя и мудреца. В таком случае он пишет краткие, но выразительные стихотворные, либо прозаические изречения, занимающие немаловажное место в его творчестве (Die vier Jahreszeiten, 1796; Weissagungen Bakis, 1798; Orphische Urworte, 1817; Zahne Xenien, 1823; Chinesisch-deutsche Jahres- und Tageszeiten, 1827; Gott, Gemüt und Welt; Sprichwörtlich; Sprüche; Maximen und Reflexionen и др.). Здесь же следует упомянуть о многочисленных эпиграммах Г., из к-рых наибольшей известностью пользуются, кроме уже названных «Венецианских эпиграмм», «Ксении» (Xenien), сочиненные совместно с Шиллером в 1796 (с последним Гёте встретился в Веймаре в 1794, где вскоре между поэтами завязались дружеские отношения), направленные против писателей и событий литературной жизни того времени. «Ксении» были написаны довольно резко и вызвали поток ответных эпиграмм.

Постоянные занятия искусством, в особенности классическим, приводят Гёте к изданию журналов, посвященных по преимуществу изобразительным искусствам: «Процилеи» [1798—1800] и «Искусство и древность» [1815—1828], а также созданию монографий: «Винкельман и его век» [1805], «Филипп Гаккерт» [1810—1811], статей: «Тайная вечеря Леонардо да Винчи» [1817—1818] и др. Необходимо упомянуть и о многочисленных статьях Г. по мировой лит-ре: о лит-рах восточных, славянских, английской (Байрон и др.), французской, итальянской, испанской (Кальдерон и др.), о народной поэзии, о понятии—«всемирная литература» и др.

В связи с мыслями Г. о «всемирной лит-ре»,—лит-ре, к-рая, преодолев свою узконациональную ограниченность, впитала бы в себя художественный опыт других стран, находится его книга лирики «Зап.-восточный диван». Г. не отказывается от поклонения античной лит-ре, к-рую он продолжает считать наиболее совершенной, он лишь расширяет круг своих лит-ых симпатий, включая в него богатую культуру Востока (гл. обр. арабскую и персидскую). К индийской культуре он относится довольно сдержанно и по тем самым причинам, по каким романтики восторгались ею. Индия рисовалась ему колыбелью всего смутного, темного, мистически бесформенного. В «Зап.-восточном диване» традиционный для зрелого Г. мотив отречения переплетается с необычайно радостным чувственным восприятием мира, заставляющим вспоминать «Римские элегии», своеобразным дополнением и продолжением к-рых как бы является «Диван». Перенося читателя в мир восточного великолепия, в атмосферу мажорного сенсуализма, Г. знакомит его не только с формами и темами восточной лирики, но и с мудростью Ближнего Востока. К «Дивану» приложен прозаический комментарий, в к-ром Г. повествует о лит-ре, нравах и патриархальном быте восточных народов. Любование патриархальным бытом в «Диване» («Запад, Норд и Юг — в крушенье; троны, царства — в разрушенье. На Восток укройся Дальний, воздух пить патриархальный; в песнях, играх, пированьи обновы существованье»). Перев. Ф. Тютчева) имеет те же основания, что и сочувственное изображение ремесленного уклада в «Годах странствований Вильгельма Мейстера». В обоих случаях Г. выступает в качестве пристрастного изобразителя жизни, нетронутой еще капиталистическим развитием.

«Зап.-восточный диван» открыл собой эру увлечения ориентальной поэзией в немецкой лит-ре. По следам Г. пошли Рюккерт, Платен и др. К «Дивану» примыкает по своей целеустремленности цикл стихотворений «Chinesisch-deutsche Jahres-und Tageszeiten» (Китайско-немецкие времена дня и года, 1827). Персия и Индия уступают здесь место Китаю,

С 1811 начала выходить знаменитая автобиография Гёте «Dichtung und Wahrheit. Aus meinem Leben» (Поэзия и правда. Из моей жизни, 1811—1831 гг.), охватывающая детство и юность поэта (доведена до осени 1775 г.). Вместе с «Итальянским путешествием 1786—1788 гг.», «Путешествием по Швейцарии», «Кампанией во Францию», «Осадой Майнца», «Анналами» она образует огромный автобиографический цикл, к которому следует также отнести и грандиозную переписку Г. (50 тт. веймарского издания), необычайно богатую мыслями, дающую возможность довольно подробно проследить всю духовную историю писателя. О мыслях старого Г. дают также представления «Беседы Г. с Эккерманом» и «Беседы Г. с канцлером фон Мюллером».

Но самым грандиозным созданием Г. бесспорно является его трагедия «Faust» (Фауст), над к-рой он работал в течение всей своей жизни. Основные даты творческой истории «Фауста»: 1774—1775 — «Urfaust» (Прафауст), 1790 — издание «Фауста» в виде «отрывка», 1806 — окончание первой части, 1808 — выход в свет первой части, 1825 — начало работы над второй частью, 1826 — окончание «Елены» (первый набросок — 1799), 1830 — «Классическая Вальпургиева ночь», 1831 — «Филемон и Бавкида», окончание «Фауста». В «Прафаусте» Фауст (о возникновении и развитии образа в европейской лит-ре см. «Фауст») — обреченный бугатарь, напрасно стремящийся к проникновению в тайны природы, к утверждению власти своего «я» над окружающим миром. Только с появлением пролога на небе [1800] трагедия усваивает те очертания, в к-рых привык ее видеть современный читатель. Дерзания Фауста получают новую (заимствованную из Библии — Книга Иова) мотивировку. Из-за него спорят бог и сатана (Мефистофель), причем бог предсказывает Фаусту, которому, как и всякому ищущему человеку, суждено ошибаться, спасение, ибо «честный человек в слепом искании все ж твердо сознает, где правый путь»: этот путь — путь неустанных стремлений к открытию действительно значительного смысла жизни. Подобно Вильгельму Мейстеру, Фауст, прежде чем обнаружить конечную цель своего существования, проходит ряд «образовательных ступеней». Первая ступень — его любовь к наивной мешаночке Гретхен, кончающаяся трагически. Фауст покидает Гретхен, и та, в отчаянии убив родившегося ребенка, погибает. Но Фауст не может поступить иначе, он не может замкнуться в узкие рамки семейного, комнатного счастья, не может желать судьбы Германа («Герман и Доротея»). Он бессознательно стремится к более грандиозным горизонтам. Вторая ступень — его союз с античной Еленой, который должен символизировать жизнь, посвященную искусству. Фауст, окруженный аркадскими рощами, на время находит успокоение в союзе с прекрасной

гречанкой. Но ему не дано остановиться и на этой ступени, он всходит на третью и последнюю ступень. Окончательно отказываясь от всяких порывов в потустороннее, он, подобно «отрекающимся» из «Годов странствований», решает посвятить свои силы служению обществу. Задумав создать государство счастливых, свободных людей, он начинает на отвоеванной у моря земле гигантскую стройку. Однако вызванные им к жизни силы (созидающие силы капитализма — В. М. Фриче) обнаруживают тенденцию в сторону эмансипации от его руководства. Мефистофель в качестве командующего торговым флотом и начальника строительных работ, вопреки приказаниям Фауста, уничтожает двух старичков земледельцев — Филемона и Бавкиду, живущих в своей усадьбе возле древней часовенки. Фауст потрясен, но он, все же продолжая верить в торжество своих идеалов, до самой смерти руководит работами. В конце трагедии ангелы возносят душу умершего Фауста на небо. Заключительные сцены трагедии в гораздо большей степени, чем другие произведения Гёте, насыщены пафосом растущей буржуазной культуры, пафосом творчества, созидания, столь характерным для эпохи Сен-Симона (хотя и в этом произведении Г. с известным предубеждением, как и в «Годах странствований», относится к буржуазной культуре, к-рую он изображает растущей на костях Филемона и Бавкиды).

Трагедия, писавшаяся в продолжение почти 60 лет (с перерывами), была начата в период «бури и натиска», окончена же в эпоху, когда в немецкой литературе господствовала романтическая школа. Естественно, что «Фауст» отражает все те этапы, по к-рым следовало творчество поэта.

Первая часть находится в ближайшей связи со штюрмерским периодом творчества Гёте. Тема о покинутой возлюбленной девушке, в приступе отчаяния становящейся детоубийцей (Гретхен), была весьма распространена в лит-ре «бури и натиска» (ср. «Детоубийца» Вагнера, «Дочь священника из Таубенгейма» Бюргера и пр.). Обращение к веку пламенной готики, Knittelvers, насыщенный вульгаризмами яз., тяга к монодраме — все это говорит о близости к «буре и натиску». Вторая часть, достигающая особенной художественной выразительности в «Елене», входит в круг лит-ры классического периода. Готические контуры уступают место древнегреческим. Местом действия становится Эллада. Очищается лексика. Knittelvers сменяется стихами античного склада. Образы приобретают какую-то особую скульптурную уплотненность (пристрастие старого Гёте к декоративной интерпретации мифологических мотивов, к чисто зрелищным эффектам: маскарад — 3 картина I акта, классическая Вальпургиева ночь и тому подобное). В заключительной же сцене «Фауста» Гёте уже отдает дань романтизму, вводя

мистический хор, открывая Фаусту католические небеса.

Подобно «Годам странствований» Вильгельма Мейстера, вторая часть «Фауста» в значительной степени является сводом мыслей Г. о естественных науках, политике, эстетике и философии. Отдельные эпизоды находят свое оправдание исключительно в стремлении автора дать художественное выражение какой-нибудь научной либо философской проблеме (ср. стихотворные тексты «Метаморфозы растений»). Все это делает вторую часть «Фауста» громоздкой, а т. к. Г. охотно прибегает к аллегорической маскировке своих мыслей, — то и весьма затруднительной для понимания.

Отношение современников к Г. было неровным. Наибольший успех выпал на долю «Вертера», хотя просветители, в лице Лессинга, отдавая должное таланту автора, с заметной сдержанностью приняли роман, как произведение, проповедующее безволие и пессимизм (ср. «Вертер и штурмер»). «Ифигения» же не дошла до штюрмеров, провозглашавших в 70-е гг. Г. своим вождем. Гердер весьма негодовал на то, что его бывший ученик эволюционировал в сторону классицизма (ср. его исполненную выпадов по адресу классицизма Г. и Шиллера «Адрастею»). Большой интерес представляет отношение к Г. романтиков. Они отнеслись к нему двояко. Погруженному в классический мир Г. была объявлена жестокая война. Эллинизм, подсаживавший Г. резкие выпады против христианства (в «Венецианских эпиграммах», 67, Г. заявляет напр., что ему противны четыре вещи: «табачный дым, клопы, чеснок и крест»). В «Коринфской невесте» христианство трактовано как мрачное, противное радостям земной жизни учение и пр.), был им враждебен. Зато автору «Гёца», «Вертера», «Фауста» (фрагмент), сказок (сказка из «Бесед немецких эмигрантов», «Новая Мелюзина», «Новый Парис») и особенно «Годов ученья Вильгельма Мейстера», Гёте-иррационалисту они поклонялись с исключительным благоговением. А. В. Шлегель писал о сказках Гёте, как о «самых привлекательных из всех, какие когда-либо нисходили с небес фантазии на нашу убогую землю». В «Вильгельме Мейстере» романтики видели прообраз романтического романа. Техника тайны, загадочные образы Миньоны и арфиста, Вильгельм Мейстер, живущий в атмосфере театрального искусства, опыт введения стихотворений в прозаическую ткань романа, роман как коллекция высказываний автора по различным вопросам — все это находило в их лице восторженных читателей. «Вильгельм Мейстер» послужил исходной точкой для «Штернбалда» Тика, «Люцинды» Фридриха Шлегеля, «Генриха фон Офтердингена» Новалиса. Романтикам импонировал отказ Гёте от борьбы с феодальной действительностью. Зато писателей «Молодой Германии», выражавших взгляды либеральной, оппозиционно

настроенной по отношению к феодализму буржуазии, это последнее обстоятельство оттолкнуло от Гёте. Подходя к нему как к мыслителю и не находя у него (особенно у зрелого Г.) либерально-демократических идей, они сделали попытку развенчать его не только как писателя (Менцель: «Г. не гений, а лишь талант»; Винбарг: «Яз. Г. — яз. придворного»), но и как человека, объявив его «бесчувственным эгоистом, к-рого могут любить только бесчувственные эгоисты» (Г. Бёрне) [ср. с этим мнение К. Маркса, в противоположность Менцелю и Бёрне, сделавшего попытку о б ъ я с н и т ь мировоззрение зрелого Г.: «Г. не был в силах победить немецкое убожество, наоборот, оно победило его, и эта победа убожества над величайшим немцем есть лучшее доказательство того, что немецкое убожество не могло быть побеждено „изнутри“» (из ст. К. Маркса о книге Грюна «Г. с человеческой точки зрения», 1846)]. Младогерманцев возмущало отсутствие в его произведениях призывов к борьбе за буржуазную демократию. Гуцков в памфлете «Г., Уланд и Прометей» восклицает, обращаясь к Г. и Уланду: «Что можете вы делать? Гулять при свете вечернего солнца. Где ваша борьба для водворения новых идей?» Гейне, исключительно высоко ценивший Г. как писателя, сравнивая в «Романтической школе» произведения Г. с прекрасными статуями, заявляет: «В них можно влюбиться, но они бесплодны. Поэзия Г. не порождает действия, как поэзия Шиллера. Действие есть дитя слова, а прекрасные слова Г. бездетны». Характерно, что столетний юбилей Г. в 1849 прошел по сравнению с шиллеровским [1859] весьма бледно. Интерес к Г. возрождается лишь в конце XIX в. Неоромантики (Ст. Георге и др.) возобновляют культ, кладут основание новому изучению Г. (Зиммель, Бурдах, Гундольф и др.), «открывают» позднего Гёте, которым почти не интересовались литературоведы истекшего столетия.

В России интерес к Г. проявился уже в конце XVIII в. О нем заговорили как об авторе «Вертера» (перев. на русский яз. в 1781), нашего и в России восторженных читателей. Радищев в своем «Путешествии» признается, что чтение «Вертера» исторгло у него радостные слезы. Новиков, говоря в «Драматическом словаре» [1787] о крупнейших драматургах Запада, включает в их число Г., к-рого между прочим характеризует как «славного немецкого автора, к-рый написал отличную книгу, похвальною повсюду — „Страдания молодого Вертера“». В 1802 появилось подражание роману Г. — «Российский Вертер». Русские сентименталисты (Карамзин и др.) испытали на своем творчестве заметное влияние молодого Г. В эпоху Пушкина интерес к Г. углубляется, ценить начинают также творчество зрелого Г. («Фауст», «Вильгельм Мейстер» и др.).

Романтики (Веневитинов и др.), группировавшиеся вокруг «Московского вестника», ставят свое издание под покровительство великого немецкого поэта (к-рый прислал им даже сочувственное письмо), видят в Г. учителя, создателя романтической поэтики. С кружком Веневитинова в поклонении Г. сходилась Пушкин, благоговейно отзывавшийся об авторе «Фауста» (см. книгу Розова В., Г. и Пушкин, Киев, 1908).

Споры, поднятые младогерманцами вокруг имени Г., не прошли в России незамеченными. В конце 30-х гг. появляется на русском яз. книга Менцеля «Немецкая литература», дающая отрицательную оценку лит-ой деятельности Г. В 1840 Белинский, находившийся в это время, в период своего гегельянства, под влиянием тезисов о примирении с действительностью, публикует статью «Менцель, критик Г.», в к-рой характеризует нападки Менцеля на Г. как «дерзкие и наглые». Он объявляет вздорным исходный пункт критики Менцеля — требование, чтобы поэт был борцом за лучшую действительность, пропагандистом освободительных идей. Позднее, когда его увлечение гегельянством прошло, он уже признает, что «в Г. не без основания порицают отсутствие исторических и общественных элементов, спокойное довольство действительностью как она есть» («Стихотворения М. Лермонтова», 1841), хотя и продолжает считать Г. «великим поэтом», «гениальной личностью», «Римские элегии» — «великим созданием великого поэта Германии» («Римские элегии Г., перевод Струговщикова», 1841), «Фауста» — «великой поэмой» [1844] и т. п. Буржуазная интеллигенция 60-х гг., выступившая на борьбу с дворянской Россией, не испытывала к Г. особых симпатий. Шестидесятникам была понятна нелюбовь младогерманцев к Г., отрекшемуся от борьбы с феодализмом. Характерно заявление Чернышевского: «Лессинг ближе к нашему веку, чем Г.» («Лессинг», 1856). Для буржуазных писателей XIX в. Г. — не актуальная фигура. Зато, помимо уже упомянутых дворянских поэтов пушкинской поры, Г. увлекались: Фет (переведший «Фауста», «Германа и Доротею», «Римские элегии» и др.), Алексей Толстой (перев. «Коринфскую невесту», «Бог и баядера») и особенно Тютчев (перев. стихотворения из «Вильгельма Мейстера», балладу «Певец» и др.), испытавший на своем творчестве очень заметное влияние Г. Символисты возрождают культ Г., провозглашают его одним из своих учителей-предшественников. При этом Г.-мыслитель пользуется не меньшим вниманием, чем Г.-художник. В. Иванов заявляет: «В сфере поэзии принцип символизма, некогда утверждаемый Г., после долгих уклонов и блужданий, снова понимается нами в значении, к-рое придавал ему Г., и его поэтика оказывается в общем нашей поэтикой последних лет» (Вяч. Иванов, Гёте на рубеже двух столетий). В первые годы революции интерес к Гёте падает.

В настоящее время Гиз приступает к изданию большого академического собрания сочинений Г., приуроченного к столетнему юбилею со дня смерти поэта.

Библиография: I. Собр. сочин., ред. Н. В. Гербель, 10 тт., СПб., 1878—1880; Собр. сочин., под ред. П. Вейнберга, 8 тт., СПб., 1892; Избран. сочин., в серии «Европейские классики», под ред. А. Грузинского, 3 тт., М., 1912; Страдания юного Вертера, перев. И. Манделштама, ред. и предисл. А. Горьфельда, «Всемирная лит-ра», II, 1922; Тайны, перев. В. Паперняка, М., 1922; Лучшие перев. «Фауста»: Н. Холодковского, 2 тт., «Всемир. лит-ра», II, 1922; В. Брюсова, Гиз, 1928, ч. I; П. Вейнберга, Прозаический перевод, СПб., 1904; Рагазовы с Гёте, собранные Эккерманом, перев. Д. Аверкиева, СПб., 1905; Cotta'sche Jubiläumsausgabe (1902—1912, 16 Bde), ред. E. von der Hellen; изд. Библиография. из-та (Лpz., 1926—1927, 18 Bde), ред. R. Petsch und O. Walzel; Propyläen-Ausgabe (München, до 1927 вышло 37 тт.), ред. C. Schuddekopf und C. Noch. Наиболее полное собр. сочин. Гёте — так наз. Weimarer Ausgabe, Weimar, 1887—1920, 143 тт.; Gespräche Goethe mit Eckermann, изд. H. Houben, Лpz., 1925; F. Riemer, Mitteilungen über Goethe, изд. A. Pollemer, Лpz., 1919; Biedermann W., Goethes Gespräche, Лpz., 1889—1891, 9 тт.; Goethe und seine Freunde im Briefwechsel, ред. R. Meyer, Berlin, 1910, 3 тт.

II. На русск. яз.: Бельшовский А., Гёте, его жизнь и произведения, перев. под ред. П. Вейнберга, 2 тт., СПб., 1898—1908; Шахов А., Гёте и его время, 4-е изд., СПб., 1908; Иванов В. Я., Гёте на рубеже двух столетий, «Острояз.-европейской лит-ры», т. I, изд. «Мир», М., 1912; Шагян М., Путешествие в Веймар, Гиз, 1923; Зиммель Г., Гёте, перев. А. Г. Габричевского, изд. ГАНХ, М., 1928; Вальцель О., Художественная форма в произведениях Г. и немецких романтиков, об. «Проблемы лит-ой формы», «Academia», Л., 1928; Библиографию о «Фаусте» см. «Фауст», изд. «Всемирной лит-ры», там же ст. Жирмунского В., Проблема «Фауста». Марксистские работы о Гёте: Луначарский А., Эпюды (ст. о «Фаусте»), Гиз, М., 1923; Фриче В., Очерк развития западных литератур, Харьков, 1927; Меркин Ф., Мировая литература и пролетариат, Гиз, М., 1925; Марко К., Отрывки об искусстве, об. «Вопросы искусства в свете марксизма», ГИУ, Харьков, 1925. Другие указания см. Манделштам Р., Художественная литература в оценке русской марксистской критики, 4-е изд., Гиз, М., 1928; Лихтенштадт Гёте, борьба за реалистическое мировоззрение, Гиз, 1920 (книга о Гёте-естествоиспытателе). Монографические обзоры жизни и творчества Гёте на иностр. яз.: Grimm H., Goethe, Berlin, 1877, нов. изд. 1923; Bielschowsky A., Goethe, München, 1896, 2 Bde, нов. изд. в обработке W. Linden, 1928; Meyer R., Goethe, Berlin, 1913; Witkowski G., Goethe, 3-е изд., Лpz., 1923; Chamberlain H., Goethe, München, 4-е изд., 1927; Simmel G., Goethe, Лpz., 1913; Gundolf F., Goethe, 12-е изд., 1925; Ludwig E., Goethe, Geschichte eines Menschen, Stuttgart, 1926, 2 Bde; Carré J. M., Vie de Goethe, 1927. Об. работ о Гёте, исследования о Гёте и его времени: Biedermann W. v., Goethe-Forschungen, Лpz., 1879—1899, 3; Scherer W., Aufsätze über Goethe, Berlin, 1900; Morris M., Goethe-studien, Berlin, 1902, 2 Bde; Ерго же, Der junge Goethe, Лpz., 1902—1912, 6 Bde; Fischer K., Goethe-Schriften, Heidelberg, 1890—1894, 9 Bde; Korff A., Die Lebenszeit Goethes, Лpz., 1925; Korff H., Geist der Goethezeit, Лpz., 1923—I, 1927—II; Burdach K., Goethe und sein Zeitalter, Halle, 1926. Гёте и мировая литература: Schmidt E., Richardson, Rousseau und Goethe, Jena, 1875; Gaspers E., Goethe und Rousseau, Langensalz, 1922; Sulzer-Gebing, Goethe und Dante, Berlin, 1907; Singheimer S., Goethe und Byron, München, 1894; Krüger-Westend H., Goethe und der Orient, Weimar, 1903; Todt K., Goethe und die Bibel, Stieglitz, 1901; Carel G., Voltaire und Goethe, Berlin, 1900. Вопросы стиля у Гёте: Heusler A., Goethes Verskunst, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1925, III; Steckner H., Der epische Stil von Hermann und Dorothea, Halle, 1927; Fries A., Stilbeobachtungen zu Goethe, Schiller und Hölderlin, Berlin, 1927; Feise E., Der Knittelvers des jungen Goethe, Лpz., 1908; Merker P., Von Goethes dramatischem Schaffen, Лpz., 1917; Riemann R., Goethes Romantischkeit, Лpz., 1902. Об отдельных произведениях Гёте: Hagenbring P., Goethes «Götze», Halle, 1911; Gose H., Goethes «Werther», Halle, 1921; Fischer K., Goethes «Iphigenie», Heidelberg, 1900; Zimmermann E., Goethes «Egmont», Halle, 1909; Rueff H., Goethes «Tasso», Marburg, 1910; Steinweg G., Goethes Seelendramen («Iphigenie», «Tasso»), Halle, 1912; Eggerking E., Goethes «Römische Elegien», Bonn, 1914; Barendt H., Goethes «W. Meister», Dortmund, 1911; Flaschard, Bedeutung, Entwicklung und literarische Nachwirkung von Goethes Mignonsgestalt, Berlin, 1929. «Фауст»: Sarauw Ch., Die

Entstehungsgeschichte des Goetheschen «Faust», Kopenhagen, 1918; Riemann R., Goethes «Faust», Eine historische Erläuterung, Лpz., 1911; Haupt W., Die poetische Form von Goethes «Faust», Лpz., 1909; Bab J., «Faust», Das Werk des Goetheschen Lebens, Stuttgart, 1926. Лучшие комментарии к «Фаусту»: Fischer K., Goethes «Faust», Ueber die Entstehung und Komposition des Gedichts, Heidelberg, 1904; Minor J., Goethes «Faust», Stuttgart, 1901, II; Witkowski G., Goethes «Faust», Лpz., 1924; Traumann E., Goethes «Faust» erklärt, München, 1919—1920; Trendelenburg A., Goethes «Faust», Berlin und Лpz., 1922; Schröder K., Goethes «Faust», Лpz., 1924. Периодика: Goethe-Jahrbuch [с 1880]; Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft, Weimar [с 1914]; Robertson J. G., Publications of the English Goethe Society 1925—1928, London, 1929.

Б. Пуршнев

ГЕТЛЬ Фердинанд — современный польский писатель, уже первой своей книгой «Kar-Chat» [1923] обративший на себя внимание критики. В книгах Г. уделено много места Туркестану, где автор был во время войны и революции. В 1928 Гиз выпустил перевод романа Г. «Z dnia na dzien» (русск. перев. М. Грановской, с пред. Феликса Кона, — «Изо дня в день»), очень интересного как по материалу, так и по композиции. Творческий облик Г. характеризуется глубоким презрением к современному буржуазному обществу, в к-рым он все же не может порвать.

ГЕТТНЕР Герман [Hermann Hettner, 1821—1882] — немецкий историк лит-ры и искусствовед. В университетах Берлина, Гейдельберга, Галле изучал философские и филологические науки. Много путешествовал с научной целью по Греции, Италии, Франции и Англии. Был доцентом в Гейдельберге, затем — профессором истории искусств и директором музеев в Дрездене. — Г. — один из ближайших учеников философа Фейербаха, в отличие от идеалистов выдвинувшего принцип позитивистического понимания исторических фактов. Г. принцип этот положил в основу объяснения культурно-исторических явлений из области науки, искусства и лит-ры и в своих работах вел борьбу за новую методологическую концепцию. Основным его трудом считается шеститомная «История всеобщей лит-ры XVIII в.» — эпохи, когда старая схоластическая образованность, под напором выступившей на общественную арену буржуазии, уступала место ногой — реалистическому миропониманию, проникнутому гуманистическими настроениями, позитивной науке.

У Г. предпосылку анализа культуры названной эпохи составляет мысль, так ярко указанная в его раннем произведении — «Vorschule zur bildenden Kunst der Alten»: «Отдельные произведения искусства являются не результатами какой-нибудь произвольной, единичной, личной фантазии художника, к-рый рефлектирует над отдельными сюжетами и формами и сознательно выбирает между ними; напротив, они по форме и содержанию гораздо более вырастают из целого чувства их определявшей эпохи; я сказал бы, — вырастают инстинктивно; поэтому и развитие отдельных искусств совершается в самой тесной параллельности и взаимодействии, потому что все

одинаковым образом являются глубочайшим выражением своего времени». И дальше: «Задача всей истории искусства в том, чтобы показать, что за формальным образованием известного художественного произведения в художнике действовала душа всемирной истории, через него проявляла она в его произведениях известные высшие пункты своего развития и, таким образом, в ряде следовавших одно за другим художественных произведений диктовала образными письменами свои летописи».

Г. говорит здесь о внутреннем взаимодействии искусства и жизни. По его мнению, искусство является «зеркалом и сокращенной хроникой века» с динамикой его общественных противоречий и борьбой общественных формаций. Во втором томе его «Истории» (разряд II, гл. III) имеется характерная глава «Общественные противоречия в искусстве и поэзии». Г. указывает здесь на «историческую необходимость» смены лит-ры придворно-аристократической лит-рой буржуазной.

Но Г. не ограничивается одним лишь основным социально-экономическим фактором при объяснении явлений из области идеологической надстройки. Он привлекает сюда и производные факторы, напр. влияния, идущие из других стран, влияния, порой художественно оформляющие те или другие стремления отдельных социальных группировок. Он устанавливает в своей «Истории» взаимодействие лит-р Англии, Франции и Германии, объясняемое социальными явлениями.

Однако было бы ошибкой думать, что Г. был последовательным материалистом. Ведь он — сын своего времени, когда материализм, особенно в истории лит-ры, граничил еще с идеалистическим миропониманием, когда лит-ра не отделялась от ряда других явлений (философских, научных) на идеологическом фронте, не изучалась еще научно. Отсюда понятен несомненный эклектизм Г. и непоследовательность его в объяснении исторических фактов. Он далеко не всегда твердо стоит на своих материалистических позициях, в частности при анализе лит-рых явлений Германии, к-рые он рассматривает особенно подробно (английской лит-ре посвящен первый том, французской — второй том, немецкой — третий, четвертый, пятый и шестой). Многие его историко-литературные построения устарели, как напр. некоторые суждения об эпохе Sturm und Drang'a.

Работы Г. были популярны не в одной лишь Германии, но и во Франции и в Англии. В России появились только его классические «Итальянские этюды» и «История всеобщей лит-ры XVIII в.». Г. не прошел бесследно и для русских историков лит-ры. Сильно его влияние на А. Пыпина, автора «Истории русской лит-ры» и переводчика Г. Кроме того труд Г. подготовил в России путь другому иностранному ученому — Тэню, автору «Истории английской лит-ры».

Г. и Тэн и были тем лит-ым наследством, при учете к-рого в России сложилась позитивистическая лит-ая методология; носителями ее явились русские буржуазные ученые от Пыпина до Овсяннико-Куликовского включительно.

Библиография: I. Die romantische Schule in ihrem Zusammenhang mit Goethe und Schiller, 1850; Das moderne Drama, 1852; Griechische Reiseskizzen, 1853; Anselm Feuerbachs Schriften, 1853; Italienische Studien, Zur Geschichte der Renaissance, 1879; Классическая работа Г. — Literaturgeschichte des XVIII Jahrhunderts, 6 тт., была начата в 1856, закончена в 1870; Italienische Studien, 1879; Kleine Schriften, 1884. Русск. перев.: История всеобщей литературы XVIII в., 3 тт., т. I, перев. А. Пыпина, изд. Н. Тиблева, СПб., 1863; т. II, перев. А. Пыпина, СПб., 1866; т. III, кн. 1-я, перев. А. Пыпина и А. Плещеева, изд. Солдатовова, М., 1872; т. III, кн. 3-я, перев. П. Бароова, М., 1875 (2-я книга III т. на русск. яз. не переведена); 2-е изд. О. Поповой, СПб., 1896—1897.

II. Stern A., Hettner, ein Lebensbild, 1885; Spitzer H., Hettners kunstphilosophische Anfänge und Literaturästhetik, 1903. *Ан. Маликин*

ГЕХТ Бен [Ben Hecht, 1893—] — американский писатель. В 1910 Г. отправился в Чикаго, чтобы поступить виолончелистом в оркестр, но вместо этого сделался репортером «Дэйли Ньюс» (Daily News) и проработал в этой газете 13 лет. В 1920 появились две пьесы Г. — «Герой святой Марии» (The hero of Santa Maria) и «Чудесная шляпа» (The wonder hat), написанные совместно с К. С. Гудманом (K. S. Goodman). В 1921 появился в печати первый роман Г. «Эрик Дорн» (Erik Dorn). Уже в этом романе даны все элементы последующих произведений писателя: сверхчеловечность и предельный эгоцентризм главных героев, обостренный интерес к сексуальному, оригинальность тропов, использование декадентского и «таинственного» словаря, психологическо-монологическая интерпретация действительности и, наконец, урбанизм.

В этом же плане написаны и последующие романы Г.: «Хампти-Дампти» (Humpty-Dumpty), «Королевство зла» (The Kingdom of Evil) и «Граф Бруга» (Count Brugga). В рассказах, печатавшихся в газетах, а затем собранных в два сборника «Тысяча и один день в Чикаго» (1001 Afternoons in Chicago) и «Сломанные шеи» (Broken Necks, 1926), Г. приемами репорт-жанра передает различные эпизоды городской жизни: стачку, казнь преступника и т. п. Роман «Флорентийский кинжал» (The Florentine Dagger) относится к детективному жанру, «Fantazious Mallage» — к фантастическому. Американский критик Б. Раско (Burton Rascoe) с полным основанием в предисловии к «Эрику Дорну» отмечал близость Г. к Гюисмансу. Но Г. отделен от Гюисманса насыщенным большими историческими событиями периодом, его творчество протекает в иных социальных условиях, и то, что Гюисманс и европейские писатели-декаденты брали «всерьез», Г. принимает уже иронически, вводя в свои произведения сверхъестественное зачастую как комический материал, высмеивая спиритов и мистиков. Это не мешает, однако, Г. быть художником упадочнической деклассированной интеллигенции.

Библиография: I. Игра в жизни, М. — Л., 1927; Гений наизнанку, М., 1927; Грешник, Л., 1927; Эрик Дори, Л., 1928; Тысяча и один день в Чикаго, М., 1928.

II. *Midwest Portraits*, by Hansen H., N.-Y., 1923. С. Д.

ГИАТУС, или **ГИАТ** [зияние] — неудобопроизносимое стечение подряд нескольких гласных звуков в стихе на стыке двух слов, напр.: «Анастасии и Ирины» (см. «Фоника»).

ГИДАШ Анатолий [Antal Hidaş, 1899—] — венгерский поэт, р. под Будапештом в семье мелкого ремесленника. 15 лет поступил рабочим на фабрику. После 1920 был служащим, работал в газете, в рекламном предприятии и пр. Начало его литературной деятельности относится к 1921. Он жил тогда в Чехо-Словакии, был связан с группой венгерских «активистов» (см. «Аktion»); одновременно принимал участие в работе венгерской группы «Пролеткульта» и в культурном секторе юношеской организации. Работа Г. в юношеских организациях сказана на его упрощенном стиле, заимствованном у активистов. Он начал тогда писать агитационные песни и стихотворения. В 1923 Г. вернулся в Венгрию, где активно участвовал в рабочих кружках и других культурных организациях и написал ряд стихотворений, к-рые собраны в сборнике «В стране контрреволюции» [Az ellenforradalom földje] (см. отзыв Б. Иллеш в журнале «На лит-ом посту», № 9, 1927)], изданном зарубежным партийным издательством уже после того как Г. эмигрировал из Венгрии. Г. в этом сборнике от полуклассических образов «активизма» переходит к реальным образам революционной рабочей поэзии. С этого времени Г. печатается в разных периодических изданиях варубежных венгерских секций КП. Особенно популярны среди рабочих его революционные («Будапештский марш») и обработанные им крестьянские трудовые и бытовые песни, отличающиеся силой выразительности, ритмом и простотой языка. В последнее время Гидаш отказался от свободного стиха и пишет рифмованным стихом. С 1926 он занялся прозой, написал ряд рассказов из крестьянской жизни («Михаил Дерю», русский перевод в журнале «Октябрь») и из жизни пролетарских детей. Совместно с Б. Иллешем написал роман-утопию «1967 год» (русский перевод, «Московский рабочий», 1929, печ.). С конца 1925 Гидаш живет в Москве и является одним из организаторов Союза венгерских революционных писателей; Г. — член ВАППа. Переводы его стихотворений печатались в журналах «Октябрь», «Смена», «Пионер» и в газете «Правда».

Библиография: II. Иллеш Б., Поэт подполья, журн. «Октябрь», № 9, 1926. М.

ГИЕРАТИКА — см. «Египетская лит-ра» и «Египетский яз.».

ГИЕРОГЛИФЫ — см. «Египетская лит-ра» и «Египетский яз.».

ГИЗ — см. «Государственное издательство».

ГИЗО Франсуа-Пьер-Гильом [François-Pierre-Guillaume Guizot, 1787 — 1874] — знаменитый французский историк, критик и политический деятель. Для истории литературы имеют большое значение его труды о Корнеле [1813] и о Шекспире [1825]. Вместе с романтиками Г. проповедывал во Франции культ Шекспира (см. «Романтизм»), а у Корнеля отмечал в особенности те элементы творчества, к-рые выходят из рамок классического канона. Любопытна историко-социологическая трактовка Гизо театра Шекспира как результата неудовлетворенности английской буржуазии народным театром, процветавшим в Англии до Шекспира. Несколько менее ясно анализирует Г. творчество Корнеля, театральная реформа которого, по Г., явилась в результате установления во Франции абсолютистского строя после борьбы с гугенотами. Социологизм Г. есть лишь проявление его историзма; в лит-ре его можно назвать представителем «исторического метода». Критические работы Г., целиком связанные с его историческими штудиями, явились провозвестниками социологического изучения лит-ры. Для лингвистики большое значение имел составленный Г. словарь синонимов французского яз.

Библиография: I. Nouveau dictionnaire des synonymes de la langue française, 1809; Corneille et son temps, 1813; Shakespeare et son temps, 1822; предисл. к перев. Шекспира — «Shakespeare», 1825, перевод с дополн., 1854.

II. О Г. см. у Плеханова, Предисловие к «Коммунистическому манифесту»; Scherer Edm., Etudes critiques sur la littérature contemporaine, 1863; Bardoux M. A., Guizot, P., 1894, гл. IV; Pouthas Charles H., Guizot pendant la restauration [1814—1830], 1923.

ГИЛЛ Джо [Joe Hill, ? — 1915] — псевдоним американского поэта Дж. Гиллстрема (J. Hillstrom). Швед-эмигрант, Г. изучил



английский яз. во время плавания на корабле матросом между Швецией и Англией, затем поселился в Америке, где был бродячим рабочим «хобо», познакомился с марксизмом и социализмом, присоединился к синдикалистской организации «Индустриальных рабочих мира» (I. W. W.) и вскоре

стал одним из активных организаторов и агитаторов. В 1915 Г. был обвинен в убийстве, арестован и в 1915, по приговору суда, расстрелян в штате Утаха.

Г. — поэт-агитатор, большинство его стихов — призыв в поэтической форме к организации единого союза рабочих («Сила — в союзе» — «There is Power in a Union»), изложение синдикалистской программы («Что мы хотим» — «What we want»), призыв к объединению и восстанию пролетариата («Рабочие всего мира, пробудитесь» — «Workers of the world, awaken»). Иногда Г. обращается к сатире, используя ее также как средство политического воздействия на пролетариат: в «Мистере Блоке» он дает портрет рабочего-реформиста, с головой «крепкой, как булыжник», в известном стихотворении «Пастор и раб» Г. высмеивает религию и верующих. У Г. почти нет бытовых стихотворений и лирики, единственное произведение этого рода — «Красная девушка». Наряду с революционными мотивами Г. выявлял иногда и типичные для «хобо» настроения люмпенпролетариата (например его песня «Аллилуйя, я бродяга» и до сих пор популярна среди американских бродяг и рабочих).

Г. писал преимущественно песни, используя популярные мотивы, иногда сочиняя и музыку.

Библиография: П. Песни Г. вошли в сб. «I. W. W. Song Book», Chicago, The Equity Press, 1922.

П. Вольф Р., Американская поэзия, «Вестник иностр. лит-ры», 1923, № 5; Динамов С., Литература американских бродяг, там же, 1925, № 8; Ст.: J. Hill, by Ralph Charlin в журн. «The New Masses», N.-Y., 1929, № 1; Соцполор Нелс Андерсон в своей кн. «The Hobo» (Chicago, 1923) привел несколько песен Г. и др. поэтов «хобо».

Гиль Рене [R. Ghilbert, псевдоним René Ghil, 1862 — 1925] — французский поэт, теоретик так наз. «научной поэзии», основания к-рой он формулировал в своем «Трактате о слове», вышедшем в 1886.

Первая книга Г. — «Легенда душ и крови» [1885] — снабжена довольно большим предисловием, к-рое явилось манифестом «научной поэзии» и в к-ром он положил начало своим исследовательским опытам по стихосложению. Но эти первые опыты его не удовлетворили. Он неоднократно к ним возвращался, пополняя и развивая их, и только в 1887 нашел окончательную формулировку своей теории. По примеру Золя, приобретшего лит-ру к современному ему достижениям науки и обосновавшего свой «экспериментальный роман» на научных исследованиях Клод Бернара, Г. также воспользовался научными открытиями своего времени при разработке проблем стихосложения. Уже имея перед собой опыт живописной теории художников-импрессионистов, использовавших оптические исследования Гельмгольца, Г. применил идеи этого ученого о «звуковых впечатлениях» к своей теории «словесной инструментации» (instrumentation verbale). Несмотря на недочеты философского обоснования, теория Гила оказала положительное влияние на новую поэтику; она заострила проблему словесного материала и поэтического образа в

противовес преувеличенному значению, придававшемуся символистской школой звуку и символу. Другой особенностью теории Г. является требование единства в противоположность раздробленности и разбросанности поэтических форм и выражений, объединенных часто по случайному признаку в «Сборники стихов». Это единство Гиль старался реализовать с планомерной последовательностью в своем цикле книг, к которым его «Трактат о слове» явился лишь преддверием. Но ни уподобительские настроения эпохи, ни талант Г. не соответствовали такому заданию.

Теория Г. вызвала в свое время немало споров и создала ему, наряду с противниками, очень много приверженцев. Отдельными моментами ее впоследствии воспользовался Жюль Ромен и отчасти Дюамель для развития поэтического унаимизма.

Влияние Г. было довольно значительно в России в среде некоторых символистов. Особенно оно заметно на творчестве Валерия Брюсова. Г. постоянно сотрудничал в русских журналах «Весь» и «Аполлон», и за период символизма о нем было написано в различных русских изданиях немало критических статей. Во Франции Г. сотрудничал в «Mercure de France» и главным образом в руководимом им журнале «Ecrits pour l'art».

Библиография: I. Légende d'amis et de sang, 1-е изд., 1885; Traité du Verbe-Giraud, 1886; Le geste ingénu, Vanier, 1887; все эти изд. разошлись, но существуют более поздние, выпущенные в «Mercure de France»; они включены также в полное собр. его сочин.: En méthode à l'œuvre, livre préface, 1891. Затем открывается цикл произведений первой части его «Словеса» (Творения): Dire du mieux, livre I; Le meilleur devenir, livre II; Le geste ingénu, livre III; La preuve égoïste, livre IV; Le vœu de vivre, livre V; L'ordre altruiste, 3 vv.; вторая часть: Dire des sangs, livre I; Le pas humain, livre II; Le toit des hommes etc. Стихи Г. переводились В. Брюсовым (Французские лирики XIX в., СПб., 1909 и перепеч. в «Поля. собр. сочин. и перев. Брюсова», т. XXI, СПб., 1913) и И. Тхоржевским (Французские поэты, 1910). Постоянные обзоры новых явлений французской поэзии Г. печатал, кроме французских изданий, в «Весах» [1904—1909] и в «Русск. мысли» [1910—1913].

П. Брюсов В., Рене Гиль, Крит.-биографич. очерк по неизданным материалам, «Весь», № 12, 1904; Его же, Литературная жизнь во Франции, II, Научная поэзия, «Русск. мысль», VI, 1909; Saunier Ch., R. Ghil, 1894; Gourmont R., de, Le 2-me livre des masques (русск. переп.: Речи де Гурмон, Книга масок, под ред. М. Волошиной, СПб., 1912); Léautaud P., Poètes d'aujourd'hui; Duhamel G., Les poètes et la poésie, 1912; Fusil C., La poésie scientifique de 1750 à nos jours, 1917; Royère J., René Ghil, «Mercure de France», 1925.

С. Ромов

Гильбо Анри [Henri Guilbeaux, 1883 (?) —] — французский писатель, коммунист. Один из основоположников французского варианта футуризма — динамизма (см.). Творческий путь Г. можно разделить на два периода: довоенный и послевоенный. Довоенная лиро-эпика Г. как тематически, так и формально лишена конкретного общественно-классового содержания и построена на отвлеченном урбанизме. Основную задачу современной поэзии Г. видит в отображении «мощного движения пролетарских масс, больших мировых городов, международных торговых сношений, индустрией банковского капитала».

Его книжка стихов — «Берлин. Запись одинокого» — является лишь фиксацией

впечатлений большого города. Довоенные стихи Г. написаны или свободным размером, или ритмической прозой Уитмена («Гимны и псалмы»).

Убеденный пацифист, Г. после объявления войны переселяется в Швейцарию и издает демократический пацифистский журнал «Завтра». Его поэзия становится все более революционной, и после поездки Г. в Россию, куда он прибыл после ареста в 1918, Г. черпает содержание своего творчества исключительно в русской действительности; таковы сборники поэм: «Красный Кремль», «Легенда о трех волхвах» и др.



По форме эти произведения приближаются к ритмизированной агитационной прозе. Г. написана также книга о Ленине.

Библиография: I. Владимир Ильич Ленин; описание его жизни, изд. «Прибой», П., 1924 (2-е и 3-е изд. в этом же году и в том же изд-ве); То же, перев. с авторизованного изд. В. М. Вельского и Г. А. Зуккау, Гиз, Л., 1925 (2-е изд., Гиз, М., 1925); Ленин (Фрагменты), в кн. Эфрос Абрам, Поэзия войны и революции на Западе, М., 1926, стр. 69—71; Красный Кремль, перев. В. Герунга (из поэм), в кн. «Революционная поэзия современного Запада», М., 1927, стр. 58—59.

II. Фриче В. М., Западно-европейская литература XX в. в ее главнейших представителях, изд. 2-е, Гиз, М., 1928; Parmentier, La littérature française de tout à l'heure.

ГИЛЬДИН Хаим [1885 —] — еврейский писатель-рабочий. Один из первых еврейских пролетарских поэтов советского периода и организаторов еврейской пролетарской литературы СССР. Активно работал во Всероссийском пролеткульте.

Его стихи первых пооктябрьских лет (отд. изд. «Namen-Klangen») носят на себе отпечаток пролеткультовского направления: абстрактная патетическая риторика, гимны Труд, Коллективу, Космосу. Риторической является и написанная им поэма большая и одообразная поэма «Leniniada» (вышла отд. изд.). В последнее время Г. дал бытовые поэмы. Он пишет также прозой, преимущественно на темы гражданской войны (героика).

Библиография: Litwakow M., «In Umrus», II; Bronstein J., «Stern», № 4, 1926.

ГИЛЬМОВ де ЛОРИС — см. «Роман о Розе».

ГИЛЯРОВСКИЙ Владимир Алексеевич [1855 —] — беллетрист, поэт и журналист. Учился в Вологодской гимназии. В 1871,

не окончив гимназии, Г. ушел на Волгу, в народ, и там начал свою разнообразную и богатую приключениями жизнь. Последовательно, в десятилетний промежуток времени, пока Г. не стал литератором, т. е. до 1881, он был крючником, бурлаком, рабочим на белильном заводе, табунщиком в заводских степях, добровольцем в войну 1877, актером и т. д.

Первую вещь Г. напечатал в 1873, в Вологде; регулярно начал писать с 1881, с переезда в Москву. Занимался репортажем. Первая его книга «Трущобные люди», изображающая быт плотовщиков, бурлаков, ранних рабочих и вообще городской бедноты, была сожжена цензурой в 1887. В последующие годы объектов его рассказов были те же трущобные люди. Воспоминания Г. — «Мои скитания», — любопытные как мемуарный материал много выдавшего на своем веку человека, дают лишь незначительный материал для характеристики эпохи.

Библиография: I. Забытая тетрадь, Стихотв., М., 1894, 1896 и 1901; Московские нищие, М., 1896; Портной Брошка, М., 1897; Негативы, Рассказ, М., 1900; На родине Гоголя, Исследование, М., 1902; Были, Рассказы, М., 1909; Шутки, Рассказы, М., 1912 (подпись «Дядя Гиляй»); Грозный год, Стихотв., М., 1916; Петербург, Поэма, М., 1922; Стенька Разин, Поэма, М., 1922 и 1928; Москва и москвичи, М., 1926; От Английского клуба к Музею революции, Изыскание, М., 1926; Мои скитания, ч. I, М., 1928.

II. Словарь членов О-ва любителей российской словесности, М., 1911 (автобиографические сведения и библиография); Львов-Рогачевский, журн. «Город и деревня», М., 1924, № 8—9.

III. Писатели современной эпохи, Био-библиографический словарь русских писателей XX в., т. I, М., 1928.

ГИММЕЛЬФАРБ Борис Вениаминович [1883 —] — лит-ый критик, историк лит-ры (западной). Г. принадлежит ряд очерков в журналах и газетах, вступительных статей и предисловий к русским переводам иностранных авторов. Г. специально изучал творчество Валлеса.

Библиография: I. Критики и комментарии Штирнера, СПб., 1908; Социальная философия Штирнера, 1913; Маркс и Энгельс, «Святой Макс», перев. под ред. и с вступ. ст. Гиммельфарба, Гиз, М., 1919; Творчество Г. Манна, Гиз Укр., 1923; Великие писатели Запада, Харьков, 1925; Статьи в сб. «Иностранные писатели в школе», 1927; Творчество Золя, 1929; Творчество Диккенса (вступит. ст. к избранному произведению Диккенса в изд. «Молодая гвардия», 1929).

ГИМН [греческ. — «хвалебная песнь»] — 1. Жанр религиозной лирики, выделяемый по тематическим признакам — хвалебная песнь, славословие, объединяемое тождеством восхваляемого объекта. Выдвигаемый иногда в качестве характеристики жанра признак хорошего исполнения, типичный для греческих Г., не покрывает всех известных нам форм Г.; так напр. ведийские Г., согласно традиции, исполнялись не хором, но отдельными певцами и речитаторами-жрецами.

При всей расплывчатости границ жанра (общей всем жанрам, определяемым тематически) можно установить некоторые его общие признаки: форма чистой лирики гимнов обычно слагается из обращений и воззваний к восхваляемому объекту, хвалебных сравнений и описаний, зачастую представляющих расширенные тавтологии;

перечисление подвигов и чудес объекта Г. и его предков позволяет вводить в изложение эпические намеки, обычно не раскрываемые полностью, но иногда (напр. в античных гимнах) развертываемые в фабульное повествование; часто в конце гимна вводится молитва (см.) или заклинание (см.). Словесное выражение Г. обычно богато образами, метафорами, сравнениями, эпитетами; особенное значение приобретает также гипербола. Эмоциональная насыщенность выражается в преобладании восклицательных и вопросительных оборотов, воззваний, обращений, многочисленных нарастаний, риторических накоплений и повторов.

Исторически расцвет Г., как и религиозной лирики в целом, связан или с эпохами господства жречества (духовенства, церкви, монастыря) как наиболее мощной экономической и культурно общественной группы, или же с эпохами экономической и общественной депрессии, вызывающей нарастание мистических, «потусторонних» настроений. Отсюда — широкое место гимна в литературах древнего Востока. Так в индийской поэзии Г. к богам являются не только древнейшим памятником художественного слова вообще (см. «Веды»), но занимают огромное место и в литературе позднейших эпох — как санскритской, так и на средне- и новоиндийских языках (так наз. «стотра»); место богов в буддийской лит-ре заменяет, разумеется, Буддха, в джайнской литературе — Джинны, в поэзии позднейших магометанских мистиков — образ единого божества.

Не меньшее значение имеют Г. в древних литературах средиземноморского культурного круга: египетские и вавилонские. Г. к богам поражают иногда яркостью образов и эмоциональным подъемом. По тематике и стилю к вавилонским Г. близки древнееврейские гимны к Яхве, частью собранные в Псалтыри, частью разбросанные по другим (повествовательным) книгам Библии (см.).

На Ближнем Востоке арабская лит-ра в отношении распространения и значения гимнической поэзии сильно контрастирует с персидской. Религиозная лирика у арабов вообще развивалась слабо. Только в XIII в., в эпоху экономического и политического упадка и падения светской культуры, большую известность получает Г.-касыда Бусири в честь Мухаммеда («Бурда» — «Плащ Пророка») и мистические суфийские Г. Омара ибн-аль-Фарида.

Несравненно богаче и художественнее лит-ра Г. персидских суфиев (см.). Эти Г. (лучшие — Джалаледдина Руми, XIII в.), проникнутые пантеистической символикой, экзотическими и эротическими мотивами, исполняются на радениях «дервишей». Суфийский символизм окрасил с XII в. и всю светскую персидскую (потом и турецкую) лирику, так что обыкновенно нельзя провести границы между простой любовной песней и мистико-пантеистическим Г. (напр. у Хафиза, Саади и др.).

Своеобразны формы Г. на Дальнем Востоке. Китайская поэзия, наряду с собственно Г., содержащими обращения к небу и восхваление предков, располагает близкой к Г. формой од (дая и лоя — большие и малые оды), в к-рых описаны подвиги основателей древних династий. Эти оды дают богатый исторический материал в эпическом изложении. Некоторые из них повидимому могли служить боевыми песнями.

В поэзии Греции и Рима — странах с господством земельной аристократии — Г. к богам занимают сравнительно незначительное место; обязательное включение Г. в композицию трагедии (как и в древнеиндийской драме) свидетельствует о культовом происхождении этой лит-ой формы. В древнегреческом гимне — в отличие от чисто лирического пафоса восточных Г. — иногда наблюдается преобладание эпического элемента, превращающего порой Г. в чисто фабульное повествование («Г. Гомера»). С другой стороны, в греческой поэзии представлена чуждая восточной поэзии форма приуроченного к общественным деятелям и празднествам Г. — энкомии (см.), э п и н и к и (см.), — связанного с именами Ивика, Пиндара, Симонида, Ваххилида.

Эпоха раннего христианства, отражающая мистические настроения экономически и политически упадочной Римской империи, характеризуется расцветом гимнической поэзии. Особенно стойкой и продуктивной является эта форма в косной Византии (см. «Византийская лит-ра»), где выступают такие крупные гимнические поэты, как Иоанн Дамаскин и Роман Сладкопевец. Через Византию форма Г., вместе с христианством, проникает в славянские (церковные) лит-ры. Некоторые из латинских Г. (амвросианские Г., Г. Пруденция), вошедшие в дальнейшем в культовый обряд католической церкви, оказали огромное влияние на развитие не только религиозной, но и светской лирики позднейшего средневековья Запада. Творчество Г. сперва на латинском, позднее и на народных яз., проходит через все средневековье; эсхатологические настроения эпохи находят себе выражение в торжественной мрачности «Dies irae», тогда как расслоение духовенства и образование клерикального люмпенпролетариата (см. «Ваганты») порождает народическую форму Г. (Г. вагантов-голиардов к Бахусу и вину).

Новые мотивы в тематику гимнов вносит Возрождение — гимн св. Франциска Ассизского (см.) к «брату Солнцу» проникнут пантеистическими настроениями, тогда как в творчестве его последователей, в особенности Якопоне да Тоди, мистические образы приобретают ярко эротическую окраску.

Городская буржуазия, выступающая в реформационных движениях, использует форму религиозного Г. на народном яз. как форму агитационной лит-ры, переделывая старые католические Г. для выражения протестантской идеологии.

Г. Лютера (см.) «Ein feste Burg» становится боевой песней немецких протестантов; с пением Г. шли сражаться и войска Кромвеля. Экономическая депрессия Германии после 30-летней войны и вызванный ею расцвет религиозных и мистических настроений порождают последнюю сильную волну гимнической поэзии (Ангелус Силезиус, Пауль Герхардт, Пауль Флемминг и др.). Изживание лит-ой формы сказывается (как и в позднейшем творчестве пизгизма и теизма XVIII в.) в обращении частью к формам народной песни (имевшем и воспитательную цель — борьбу с любовной песней), частью же к формам светской эротической поэзии (пастораль). В лит-ре XIX в. форма религиозного Г. является уже мертвой формой — достойным немногочисленных эпигонов (Герок).

2. Использование религиозного Г. как боевой песни порождает явление так наз. «национального Г.» — торжественной песни нерелигиозного содержания, исполняемой при всех официальных случаях. Некоторые из произведений этого рода являются, действительно, отражением националистических («Die Wacht am Rhein», «Deutschland, Deutschland über alles», «Rule Britannia») и даже революционных («Марсельеза») настроений буржуазии, тогда как другие — образцы антихудожественной продукции так называемой «придворной» поэзии («God save the King»).

Полное освобождение от мистических и авторитарных мотивов, сменяющихся революционным пафосом, представляют возникающие в противовес официальному «национальному» Г. — революционные Г. («Рабочая песня» П. Дюпона, «Интернационал» Потье, см.), приобретающие иногда в условиях угнетенных колониальных народов и национальных меньшинств оттенок национально-революционной патетики («Bande Mataram» — в бенгальской поэзии, «Варшавянка» — в царской России и др.).

3. В начале XIX в. романтики пытаются воскресить форму Г. как эмоционально насыщенной (патетической) и метрически свободной лирической формы — «Hymnen an die Nacht» Новалиса (см.); подражание этой форме Гейне (см.) — «Ich bin das Schwert, ich bin die Flamme» — представляет уже подлинное «стихотворение в прозе» (см.). Р. Ш.

ГИНДИ — см. «Хинди».

ГИПЕРБОЛА [греч. — ὑπερβολή] — стилистическая фигура явного и намеренного преувеличения, имеющего целью усиление выразительности, напр. «я говорил это тысячу раз». Гипербола часто сочетается с другими стилистическими приемами, придавая им соответствующую окраску: гиперболические сравнения, метафоры и т. п. («волны вставали горами»). Изображаемый характер или ситуация также могут быть гиперболическими. Г. свойственна и риторическому, ораторскому стилю, как средство патетического подъема, равно как и

романтическому стилю, где пафос соприкасается с иронией. Из русских авторов к Г. особенно склонен Гоголь, из новейших поэтов — Маяковский (см. «Стилистика»).

ГИПЕРДАНТИЛИЧЕСКАЯ РИФМА — см. «Рифма».

ГИПЕРКАТАЛЕНТИЧЕСКОЕ ОКОНЧАНИЕ — наличие в последней стопе стихотворной строки лишних (против нормального их числа) безударных слогов; так в строке: «мой дядя самых честных правил» налицо Г. О. [о́ о́ (о́)], в строке: «Побь-майте, братья, посохи» — тоже [о́ о́ (о́)] и т. д. См. «Ритмика».

ГИПШИУС Василий Васильевич [1890—] — литературовед. С 1922 — профессор Пермского университета. Основная работа Г. — «Гоголь» (Л., 1924) — представляет собою схему творческой эволюции автора «Мертвых душ». Последние работы Г. посвящены лит-му окружению крупных писателей, к-рое изучается им в общем духе формальной школы (см.).

Библиография. 1. Работы Г.: О композиции Тургеневских романов, см. «Венок Тургеневу», Одесса, 1919; Люди и кукулы в сатире Салтыкова, Пермь, 1927; Истоки и перспективы изучения Салтыкова, «Zeitschrift für slavische Philologie», 1927, т. IV, вв. 1—2; Композиция «Ревизора» в историко-литературной перспективе, сб. «Литература», Укр. Акад. наук, 1928 и др.

2. Виноградов В., Гоголь и натуральная школа, Л., 1925; Переворзев В., Творчество Гоголя (предисловие ко 2-му изд.), Иваново-Вознесенск, 1926.

3. Писатели современной эпохи, т. I, изд. ГАНХ, М., 1928.

ГИПШИУС (Мережковская) Зинаида Николаевна [1869—] — поэтесса, беллетрист, драматург и литературный критик (псевдоним — Антон Крайний). Печататься начала в 1888 в «Северном вестнике». Вместе с Д. Мережковским, В. Брюсовым и др. Г. явилась одним из зачинателей символизма (см.). Как общественная деятельница, Г. известна своим активным участием в религиозно-философских обществах. Была одним из редакторов журнала «Новый путь». Ей принадлежит также ряд статей в «Мире искусства». Символизм Г. — это символизм той части дворянской интеллигенции, к-рая не приняла общественных отношений эпохи промышленного капитализма и первых революционных бурь. В большинстве своих рассказов и повестей Г. дает образ человека, теряющего почву, лишеного всякого смысла существования. Очень показательны в этом отношении — книга рассказов «Новые люди» [1907] и сборник «Небесные слова», составленный из старых вещей Г. (вышел в Париже в 1921). В уходе в себя, в индивидуализме, в крайнем самозабвении герои Гипшиус видят для себя единственный выход. Иногда эти переживания доходят до полной атрофии всех социальных инстинктов: «Люди, послушайте меня, счастья вам все равно не будет. Сделайте так, чтобы ничего не хотеть и ничего не бояться — вот и станет вам спокойно жить» (рассказ «Легенда»). Г. особенно пристально разрабатывает мотивы смерти и гибели, тем самым примыкая к группе наиболее упадочных

символистов. Поэзия ее вся проникнута сознанием внутренней опустошенности, безволия и одиночества:

«Стою над пропастью, под небесами —
Но улететь к лаури не могу.
Не ведаю, востать или покоряться,
Нет смелости ни умереть, ни жить.
Мне близок бог, но не могу молиться,
Хочу любви, но не могу любить...» [1893].

К войне Г. отнеслась отрицательно, но весь ее протест насквозь религиозен и пацифичен («Отец! Отец! Склонись к твоей земле, — она пропитана сыновней кровью»).

Октябрьскую революцию Г. восприняла, как «блудодейство», «неуважение к святыням», «разбой». Стихи Г. периода 1917 — 1921, направленные по адресу большевиков, носят явно черносотенный характер:

«Рабы, лгуны, убийцы, тати ли —
Мне ненавиден всякий грех.
Но вас, Иуды, вас, предатели,
Я ненавижу больше всех».

Высокое качество ее поэтического яз. теперь резко снижается. Стихи Г. избилуют рядом грубых прозаизмов. В 1920 Г. эмигрировала в Зап. Европу. В Мюнхене она выпустила совместно с Д. Мережковским, Д. Философовым и др. сборник воспоминаний о Советской России. В 1925 в Праге вышли два томика резко тенденциозных воспоминаний о Брюсове, Блоке, Сологубе и др. (под заглавием «Живые лица»). Вступивший в ВКП(б) В. Брюсов, по ее мнению, «похож на шимпанзе»; зато «Аня» (Вырубова) описана ею восторженно и патетически. Зарубежное «творчество» Г. лишено всякой художественной и общественной ценности, если не считать того, что оно ярко характеризует «звериний лик» эмигрантщины.

Библиография: I. Рассказы — т. I («Новые люди»), СПб., 1896 (то же, изд. М. Пирожкова, СПб., 1907); т. II («Зеркала»), СПб., 1898; т. III (Рассказы), СПб., 1902; т. IV («Алый меч»), СПб., 1906; т. V («Черное по белому»), СПб., 1908; т. VI («Лунные муральи»), М., 1912; Чортова кукла, М., 1911; Роман-даревич, М., 1913; Зеленое кольцо, П., 1916; Последние стихи [1914 — 1918], П., 1918; Стихи (Дневник 1911 — 1921), Берлин, 1922.

II. Камелеев Ю., О робком пламени гл. Антонов Крайних, «Лит-ый распад», кн. 2-я, 1908; Лундберг Евг., З. Гишпауе, 1911; Шагинян М., О блаженстве юмудого (поэзия Гишпауе), М., 1912; Гишпауе З., Автобиографическая заметка, «Русская лит-ра XX в.», под ред. С. А. Венгерова, т. I; Брюсов В., З. Н. Гишпауе, там же, т. I.

III. Фомин А. Г., Библиография новейшей русской литературы, «Русская лит-ра XX в.», т. II, кн. 5-я; Владиславлев И. В., Русские писатели, изд. 4-е, Гиз, Л., 1924; Его же, Литература великого десятилетия [1917 — 1927], т. I, Гиз, М., 1928; Мандельштам Р. С., Художественная литература в оценке русск. марксистской критики, изд. 4-е, Гиз, М., 1928. Ан. Т.

ГИРА Людас [Ludas Gira, 1886 —] — современный литовский поэт и критик, известный также под псевдонимом *Е. Радзикаускас*. Был редактором двух крупнейших литовских лит-ых журналов: «*Vai-vorykštė*» [1910 — 1914] и «*Skaitymai*» [1919 — 1923 гг.]. Занимал ряд правительственных должностей — от директора театра до начальника литовской охраны. Патриотическая поэзия Г. насквозь тенденциозна и публицистична. Лирика Г., стилизирующая часто формы народной песни, весьма посредственна, так же как и его сентиментально-

националистические драмы («Мечь», «Гости» и др.). Лит-ая деятельность Г. отличается разносторонностью. Он — глава современной литовской критики. Стремления литовской буржуазии и ее интеллигенции «стать культурной», приобщиться к буржуазному Западу, проповедь «чистого искусства» — все это получило выражение в его статьях. В то же время Г. культивирует патриотическую тенденциозность и сентиментальную лирику. Как критик и поэт Г. — типичный представитель упадочной буржуазной лит-ры, не способной к реалистическому изображению современной Литвы.

Библиография: I. Сборник стихов: Dul-dul dūdelė, 1909; Zaliųj piveilė, Teinys keliais, 1912; Ziežirbos, 1921; Auk so godos, 1927; Šilka, gijos, 1928; драмы: Kerštas, Svečiai, Beuštanti austrė; Критика: E. Radzikauskas. Kritikos Raštai, 1929; ст. в журн. «*Vai-vorykštė*», «*Skaitymai*», «*Pradai ir Zygiai*» и др.

ГИРШБЕЙН Перец [Perez Hirschbein, 1880 —] — современный еврейский драматург и беллетрист. Р. в Гродненской губ.; сын мельника-арендатора. Детство свое провел в глухой деревне. В юности терпел крайнюю нужду. Дебютировал стихами на древнееврейском языке; на этом же языке написал свои первые две драмы: «*Мирьям*» [1905], «*Далекие и близкие*» [1906]. В 1906 опубликовал свою первую драму на еврейском языке и с этого времени стал видным еврейским драматургом. В 1908 им был организован еврейский театр, давший сильный толчок делу художественного обновления еврейской сцены. В театре ставились новые драмы Переца, Аша, Пинского, самого Г. и лучшие пьесы Я. Гордина. — Г. — странствующий писатель; совершил несколько кругосветных путешествий и написал ряд лирических путевых очерков. — Творческий путь Г. — от реализма через символизм к народной драме. В своих пьесах Гиршбейн изображает бедняков, ютящихся в подвалах, ремесленников, носильщиков, тоскующих «по цельности» интеллигентов и с особенной любовью — еврейского сельчанина и еврейскую женщину из народа. В своих первых реалистических произведениях, написанных незадолго до революции 1905, Гиршбейн давал картины жизни еврейской нищеты в слегка импрессионистских тонах, моментами пытался заострить социальный смысл явлений, но не выбился на путь сознательного социального творчества. После революции 1905 Г. под влиянием реакции написал целый ряд мистико-символических пьес: «*Одинокие мирь*», «*К широкой дороге*», «*Могильные цветы*», «*В темноте*», «*Сумерки*», «*Интеллигент*» и другие, в которых чувствуется сильное влияние Метерлинка и отчасти Л. Андреева. Основной мотив их — одиночество и смерть. В своей символической Г. не оригинален и является лишь эпигоном европейского символизма. В период реакции он писал также пьесы, в которых пытался воплотить пессимистические настроения растерявшейся еврейской интеллигенции и разработать проблемы еврейской истории. Но в этих, как и в других умеренно-символических произведениях,

немало сентиментальной декламации и философического резонанса. Позже Г. порвал с абстрактным символизмом. Написанным им в 1911 пьеса «Пустая корчма» — одно из самых лучших его произведений — знаменует переход к народной драме, а впоследствии — и к комедии; в них он нашел применение своему знанию фольклора, в особенности — деревенского. Гиршбейн один из типичных представителей философически-эстетизирующей еврейской интеллигенции, искавшей после краха революции 1905 спасения от «ужасов мешанства» в народной фаталистической мистике. Но он не замкнулся в эту примитивную мистику а все более расширяет бытовое начало в своих новых драмах и смягчает свой фаталистический трагизм народным юмором. По существу же он остается романтиком «заброшенных углов». Г. сыграл в еврейской литературе значительную роль как проводник модернистских влияний. Его драматическое творчество — реакция на грубый натурализм Якова Гордина. В 1928 Г. совершил поездку по СССР, специально интересуясь развитием еврейского земледельческого труда в нашей стране, и написал книгу по этому вопросу.

Библиография: I. Собр. драм. сочин. в 5 тт., N.-Y.; на русск. яз.: «Одинокие миры», Сб. драматич. произведений, перев. А. Брумберг и Л. Триуш, под ред. А. Брумберг, СПб., 1908; Земля, изд. «Всеобщая библиотека», 1910.

II. См. «Лехисон» Рейзана, Вильна. 1926. III. Гордон

ГИССИНГ Джордж [George Gissing, 1857—1903] — английский писатель, крупный представитель натуралистического романа. В своих главных романах Гиссинг натуралистически точно передает жизнь городской бедноты, бродяг, проституток и т. п. [романы: «Работники на заре» (Workers in the Dawn, 1880), «Деклассированные» (The Unclassed, 1884)], а также литераторов и журналистов, вынужденных вести тяжелую борьбу за существование [роман «Новая улица литературной богемы» (The New Grubstreet, 1891)]. Гиссинг пытается ставить социальные проблемы, но не может найти разрешения социальных противоречий, буржуазная действительность его подавляет. Такова напр. постановка рабочего вопроса в романе «Демос» [1887], где теоретически устанавливается необходимость освобождения народных масс, но в то же время указывается совершенная невыполнимость этого. Попутно здесь обнаруживается ужас и отвращение писателя к дикой, некультурной черни. Женскому вопросу посвящены романы: «Эмансипированные» [1891], «Дензиль Куорьер» [1892] и «Женщины в разброде» (The odd Women, 1893). В последний период творчества Гиссинг отходит от своего неопределенного радикализма с его беспочвенным мелкобуржуазным протестом, от противоречий действительности — в мир античности, в историзм и культ природы. Г. также написал исследование о Диккенсе (Charles Dickens, 1898) и две книги очерков и путешествий: «By the Jonian sea», 1901 и «The Private Papers of Henry Ryecroft».

Библиография: I. На русск. яз. был переведен роман Г. «Тирас» (СПб., 1893, в журн. «Всемирная библиотека»), изображающий идеальный тип работницы, попавшей в привилегированные круги и там гибнущей, и еще раньше роман: «Утро жизни», СПб., 1890 и «Демос» в журн. «Восток Европы», 1891, I—V.

II. Yates M., George Gissing, 1922; Swinnerton F. A., G. Gissing, 1923; Cazamian M. L., Le roman et les idées en Angleterre, Strassbourg, 1923, pp. 302—371.

ГИТАГОВИНДА [древнеиндийская «Песнь о пастухе Кришне»] — знаменитая лирическая драма бенгальского поэта XII в. Джайядеви, написанная на классическом лит.-ом яз. Индии — санскрите. Сюжет Г. — восхваление бога Вишну в его воплощении в образе пастуха Кришны; тематическое ядро — ссора Кришны с его возлюбленной Радхой, разгневанной на него за его вольные игры с пастушками, разлука влюбленных, их томление и муки, примирение и любовная встреча. Этот простой сюжет дан в Г. в поразительно изысканной, и в то же время близкой к народной, форме. Переживания влюбленных выражены в лирических монологах действующих лиц, — преимущественно Радхи и ее подруги-наперницы. Эти лирические монологи, как видно из ремарок произведения, представляют песни, исполнявшиеся во время пляски (мотив и такт указаны при каждой песне). Связь между этими песнями дается в коротких повествовательных строфах, предназначенных для чтения или рецитации. Каждая песня заканчивается хвалой бога Хари (Вишну), что придает всему произведению характер религиозного «действия». Эта чисто народная форма [Индия до настоящего времени знает полумифологизированные представления во время религиозных праздеств — так называемые патра (см.) в Бенгалии, сванг (см.) в Пенджабе] выражена поэтом в изысканнейших по стилю и эвфонике стихах: по богатству рифм и аллитераций, по яркости сравнений и образов Г. не имеет себе равного произведения в индийской лирике. Г. является так. обр. интересным примером усвоения придворной поэзии форм народной драмы. Действительно, еще в позднейшее время [вплоть до конца XVIII в.] она исполнялась на религиозных празднествах; так декрет царя Пратанарудрадевы от 1499 запрещает вишнуитским танцовщицам и певицам исполнение других пьес, кроме Г. Вместе с тем Гитаговинда оказала огромное влияние на позднейшую религиозно-эротическую поэзию Индии.

Г. — одно из первых произведений индийской поэзии, вошедшее в переводы в европейские лит.-ры; в конце XVIII в. выходит английский перевод W. Jones'a («Asiatic Researches»), немецкий пересказ К-рого [1802], сделанный Дальбергом, вызвал неодобрение Гёте своими чрезмерными сокращениями. Из позднейших переводов Гитаговинды наиболее важны: немецкий — Rückert'a (1837 — сокращенный); французский — G. Courtillier с предисловием S. Lévi [P., 1904].

ГЛАВА в поэтическом произведении — важная единица композиционного членения, являющаяся как бы главной повествовательной цезурой и обозначающая обычно временной перерыв в течении событий или, при многопланности сюжета, — переход от одной сюжетной линии к другой. Большое значение для композиции и ритма целого имеет структура главы, особенно — характер ее конца и начала, а также течение Spannung (напряжения), напр. усиление или разряжение его к концу Г. Так для «романа ужасов», романов приключений, характерно, что автор в конце Г. оставляет героев в безвыходном положении, а читателя — в неведении об их судьбе, переходя в следующей Г. к иной сюжетной линии — и тем повышая напряжение. Так же стилистически показательно членение частей романа или поэмы на равное и круглое число Г. приблизительно одинаковой величины, указывающее на стремление к строгости архитектоники, к симметрии частей. Такая структура характерна для реалистического бытоописательного и воспитательного романа. Напротив, сентименталисты (Стерн), в качестве одного из приемов иронического разрушения формы, прибегают иногда к пародийному делению на главы (ср. «Тристрам Шенди»). Наконец, стилистическое значение имеет заглавие (см.) главы, которое эволюционирует от подробного перечня содержания к одному цифровому обозначению; особенно показательны в этом развитии пародические (Стерн, отчасти Диккенс) и иронические (Гофман) заглавия XVIII и XIX вв. (см. «Композиция»).

Библиография: П. Лопатко М., Опыт введения в теорию прозы («Повести Пушкина», изд. 2-е, П. — Одесса, 1918 (из «Пушкиниста», вып. III, 1918); Вальцель О., Ungebundene Rede, Dichtkunst u. bildende Kunst («Gehalt und Gestalt»), Formeigenheiten des Romans («Wortkunstwerke»), 1926.

ГЛАВЛИТ — главное управление по делам лит-ры и издательств, орган Наркомпроса, создан декретом СНК от 6 июня 1922. Стоит на страже политических, идеологических, военно-экономических и культурных интересов Советской страны и соответственно этому осуществляет предварительный и последующий контроль над издательской деятельностью в целом, за исключением хозяйственных вопросов, финансовых и торговых.

Г. выдает разрешения на открытие издательств и утверждает их руководящий аппарат, учитывая в каждом отдельном случае ту культурную роль, к-рую издательство намеревается выполнять, его реальные силы и возможности и соответственно этому определяя объем и характер его деятельности, придавая ему типизированный вид.

Ежегодно Г. составляет общий ориентировочный план издательской продукции на всю республику, определяя листаж и процент лит-ры по отдельным отраслям знания и для отдельных групп потребителей. К этой культурной работе Главлит, учитывая потребности страны в книге, к-рые

определяются общим ходом развития страны и на каждом отдельном участке строительства, привлекает ряд учреждений, организаций и издательств. Ориентировочные планы утверждаются высшими инстанциями и затем берутся Г. за основу при рассмотрении, согласовании и утверждении конкретных годовых редакционно-издательских планов. Г. следит и за выполнением этих планов.

На 1929 общий ориентировочный план был утвержден коллегией НКП в 1 240 млн. листов-оттисков и распределяется согласно нижеследующей таблицы:

1. Общий отдел: календари, энциклопедии, карты, справочники.	115 млн. лл.-отт.	9,3%
2. Политика, партлитература, строительство	100 » » »	8,0%
3. Экономика, финансы, промышленность	25 » » »	2,0%
4. Труд, проф. и раб. движение	30 » » »	2,4%
5. Кооперация	24 » » »	1,9%
6. Юридическая	15 » » »	1,2%
7. Историческая: история рев. движения	15 » » »	1,2%
8. Пр. соц. лит-ра	40 » » »	3,2%
9. Философия, психология, логика	3 » » »	0,3%
10. Антирелигиозная	10 » » »	0,8%
11. Точные науки	18 » » »	1,5%
12. Техническая лит-ра	55 » » »	4,5%
13. Военное дело	35 » » »	2,8%
14. Медицина, физкультура, гигиена	25 » » »	2,0%
15. Сельское хозяйство и ветеринария	30 » » »	2,4%
16. Художественная лит-ра	160 » » »	12,9%
17. История и теория лит-ры	7 » » »	0,6%
18. Искусство, театр, песни	8 » » »	0,7%
19. Плакаты, открытки, графика	20 » » »	1,6%
20. Методическая лит-ра	25 » » »	2,0%
21. Учебники и учебные пособия	325 » » »	26,2%
22. Официальные документы	50 » » »	4,0%
23. Ленинская лит-ра	50 » » »	4,0%
24. Нацменовская лит-ра	55 » » »	4,5%
25. Ноты	—	—
Резерв	—	—
Итого	1 240 млн. лл.-отт.	100%

Фактически этот план за данный операционный год будет увеличен приблизительно до 1 465 млн. листов-оттисков.

По группам потребителей эта сумма листов-оттисков распределилась так:

1. Массовая:		
а) для рабочих	150 млн. лл.-отт.	12,0%
б) для крестьян	100 » » »	8,0%
в) остальная масс. лит-ра	248 » » »	20,0%
2. Юношеская	37 » » »	3,0%
3. Детская	37 » » »	3,0%
4. Учебная:		
а) для школ I и II ступени	285 » » »	23,0%
б) для вузов	40 » » »	3,2%
5. Методическая	25 » » »	2,0%
6. Для науч. спец. и квалиф. читателей	208 » » »	16,8%
7. Офис. документы	50 » » »	4,0%
8. Прочая	40 » » »	3,2%
9. Плакаты, карты	20 » » »	1,7%
Итого	1 240 млн. лл.-отт.	100%

Г. выдает разрешения на периодические издания, утверждает редакционные коллегии и ответственных редакторов.

На 1 января 1929 числилось периодических изданий:

	Журналов	Газет
В Москве	613	80
В Ленинграде	158	15
На периферии	404	356

Всего 1 175 451

По своему характеру сеть журналов Москвы и Ленинграда установилась в следующем виде:

Политика, партия, литература, советское строительство . . .	45 журн.
Соц.-экономические вопросы . . .	67 »
Труд, профдвижение, соцстрах, пот.	50 »
Кооперация	12 »
Юриспруденция	11 »
История и история революционного движения . . .	3 »
Педагогика	41 »
Точные науки	82 »
Техника	56 »
Военное дело	11 »
Медицина, гигиена, физкультура	57 »
Сельское хозяйство и ветеринария	38 »
Литературно-художественные	43 »
История лит-ры, критика, библиография	24 »
Искусство, театр, кино	24 »
Религиозные	7 »
Антирелигиозные	5 »
Надземские	23 »
Ведомственные	132 »
Прочие	42 »
Всего	771 журн.

Что касается контроля над материалом по существу его содержания, то он осуществляется по линии наблюдения политико-идеологического направления. Период диктатуры пролетариата и строительства социализма во враждебном капиталистическом окружении требует пресекать не только явную контрреволюцию и агитацию против советской власти, но и парализовать все, что подрывает и извращает политику социалистического строительства, укрепляя позиции наших классовых врагов вне и внутри страны, что активно мешает укреплению и внедрению марксистской доктрины, что усиливает националистический и религиозный фанатизм, что возбуждает общественное мнение путем сообщения ложных сведений, что несет в широкие читательские массы порнографию и явно непригодный материал, рассчитанный на низменные вкусы обывателя, подрывая завоевания культурной революции. Г. охраняет военно-экономические тайны республики, для чего периодически, при участии заинтересованных ведомств, составляется военно-экономический перечень сведений, не подлежащих оглашению. Политическая и идеологическая установка советской власти настолько ясна, определена и тверда, что вредный материал дается только людьми или злобно настроенными к социалистическому строительству, или недостаточно политически грамотными. За время своего существования органами Г. в Москве и Ленинграде, в основных издательских пунктах, выпускающих 96% всей продукции республики, просмотрено до 300 000 рукописей; процент запрещений колеблется от 0,3% до 1,0% всей продукции.

Под контролем Г. находится и ввоз лит-ры из-за границы. Реконструкция хозяйства вызывает усиленный спрос на техническую лит-ру. Наши издательства, несмотря на свой грандиозный размах, еще не в состоянии полностью удовлетворить этот запрос; поэтому громадное количество ввозимой лит-ры падает на технику. Ввозится она без всяких ограничений. На втором месте

стоит ввоз научной литературы. Республика напрягает все силы, чтобы овладеть и реализовать достижения науки. Союз пролетариата с наукой — один из основных лозунгов революции.

За 1928 было ввезено в РСФСР книг на иностранных яз., за исключением технических книг, — 55 400 экземпляров, журналов и газет — 250 948 экземпляров. Из них по разным причинам было задержано Г. — книг 3 098 экз. (5,5%), журналов и газет — 19 718 экз. (7,8%).

Под контролем Г. находится также радиовещание, выставки и публичные лекции.

От предварительного просмотра освобождены: издания Коминтерна, ЦК ВКП(б) и вся вообще партийная коммунистическая печать, издания Гиза, Главполитпросвета, «Известия» — орган ЦИКа и ВЦИКа и научные труды Академии наук. Предварительный просмотр их идет по линии обеспечения военно-экономических тайн республики.

На местах функции Г. несут: Г. национальных автономных республик, областные и краевые литы, в округах — инспектора по делам печати, в отдельных местностях и волостях — их уполномоченные.

Заведующим Г. со дня его основания до настоящего времени является т. П. И. Лебедев-Полянский.

ГЛАГОЛИЦА — одна из славянских азбук. В настоящее время Г. употребляется в письме и в печатных книгах в немногих



Образцы глаголицы (круглое письмо)

славяно-католических пунктах Далматинского побережья и на близлежащем от северной части этого побережья острове Кърке (Veglia). В древности глаголическое письмо было распространено широко в разных славянских землях наряду с кирилловским письмом (см. «Кириллица»). Дошедшие до нашего времени памятники старославянской (древнеболгарской) письменности XI в. (некоторые быть может самого конца X в.) — более чем наполовину глаголические. Древнейший памятник зап.-славянской графики (так наз. «Киевские глаголические отрывки») писан Г. Мы имеем определенные указания на употребление глаголицы в Чехии («Пражские отрывки», XI—XII веков), на глаголическое письмо у восточных (русских) славян в XI—XV веках (graffiti Новгородского Софийского собора, отдельные глаголические буквы, изредка даже небольшие части текста, писанные Г. в русских кирилловских памятниках), а также на обширную глаголическую письменность в Далмации, особенно на о. Кърке, который с XI в. был центром и даже рассадником Г. в Далмации.

Глаголические памятники содержат два основных типа письма: болгарский и хорватский. Угловатое глаголическое письмо сформировалось в хорватской католической Далмации под влиянием средневековых латинских рукописей. Это указывает не только стилизация хорватской Г. (что не без основания объясняется уподоблением этого письма общему характеру письма латинских рукописей того времени), но и заимствование из латинской графики некоторых буквенных начертаний, напр. буквы «М».



Образцы глаголицы (угловатое письмо)

Вопрос о происхождении Г. является спорным. Глаголическое письмо сближали с разными алфавитами: греческим, латинским, семитическим, авестским, грузинским и др. Наибольшим успехом у нас и за границей пользуется гипотеза Тейлора — Ягича, производящая алфавит Г. из букв и буквенных сочетаний (лигатур) византийского курсива IX в. Этой гипотезой воспользовался и Фортунатов, к-рый производил Г. из нижеегипетского (коптского) курсива, представляющего сочетание всех византийских курсивных букв VIII в. с шестью буквами египетского (демотического) алфавита. Однако теория Тейлора — Ягича — Фортунатова едва ли может быть принята. Сам Фортунатов находит, что на первый взгляд лишь одна буква глаголицы имеет сходство с греческим курсивом, а Ягич отказывается с точки зрения своей теории объяснить ряд глаголических букв. Наконец оба ученых отводят слишком большое место личности изобретателя при составлении глаголического алфавита. Большею основанием имеет гипотеза А. И. Соболевского, который выводит глаголический алфавит из кирилловского. Сходство кириллицы и Г. признается всеми исследователями. Правда и здесь приходится предполагать искусственное изменение кириллицы (переделка черточек в кружочки, изменение положения буквы, пропуск некоторых штрихов и пр.), но эта гипотеза дает возможность для ее исторического обоснования. Славянское письмо возникло в эпоху борьбы Византии и Рима за экономическое и политическое влияние в славянских землях. Возможно предполагать, что глаголица возникла в Моравии в ту эпоху, когда там стало одолевать влияние Запада. Г. в таком случае представляла бы компромисс для

сохранения национального письма. При таком толковании понятно особенно сильное изменение греческих букв и меньше — специально славянских, понятно и то, почему Г. представляет искусственное изменение алфавита, из которого она происходит (а это признает большая часть исследователей). вполне понятно, почему наиболее архаичные почерки Г. — западно-славянского происхождения. Аналогию представляет и последующая история глаголицы: широкое распространение ее происходит в странах, где византийское влияние слабее западного (Далмация). Г., распространившаяся одно время в Болгарии и занесенная на Русь, затем исчезает под напором греческого алфавита (кириллицы).

Библиография: П. Каринский Н. М., Образцы глаголицы, СПб., 1908; Ягич И. В., Глаголическое письмо, Энциклопедия славянской филологии, в. III, СПб., 1911; Фортунатов Ф. Ф., Происхождение глаголицы, Изв. Отд. русск. яз. и слов. Акад. наук, т. XVIII, кн. 4, СПб., 1914; Koritar, Glagolita Clozianus, 1837; Vondrak W., Zur Frage nach d. Herkunft des Glag. Alphabets, «Archiv für slav. Phil.», XVIII и XIX, 1896 — 1897; Карский, Акад., Славянская кирилловская палеография (прил. I. Глаголица), Л., 1928. Н. К.

ГЛАДКОВ Федор Васильевич [1883—] — пролетарский писатель. По происхождению — крестьянин, работал в типографии, в аптекарском магазине, был учителем; принимал участие в революционном движении, был в ссылке; участвовал в гражданской войне, член ВКП(б); входит в группу «Кузница». Первое появление в печати (провинциальной) — в «Кубанских ведомостях» [1899]. В 1925 в «Красной нови» появился роман «Цемент», сделавший Гладкова одним из самых популярных современных писателей. В изд-ве ЗИФ вышло четыре тома его сочинений.



В повести «Изгой» [1912] Г. берет темой жизнь политических ссыльных, раздираемых сомнениями, исканиями нового мировоззрения, находящихся в состоянии экзистенциального возбуждения и духовного упадка. Та же эпоха реакции, те же настроения

и искания являются предметом изображения в «Старой секретной» [1927]. Но здесь психологический сюжет осложнен борьбой революционеров с тюремной администрацией, подозрениями в провокации, попыткой побега, избитием заключенных, военно-полевым судом, смертной казнью. Обычная манера Гладкова — давать в гиперболических образах экзотические душевные состояния и возбужденные споры и разговоры — в этих повестях наиболее оправдана материалом болезненной душевной жизни пленников самодержавия. В таких же тонах, с избыточным описанием жестокой и буйной игры страстей написана пьеса «Ватага». «Огненный конь» имеет темой гражданскую войну на Кубани, но преломляет ее главным образом через болезненные переживания двух друзей, ставших врагами: казака-большевика Гмыри и офицера Андрея, колеблющегося между красными и белыми и наконец становящегося на сторону последних. Безвольный, колеблющийся, истерический, то энергичный, то странно пассивный, сходящий с ума в атмосфере плохо понятной ему гражданской войны — Андрей; измученный злостью и жалостью к Андрею и мучительной любовью к Марине, ведущий полубредовые разговоры о крови — Гмыря; полумистик и идеалист, истерически-иступленно рассуждающий о «скифском» в революции большевик и комиссар Глоба; Марина, мучающая любимого во имя нежелания подчиниться его любовной мужской власти, — таковы герои «Огненного коня». Революция в романе трактуется в образах космических (шквал, землетрясение, потоп) и мистических (Голгофа). Нагромождение описаний зверств, пыток, смертей придает еще более жуткий колорит этому роману, обильно уснащенному оригинальными (но не всегда удачными) метафорами и кубанским диалектом. Темой «Пьяного солнца» является конфликт между различными социальными (точнее профессиональными) группами и разными возрастными группами в коммунистической партии, вопрос о любви в жизни коммунистов и комсомольцев, тяжелые условия быта и воспитания молодежи в период хозяйственного строительства. Все эти моменты даны на фоне жизни отдыхающих в партийном санатории на юге. Как всегда у Г. проблемы заострены, герои исключительны, разговоры повышено нервны. Комсомолец-активист, ревную девушку комсомолку, пытается ее изнасиловать, а когда она его прощает и говорит о своей любви, едет предавать себя суду товарищей. Рабочий Мордых, недовольный привилегиями ответственных работников, приносит истерически-громные речи. Многие проблемы поставлены правильно и остро, но не уточнены и не указано никаких путей к их разрешению.

«Цемент» — значительнейшее произведение Г. Основная тема романа — восстановление заброшенного в эпоху гражданской

войны завода, происходящее в самом начале нэпа под угрозой белогвардейских нападений. Ярко показана начавшаяся деклассироваться рабочая масса. Она — под руководством кровно с ней связанного демобилизованного участника гражданской войны и старого большевика Глеба и его ближайших друзей, пробивая брешь в саботаже спецов и равнодушии закоренелых бюрократов, самоотверженным трудом и яростным упорством восстанавливает завод. Совершенно правильно и четко рисует Г. отношения «героев», авангарда и массы, дает меткие портреты «добросовестного» бюрократа-коммуниста и преданного производству, но политически заблудившегося инженера контрреволюционера и саботажника. Вторая тема — семейная драма Глеба и его жены Даши, свободной женщины, оторвавшейся от семьи, допустившей смерть ребенка в голодающем детском доме, отказавшейся от любви мужа не только в ту пору, когда он пытался вернуть ее на кухню и в спальню, но и когда он признал ее свободу в личной и общественной жизни. Даша боится своей любви к Глебу и прокламирует отрицание любви. Это — типичнейшая тема Г. Третья тема — интеллигенты в ВКП; бывший меньшевик Сергей и романтическая девушка Поля Мехова; при всей правдивости изображения обеих фигур Г. слишком прямолинейно решает вопрос. Наименее ясна тема predisполкома Бадина — развратника, бюрократа, холодного эгоиста, «покрывающего» разложившихся коммунистов, но дельного администратора, опытного политика, пользующегося поддержкой высших партийных инстанций. Бадин — несомненный, как нам видно теперь, пережиток, но Г. очень неопределенно выявляет и свое авторское отношение к нему и отношение к нему партии. Неудачнее всего разработана тема «партийной чистки», где действия комиссии, явно неправильные, не объяснены и не осуждены автором. «Цемент» породил большую полемику в нашей критике (см. в частности «На лит-ом посту», 1926) и до сих пор вызывает большой интерес среди рабочих читателей. Это — один из лучших пролетарских романов по остроте темы, по сложности и многообразию типов партийцев, по пафосу строительства, по четкости основных идеологических линий. «Цемент» однако имеет ряд недостатков, связанных с общими свойствами поэтики Г.

Основные принципы художественных приемов Г. довольно точно сформулированы в словах рабочего из романа «Кровью сердца», обращенных к писателю: «Разверзай перед людьми гнойники их жизни, бей их... открой перед ними невиданные картины, сильных людей и их героические свершения, рассказы им пленительные легенды о людях, которых нет в их быту... Не бойся преувеличений...» Г. действительно не боится преувеличений, применяя впрочем эту романтическую поэтику

к самому реальному, часто повседневному материалу. Герои Г. всегда находятся в повышенном настроении, в любом споре пытаются решить мировые проблемы, у них необыкновенные характеры. Поступки их гиперболически-резки, решительны, причем Г. не считает нужным эти поступки достаточно психологически мотивировать, находя, очевидно, достаточной мотивировкой исключительность характеров. Основное средство создать впечатление необычной психологической атмосферы в повестях Г. (иногда почти до комизма или до нелепости, контрастирующей с повседневностью материала) — язык автора и героев. Язык этот гиперболически, сплошь метафоричен, причем метафоры неожиданны, разговоры обычно ведутся на повышенных интонациях. У Г. герои не спорят, а бранятся, одновременно крикливо и странно образно: «Ты балбес, сухая корка, старый сапог, деревянный идол». Самые обыкновенные вещи герои делают «с сердцем, замирающим от восторга, задыхаясь от крика». «Огненный конь» написан таким, примерно, стилем: «Где-то глубоко, в недрах души, сгустком крови запекся ужас, и все человеческое ушло в эти глубины, к этому неугасающему шматку крови. Умер на грани — застрял в черной щели с раздавленным мозгом». Отрывочный синтаксис, недосказанные намеки, абстрактная и идеалистическая, порой религиозная, лексика, любовь к малопонятным диалектам еще усугубляют эту окраску революционных по тематике и тенденции произведений Г. Эта манера Г. заимствована от лит-ры эпохи реакции. Влияния Достоевского, но преломленного через Л. Андреева, Гамсуна, частично искаженного сквозь Арцыбашева (мотивы любовной борьбы, «опрощения» и торжества плоти) — переплелись у Г. с марксистской интерпретацией революционных героев. Но в результате «Огненный конь» превратился в идеалистическую психопатологическую повесть, а в «Цементе», более свободном от бреда и мистики, умный и выдержанный предчек Чибис советует для понимания новой экономической политики смешать солнце и кровь «в корыте в самую обыкновенную болтушку». Партийцы и рабочие в «Цементе» оказались полустериками, рефлексиками и патологически чувствующими субъектами. Фигура Агатуева в «Пьяном солнце» стала уродливой и непонятной. Чрезмерное выпячивание личных отношений, переживаний и гордого чувства своей связанности с классом — сделали сомнительной и фигуру рабочего-директора в «Головоногом человеке». Нужные же и чрезвычайные современные мысли о стремлении вперед от уже достигнутого, о беспокойстве, к-рое должна будить лит-ра, не давая погрязнуть в мещанском самодовольстве, облечены в романе «Кровью сердца» в очень абстрактную форму. Пережитый космизма и влияние лит-ры реакционных лет искажают законную, но часто неудачно применяемую романтическую установку Г., одного

из самых интересных, волнующих и близких к подлинным запросам революционного пролетариата современных писателей.

Библиография: I. Собр. сочин., т. I (Огненный конь), т. II (Цемент), т. III (Старая секретная. Повести и рассказы), изд. ЗИФ, М., 1926; Сочин. в 3 тт. (т. I, Изгой, т. II, Огненный конь, т. III, Цемент), бесплатное приложение к журналу «30 дней» за 1927; Волны, со вступит. ст. П. Когана и автобиографией, изд. «Пролетарий», Харьков, 1927 (избран. отрывки из произведений); Рассказы, со вступит. ст. Л. Лозовского, изд. 2-е, «Никитинские субботники», М., 1929 (здесь же автобиография Г. и библиография произведений Г. и лит-ры к нему).

II. Воронский А., О группе писателей «Кузница», «Красная новь», изд. 3, 1923; Коган П. С., Брик О. М., Поляевский Вал., Минаев К., Статьи в журн. «На лит-ом посту», 1926, I, II, IV, V—VI (статья о «Цементе»); Крайский В., Федор Гладков, журн. «Октябрь», 1926, IX; Якубовский Г., Литературные портреты, Л., 1926; Его же, О повести Г. Гладкова «Старая секретная», журн. «На лит-ом посту», 1927, XV—XVI; Шувалов С. Ф., Гладков, композиционно-стилистический анализ романа «Цемент», сб. Е. Никитиной и С. Шувалова «Беллетристика-современники», М., 1927; Горбачев Г. Е., Современная русская литература, М., 1928.

III. Писатели современной эпохи, т. I, ред. Б. П. Козмина, изд. ГАХН, М., 1928; Владиславлев И. В., Литература великого десятилетия, т. I, М.—Л., 1928; Мавдельштам Р. С., Художественная литература в оценке русской марксистской критики, изд. 4-е, ред. И. К. Писанова, Гиз, М.—Л., 1928. Г. Горбачев

ГЛАЗМАН Борух [Boruch Glasman, 1893—]—американско-еврейский писатель. Р. в г. Мозыре (Полесье). В 1911 эмигрировал в Америку, где с течением времени занял видное место в американско-еврейской лит-ре Г. — один из тех американско-еврейских писателей, к-рые расширили тематику еврейской прозы, близко заинтересовавшись проблемой своеобразного сожительства американских народностей. Для творчества Г. характерно изображение еврея в окружении различных национальностей, а также тенденция к выявлению социальных противоречий в современном американском еврействе. В своих произведениях Г. изображает американско-еврейского богача, дельца, фермера и гл. обр. эмигрантский слой еврейской интеллигенции; последняя вынуждена в новых условиях пролетаризироваться и, по существу, морально и психически преобразиться в горниле американского рабочего движения. Персонажи Г. ведут зачастую образ жизни, необычный для той среды, из которой вышли, погружены в упадочнические настроения, одиночество. Г. сочувствует этим типам и персонажам, жалобы и сомнения к-рых он возводит в проблему мира, народа и класса. Однако за последнее время, под влиянием впечатлений от своей поездки по СССР, Г. начал углубленно вскрывать подлинные социальные причины, влияющие на судьбу человека, и все более и более объективно изображать даже классовые конфликты (восстания рабочих). О своей поездке по СССР в 1924 Г. рассказал в интересной книге путевых очерков.

Библиография: I. На русск. яз. перев.: На волоске, Новеллы, перев. М. Кисина, Гиз, 1929 (Творчество народов СССР); Собр. сочин., в 4 тт. («На островах», «В колесе», «На полях Джорджии», «Потускневшее золото», «По ту сторону океана»).

II. Бал-Махиовес, «Morgen schurnal», 1923; Нигер III., «Toge», 1921, июль, Дюбуруш И., «Di Route Welte», № 5, 1924; Кадзиана А., «Eidische Welte», № 8, 1923.

ГЛАЗУНОВЫ — см. «Издательства».

ГЛЕБОВ Анатолий Глебович [1899—]—драматург. Отец — артист, работавший много

лет в рабочих районах Ленинграда, мать — художница. Семейная обстановка сильно способствовала художественному самоопределению Глебова, материальные условия — типичные для пролетариев умственного труда — выявлению социальных симпатий и настроений. Гимназический курс сдал экстерном; учился некоторое время на японском отделении факультета восточных языков. В 1917 Глебов уходит в общественную работу [редактор газеты «Свободная школа», санитар красногвардейского отряда, работает в Наркомпросе; в 1919 вступает в ВКП (б) в Туле, редактируя там орган Губкома «Пролетарское строительство» и другие; с 1920 по 1924 работает в Наркоминделе, с 1924 по 1927 — в «Крестьянской газете» как организатор селькоровского движения и т. д.]. Первое выступление в литературе относится к 1917 — публицистика и очерки («Свободная школа», Л.); в 1924 работает в клубах для самодеятельных кружков, где ставятся лит-монтажи и инсценировки Г. Первая изданная пьеса «Канун» («Преступление старосты Дембовского») была поставлена осенью 1924 на сцене театра им. МГСПС; с тех пор на московских и провинциальных сценах появляется ряд пьес Г., трагующих в специфической для драматургии форме вопросы классовой борьбы. Так «Канун» отражает борьбу польского пролетариата с отечественной буржуазией; «Загмук» представляет собой обработку ассиро-вавилонской легенды, по которой в известное время года отдельные классы общества условно менялись своим социальным положением. В одну из таких «перемен» рабы, захватив власть, подняли восстание против своих угнетателей; «Власть» запечатлела героическую борьбу пролетариата с буржуазией в памятные Октябрьские дни — действие протекает в деревне, на заводе, в городе и на вокзале, где завязываются узлы социально-политических и экономически-производственных конфликтов; «Рост» отображает трудности социалистического строительства — впервые в русской драматургии показаны типы так наз. «вредителей» (инженеры, инструктора иностранцы, хулиганы и т. п.) — действие разворачивается на текстильной фабрике. «Золото и мозг» («Спрут») затрагивает вопросы международной пролетарской солидарности, военной опасности, организации зап.-европейского пролетариата, окруженного фашистами, социал-предателями и капиталистами, стремящимися вырвать у него даже изобретения, если они способны улучшить его положение, — так в своеобразной форме обнаруживается и классовая обусловленность науки и ее деятелей. «Инга» показывает уголок нового советского быта и перемену «женской доли» под влиянием преобразования современных отношений во всей их сложности. Так. обр. во всех пьесах Г. переплетаются два начала — индивидуальное и социальное (коллективистическое), причем последнее определяет первое. В этом смысле Г., среди современных пролетарских драматургов,

стремится наиболее последовательно выдерживать принципы марксистской социологии. В соответствии с этим он пользуется приемами психологического реализма, местами впадая, однако, в излишний натурализм. Этот недостаток Глебов пытается заглушить искусным построением драматургической композиции. Некоторые пьесы Г. переведены на языки национальных меньшинств (еврейский, тюркский, грузинский) и ставились на национальных сценах.

Библиография: Канун (Преступление старосты Дембовского), Театр. изд-во, М., 1924; Окопы в комнатах, МОДШП, М., 1925; Горячина в деревне, Пьеса для комсом. театра (совместно с Л. Субботиним), Моск. театр. изд-во, М., 1925; Загмук, Трагедия раннего восстания, МТИ, М., 1925; Рост, Театропечат, М., 1927; Расплата, Пьеса для деревни, «Крестьян. газ.», М., 1927; Власть, Драматические фрагменты Октября, Газ, 1929; Золото и мозг, Театропечат, М., 1929.

И. Клейнер

ГЛИБОВ Леонид Иванович [1827—1893] — выдающийся украинский баснописец и поэт второй половины XIX в. Имя Г. связано



с великим украинским общественным движением эпохи 60-х гг., со славной украинской плеядой: П. Кулишем, Н. Костомаровым, Белозерским, с эпохой журнала «Основа». Лит-ая и общественная деятельность Г. протекает гл. обр. в г. Чернигове. Под влиянием общего культурного и общественно-политического подъема страны после реформы 1861 украинская общественность Чернигова объединяется в особую организацию «Куринь», деятельным членом которой становится учитель гимназии — Глибов. Вскоре после выпуска в Петербурге журнала «Основа» Г. начинает издавать «Черниговский листок». Это издание, печатавшееся на русском и украинском яз., было демократическим органом, отражавшим в меру политических возможностей того времени проблемы и потребности культурно-общественной жизни Украины. В журнале затрагивались проблемы обучения и преподавания на украинском яз., свободы устного и печатного украинского слова, вопросы украинского яз. и лит-ры и т. д. «Черниговскому листку» удалось пережить

знаменитый валуевский циркуляр 18 июля 1863, в к-ром отрицалось самое существование украинского яз. («украинского яз. не было, нет и быть не может»). Только в сентябре 1863 было закрыто наконец это, наиболее счастливое из всех своих братьев — украинское периодическое издание. С закрытием «Черниговского листка» постигла кара и Г. Местная власть в лице губернатора обвинила Г. «в самых интимных отношениях с лицами, задумавшими проводить антиправительственные мысли под личиной распространения малороссийской грамотности». В результате Глибов был уволен с должности учителя гимназии и, лишившись заработка как главного средства к существованию, несколько лет находился в самых тяжелых материальных условиях. Впоследствии он получил место заведующего типографией в Чернигове и снова возобновил свою лит-ую и общественную деятельность. Произведения Г. написаны частью на украинском, частью на русском яз. Главную и самую ценную часть его литературного наследия составляют басни (байки). Кроме басен, он написал довольно большое количество лирических стихотворений, шутки, загадки и отгадки в стихах, стихотворные рассказы для детей, драматические сцены («До мирового»), поэмы («Перекажи-поле») и т. д. Лит-ая деятельность Г. начинается в 40-х гг.: первые его украинские басни выходят в 60-х гг. и продолжают с перерывами печататься вплоть до 90-х гг. Басни Г. первого периода очень близки к главному лит-ому источнику поэта — Крылову — Ла Фонтену, представляя собой зачастую простой перевод басен Крылова на украинский яз. («Лебідь, щука і рак»). С течением времени басни Г., сохраняя сходство по содержанию с крыловскими, приобретают совершенно своеобразный характер. Кроме того Глибов пишет ряд оригинальных басен. Сильное видоизменение претерпевают у Г. самый жанр и стиль басни: она получает глубокую лирическую окраску и временами почти приближается к лирическому стихотворению («Мальований стовп» и «Сотерень»). Широкою разработку получает пейзажная часть басни («Горлиця і горобець», «Коник-стрибунець», «Шелестуни»). Исчезает крыловский лаконизм, четкость басенных характеристик и формул, сюжет басни утрачивает свою контурность, усиливается певучесть речи. Басня Г. благодаря внесению в нее лирических элементов перестает быть замаскированной общественной сатирой. Автор выражает открыто сочувствие социально-угнетенным и ненависть к угнетателям («Вовк та ягня»). Выдвигается на первый план национальный колорит басни. Басни Глибова широко отражают украинский мелкопоместный и крестьянский быт («Горлиця і горобець», «Кіт і баба», «Вареники» и другие). В них всюду рассыпаны блестящие национальные юмора. Самый лиризм

Глибовской басни — украинского происхождения. В нем много мягкости и задушевности, присущей народной украинской песне. Г. принадлежит к поколению украинской интеллигенции 60-х гг. Социальный пафос его творчества проникнут народничеством. Социальные симпатии и антипатии автора отличаются известным отвлеченным, «надклассовым» гуманизмом. Его произведения овеяны некоторым сентиментализмом.

Библиография: I. Отд. изд. «Твори», за ред. Капустянского та Плевака, Харків, ДВУ, 1927; «Твори», вступна стаття Б. Шевелева, изд. «Світов». Н. Чирков

ГЛИВЕНКО Иван Иванович [1868 —] — историк всеобщей лит-ры. Р. в семье земского фельдшера. Впервые выступил в печати в 1893 («Северный вестник», перевод с испанского плутовского романа XVI в. «Лазарильо из Тормес»). Участвовал в журнале «Известия Киевского университета» [1902 — 1903], «Педагогическая мысль» [1904], «Кр. архив» [1922 — 1924], «Красная новь» [1924], «Октябрь» [1925], «Печать и революция» [1926]. До революции Г. читал лекции по всеобщей лит-ре в Киевском университете, в настоящее время состоит профессором этнолого-лингвистического факультета I МГУ. Гливленко напечатал свыше 30 трудов, среди к-рых теоретический характер носят две работы: «Этюды по теории поэзии», «Поэтическое изображение и реальная действительность». Поэзию как искусство Г. делит на два вида: поэзия изобразительная (эпические и драматические произведения) и поэзия выразительная (произведения лирические); этот двойной характер словесного искусства определяется различными воздействиями, производимыми поэтическими произведениями на читателя или слушателя [ср. учение об искусствах образных и лирических у Д. Н. Овсяннико-Куликовского (см.)]. Изобразительная поэзия пользуется тремя основными видами лит-ого изображения: индивидуальное, типическое и идеальное изображение. В зависимости от преобладания в произведениях писателя какого-либо вида изображения писатель относится к тому или другому лит-ому направлению. «Лит-ые изображения создают поэты, лит-ые направления создают читатели», т. е. отдельные группы читателей, «вкусы» к-рых удовлетворяют произведения данного направления. «Вкусы» же эти удовлетворяют произведения, признанные правдоподобными прежде всего. Так. обр. не только в области классификации искусств (зависящей у Г. от характера читательского восприятия), но и в вопросе о лит-ых направлениях Г. по существу остается на точке зрения психологической школы в литературоведении, ибо критерий «правдоподобия» является критерием субъективным (см. «Психологический метод»). Из его историко-литературных работ наиболее значительны: обстоятельная монография о В. Альфьери, знакомящая русского читателя

с одним из крупнейших европейских писателей XVIII в., и «Чтения по истории всеобщей лит-ры» (написана в духе историко-культурного метода).

Библиография: I. Руководство для изучения итальянского яз., Киев, 1899 (2-е изд., СПб., 1912, 3-е изд. Гиз, М., 1922); Типы героев в литературе в их отношении к действительности. Историко-литературная гипотеза, «Унив. изв.», 1904, № 5 и отд. Киев, 1904; Витторико Альфьери. Жизнь и произведения, т. I, «Зап. ист.-фил. ф-та СПб. университета», ч. CV, СПб., 1912; Чтения по истории всеобщей литературы, Киев, 1912 (2-е изд., Гиз, М., 1922); Хрестоматия по всеобщей литературе, Киев, 1914 и др. Этюды по теории поэзии. I. О лит-ом произведении и лит-ом изображении, Харьков, 1920; II. Поэтическое изображение и реальная действительность, М., 1929. II. К о г а н П., «Печать и революция», кн. I, 1921; С а к у л и н П., «Художественное слово», кн. II, 1921 (отзывы об «Этюдях».)

ГЛОБА Андрей Павлович [1888—] — современный поэт и драматург. Печатается с 1915. Стихи Г. — «Корабли издадека» (П., 1922) и др. — представляют собой стилизацию под образцы восточной поэзии. Восток воспринимается Г. чрезвычайно эстетски, гурмански. В стихах Г. описывает Нил, Византию, Испанию. Однако это свидетельствует больше об ограниченности экзотически-эстетского, антиобщественного книжного сознания Глобы, чем о большом тематическом кругозоре. Немногие лирические стихотворения Глобы, где он пытается говорить о своих настроениях и переживаниях, полны упадочнических, пессимистических мотивов.

Драмы и трагедии Г. — уход в историческую экзотику. В «Венчаниях Хьюга» (М., 1924) Г. повествует о мистических приключениях боцмана Хьюга. Чума в образе женщины, скелеты, мертвецы и прочая чертовщина являются и здесь предметом авторского «любования», правда, нарочито разбавленного в некоторых местах легкой иронией. Драматическая сцена «День смерти Марата» (М., 1920) на фоне событий Великой французской революции рисует облик поэта Конрада Верньо, непонятого толпой. «Поэт» Г. — апофеоз индивидуализма. «Чернь» уничтожает всех, кто духовно возвышается над нею. Трагедия «Фамарь» (М., 1923) — экскурс в еще более экзотические дебри священной истории. В стилевом отношении Г. явно тяготеет к акмеизму (см.).

Библиография: I. Кроме упомянутого: Вот Тайлер, Поэма, Гиз, П., 1922; Пьесы, Гиз, М., 1922; Правосудие, Драма (совместно с В. Маас), изд. МК МОПР, М., 1925; Петр, Петр, М., 1929.

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

ГЛОССА — стихотворение, написанное на тему стихотворного отрывка, помещенного в эпиграф, причем каждый стих темы вляется в соответствующую строфу Г. Пишется обычно определенной строфой — дедимой (см.). Была распространена в испанской поэзии, в немецкой ее культивировали братья Шлегели. Г. с некоторыми отступлениями от канонической формы называется «вариацией». Пример конструкции Г. имеется в XVIII гл. 2 части «Дон-Кихота» Сервантеса. См. «Строфика».

ГЛОССОЛАЛИЯ [греч. *γλῶσσα* — язык; *λαλέω* — говорить] — произнесение в состоянии экстаза слов, лишенных смысла.

Возникает гл. обр. на почве религиозной истерии. Именем Г. обозначаются также разного рода сочетания звуков или слов, потерявших смысл, встречающиеся напр. в заговорах, в припевах к народным песням, в детских песнях и играх и т. д. Г. подается и в художественной лит-ре, а ранними русскими футуристами (см. «Хлебников») Г. была выдвинута в качестве одного из приемов художественного творчества (см. «Заумь»).

Библиография: I. Lombard Emile, De la glossolalie, Лозанна — П., 1910, здесь же и библиография; К о н о в а л о в Д. Г., Религиозный экстаз в русском мистическом оектанстве, ч. I, в. I, Сергиев посад, 1908; там же подробная библиография.

ГМЫРЕВ Алексей Михайлович [1887—1911] — поэт. Сын железнодорожного кондуктора, с 14 лет работал на судостроительном заводе. За период 1903—1906 был четыре раза арестован, последние пять лет жизни провел по тюрьмам и этапам, умер в тюремной больнице. При жизни напечатал всего около 10 стихотворений. Сборник его стихотворений «За решеткой» вышел лишь в 1926 (с пред. В. Фриче, изд. ВЦСПС, М.). Поэтическое дарование Гмырева, рано умершего, не могло развернуться. Но мало примечательное в лит-ом отношении, творчество его ценно как отражение дум и настроений рабочего-революционера. Замурованный «в келье тоскливой и душевной», где до него погибло уже двое, отрезанный от всего мира, слыша лишь изредка через решетчатое окно «веселый стук колес, шум гавани кипучей, гудков фабричных стон», он поддается временами жгучему отчаянию, когда овладевает желание «о серые стены голову разбить». Но вместе с тем он глубоко верит, что «к солнцу гордое стремление не скует тюрьма и ночь», он предчувствует грядущую победу, позорное падение палачей и призывает товарищей к новым боям.

Библиография: II. Фриче В. М., Алексей Гмырев (рабочий поэт), «Пролетарская культура», 1920, XV—XVI; Е г о ж е, Пролетарская поэзия, 2-е изд., к-во «Денница», М., 1919.

ГНЕДИЧ Николай Иванович [1784—1833] — русский поэт и переводчик. Перевел трагедию Дюсиса «Абюфар», Вольтера «Танкред», Шиллера «Заговор Фiesco в Генуе», целый ряд новогреческих народных песен, переделал трагедию Шекспира «Король Лир». Прославился переводом «Илиады» Гомера. До Г. «Илиада» была переведена прозой два раза: Якимовым в 1776 и Мартыновым в начале XIX в.; кроме того, в 1787 были переведены первые шесть песен «Илиады» (александрийскими стихами) Костровым. Г. первоначально продолжил перевод Кострова, но затем приступил к переводу «Илиады» гекзаметром. В 1829 вышел в свет его полный перевод «Илиады», встреченный весьма сочувственно Пушкиным, а впоследствии и Белинским. Некоторые исследователи, как напр. Ордынский и Галахов, считали, что «Илиада» в переводе Гнедича, изобилующем архаизмами, потеряла свою простоту, представлена в приподнято-торжественном, риторическом

стиле. Достоинства перевода Г. — в точной передаче подлинника, силе и яркой образности языка.

Как поэт Гнедич остановился на распутье между отживавшими традициями классицизма и новыми веяниями поместного сентиментализма, представленными Жуковским, с к-рым Г. сближают мотивы сентиментальной грусти и мечтательность, культ созерцания и пр. Из оригинальных произведений Г. выделяется идилия «Рыбаки» (СПБ., 1821).

Библиография: 1. Позное собр. сочин. под ред. Н. М. Валенина-Мяскова, 3 тт., СПБ., 1884. В 1905, в прилож. к журн. «Север», 3 тт.

2. Тихонов П., Н. И. Гнедич [1784 — 1884]. Несколько данных для его биографии по неизданным источникам, СПБ., 1884; Повомарев С. И., Н. И. Гнедич, «Русская старина», 1884, т. XLII.

3. Венгеров С. А., Источники словаря русских писателей, т. I, СПБ., 1900; Мезьер А. В., Русская словесность с XI по XIX стол. включительно, ч. II, СПБ., 1902; Владиславлев И. В., Русские писатели, изд. 4-е, Гв., Л., 1924.

ГНЕСИН — см. «Древнееврейская литература».

ГНОМЫ — образные изречения, выражающие определенный философский смысл или правило житейской мудрости. Гномическая лит-ра была распространена в Греции в VI в. в форме дистихов, содержащих поучения. Выдающимися представителями этой литературы были: Солон, Феогнид и Фокилид. Г. также встречаются у Эпихарма, Менандра, Гомера и Гезиода; в римской лит-ре — у Дионисия Катона. Весьма богаты Г. древние восточные лит-ры: арабская, персидская, еврейская (изречения Соломона). В христианской лит-ре Г. встречаются в Евангелии (нагорная проповедь). См. «Изречения».

ГОБИНО Жозеф-Артур, де [Joseph-Arthur comte de Gobineau, 1816 — 1882] — известный французский романист, социолог и историк. Идеолог аристократии, апологет социального неравенства, основоположник реакционной теории «неравенства рас», на к-рую опирались теоретики антисемитизма (Х. С. Чемберлен и др.). Проводил свои взгляды и в беллетристических произведениях, подчеркнуто резко изображая классовую борьбу, становясь при этом на сторону аристократии. Характерно для яз. и композиции Г. построение художественных произведений по научной (философско-исторической) схеме. Будучи ориенталистом по специальности, Г. прекрасно передает «*son leur locale*» в «Азиатских новеллах», его «Тифенское аббатство», «Возрождение» и др. — лучшие образцы исторической хроники. Г. — ученик Стендаля (см.) и Мериэ (см.).

Библиография: 1. Романы: *Abbaye des Tynhaines* (Тифенское аббатство, из эпохи восстания коммун XII в., 1867); *Les Pélades* (Плеады, 1878); новеллы: *Nouvelles Asiatiques*, 1876; художественная семейная хроника: *Histoire d'Ottar Jarl*, 1879; исторические драмы: *La Renaissance* (Savonarole, César Borgia), 1877; *Alexandre* (Александр Македонский); поэма: *Amadis* (посмерти); *Etudes critiques* [1844—1848], P., Sim. Kra, 1927. Все произведения Г. переизданы в 1920—1926 изд-вом «Nouvelle Revue Française» и перев. на многие яз.; на русск. яз.: новеллы из «*Nov. Asiat.*»: Кавдагарские любовники, перев. И. Мандельштама, изд. «Книжный изд-во», П., 1923; др. перев. Р. Иванова — *Влюбленные из Кавдагара*, Гиз, М., 1926; *Великий чародей*, перев. Р. Иванова, Гиз, М., 1926.

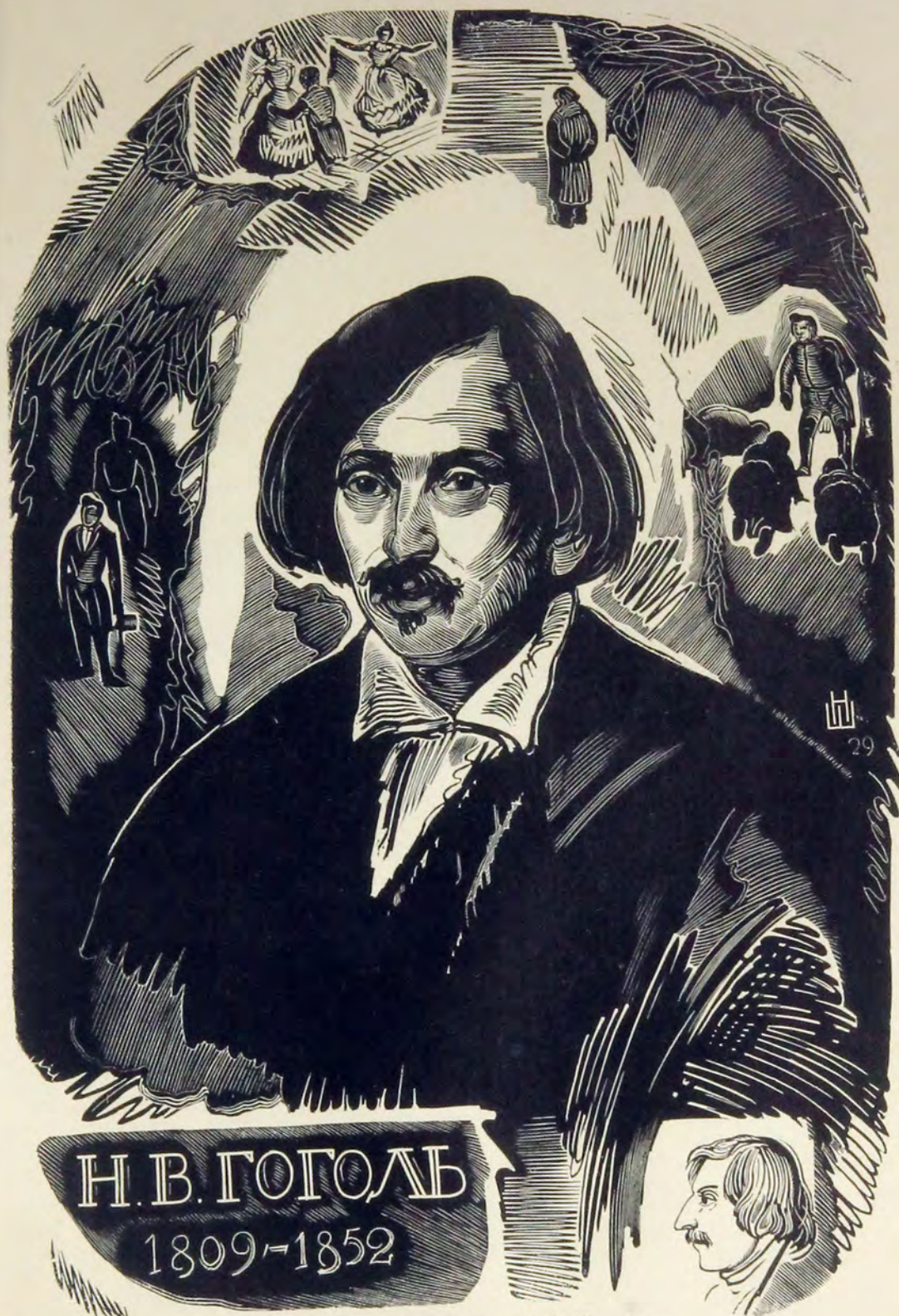
2. Kretzer E., A. Graf v. Gobineau, Lpz., 1902; журн. «Europe» от 1/X—1923 (ст. и подробная библиография); S с v.emann C. L., Quellen und Untersuchungen zum Leben Gobineaus, 2 Bde, 1919; Lange M., Le comte A. de Gobineau, étude bibliographique et critique, 1924. А. III.

ГОВОНИ Коррадо [Corrado Govoni, 1884 —] — современный итальянский лирик и романист; происходит из крупных фермеров, получил высшее образование. В начале своей деятельности примыкал к футуризму, но скоро от него отошел. Преимущественно лирическая, поэзия Г. почти чужда духу урбанизма и динамике футуристов; даже и урбанистические картинки Г. дает в плане лирического описания. Любимая же сфера Г. — сельская природа. Стихотворения его строятся часто на развертывании метафор; чрезвычайно часты у него мотивы самоанализа и созерцания, а также сумеречные настроения и гротескность, родящие его с Гоццано (см). Стих Г. — нерифмованный (*vers libre*), однако нередки у него и классические формы (стансы и др.). За последние 10 лет Г. пишет также романы субъективно-лирического характера. Пантеистическая устремленность Г. и его антипатия к урбанизму свойственны психологии фермерства, к-рую Г. выражает, часто вполне сознательно.

Библиография: 1. Поэзия: *Le Fiale*, 1903; *Armonie in grigio ed in silenzio*, 1903; *Fuochi d'artificio*, 1905; *Gli Aborti*, 1905; *Poesie elettriche*, 1911; *La Neve*, 1914; *Rarefazioni*, 1915; *La caccia all'usignolo*, 1915; *L'inaugurazione della primavera*, 1915; *Poesie scelte* (избранные стихотворения), 1918; *Le Santa Verde*, 1919; *Il quaderno dei sogni e delle stelle*, 1924; *Brindisi alla notte*, 1925. Романы: *Anche l'ombra è sole*, 1921; *La terra contro il cielo*, 1922; *La strada sull'acqua*, 1923; *Il volo d'amore*, 1927.

2. P a p i n i G., Testimonianze, 1918, 1924; F i u m i L., Corrado Govoni, 1918; B o i n e G., Plausi e botte, 1918; M a j o n e I., Studi e saggi di letteratura, 1923; V o s s l e r K., Die Neuesten Richtungen der Italienischen Literatur, 1925; C r é m i e u x B., Panorama de la littérature italienne contemporaine, 1928. А. III.

ГОВОР — в учении сравнительной лингвистики — элементарная величина в диалектологическом дроблении яз., т. е. такая коллективная языковая система, к-рая обладает наиболее определенной и постоянной характеристикой, принадлежит, в связи с этим, относительно небольшому и тесно спаянному кооперативными потребностями коллективу, нуждающемуся поэтому в постоянном перекрестном языковом общении. Поэтому лингвистике приходится чаще всего иметь дело с Г. единичных населенных пунктов (Г. такой-то деревни, города и т. д.), или же небольших районов, представляющих известное единство в экономическом отношении. Старая лингвистическая лит-ра довольствуется обычно лишь понятием территориального Г., избегая классифицировать вариации языковых систем (внутри каждого данного языка) по социально-групповой их принадлежности, т. е. обходясь без социального расслоения каждого территориального Г. (как и языка в целом) на Г. классовые, профессиональные и т. д. Между тем понятие социально-группового Г. не только неизбежно в качестве классификационной единицы, стоящей рядом с понятием территориального говора, но в ряде случаев будет и равнозначно последнему



Н. В. ГОГОЛЬ
1809-1852

Оригинальная гравюра на дереве Н. А. Шевердяева

(поскольку во многих случаях территориальный Г. будет иметь вполне отчетливую и отграничивающую его социальную характеристику).

Единицей высшего порядка по отношению к Г. является диалект (см.), т. е. совокупность нескольких наиболее однородных и, следовательно, ближайше родственных между собою Г. В качестве единицы низшего порядка иногда фигурирует понятие подговора (критику понятия Г. и диалекта см. «Диалектология»).

ГОВОРНОЙ СТИХ [Sprechvers] — стих, требующий — в отличие от стиха декламационного (см.) — произношения, близкого к интонации обычной разговорной речи. Наиболее ярким видом Г. С. является вольный басенный стих, напр.:

«Вороне где-то бог послал кусочек сыру;
На ель ворона взгромоздилась,
Позавтракать было совсем уж собралась,
Да призадумалась, а сыр во рту держала...»
и т. д. (Крылов).

Наиболее характерным для Г. стиха является то, что синтаксические его членения значительно более самостоятельны по сравнению с декламационным стихом, где доминирующее значение имеют членения ритмические (см. «Ритмика»), а также моноподический ритмический типий — см. «Двудольные размеры».

ГОГОЛЬ Николай Васильевич [1809 — 1852] — один из крупнейших представителей поместного стиля 30-х и начала 40-х гг. Р. на Украине, в местечке Сорочинцах, на границе Полтавского и Миргородского уездов. Главнейшие этапы его жизни таковы: детство свое до 12 лет он проводит в мелком поместье своего отца — Васильевке, с 1821 по 1828 учится в Нежинской гимназии высших наук, семь лет [1828 — 1836] — с короткими перерывами — живет в Петербурге; 1836 — 1849 проводит, с перерывами, за границей; с 1849 поселяется в Москве, где и живет до самой смерти. Обстановку своей усадьбы жизни Г. позднее сам характеризует в своем письме к Дмитриеву, писанном из Васильевки летом 1832. «Чего бы, казалось, не доставало этому краю? Полное, роскошное лето. Хлеба, фруктов, всего растительного — гибель. А народ беден, имения разорены и недоимки неоплачены... Начинают понимать, что пора приниматься за мануфактуры и фабрики; но капиталов нет, счастливая мысль дремлет, наконец умирает, а они (помещики) рыскают с горя за зайцами... Деньги здесь совершенная редкость». Отъезд Гоголя в Петербург был вызван отталкиванием его от социально-никчемной и экономически разоряющейся мелкопоместной среды, представителей которой он презрительно называет «существователями». Петербургский период характеризуется знакомством Гоголя с чиновной средой (служба в департаменте уделов с 1830 по 1832) и сближением с крупнопоместной и великосветской средой (Жуковский, Пушкин, Плетнев и др.). Здесь Г. издает целый ряд произведений, имеет большую

успех и окончательно приходит к мысли, что он послан на землю исполнить божественную волю в качестве пророка и проповедника новых истин. За границу уезжает вследствие усталости и огорчения от театральных интриг и шума, поднятого вокруг поставленной на Александринской сцене комедии «Ревизор». Живет за границей, гл. обр. в Италии (в Риме), и работает там над первой частью «Мертвых душ». В 1847 издает дидактическое сочинение «Выбранные места из переписки с друзьями». За границей же приступает к работе над второй частью «Мертвых душ», где пытается изобразить положительные типы поместно-чиновного круга. Чувствуя непосильность взятой им на себя задачи, Г. ищет выхода в личном самоусовершенствовании. Им овладевают религиозно-мистические настроения, и с целью душевного обновления он предпринимает путешествие в Палестину [1848]. Московский период характеризуется продолжением неудавшейся работы над второй частью «Мертвых душ» и все прогрессирующим психическим и физическим развалом личности писателя, завершающимся, наконец, трагической историей сожжения «Мертвых душ» и смертью.

При первом взгляде на гоголевское творчество нас поражает разнообразие изображаемых им социальных групп, как будто бы не имеющих друг с другом ничего общего. В 1830 появляется в печати первое произведение Г. — идиллия из немецкой жизни — «Ганц Кюхельгартен»; с 1830 — 1834 создается целый ряд украинских повестей и рассказов, объединенных в сборники — «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород». В 1839 издается давно задуманный и тщательно обработанный роман из той же жизни «Тарас Бульба»; в 1835 появляется красочный рассказ из жизни поместной среды «Коляска»; в 1842 — комедия «Игроки»; в 1834 — 1842 создаются одна за другой главы первой части «Мертвых душ», к-рая с небывалой широтой охватывает помещичью жизнь дореформенной провинции, и кроме того целый ряд произведений из жизни чиновного круга; в 1834 появляются «Записки сумасшедшего», в 1835 — «Нос», в 1836 — «Ревизор» и в 1842 — «Шинель». За это же время Г. пытается изобразить и интеллигентов — писателей и художников — в повестях «Невский проспект» и «Портрет». С 1836 Г. создает серию эскизов из жизни крупнопоместной и великосветской среды. Появляется целый ряд незаконченных произведений из жизни этого круга: отрывок «Утро делового человека» [1836], «Лакейская» [1839], «Тяжба» [1840], неоконченная повесть «Рим» [1842] и, наконец, до 1852 — года своей смерти — Г. упорно работает над второй частью «Мертвых душ», где большинство глав посвящается изображению крупнопоместного круга. Гений Г. как бы преодолевает и хронологические и социальные границы и сверхъестественной

силой воображения широко охватывает и прошедшее и настоящее.

Однако таково только первое впечатление. При более внимательном изучении гоголевского творчества вся эта пестрая вереница тем и образов оказывается связанной органическим родством, выросшей и развившейся на одной и той же почве. Этой почвой оказывается мелкое поместье, вырослившее и воспитавшее самого Г. Через все произведения Г., характеры их, лица, сцены и движения перед нами встает постепенно во весь рост образ мелкого помещика дореформенной поры во всех своих экономических и психологических вариациях. Уже сама внешняя история гоголевского творчества дает нам это почувствовать. Самое крупное и значительное произведение Г. — «Мертвые

и вытекает весь комизм их положения, отсюда и вытекает «горький смех» Гоголя над своими героями, пронизавший все его творчество. Никчемность и самомнение героев Г. составляют скорее их беду, чем их вину: поведение их диктуется не столько их личными качествами, сколько их социальной природой. Свободный от всякой серьезной и ответственной работы, лишившись всякого творческого значения, поместный класс в своей массе обленился и одурел от праздности. Жизнь его, лишенная серьезных интересов и забот, обратилась в праздное прозябание. А между тем эта пустяковая жизнь выдвигалась на авансцену, царяла, как светильник на горе. Лишь исключительные люди из помещичьей среды угадывали, что такая жизнь не светильник, а



Финальная сцена к «Ревизору». Собственноручный рисунок Гоголя

души» — как раз и посвящается изображению основного пласта мелкопоместной среды, изображению различных типов мелких помещиков, не порвавших своих связей с мелкой усадьбой и мирно доживающих свой век в глухих провинциальных имениях.

Г. чрезвычайно рельефно показывает разложение поместно-патриархальных устоев. Обширная галерея выведенных здесь поместных «существователей» ярко иллюстрирует всю их социальную никчемность. И чувствительный, мечтательный Манилов, и шумный, деятельный Ноздрев, и хладнокровный, рассудительный Собакевич, и, наконец, самый синтетический тип Гоголя — Чичиков — все они мазаны одним миром, все они или сущие бездельники, или же бестолковые, бесполезные хлопотуны. При этом они совершенно не отдают себе отчета в своей никчемности, а наоборот чаще всего убеждены, что они — «соль земли». Отсюда

коптелка. А рядовой, массовый помещик, к-рый и служил главным объектом гоголевского творчества, коптил небо и в то же время озирался ясным соколом.

Переход от поместных тем к темам чиновным совершился у Г. вполне естественно, как отображение одного из путей эволюции поместной среды. Перерождение помещика в городского жителя — чиновника — было в те времена довольно частым явлением. Оно принимало все более крупные размеры в зависимости от растущего разорения помещичьего хозяйства. Разорившийся и обедневший помещик пристраивался на службу, чтобы поправить обстоятельства, понемногу оперялся на службе, норовя вновь обзавестись деревенской и вернуться в лоно родной ему поместной среды. Между поместной и чиновной средой существовала теснейшая связь. Обе среды находились в постоянном общении. Помещик мог перейти и часто переходил

в ряды чиновников, чиновник мог вновь вернуться и часто возвращался к поместной среде. Как член поместной среды, Г. постоянно соприкасался и с чиновной средой. Он сам служил и, следовательно, пережил сам кое-что из психологии этой среды. Неудивительно, что Г. явился художником чиновного круга. Легкость перехода от изображения поместной к изображению чиновной среды очень хорошо иллюстрирует история комедии «Женитьба». Комедия эта задумана Гоголем и набросана еще в 1833 под заглавием «Женихи». Здесь действующие лица все помещики, а действие разыгрывается в усадьбе. В 1842 Гоголь перерабатывает комедию для печати, вводит несколько новых лиц, но все старые сохраняются, не меняясь нисколько в своих характерах. Только теперь все они чиновники, и действие разыгрывается в городе. Социально-экономическое родство неизбежно связывается с родством психологическим; оттого-то и психология чиновного круга в своих типических чертах была однородна с психологией круга поместного. Сравнивая между собою героев поместных и чиновных, мы уже при первом взгляде можем установить, что они очень близкие родственники. Между ними также встречаются и Маниловы, и Собакевичи, и Ноздревы. Чиновник Подколесин из комедии «Женитьба» очень близок к Ивану Федоровичу Шпоньке; чиновники Кочкарев, Хлестаков и поручик Пирогов являют нам Ноздрева в чиновничьем мундире; Иван Павлович Яичница и городничий Сквозник-Дмухановский отличаются складом характера Собакевича.

Однако разрыв с помещичьей усадьбой, бегство в город происходило не только по экономическим мотивам и не только в чиновники. Вместе с распадом экономическим пошатнулась и примитивная гармония поместной психики. Вместе с вторжением денег и обмена, разрушивших крепостное натуральное хозяйство, вторглись новые книги и новые идеи, проникая в самые глухие закоулки провинции. Эти идеи и книги в молодых и хоть сколько-нибудь деятельных умах зарождали неопределенную жажду той новой жизни, о к-рой говорилось в этих книгах, рождали смутный порыв уйти из тесной усадьбы в неизвестный новый мир, где возникали эти идеи. Порыв обращался в действие, и находились личности, правда исключительные, к-рые отправлялись на поиски этого нового мира. Чаще всего эти поиски приводили все в то же чиновное болото и кончались возвращением в поместье, когда наступал так наз. «благоразумный возраст». В исключительных случаях эти искатели попадали в ряды интеллигентных работников, писателей и художников. Так создавалась ничтожная численно группа, в к-рой сохранились конечно типичные черты поместной психики, но к-рая пережила чрезвычайно сложную эволюцию и приобрела свою особенную и резко отличную физиономию. Энергичная

работа мысли, общение с разночинной интеллигенцией или, в случае успеха, с великосветскими кругами—сильно отзывались на психологию этой группы. Здесь разрыв с поместьем был гораздо глубже и решительнее. Психология и этой группы была также близка Г. Гениальный художник мелкопоместной среды не мог не изведать и не воспроизвести всех путей развития своей общественной группы. Изобразил он ее и вступившей в ряды городской интеллигенции. Но только этих выходцев из мелкопоместного мира и увидел он в мире городской интеллигенции, создавши образы двух



Ноздрев. Гравюра Бернардовского с рис. худ. Агина

художников: маниловски-чувствительного Пискарева и ноздревски-деятельного Черткова. Коренная городская интеллигенция, интеллигенция помещичьей верхушки и профессиональная буржуазная интеллигенция остались вне поля его зрения. Вообще сильная интеллектуальная жизнь осталась за пределами гоголевских достижений именно потому, что интеллектуальная культура мелкопоместного круга была довольно элементарной. Это и было причиной слабости Г., когда он брался за изображение интеллигенции, но это же было причиной того особенно проникновенного достижения психологии рядового «существователя» из поместного и чиновного круга, к-рое дало ему право на вечность в качестве художника этих кругов.

В попытках Г. изобразить великосветский круг отразилось сходство последнего в типичных чертах со средой мелкопоместной. Оно несомненно, и Г. отчетливо это чувствует. Однако, всматриваясь в созданные

Г. отрывки и незаконченные произведения из жизни великосветского круга, чувствуешь, что в этой области Г. едва ли сумел бы создать что-нибудь серьезное и глубокое. Очевидно, переход от среды мелкопоместной и чиновной к среде крупнопоместной и великосветской оказывался вовсе не таким легким, как это казалось художнику. Очевидно, художнику мелкопоместного круга было так же трудно перейти к изображению крупнопоместного, как трудно и почти невозможно было мелкому помещику превратиться в крупнопоместного туза или великосветского льва. *Comme il faut*'ное воспитание и хотя бы поверхностное, но не лишенное блеска образование настолько усложнили эту психологию, что сходство стало очень отдаленным. Потому-то и попытки Г. захватить своей кистью верхние слои помещичьего круга оказались не совсем удачными. Тем не менее при всем несовершенстве этих отрывочных набросков было бы несправедливо отрицать за ними значение: Г. намечает здесь ряд совершенно новых характеров, к-рые лишь много времени спустя получили яркое художественное выражение в творчестве Толстого и Тургенева. — Мы уже отмечали выше, что неприглядная действительность мелкопоместного существования во всем молодом и хоть сколько-нибудь деятельном вызывала протест и порывы уйти на поиски другой более интересной и плодотворной жизни. Эти порывы уйти подальше от своей среды и хотя бы в мечтах пожить с иными живыми людьми в творчестве Г. отразились в виде перехода от мотивов поместных к мотивам подражательным и историческим. Уже самое раннее его произведение «Ганц Кюхельгартен», представляющее собою подражание то Пушкину, то Жуковскому, то немецкому поэту Фоссу, является попыткой перенести то-скующего поместного героя — «искателя» — в обстановку экзотической жизни. Правда, попытка эта оказалась неудачной, ибо мелкопоместному герою с его тощим кошельком и не менее тощим образованием экзотика была не к лицу, но тем не менее «Ганц Кюхельгартен» представляет для нас значительный интерес в том смысле, что здесь мы впервые встречаемся с темой противопоставления сонному бездеятельному существованию — жизни, богатой яркими впечатлениями и необычайными приключениями. Тема эта разрабатывается и впоследствии Гоголем в целом ряде его произведений. Только теперь, отказавшись от неудавшихся ему экзотических экскурсий, Г. обращает свои мечты в прошлое Украины, столь богатое энергичными, страстными натурами и бурными, потрясающими событиями. В его украинских повестях мы также наблюдаем противопоставление пошлой действительности и яркой мечты, только здесь реальным образам, взрожденным мелкопоместной средой, противопоставляется не совершенно чуждая Г. экзотика, а образы, усвоенные

им через казачьи думы и песни, через предания старой Украины и наконец через знакомство с историей украинской народности. Как в «Вечерах на хуторе близ Диканьки», так и в «Миргороде» мы видим, с одной стороны, большую группу мелкопоместных небокоптителей, наряженных в казачьи свитки, с другой — идеальные типы казаков, конструируемые на основании поэтических отголосков казачьей старины. Изображенные здесь пожилые казаки — Червик, Макогоненко, Чуб — ленивые, грубые, плутовато-простодушные, крайне напоминают помещиков собакевичевского склада. Образы этих казаков яркие, живы и оставляют незабываемое впечатление; наоборот, идеальные образы казаков, навеянные малорусской стариной — Левко, Грицько, Петрусь, — крайне нехарактерны, бледны. Это и понятно, т. к. живая жизнь влияла на Г. конечно сильнее и глубже, чем чисто литературные впечатления.

Обращаясь к рассмотрению композиции гоголевских произведений, мы замечаем и здесь доминирующее влияние мелкопоместной среды, к-рая и дала структуре его произведений действительно оригинальные, чисто гоголевские черты. Одной из таких крайне характерных черт гоголевской композиции, резко отличающей его от других крупных художников слова, является отсутствие в его произведениях главного действующего лица — героя. Объясняется это тем, что Гоголь является художником рядовой личности, которая не может стать первенствующим героем, ибо и все окружающие — такие же равные герои. Оттого-то у Г. всякая личность одинаково интересна, описана со всей тщательностью, всегда очерчена ярко и сильно, и если у Гоголя нет героев, то зато нет и толпы. К этому нужно добавить еще, что все образы Гоголя носят, так сказать, статический характер. Ни в одном из произведений Г. не встретишь изображения эволюции, развития характера, по крайней мере изображения удачного. Слишком уж примитивны и несложны его действующие лица, чтобы занимать их эволюцией! Благодаря последнему обстоятельству и самое развитие гоголевского творчества шло весьма своеобразно: Гоголь не мог развешивать своих произведений вглубь путем изображения хронологического и психологического роста своего героя, но зато он тем пространнее развешивался вширь, фиксируя в своих произведениях все большее и большее количество характеров. Другой характерной чертой гоголевской композиции, встречающейся, впрочем, и у всех других художников поместной среды, является медленность и обстоятельность повествования; последовательно, плавно и спокойно развертывает Г. перед читателем картину за картиной, событие за событием. Ему спешить некуда и волноваться незачем: окружающая его поместно-крепостная жизнь течет медленно и однообразно, и годами и даже десятилетиями все

остается таким же неизменным в любом дворянском гнезде. Медленность и обстоятельность повествования выражается у Г. в преобладании эпического элемента над драматическим, рассказа над действием; они проявляются в обилии широких картин, особенно картин природы, во множестве портретов, отличающихся тщательностью отделки, наконец, в обилии отступлений всякого рода, субъективных размышлений и лирических излияний автора. При этом, исследуя внимательно каждый отдельный структурный

картины. Там же, где он пытается выйти за эти пределы, картины его становятся бледными и подражательными. Таковы его попытки изобразить большой европейский город в повести «Рим» или светский бал в «Невском проспекте». В жанровых картинах казацкой Украины Гоголь также не отличается большой изобразительной силой. Здесь наиболее удаются ему батальные картины, в изображении к-рых Г. удачно пользуется поэтическими приемами украинской народной поэзии. Что касается



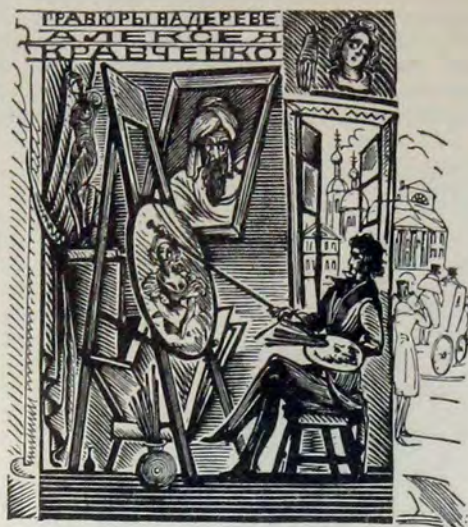
Сцена из «Ревизора»: «Политика». Худ. Боклевский

компонент повествования, мы замечаем, что как изобразитель природы Г. складывался почти исключительно под влиянием украинско-казацкой стихии. Его пейзажи не возникли под живым воздействием непосредственных впечатлений, а родились в результате лит-ых воздействий и творческой работы воображения. Пейзажи Г. не обладают внутренней силой, зато пленяют нас внешней красотой речи и грандиозностью образов. Если как пейзажист Г. меньше всего черпал из родной ему поместной среды, то наоборот в качестве жанриста он берет больше всего из мелкого поместья и провинциального города. Здесь картины его дышат жизнью и правдой. Мелкое и среднее поместье, провинциальный город, ярмарка, бал — вот где его творческая кисть дает оригинальные и художественно-законченные

данных Г. зарисовок внешности его героев, то он дает в своих произведениях большую коллекцию портретов первоклассного достоинства. Портретизм Г. объясняется тем, что дореформенный поместный уклад представлял особые удобства для портретного изображения. Быстрая смена вещей и лиц, характерная для менового хозяйства, здесь не имела места; наоборот, дореформенный помещик, прикрепленный к одному месту и изолированный в своей усадьбе от целого мира, представлял собою крайне устойчивую фигуру с вечно неизменным образом жизни, с традиционными манерами, с традиционным покроем платья. Однако у Г. лишь те портреты и обладают художественной ценностью, к-рые воспроизводят образы поместного и чиновного мира; там, где Гоголь, пытаясь уйти от этих уныло-пошлых

образов, создает демонические или прекрасные портреты, краски его теряют яркость и оригинальность. В связи с уже указанными особенностями композиции стоит еще одна специфически-присущая Г. структурная черта, а именно, отсутствие в строении

Язык Г. производит двойственное впечатление. С одной стороны, звучит речь мерная, закругленная, торжественная — что-то песенное слышится в ритме и оборотах этой речи. Она изобилует лирическими отступлениями, эпитетами и тавтологиями, т. е. как раз теми лит-ыми приемами, к-рые свойственны эпической народной поэзии и украинской думе. Такой стиль Гоголь применяет главным образом в произведениях, изображающих жизнь казачества. Однако те же приемы торжественного стиля Г. нередко употребляет и при изображении окружающей его реальной жизни, и так. обр. получается новый эстетический эффект. Несоответствие стиля и содержания вызывает неудержимый смех; контраст содержания с формой ярче обрисовывает сущность содержания. Г. щедро и с большим искусством воспользовался этим контрастом. То свойство гоголевского творчества, к-рое обозначают словом юмор, в значительной мере сводится к этому контрасту. Но все же при изображении реальной жизни не эти приемы играют первенствующую роль, не они дают тон стилю. Здесь выступает на сцену другой ряд стилистических приемов, присущих гоголевскому творчеству, выхваченных из самой жизни и великолепно передающих характерные особенности социального уголка, изображаемого Г. Из них в первую очередь нужно упомянуть об алогизмах, т. е. о фразах, составленных совершенно нелогично, по типу «В огороде бузина, а в Киеве дядька». Алогизмами пестрит речь гоголевских героев; невежество, глупость и пустомыслие мелкопоместных существователей находят свое выражение в высказывании всевозможных нелепых гипотез, в выставлении невероятных доводов для доказательства своих мыслей. Пустомыслие мелкопоместной среды неизбежно сопровождается пустословием; недостаток идей, слабость умственного развития влечет за собою и неумение владеть речью, малый запас слов, косноязычие. Пустословие в гоголевском яз. передается путем применения особого приема амплификации. Амплификация, т. е. беспомощное топтание на месте, нагромождение фраз без подлежащего и сказуемого, или фраз, совершенно ненужных по смыслу речи, пересыпание речи ничем не значущими словами, вроде «того», «оно», «в некотором роде» и др., великолепно передает речь неразвитого человека. Из других приемов нужно еще отметить употребление провинциализмов, фамильярность яз. и характерные сравнения. Провинциализмы, к-рыми обильно уснащена гоголевская речь, представляют собой нередко грубые, но всегда яркие и характерные слова и выражения, на к-рые весьма изобретательно была поместная, а в еще большей степени чиновная среда дореформенной поры. Фамильярность яз., столь любимая Гоголем как прием, была нужна ему для передачи той особенной короткости отношений, какая



Деталь обложки к «Портрету» худ. Кравченко

его произведений стройной связанности, органического единства. Каждая глава, каждая часть произведения у Г. представляет нечто законченное, самостоятельное, связанное с целым чисто механической связью. Эта механичность структуры гоголевских произведений является, однако, далеко не случайной. Она, как нельзя более, подходит для передачи особенностей изображаемой Г. социальной стихии. Органическая связанность не только не нужна была Г., но была бы прямо-таки у него неуместна, между тем как механичность произведения уже сама по себе заставляет читателя чувствовать всю примитивность и несложность жизни в мелкопоместной и мелкочинной провинциальной глуши, отсутствие в ней ярких личностей и глубоких социальных связей, отсутствие в ней развития, стройности и связанности. К особенностям архитектоники произведений Г. нужно отнести еще введение фантастики. Фантастика эта у Г. также носит крайне своеобразный характер. Это не мистика и не видение, не фантастика сверхъестественного, а фантастика чепухи, бессмыслицы, выросшая на основе глупости, нелепости и алогизма мелкопоместной среды. Она уходит своими корнями во вранье Хлестакова и Ноздрева, вырастает из гипотез Аммоса Федоровича и дамы «приятной во всех отношениях». Гоголь умело пользуется этой фантастикой и с помощью ее ярче и выпуклее рисует перед нами всю беспримесную обиденщину и пошлость изображаемой им социальной среды.

создавалась в условиях мелкопоместной жизни. Грубоватая патриархальность мелкопоместной и мелкочиновной среды и в то же время дробление ее на мелкие группки вели к тому, что люди знали друг о друге всю подноготную, были близки друг другу почти по-родственному. Сравнения, употребляемые Г. в его реальном яз., взяты также, за немногими исключениями, из обихода помещико-чинового круга. Только некоторые сравнения явно заимствованы им из народной поэзии; большинство же их наоборот отличается исключительной оригинальностью, конструируясь из своеобразных элементов мелкопоместного и мелкочинового быта.

Творчество Г., как и творчество всякого писателя, не представляет собой совершенно изолированного явления, а наоборот является одним из звеньев непрерывно развивающейся лит-ой цепи. С одной стороны, Г. продолжатель традиций сатирической лит-ры (Нарезный, Квитка и др.) и является самым лучшим их выразителем; с другой — он основатель и вождь нового лит-ого течения, так наз. «натуральной школы». Всемирная известность Гоголя зиждется на его художественных произведениях, но выступал он и как публицист. Из публицистических его вещей в свое время сделали много шума «Выбранные места из переписки с друзьями» и «Исповедь», где Г. берет на себя роль проповедника и учителя жизни. Эти публицистические выступления Гоголя были крайне неудачны как по своей философской наивности, так и по крайней реакционности высказываемых мыслей. Следствием этих выступлений явилась известная убийственная отповедь Белинского. Однако, несмотря на то, что Г. субъективно был представителем и защитником реакционных интересов помещного дворянства, объективно он своей художественной деятельностью служил делу революции, пробуждая у масс критическое отношение к окружающей действительности. Так оценивали его в свое время Белинский и Чернышевский и таким вошел он и в наше сознание.

Библиография: I. Лучшее из изд. собр. сочин. Гоголя — десятое, ред. Н. С. Тихомирова, М., 1889, 5 тт. За смертью ред. закончена была В. И. Шенроком [1897], выпустившим 2 дополнительных тт.; из других отметим изд. «Просвещение», ред. В. Калаша, 10 тт., СПб., 1908—1909; Письма Н. Гоголя, ред. В. И. Шенрока, 4 тт., СПб., 1902.

II. Котляревский Н., Гоголь, СПб., 1915; Мандельштам И., О характере гоголевского стиля, Гельсингфорс, 1902; Овсяннико-Куликовский Д. Н., Собр. сочин., т. I. Гоголь, изд. 5-е, Гиз; Переверзев В. Ф., Творчество Гоголя, изд. 1-е, М., 1914; Слонимский А., Техника комического у Гоголя, II, 1923; Гишину В., Гоголь, Л., 1924; Виноградов В., Этюды о стиле Гоголя, Л., 1926; Его же, Эволюция русского натурализма, Л., 1929 (четыре последних работы — формалистского характера).

III. Мезьер А., Русская словесность с XI по XIX ст. включительно, ч. II, СПб., 1902; Владиславлев И., Русские писатели, Л., 1924; Его же, Литература великого десятилетия, М. — Л., 1928; Мандельштам Р. С., Художественная литература в оценке русской марксистской критики, изд. 4-е, М., 1928.

В. Переверзев

ГОГЭН Поль [Paul Gauguin, 1845 — 1903] — знаменитый французский художник. В лит-ре сыграла большую роль книга

Г. «Noa-Noa» — ряд художественных очерков, описывающих жизнь художника в Полинезии, куда он «бежал» от ненавистной ему европейской цивилизации. Книга эта — один из ценных образцов импрессионизма в лит-ре — приобрела большую популярность во всей Европе в 10-х гг. XX в., когда тема бегства от городской цивилизации на острова Полинезии стала чрезвычайно модной и разрабатывалась в разных аспектах многими романистами (Лауриде Бруун) и поэтами (Рене Гиль, Оливэн, у нас — Бальмонт и Брюсов). На русский язык книга «Noa-Noa» переведена в 1913 с иллюстрациями Г., под ред. и со вступ. ст. Я. Тугендхольда.

Библиография: I. Lettres à G. D. de Monfreid. Précis d'un hommage par V. Segalen, P., 1920; Noa-Noa (Voyage de Tahiti), éd. définitive, P., 1924; Avant et après, P., 1923.

II. Dorsenne J., Vie sentimentale de Paul Gauguin, P., 1927.

ГОДВИН Вильям [William Godwin, 1756 — 1836] — английский писатель, сыгравший крупную роль в радикальном движении в Англии в эпоху Великой французской революции, оказавший глубокое и длительное влияние на европейскую политическую мысль. Многие понятия, выражения, термины, ставшие неотъемлемой частью политической азбуки, впервые четко сформировал и популяризировал Г. По литературной линии заслуга Г. — в осознании созревшей в обществе потребности в таком отвечающем моменту повествовательном жанре, который облегчил бы широкому читателю ознакомление с социальной проблемой и попытками ее решения. Г. — основатель школы английских социальных романистов. Следы его идеологического и лит-ого влияния видны у Шелли, Байрона, Бульвера, Бальзака и других.



Сын провинциального пастора, Г. предназначался к духовной карьере; получил суровое воспитание в духе кальвинизма. Однако, будучи еще в кальвинистском колледже, Г. обнаружил безразличие к теологии и интерес к общественно-политическим проблемам. По окончании колледжа Годвин недолго был пастором в провинции. В 1781 чтение французских философов (Руссо,

Гольбаха, Гельвеция) склонило его к деизму, а потом к безбожию. В 1882 он порвал с церковью и, переехав в Лондон, стал идейным вождем кружка интеллигентных разnochинцев. Члены кружка следили за французскими событиями, участвовали в английском революционном движении. Итоги своих размышлений Г. запечатлел в трактате «Исследование о политической справедливости» [1791 — 1793] и в начатом тотчас же [1793] романе «Калеб Вильямс, или вещи как они есть». Цель романа — популяризация идей трактата, распространение благодетельных истин среди тех, кому недоступны ученые книги. Трактат стал предметом особого правительственного заседания, но не был изъят из обращения благодаря своей малодоступности как книга ученая и непомерно дорогая (3 гинеи).

Анархо-коммунист, Г. отвергает существующий общественный порядок как источник зла. Государство с его законами — орган угнетения одной части человечества ради благоденствия другой. Собственность — источник роскоши и пресыщения, нищеты и истощения, пороков и преступлений — ведет человечество к вырождению. Религия — средство порабощения. Причина зол — незнание истины; узнав ее, человечество станет свободным. Монархи и аристократия падут. Исчезнут собственность и неравенство. Не будет войн. Однако путь к этому светлому будущему не есть путь революции, насилия. Г. — просветитель, он верит в способность человечества к безграничному самосовершенствованию. «Разумно» организованный быт перевоспитывает человека морально и физически. Эти идеи, систематически изложенные в трактате, высказывает в страстной тираде Калеб, а вся система образов романа иллюстрирует тезис о порочности общества, основанного на частной собственности, находящегося в состоянии непрерывной войны богатых против бедных. В основную тему — злосклонения слуги (Калеб), преследуемого баринном (Фолькланд), вплетаются родственные темы — злосклонения и гибель претензияемых помещиком (Тиррэль) бедной родственницы (мисс Мэльвайль) и крестьян (Хайкинен, отец и сын).

Талантливо написанная книга имела колоссальный успех. Ею зачитывались, ей подражали (Шелли), ее пародировали (Вордсворт), переделывали для сцены (Кальман), на нее негодовали (Мальтус). В России — Н. Г. Чернышевский, писавший: «один из моих любимых писателей — старик Годвин», высоко ценил этот «роман без любви» («Лит-ра и марксизм», 1928, III. Неизданные произведения Чернышевского). В пьесе «Железный сундук» (переделка) блистали лучшие актеры Европы и Америки (Грин, Тальма, Купер).

В 1794 Г. выпустил смелый памфлет в защиту 12 арестованных членов «Corresponding Society», чем способствовал их освобождению.

Другие произведения Г. менее значительны. Драмы — не сценичны. В романе «Флитвуд» автор вскользь дает картину быта и эксплуатации детей на фабрике, основная же тема романа — одиночество. «Сэнт-Леон» — роман из жизни средневековья. С 1795, с наступлением реакции, Г. замкнулся в узком кружке последователей и друзей. Консервативная пресса обвиняла его в нигилизме, атеизме, безнравственности, широкая публика постепенно забывала. Ему приходилось часто бороться с материальной нуждой. Только в 1831, за 5 лет до смерти, он получил от нового парламента пенсию.

Библиография: I. Сочин. Годвина, кроме указанных: *Memoir of the author of the vindication of the rights of women*, 1797; *Hectwood or the new man of feeling*, 1805; *Fables, Ancient and Modern*, 1805; *The looking glass*, 1805; *Faulkner, a Tragedy*, 1807; *Mandeville*, 1817; *Cloudesley*, 1830; *Thoughts on man*, 1831; *The lives of necromancers*, 1834 и др.

II. *Broon K. Ford, The life of William Godwin*, L., 1926; *Roussin, W. Godwin*, P., 1913; *Romus P., W. Godwin*, Lpz., 1907; *Brailsford H. H., Sezellay, Godwin and their Circle*, L., 1913; *Simon Helen, W. Godwin und M. Wollstonecraft*, München, 1909; *Saitzeff H., W. Godwin und die Anfänge des Anarchismus in 18 Jahrh.*, 1907.

Е. Корнеев

ГОДИНЕР Ш. [1892 —] — еврейский писатель. Р. в Минской губернии. С 1913 по 1920 провел в армии, на империалистической и затем гражданской войне на Украине, что и отразилось в его главных произведениях, посвященных империалистической войне и последующим революционным событиям. Первый свой рассказ «Минуты» напечатал в 1921 в газете «Эмес», затем три его рассказа — «Кукль», «Нагота» и «Ивангород» — появились в журнале «Штром». Произведения эти привлекли внимание новыми художественными приемами. В 1924 вышел первый сборник рассказов Г., а в 1928 появился его роман «Человек с ружьем», укрепивший за Г. особое место в новой еврейской пооктябрьской лит-ре. Творчество Г. выкристаллизовалось в огне революционных событий. Находясь под влиянием еврейского символизма Нистора (*см.*), Г. начал с уклона в сторону символического изображения, но расширенная интернациональная тематика не смогла ужиться с нистеровским народно-сказочным стилем, и Г. переходит к бытописательству, сохраняя свое романтическое своеобразие. Основной сюжет Г. — империалистическая война. В рассказах «Кукла», «Ивангород» и др. ненависть к войне носит абстрактно-нацифистский гуманистический характер. Выхода он не видит. Как война из империалистической превращается в революционную — он показал в романе «Человек с ружьем», где описал распад царской армии и зарождение красных частей. Между двумя борющимися силами — группой большевиков и контрреволюционных генералов — поставлена еврейская семья. Война, беженство, еврейские погромы привели к экономической катастрофе эту семью, к трагической гибели одних ее членов, к катастрофе национально-религиозных иллюзий оставшихся в живых. Морально возродится и воссоздаст новую жизнь лишь тот, кто идет за

«Человеком с ружьем», за еврейским рабочим-революционером, бывшим солдатом царской армии, который становится одним из пионеров создающейся революционной армии.

От темы империалистической и гражданской войн Г. впервые отошел в таких произведениях, как «Еврейский суд», «Московская улица», где он показал себя мастером художественных очерков.

Библиография: П. Литваков М., «In Umru», т. II, М., 1926; Ойслендер, «Roite-Welt», № 1, 1924; Бронштейн, «Roite-Welt», № 9, 1928.

ГОЛЕМ [евр. «Golem»] — весьма распространенная, возникшая в Праге еврейская народная легенда об искусственном человеке («Г.»), созданном из глины для исполнения разных «черных» работ, трудных поручений, имеющих значение для еврейской общины, и гл. обр. для предотвращения кровавого навета путем своевременного вмешательства и разоблачения. Исполнив свое задание, «Г.» превращается в прах. Создание «Г.» народная легенда приписывает знаменитому талмудисту и кабалисту — главному раввину Праги, Магаралу. «Г.» будто бы возрождается к новой жизни каждые 33 года. Легенда эта относится к началу XVII в. Известны и другие «Г.», созданные по народному преданию разными авторитетными раввинами — новаторами религиозной мысли. В этой легенде народная фантазия как бы оправдывает противление социальному злу некоторым, хотя бы и робким, насильем: в образе «Г.» как бы легализуется идея усиленной борьбы со злом, переступающая границы религиозного закона; недаром «Г.» по легенде превращает свои «полномочия», заявляет свою волю, противоречащую воле его «создателя»: искусственный человек делает то, что по закону «неприлично» или даже преступно для естественно-живого человека. Во всем этом — богоборческий смысл «Г.». Но богоборческое начало в народной фантазии не имеет самодовлеющего значения: оно лишь разновидность протеста против социального и национального гнета.

В зап.-европейскую лит-ру мотив «Г.» вводят романтики (А р н и м, Изабелла Египетская; реминисценции этого мотива можно указать у Гофмана и Гейне); для них «Г.» — экзотический (немецкая романтика воспринимает очень остро экзотику гетто) вариант излюбленного ими мотива двойничества. В новейшей литературе известны два значительных произведения на эту тему: в немецкой — роман Густава Мейринка — и в еврейской — драма Лейвика. «Голем» Мейринка по существу — социальная сатира на мессанизм. Он — символ массовой души, охватываемой в каждом поколении какой-то «психической эпидемией», — болезненно страстной и смутной жаждой освобождения. «Г.» возбуждает народную массу своим трагическим появлением: она периодически устремляется к неясной непостижимой цели, но, как и «Голем», становится «глиняным чурбаном», жертвой своих

порывов. Человек, по Мейринку, все более и более механизмуется жестокой борьбой за существование, всеми последствиями капиталистического строя, и он такой же обреченный, как и «Г.». Это глубоко пессимистическое произведение следует рассматривать как художественную реакцию на «освободительные идеи» империалистической бойни со стороны средней и мелкой буржуазии. Более углубленно трактует «Г.» еврейский поэт Лейвик. «Г.» для него символ пробуждающейся народной массы, ее революционной, еще неосознанной, но могучей стихии, стремящейся окончательно порвать с традициями прошлого; ей это не удастся, но она возвышается над своим вождем, противопоставляет ему свою личную волю, стремится подчинить его себе. Философская углубленность образа выражается в том, что творение, насыщенное социальными потенциями, продолжает и хочет жить своей собственной жизнью и соперничает со своим творцом. Лейвик в своем «Г.» вышел за пределы легенды, расширил ее, запечатлев в нем грозные предчувствия грядущих социальных катастроф, отождествив его с массой, к-рая больше не хочет быть орудием сильных и имущих.

Библиография: П. Bloch Chr., Der Prager Golem, 1919; Ludwig Albert, Der Golem, «Die Literatur», 1923—1924; Held Hans Ludwig, Das Gespenst des Golems, 1927. Ш. Гордон

ГОЛЕНИЩЕВ-КУТУЗОВ Арсений Аркадьевич, граф [1848—1913] — поэт. Начал печататься в 1869. Кроме большого числа лирических стихотворений Г.-К. написал лирические поэмы — «Гашиш», «Старики», «Сказка ночи», «Майский день», «В тумане», «Рассвет», «Яромир и Предслав», «Забывтый дневник», «Дед простил», драматические сцены в стихах — «Смута» и «Смерть Святополка».

Поэтическая деятельность Г.-К. питается переживаниями культурно-деградирующей аристократии 80—90-х гг. и в этом смысле близка к творчеству Апухтина (см.). Отсюда мотивы усталости, пессимизма, желание уйти от действительности в блестящее, но уже невозвратное прошлое. Эпигон аристократического стиля, Г.-К. часто и упорно подражает канонизаторам этого стиля — Пушкину и Лермонтову. Творчество Г.-К. исключительно характерно для эпохи упадка помещичьей культуры. В конце прошлого столетия Г.-К. пользовался как поэт довольно большой известностью.

Библиография: I. Сочинения, 2 тт., СПб., 1894; Собр. сочин., 3 тт., СПб., 1904—1905; Сочинения, 4 тт., СПб., 1914.

II. Шулятикова В., Этюды новой лирики, Из истории новейшей лит-ры, М., 1910 (сб. ст.); Соловьев Вл., Буддийские настроения в поэзии, «Вестник Европы», 1894, 5—6 (и в «Сочин.», т. VI); Нецаева В., Эпиграфы аристократического стиля в русской поэзии, «Лит-ра и марксизм», 1929, кн. I. III. Мельер А. В., Русск. словесность с XI по XIX ст. вкляч., ч. II, СПб., 1902; Венгеров С. А., Источники словаря русских писателей, т. II, СПб., 1910; Владиславлев И. В., Русск. писатели, изд. 4-е, Гиз, Л., 1924.

ГОЛИАРДЫ — см. «Ваганты».

ГОЛИЧЕР Артур [Arthur Holitscher 1869 —] — немецкий писатель. От повестей, драм, романов, вроде «Сентиментального

приключения» (Das sentimentale Abenteuer, 1905), «Голема» (Der Golem, 1909) или «Отравленного колодца» (Der vergiftete Brunnen), в к-рых он был не очень оригинальным представителем позднего импрессионизма, Г. переходит в область



лит-ого репортажа. Уже в «Повестях из двух миров» (Geschichten aus zwei Welten, 1914) намечался этот переход к газетному жанру. Г. — художник фактического, он газетчик в лучшем смысле этого слова. С необычайной зоркостью умеет он видеть действительность; скупо, ясно, энергично и ярко интерпретирует он свои впечатления. Это делает репортаж Г. живым, впечатляющим, глубоко содержательным искусством. «Путешествие по Палестине» (Reise durch der Jüdische Palästina), «В Англии — Восточной Пруссии — Южной Австрии» (In England — Ostpreussen — Südösterreich), «Америка сегодня и завтра» (Amerika heute und morgen), «Три месяца в Советской России» (Drei Monate in Sowjet-Russland) — все эти произведения Голичера, являющиеся изощренными бытовыми документациями, интенсивно охватывающими свои темы, не только окончательно определили своеобразный творческий облик этого художника-репортера, отказывающегося от литературной выдумки во имя строгого, безупречно правдивого документирования действительности, но и явились основой нового лит-ого жанра, сейчас чрезвычайно распространенного на Западе.

Двигаясь в этом направлении, Г. поднимается до подлинных шедевров документальной беллетристики, как «Бедекер дураков» (Narren Bedecker, 1925) и «Беспокойная Азия» (Das unruhige Asien, 1926). В первой книге, имеющей подзаголовок «Беглые заметки о Париже и Лондоне», Г. дает острую, разящую характеристику послевоенной Европы. Перед нами далеко не беспристрастный фотограф, Голичер далек от того, чтобы ограничиться простым

констатированием фактов. Он сообщает им очень определенную оценку, давая сатирическую интерпретацию быта послевоенной буржуазии. Г. беспощадно разоблачает тупость, пошлость, наглое самодовольство торжествующих буржуа. Книга Г. в этом смысле является ярким антибуржуазным произведением. В «Беспокойной Азии», повествуя о современных Индии, Японии и Китае, Г. преимущественно уделяет внимание революционным брожениям в этих странах — антиколониальная, антиимпериалистическая направленность книги совершенно ясна. В годы немецкой революции Г. становится верным попутчиком рабочего класса, враждебным капиталистической цивилизации. Это и сообщает книгам Г. явно-революционную установку.

Большой интерес представляет двухтомная автобиография Г. Здесь дается широкая картина культурной жизни Германии, начиная с конца прошлого века; автор, встречавшийся с большинством художников этой эпохи, развертывает очень полную документацию «пережитого». Во втором томе автобиографии много места уделено событиям немецкой революции, близким свидетелем к-рых Г. являлся. Но может быть самым интересным в автобиографии Голичера является процесс внутреннего перерождения автора, постепенно осознающего жливість буржуазной цивилизации, с к-рой он был тесно связан, и нашедшего в себе силы отказать от этого прошлого и перейти на сторону рабочего класса. Этот характерный перелом — в центре автобиографии Г.

В настоящее время Г. работает над большой трилогией «Города», к-рая должна быть итоговой для его творчества; первый том «Это случилось в Москве» (Es geschah in Moskau) уже появился, за ним последуют романы о Берлине и Париже; в этих произведениях художник надеется дать монументальное обобщение движущих социальных сил современной эпохи.

Библиография: I. На русск. яз. перев.: Бедекер наизнанку. Беглые заметки о Париже и Лондоне, перев. Г. А. Зуккау, Гиз, 1926 (другой перев. с предисл. Б. В. Гиммельфарба под загл. «Путеводитель чудака», изд. «Пролетарий», Харьков, 1926); Митеняный Китай, перев. М. С. Живова, с предисл. В. Д. Вилленского-Сибирякова, Гиз, 1927; В стране Ганди и Тагора. Очерки современной Индии, перев. М. С. Живова, изд. «Огонек», М., 1928. Кроме перечисленных в тексте, укажем на след. произв. Г., к-рые не переводились: Leidende Menschen, 1893; Weisse Liebe, 1896; An die Schönheit, 1898; Das andere Ufer, 1901; Von der Wollust und dem Tode, 1902; Charles Baudelaire, 1905; Leben mit Menschen, 1906; Worauf wartest du? 1910; Bruder Wurm, 1918; Das amerikanische Gesicht, 1918; Schlafwandler, 1919; Adela Bourkes Begegnung, 1920; Ideale an Wochentagen, 1920; Strom ab die Hungerwolga, 1922; Franz Masereel, 1923; Das Theater im revolutionären Russland, 1924; Lebensgeschichte eines Rebellen, 1924.

II. Kayser Ludwig, A. Holtscher, «Die Literatur», 1925—1926. II. Анисимов

ГОЛЛ Иван [Goll, 1891 —] — немецкий писатель-поэт, драматург и критик; по направлению экспрессионист (о социальной направленности Г. см. «Аktion»). Основные произведения: сборники стихотворений — «Requiem» [1917], «Der Torso» [1918], «Die Unterwelt» [1919], «Der Eiffelturm», «Gesammelte Dichtungen» [1924]; драмы — «Die Unsterblichen

[1920], «Methusalem» [1921]; критические этюды — «Die drei guten Geister Frankreichs» [1919]. Кроме того им издана антология французской лирики «Das Herz Frankreichs» [1920].

Библиография: I. Кроме указанных: Der neue Orpheus, 1918; Der Stall des Augias, 1924; Poèmes d'Amour, 1925; Germain Berton, die rote Jungfrau, 1925; Poèmes de Jalousie, 1928; Poèmes de la Vie et de la Mort, 1927; Красная дева (Журмева Бертон), авторизованный перев. Д. Н. Блока, изд. «Наука и школа», Л., 1925.

ГОЛЛАНДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ЯЗ. — см. «Нидерландская лит-ра и яз.».

ГОЛОВКО Андрей Васильевич [1897—] — современный украинский писатель. Р. на Полтавщине, учился в Кременчугском реальном училище, учительствовал в сельской школе и затем был призван в Красную армию. После демобилизации занялся исключительно литературой, примкнув к организации крестьянских писателей «Плуг». В настоящее время состоит членом редколлегии журнала «Плуг» и является наиболее ярким представителем плужанского направления в украинской лит-ре. Основная тема произведений Г. — непримиримая классовая борьба в недрах украинского села. Мир раскололся на «детей Земли и Солнца» — трудящихся и их врагов — эксплуататоров. Все симпатии автора на стороне трудящихся, великой борьбе которых он и посвящает свое творчество. Гражданская война на Украине, как известно, носила более глубокий и длительный характер, чем в РСФСР; острее и разнообразнее классовая борьба внутри украинского села. Г. стал ярким выразителем этой борьбы. От острого глаза писателя не ускользают и те явления в деревенской жизни, к-рые иногда принимают характер социальных бедствий благодаря злоумышленным стараниям примазав-



шегося к советскому аппарату кулацкого элемента. Эти явления, ставшие бытовыми, на Украине часто разрастались в события, имеющие всеобщее значение. Борьба украинских куркулей (кулаков) за власть нередко осуществлялась в формах, известных по процессу убийц селькора Малиновского («Дымовщина»); этой теме Головко посвятил

большую повесть «Бурьян», наиболее значительное произведение в украинской литературе из жизни советской деревни.

Она написана прекрасным, богатым яз., привлекающим внимание украинских языковедов. Богатство лирики и своеобразное сочетание импрессионизма с художественным реализмом определяют стиль писателя. В последнее время Г. работает над романом из крестьянской жизни «Три сына». В журнале «Плуг» напечатана первая глава романа, в к-рой изображается настроение крестьян в тот момент, когда распространился слух о предстоящей «нарезке» панской земли. Судя по языку и по напряженности социального задания, роман обещает быть очень крупным явлением в украинской лит-ре.

Библиография: I. Отдельн. изд.: Самоцвіти, 1919; Молодик, Кременчуг; Можу, ДВУ, Харьков, 1926; Бурьян, ДВУ, Харьков, 1927 (на русск. яз. «Пролетарий», Харьков, 1928).

II. Лейтес А. и Яшек М., Десять років Української літератури, ДВУ, Харьков, 1928; Довгань Кость, Зростання, «Киття й революція», 1927, № 10—11; Доленго М., На межі (Повість А. Головка «Бурьян»), «Критика», 1928, № 2.

К. Буревой

ГОЛОДНЫЙ Михаил (псевдоним Михаила Семеновича Эпштейна) [1903—] — современный поэт. Р. в г. Артемовске, в бедной еврейской семье, с 1915 работал на фабрике. До 1928 — член ВЛКСМ. Пишет с 1919, печататься начал с 1921. Несколько лет состоял в литературной группе «Переваль».

Первые стихи Г. — перепевы мотивов, характерных для пролетарской поэзии начала революции. Это — пафосно-отвлеченное воспевание труда, революции, стали. В последующем творчестве Г. преобладает лирика раздумий. Не мало места занимают и любовно-лирические мотивы. В последнее время (стихи 1927 — 1929) Г. овладели явно упадочнические настроения. Наша действительность представляется ему чрезвычайно серой и будничной («иду — и будни надо мной знамена в яло развернули»). «Будничности» и «вялости» Г. противопоставляет время гражданской войны, когда «пушки музыкой звучали».

Чувство ненависти к классовому врагу сочетается у Г. зачастую с большим социальным пессимизмом. Когда Г. берется за «разрешение» каких-нибудь этических, моральных проблем, он говорит не словами нового человека, строителя-борца, а словами усталого человека прошлого.

Тематика Г. за последнее время значительно снизилась в ее общественной ценности. Мотивы «чистой» — любовной и пейзажной — лирики начинают занимать в его творчестве доминирующее место.

Как мастер Г. далеко еще не определился. Стиль его эклектичен (можно найти примеры влияния и Пушкина, и Асеева, и Тютчева).

Библиография: I. Сваи (стихи), изд. ЦК РСМУ, Харьков, 1922; 2-е изд., там же, 1922; Васька с Александровою улицы, Харьков, 1923; Стихи, изд. «Молодая гвардия», М., 1924; Земное (стихи), изд. «Пролетарий», Харьков, 1924; изд. 2-е, дополн., «Молодая гвардия», М., 1926; Дороги (стихи), изд. «Новая Москва», М., 1925; Избранные стихотворения, «Огонек», М., 1927; Новые стихотворения, изд. «Молодая гвардия», М., 1928.

II. Малахов С., Трое, «На посту», 1923, IV; Воронский А., О группе писателей «Молодая гвардия» и «Октябрь», «Красная нить», 1924, II; Лелевич Г., Литературные итоги, «На посту», 1924, I; Его же, О пролетарской лирике, «Октябрь», 1925, III—IV; Гербетман А., Михаил Голодный, «Комсомолия», 1926, IV; Лежнев А., Голодный, «Прожектор», 1928, I; Малахов С., «На лит-ом посту», 1928, № 11—12.

III. Владиславлев И. В., Литература великого десятилетия, т. I, Гиз, М., 1928. Ам. Т.

«ГОЛОС» — см. «Журналы русские».

«ГОЛОС МИНУВШЕГО» — журнал истории и истории литературы», издававшийся в Москве с 1913 по 1923 под ред. С. Мельгунова и В. Семевского, а по смерти последнего [1916] — одного Мельгунова. Был задуман как журнал, соединяющий строгую «научность» с занимательностью и доступностью для широких кругов русской интеллигенции. «Г. М.» старался быть «беспартийным, как беспартийна сама наука», благодаря чему на его страницах печатались, наряду с идеалистами, — материалисты, в том числе и некоторые марксисты (П. Керженцев, М. Н. Покровский, В. Фриче и др.); в основном «Г. М.» оставался либерально-народническим журналом. Главная ценность «Г. М.» — в опубликовании ряда интересных писем, документов и воспоминаний.

В 1923 в России выходят книги 1—3, после чего, в связи с высылкой редакторов, издание возобновляется за границей в виде неперидических сборников «На чужой стороне», сначала в Берлине под ред. С. Мельгунова, затем [с 1925] — в Праге, под ред. В. Якотина; всего вышло 13 книг. С 1926 издание переносится в Париж под названием «Голос минувшего на чужой стороне» (ред. С. Мельгунов и Т. Полнер), где продолжает выходить, постепенно сокращаясь; так, в 1927 и 1928 вышло всего по одной книге. Много внимания «Г. М.» уделяет гражданской войне, притом в специфическом аспекте: «ужасы красного террора», мифические «протоколы чрезвычайки» и т. д. Из лит-ых публикаций заслуживают внимания материалы о Льве Толстом, помещенные к 100-летней годовщине дня его рождения.

Библиография: Систематический указатель содержания «Г. М.» за 10 лет [1913—1922], «Г. М.», 1923, № 1; Именной указатель «Г. М.» за 1917—1922, сост. В. Е. Сыроечкин и др., «Г. М.», 1923, № 3. И. И.

ГОЛСУОРСИ, Джон [John Galsworthy, 1867 —] — английский романист, новеллист, поэт, драматург и эссеист. Творческое своеобразие выявил главным образом в романе. Основной образ пятнадцати романов Г. — это собственник. Накопление и сохранение частной собственности определяет отношение его героя к действительности, составляет цель и оправдание его существования. Персонажи Г. представляют два класса: буржуазию и аристократию. Буржуазии посвящено монументальнейшее творение Г. — цикл о Форсайтах, состоящий из двух трилогий и четырех интерлюдий. Первая трилогия — «Сага о Форсайтах» (The Forsythe Saga), тт. I—IV, изд. ЗИФ, 1927 — содержит три

романа: «Человек-собственник» — «The Man of Property», 1906 (изд. «Мосполиграф», с предисл. З. Венгеровой, 1924); «Мертвая хватка» — «In Chancery» [1920]; «Сдается в наем» — «To Let» [1921], и две «интерлюдии»; вторая трилогия цикла о Форсайтах — «Современная комедия» — также состоит из двух «интерлюдий» и трех романов: «Белая обезьяна» — «The White Monkey», 1924 (изд. «Мысль», 1926); «Серебряная ложка» — «The Silver Spoon», 1926 (изд. Гиз и «Мысль», 1927) и «Лебединая песня» — «Swan Song», 1928 (изд. Гиз, 1929). В предисловии к «Саге» Г. указывает, что термин «сага» он употребляет в ироническом смысле, ибо в жизни Форсайтов ничего героического не было. «Если вышесредний (upper-middle) класс, — заканчивает Г. предисловие, — вместе с другими классами обречен на небытие.



то здесь, на этих страницах, он лежит, сохраняясь в своем собственном соку: в чувстве собственности». Основа могущества семьи Форсайтов зиждется на биржевых, дельцах, предпринимателях; собственность — основной стимул их деятельности, она — активное начало в их жизни. Все устремления большинства Форсайтов в конце концов неизбежно приводят к тому, что человек-собственник становится человеком собственности, рабом вещей. Его отношение к действительности, к окружающим — чисто приобретательское. Форсайты крепко связаны друг с другом, когда их общие интересы затрагиваются, и, наоборот, разведены, когда их индивидуальные интересы приходят в столкновение с подобными же интересами других Форсайтов. Примат собственности над человеком обуславливает особенности стиля цикла о Форсайтах. Герои раскрываются в тесной слитности с окружающими их вещами и сама по себе собственность становится «героем». Психологическое получает свое отражение в вещах, отношения и явления сгущаются и «материализуются» в последних. Прочность связей действующих лиц скрепляет между

собой все действия цикла в одно целое, внутренние тесно связанные. Описывая столкновения интересов людей, принадлежавших к одному и тому же классу, Г. не выходит за пределы его, ибо основное противоречие, питающее все коллизии романа, заложено в частной собственности и может быть снято только классом-антиподом — пролетариатом. Пролетариат же в романе не представлен ни одним образом, Г. не подошел к отрицанию своего отрицания. Рост классовой активности английского пролетариата однако не мог не отразиться на этом социальном произведении Г., и если в «Саге о Форсайтах» автор обращается преимущественно к интимному и семейному быту Форсайтов, то в «Современной комедии» в действие впадают большие общественные явления; распад семьи Форсайтов дается в «Лебединой песне» на фоне классовой борьбы пролетариата (всеобщая забастовка).

«Остров фарисеев» — «The Island of Pharisees», 1904 (изд. Гиз, «Универс. б-ка», 1926) открывает цикл романов Г. об аристократии [«Патриций» — «The Patrician», 1911; «Усадьба» — «The Country House», 1907 (изд. «Сеятель», 1926); «Темный цветок» — «The Dark Flower», 1913 (изд. «Время», 1926); «Семья Фрилендов» — «The Freelanders», 1915 (русс. перев., изд. «Мысль», 1926)]. У буржуа собственность была стимулом к активности, у аристократии — она стимул к консервированию. Кастовая замкнутость, нетерпимость, лицемерие, духовная ограниченность, оторванность от реальной общественной жизни — таковы основные черты аристократии в романах Голсуорси. Причина конфликтов здесь другая, чем в первом цикле, и заключается в нарушении кастовых основ. Но как в первом, так и во втором цикле, конфликт не перерастает границы класса, противоречие не остается разрешенным даже для отдельных индивидуумов; упадок класса настолько велик, что им утратено ощущение опасности положения. Коллизия возникает лишь при непосредственном соприкосновении аристократии с представителями других классов (Ноэль в «Патриции», Ферран в «Острове фарисеев», Боб в «Семье Фрилендов»).

Подобно тому как семья Форсайтов, в особенности ее позднейшие поколения, не является чисто деляческой, а перерастает в аристократическую, отличную от обычных финансистов и предпринимателей, так и все герои Голсуорси из среды аристократии не остаются лэндлордами, а перерастают в буржуа. Образы буржуа и аристократа у Г. объединяются в один образ собственника периода кризиса буржуазного общества. Можно поэтому говорить об едином классовом субъекте творчества Г. Этот классовый субъект, классовая основа произведений Г. — английская аристократия, перерастающая в буржуазную аристократию. Лишившись экономической основы своего господства, она — аристократия лишь по

происхождению, ее экономическое благосостояние зиждется на чисто капиталистических принципах.

Будучи неразрывно связанным с этой группой, Г. однако, не порывая решающих классовых связей, критикует ее недостатки, дает образы бунтарей. Отрицательная позиция внутри своей классовой группы позволяет писателю создавать произведения большого жанра.

Помимо 16 романов, Г. написал 25 пьес (из них 6 одноактных), в к-рых развивает гл. обр. социальные темы о собственности, о классовости правосудия, о лицемерии высших слоев общества в области морали и т. д. В своих трех сборниках рассказов, вошедших в собрание сочинений под общим заглавием «Караван», Г. также выявляет себя прежде всего социальным художником. Таковы рассказы: «Парень из Девона», «Заклоченный», «Рабочие», «Лес», «Вражда», «Шантажист» и т. д. Ряд новелл свидетельствует о мастерстве Г. в анализе человеческой психики («Мельник из Ди», «Прощанье», «Пробуждение» — интерлюдия из «Саги о Форсайтах», — «Гедонист», «Молчание» и др.). Помимо этих книг Г. издал сборник стихотворений — «Стихи новые и старые» и три сборника статей и очерков.

Библиография: I. Наиболее полное и доступное издание сочин. Г.: англ. в 20 тт., «The Grove Edition», W. Heinemann, London, 1927 и америк. шеститомное — «Compact Edition», Ch. Scribner's Sons, N.-Y., 1929. Русск. перев.: ЗИФ издал «Сагу о Форсайтах», но с сокращениями; полный перев. «Человека-собственника» вышел в изд. «Недра», «Мертвой хатки» и одной интерлюдии — в изд. «Время» (под заглавием «В тисках»). Помимо этого изданы: «Любовь художника» (Villa Rulein), «Темный цветок», «Белая обезьяна» (в изд. «Мысль» и ЗИФ — с сокращениями), «Серебряная ложка», «Остров фарисеев», «Первые и последние» (Caravan), «Моментальные снимки» (Captures), «Земля» (The Freelanders), «Член палаты Мильтона», «Сильнее смерти» (Beyond, русск. перев., «Время», 1927), «Братство», «Серебряная коробка» (пьеса, изд. «Моск. театр. изд-ва», 1925); «Галаш», изд. «Петроград», 1905; Цикл о Форсайтах в специальном сокращенном издании для молодежи печатается изд. «Молодая гвардия» под заглавием «Семья Форсайтов» и «Современная комедия». Собр. сочин. Г. издается «Красной панорамой».

II. Chevrillon A., Trois études de littérature anglaise: La poésie de R. Kipling — J. Galsworthy — Shakespeare et l'âme anglaise, 1921; Общий очерк жизни и творчества Г. — «John Galsworthy» by Sheila Kaye-Smith, London. О Г. как драматурге — «John Galsworthy as a dramatic Artist» by R. H. Coats, 1926. Подробная библиография «A Bibliography of the Works of John Galsworthy» by H. V. Marrot, London, 1928.

III. John Galsworthy, an appreciation, with bibliography, 1926. С. Динамов

ГОЛУБИНАЯ КНИГА — см. «Духовные стихи».

ГОЛУБОК Владислав Иосифович [1882 —] — белорусский драматург, режиссер передвижного белорусского театра. Родился в Минске в семье железнодорожного слесаря. С 13 лет служил приказчиком в магазине, затем конторщиком на железной дороге. Одновременно экстерном кончает городское училище и занимается рисованием. С 1906 сотрудничает в белорусской газете «Наша ніва» (Вильна), а с 1915 посвящает себя всецело драматургии и театральному делу. Репертуар труппы Г. насчитывает до сорока пьес, написанных им на темы исторические или современные. Все они бытового характера. По форме близки к мелодраме. Из

них наибольшим успехом пользуются: «Ганка», «Плывагоны», «Бязродная», «Апошняя с патканьне», «Пінская мадонна», «Василь Хмель», «Пісаравы імяніны», «Падкідыш», «Пан Сурынта», «Помста», «Душагубы», «Залаты бог», «Князь Качаргін», «Суд», «Людзі», «Прамень шчасця», «Госьць з катаргі» и др.

Пьесы Г., предназначенные исключительно для представления, большей частью не напечатаны. Часто эти драмы силою творческого коллектива исправляются или видоизменяются применительно к наличным средствам сцены и составу зрителей.

Библиография: П. Аляхновіч Ф., Беларудскі тэатр, Вільня, 1924; Ваагнясенскі А., Сучасны беларудскі тэатр [1925—1926] — в журн. «Узвышша», 1927, № 3.

ГОЛУБЫЕ РОГА — лит.-ое объединение грузинских символистов. Возникло в 1916 (подробнее см. «Грузинская лит.-ра»).

ГОЛЬБЕРГ Людвиг [Ludvig Holberg, 1684 — 1754] — выдающийся норвежско-датский писатель. Р. в г. Бергене. Всю свою

передавать все оттенки мысли. — Поэтическое творчество Г. открывается комическим эпосом «Peder Paars» (Педер Парс, 1719), представляющим собой пародию на бесчисленные подражания Гомеру; по содержанию — это сатира на провинциальное филлерство Дании эпохи Фридриха IV, отгородившее от свежих течений мысли. Столь же сатирический характер носят многочисленные комедии Г., создавшие ему славу «датского Мольера». В них блестяще характеризованы все «миниатюрные дураки» современного Г. Копенгагена: вечно занятой бездельник («Den Stundes Löse»), безответственный политикан («Den politiske Kandestöber» — «Жестяник-политик»), французский модник («Jean de France»), ученый дурак («Erasmus Montanus»), надменный дворянин, не имеющий ни гроша в кармане («Don Ranudo de Colibrados»). Особое место среди его комедий занимает «Jeppe paa Bjerget», в к-рой угнетенный крестьянин охарактеризован с ласковым юмором. Со вступлением на престол Христиана VI комическая муза Г. умолкла; король-шкетист в 1728 закрыл датский театр, основанный французом Монтегю; при Фридрихе V театр был снова открыт, но в написанных для него Г. шести комедиях мы не находим прежней жизненности, в них преобладает морализующая рефлексия. Г. всю жизнь называл себя моралистом, все свое научное и художественное творчество подчинял воспитательным задачам. В последние годы жизни он в ряде произведений («Moraliske Fabler», «Epistler») подверг критике «заблуждения своего века, проанализировал реальное содержание добродетелей и пороков». Но ему чужда последовательность Бейля, Монтескье, Локка, служивших ему образцами; он не выходит за грань деизма и осуждает таких писателей, как Тиндаль, к-рые «упраздняют откровение и высмеивают Священное писание». Лишь с большой оговоркой он может быть назван «северным Вольтером». К числу «моральных» произведений Г. принадлежит написанный по-латыни сатирический роман «Nicolai Klimii iter subterraneum» (Путешествие Нильса Климма под землей, 1742), в котором, как у Свифта Гулливер, герой посещает вымышленные страны и дает автору повод высказаться о различных народах. Г. высмеивает здесь предрассудки своего времени, устаревшие порядки и обычаи.

Г. пробудил в Дании интерес к национальной лит-ре и включил последнюю в круг европейских литератур. Он создал датскую драму. То, что написано по-датски предшественниками Г., давно устарело, его же комедии до сих пор не сходят не только с датских, но и с некоторых европейских сцен.

Библиография: 1. Критическую обработку сочин. Гольберга дал впервые К. Л. Рабек в изданном им собрании «Undvalgte Skrifter» Гольберга, Копенг., 1804 — 1814. В последнее время «Гольберговским обществом» (Det Holbergske Samfund) и «Обществом преемства датской лит-ры» (Samfundet til den danske Litteraturs Fremme) издан (Копенг., 1847 — 1854, нов. изд. 1874) ряд его сочин. под ред. F. L. Leibenberg, C. Brunn и до. «Баенс» Г. перев. на русск. яз. Д. Фонавина; Samlede Skrifter, udg. of C. S. Petersen, B. 1—8, 1913—1927;



молодость скитался по Европе: побывал в Нидерландах, Англии (где посещал Оксфордский университет), Германии, Франции, Италии. В 1708 он прибывает в Данию. Отныне эта страна становится родиной Г. Он поселяется в Копенгагене, пишет несколько трудов по истории, получает звание профессора и командировается на четыре года за границу. Во всех своих произведениях — исторических, поэтических и философских — Г. является блестящим представителем эпохи Просвещения (см.) с ее рационализмом и отрицанием метафизики. В своих главных исторических трудах («Введение в историю европейских государств», 1711, написанное в подражание Пуфендорфу, трехтомная история Дании, 1732 — 1735 и «Всеобщая история церкви от возникновения христианства до Лютера», 1738) Г. — не столько исследователь, сколько эссеист; он обнаруживает духовное сродство с такими писателями, как Монтень и Аддисон; под его пером датский яз. впервые становится способным

II. Prutz R., L. Holberg, sein Leben und seine Schriften. Штург., 1857; Smith C., Om Holberg's Levnet og populære Skrifter, Копенг., 1858; Skavlan, Holberg, son Komedie for Iutter, Христиания, 1872; Lassen I. B., Holberg's Karakter og Meninger, «Af. til Literaturhistorien», 1877; Ibo m, Holberg's Statsretlige og politiske standpunkt, Копенг., 1879; Brandes G., L. Holberg og seine Zeitgenossen, Berlin, 1885; Bull F., Ludvig Holberg som historiker, 1913; Host S., Om Holberg's historiske Skrifter, 1913; Olsvig V., Holberg og England, 1913; Hammer S. C., Ludvig Holberg the founder of Norwegian literature, 1920; Nielsen H., Holberg i Nutidsbelysning, 1923; Welhaven, Om L. Holberg, «Saml. Skrifter», VI. О. Румер

ГОЛЬД Майкл [Michael Gold, 1894 —] — американский поэт, новеллист, драматург и публицист, член компартии и редактор наиболее радикального в Америке ежесемечника «Новые массы» (New Masses). Р. в бедной семье, в еврейском квартале Нью-Йорка — Ист-Сайде, с 12 л. работал на фабрике, затем был «хобо» (бродячий рабочий). В революционном движении Г. принимает участие с 18 л.

Для стихотворений Г. характерна агитационная установка; лирические мотивы у него обычно резко переходят в политические. В своих рассказах Г. развертывает мрачные картины жизни американского пролетариата, выявляя себя художником тех слоев рабочего класса, к-рым подавляет мощь капитализма, к-рым, вследствие их индивидуализма, революционная борьба кажется почти безнадежной (отсюда — мотив жертвенности в изображении типов передовых рабочих). Больше бодрости выказывает Г. в сборнике очерков «120 миллионов» (120 Million, 1928). В «Книге воспоминаний об Ист-Сайде» (A Book of East-Side Memoirs), из к-рой пока опубликованы лишь отрывки в журнале «Новые массы» за 1927 — 1928, Г. дает ряд живых колоритных зарисовок быта евреев-эмигрантов в Нью-Йорке. Пьеса Г. «Хобокенские песенки» (Hoboken Blues) была поставлена в Нью-Йорке «Театром новых драматургов», одним из руководителей которого Гольд является. В ней Гольд воссоздает негритянский быт на юге в прошлом веке, в разработке этой темы значительно уступая, однако, негритянским драматургам.

Вместе с В. Ф. Кальвертоном (Calverton) и Дж. Фримэном (Freeman) Г. представляет марксистское направление в американской критике, печатая свои статьи в «Новых массах». Рассказы Г. изданы лишь в русском переводе («Проклятый агитатор» и другие рассказы, изд. «Недра», М., 1925). Его поэма «Странные похороны в Брэддоке» напечатана в «Вестнике иностранной литературы» (№ 4, М. — Л., 1928). с. д.

ГОЛЬДОНИ Карло [Carlo Goldoni, 1707—1793] — итальянский драматург. Р. в интеллигентной венецианской семье, которая хотела видеть его юристом и заставляла изучать право. Но мальчик с ранних лет любил театр; в четырнадцатилетнем возрасте убежал из Римини, где обучался философии, и одно время разъезжал с труппой бродячих актеров; четыре года спустя был выгнан из училища в Павии за то, что написал сатирическую пьесу, в которой

высмеял своих учителей. В конце концов он с грехом пополам получил степень доктора и вышел в адвокаты [1732]. Но адвокатурой Гольдони занимался мало и все более и более настойчиво пробовал свои силы в драматургии. В 1738 г. появляется его пьеса «Momolo cortesan», которую можно считать началом его настоящей драматургической деятельности. Правда, в ближайшие годы творчество Г. как драматурга было невелико и неблестательно. В 1748 г. он стал присяжным драматургом труппы Медебака. Вместе с последним Г. скоро устроился в Венеции. Родной город принял его с восторгом. Он пробыл там 14 лет [1748 — 1762] и при изумительной плодовитости раскрыл во всем блеске свой талант. Ему случилось



в один год [1750] написать 16 комедий, причём в их числе были такие шедевры, как «Лжец», «Кофейня», «Семейство антиквара», «Бабы сплетни». А между 1756 и 1762 он написал для антрепренера Вендрамина, к которому перешел от Медебака, еще около 60 комедий, в том числе трилогию «La Villegiatura», знаменитую «Baruffe Chiozzote» и обошедшую все европейские сцены «Трактирщицу» (Locandiera).

Значительная часть этих комедий посвящена изображению венецианской жизни и написана на венецианском диалекте, к-рым Г. владел мастерски. Это — вообще лучшее из созданного им и прочнее всего держится на сцене до сих пор.

В 1762 Г. убедился, что венецианская публика предпочла его реалистическим пьесам фантастические комедии Гоцци. Он не захотел пережить свою славу в родном городе и решил покинуть Венецию; воспользовавшись приглашением, Гольдони переселился в Париж. Он простился со своей публикой одной из самых своих красивых комедий «Una della ultime sere del Carnevale».

В Париже он прожил 30 лет. Там продолжал писать комедии. Из них одна — «Le bougru bienfaisant», — написанная первоначально по-французски, принадлежит к числу лучших его вещей. Под старость он стал писать свои «Мемуары», к-рые навсегда останутся одной из наиболее ярких картин итальянского быта, театрального и литературного, и давал уроки итальянского языка. В последние годы своей жизни Г. жил в большой нужде. Конвент назначил ему пенсию, но Г. умер раньше, чем пенсия начала ему выплачиваться.

В венецианский период Гольдони провел ту реформу, о которой мечтал. Он дал итальянской буржуазии именно такую комедию, которая была ей нужна. — В середине XVIII века итальянская буржуазия после двух с лишним веков вынужденного бездействия начала понемногу становиться на ноги. Вступив в ожесточенную борьбу с абсолютизмом, с господствовавшей аристократией, страстно отрицая ее привилегии, она требовала от лит-ры поддержки в этой борьбе, оправдания своих стремлений и укрепления своего классового самосознания. Новым запросам культурных слоев буржуазии не могла удовлетворять одряхлевшая комедия масок, развлекавшая преимущественно знать и простонародье. К этому времени она совершенно потеряла свой молодой творческий порыв, не давала ни новой выдумки, ни актеров прежней силы и явно повторяла то, что сто лет назад было отмечено печатью новизны и молодых достижений. Это понимали многие. И до Г. делались попытки реформировать старую комедию импровизации. Но из этих попыток ничего не вышло. Г. же блестяще выполнил то, что не удавалось другим.

К цели своей он шел постепенно. «Momo cortesan» была наполовину сценарием. В венецианских комедиях первых двух лет отводилось еще широкое место для импровизации. Но с 1750, когда Гольдони поставил свою пьесу-программу «Комический театр», он уже решительно отошел от сценарной техники. Порвать совершенно со всем тем, что в комедии масок когда-то было так дорого итальянскому зрителю, Г. однако не решился. Так он сохранил в своих комедиях наиболее популярные маски комедии импровизации. У него фигурируют и Панталоне, и Доктор, и Арлекин, и Бригелла, и Коломбина, и мн. др. маски. Но они редко сохраняют ту характеристику, к-рую пронесли через два века своей истории. И та переработка типов, которую Г. предпринял, включив в свои комедии старые маски, целиком подсказывалась его умением чутко улавливать господствующие общественные настроения. В обрисовке типов, унаследованных от комедии масок, прежде всего стала мягче сатира. Доктор из болтуна и пьяницы сделался добropорядочным отцом семейства, Бригелла из плута и мошенника стал солидным мажордомом или хозяином

трактира и т. д. Панталоне у Г. вовсе не тот смешной старик, скупой и похотливый, каким проволокла его через всю Европу, подвергая колотушкам и осмеянию, комедия масок. У Г. Панталоне — почтенный пожилой купец, носитель лучших традиций венецианской буржуазии. В этой маске особенно отчетливо выражен морализующий характер комедий Г. Аристократы должны выслушивать ее наставления и проповеди вроде таких, как: «Будь добрым, и ты будешь благородным». Отрицая законность их привилегий, Панталоне говорит о «естественных» правах всех людей. Когда итальянская буржуазия, к-рая вновь начинала пропагандировать свои идеалы, смотрела комедии Г., она находила в них и поощряющую похвалу и ласковое поучение. Отвечая потребности своего класса в упречении его классового самосознания и классовой самооценки, Г. внушает итальянской буржуазии мысль о ее духовном превосходстве над опустившимся, нравственно-испорченным дворянством и предостерегает против подражания ему. Так он осуждает богатых мещан за склонность к пустому светскому времяпрепровождению, за расточительность, вообще за «барские» пороки, ими перенятые («Игрок», «Поэт-фанатик», «Трилогия», «О дачной жизни», «Тщеславные»). Его резко отрицательные типы (их у него немало), если не являются иностранцами, — все принадлежат к упадочному дворянству. Против него направлена всем своим острием буржуазная комедия Гольдони, ее социально-нравственная тенденция. Аристократы, поскольку они не порвали со своим классом, морально заклеены как шулера, сплетники, паразиты. Резко изобличает Г. дворянскую спесь и невежество, легкомыслие и безнравственность дворянского брака, с его «друзьями дома», «чичисбеями», и т. п. Жестоко осмеяно противоречие претензий дворян их пошатнувшемуся материальному положению, новым экономическим условиям, характеризующимся преобладанием тех, кто знает счет деньгам и умеет их не только тратить, но и наживать. Итальянская буржуазия в комедиях Г. — необыкновенно здоровый — и морально и интеллектуально — класс, от верха и до низу. Ибо Г. идеализирует не только богатого купца, но и мелкого ремесленника, трактирщика, лавочника, гондольера, крестьянина, их женщин и девушек (особенно характерна Беттина в «Puta opogata»). В ряде пьес Г. славит буржуазные «добродетели» («Английский философ», «Голландский врач», «Честный авантюрист» и т. д.), утверждая буржуазную этику.

Такому социальному содержанию соответствует своя техника. Уже начиная с «Momo», Г. понимал, что «нужно брать сюжеты, в к-рых разрабатываются характеры, ибо они являются источником хорошей комедии». Г. конечно превосходно знал, как комедия характеров разрабатывалась

до него, главным образом у Мольера, но ему казалось неправдоподобным то, что Мольер в лучших своих комедиях ставит в центре один какой-нибудь характер: скупого, лицемера, мизантропа. С точки зрения Г. жизнь никогда не дает такой упрощенной схемы. В жизни всегда одновременно действует много характеров. И комедия, которая стремится производить впечатление, должна быть верным зеркалом жизни, следовать за нею по всем ее разнообразным извилинам. Вот почему в комедиях Гольдони мы всегда почти встречаем целый ряд характеров, не повторяющихся почти совсем, даже тогда, когда Г. берет старые маски: даже в них он пытается найти многообразие жизни. Его зависимость от повседневных жизненных наблюдений так велика, что им была создана комедия по поводу случайной встречи на площади св. Марка с продавцом восточных сладостей («Le pettegolezze delle donne»).

Значение Г. на его родине определяется тем, что он положил начало итальянской буржуазной драме, искусно сочетав элементы итальянской народной комедии, с одной стороны, и французской комедии характеров, ее изощренной техники — с другой. Своим общеевропейским значением Г. обязан тем, что, многое почерпнув у Мольера, во многом уклоняется от него в сторону большего реализма, большей жизненной правдивости своих образов. Характеры «итальянского Мольера» более многообразны, менее схематичны, упрощены, чем французского. Это признавали и современники. Еще Вольтер называл его «сыном и живописцем природы», отмечал «естественность» его письма.

Библиография: I. Из произведений Г. на русск. яз. переведено: Ввер, Ком. в 3 д., перев. П. Боборыкина, в «Иашиа. лит-ре» П. Вейберга, 1882; Трактирщица, перев. А. Острогоского; Кофейня, перев. его же (см. «Полн. собр. сочин.», изд. «Просвещение», СПб., 1905); Хозяйка гостиницы (Трактирщица), перев. Ф. Комиссаржевского, изд. «Польва», М., 1910 (2-е изд., М., 1913); Комедия, перев. И. и А. Амфитеатровых, предисл. и примеч. А. Амфитеатрова, 2 тт., изд. «Всемирная лит-ра», Гиз, П., 1922; Collezione completa della commedie di Carlo Goldoni, 30 тт., Prato, 1819—1821; Opere complete, edite dal municipio di Venezia nel 2 centenario dalla nascita, vol. 20, Venezia, 1915.

II. Фриче В. М., К. Гольдони (общественное значение его комедий), журн. «Голос минувшего», 1913, IV; Мокучевский С. ст. о Гольдони в сб. «Театр», изд. «Academia»; Guerzoni. Il teatro italiano nel secolo XVIII, 1876; Raban y Ch., Carlo Goldoni, Le théâtre et la vie en Italie au XVIII-ès., 1896; Caprin G., C. Goldoni, 1907; Gubernatis A., de C. Goldoni. Corso di lezioni fatte nell'Univ. di Roma 1910—1911, 1911; Chatefield Taylor, Goldoni, 1913; Mantovani, C. Goldoni e il teatro di S. Luca a Venezia, 1885; Kennard S., Goldoni and the Venice of his time, N.-Y., 1920; Orsini Corti C., La Riforma teatrale di C. Goldoni, Como, 1920; Adamo F., La donna nel settecento e la donna del Goldoni, Girgenti, 1921; Maddalena E., Il viaggio del Goldoni in Francia, 1921; Amfiteatrof A. V., Goldoni e la commedia russa, «Rivista d'Italia», 1928, № 6.

III. Spinelli, Bibliografia Goldoniana, 1884; Della Torre, Saggio di una bibliografia delle opere int. a C. Goldoni, 1908.

А. Досицелгов

ГОЛЬДСМИТ Оливер [Oliver Goldsmith, 1730—1774] — английский писатель. Р. в Ирландии, в семье сельского священника. Испробовал много профессий, но везде терпел неудачу. Был учителем, адвокатом,

священником, одно время врачом, сидел в долговой тюрьме, пешком бродил по Европе, добывая пропитание игрой на флейте. По возвращении в Англию служил в издательстве корректором: читал гранки романов Ричардсона. Находил время и для лит-ой работы. Написал много сочинений по истории, естествознанию, педагогике, истории лит-ры и по вопросам искусства. Сотрудничал в периодической печати и издавал одно время журнал «Пчела». Первое его произведение, обратившее на себя внимание — «Гражданин мира, или письма китайского философа», — по духу близко просветителям XVIII в. Его сентиментальная поэма «Путешественник» (The Traveller, 1764) предвосхищает некоторые мотивы Байроновского «Чайльд-Гарольда» (тоска, одиночество, разочарованность), проникнута руссоизмом (любовь к патриархальному быту и т. п.), как и «Покинутая деревня» (The deserted Village, 1770), где автор оплакивает «доброе, старое время» сельского тишины и благополучия, скорбит о гибели некогда крепкого крестьянства, являвшегося опорой Англии. Но Г. известен больше как автор «Вэксфильдского священника» (The Vicar of Wakefield, 1776). Это произведение, переведенное на все европейские яз., является одним из лучших образцов английской прозы. Просто и бесхитростно изображен добрый, честный и высококультурный священник; наивный, неопытный в повседневной жизни, он хочет видеть и делать всюду только добро, но подвергается издевательствам со стороны распутного сквайра (помещика). Священник и сельский быт чрезмерно идеализированы. Образ старшего сына «Вэксфильдского священника» автобиографичен. Г. написал две комедии — «She stoops to conquer» (Она сдается, 1772, есть русск. пер.) и «The good-natured man» (Добронравный, 1767).

В произведениях Г. звучит голос мелкого буржуа, протестующего против новой капиталистической действительности. Англия XVIII в. все более и более становилась страной крупных мануфактур и крупных поместий. Мелкий собственник разорялся, крестьяне-фермеры теряли свои земли. Торжествовал капиталист-помещик. Все это создавало предпосылки для английского руссоизма, которым отмечено и лучшее произведение Г., где он устами сельского священника, обрабатывающего свой клочок земли, утверждает, что только трудовая жизнь на лоне природы достойна добродетельного человека, и изображает хищного помещика, мечтающего о крестьянских землях. Однако протест Г. пассивен. Он не зовет к борьбе, надеется на милосердие и справедливость неба, верит, что трудолюбие и честность смогут вывести мелкого производителя из бедственного положения.

Библиография: I. На русск. яз.: Вэксфильдский священник, перев. Я. Герд, СПб., 1846; изд. Ледерле и К°, СПб., 1893; То же, изд. Суворина А. («Деш. библ.»), СПб., 1895; Путешник, Баллада, перев. Жуковского В. А., в его «Стихотворениях», т. I, изд. 9-е, ред. Ефремова П. А., СПб., 1895 (и в др. изд.); The complete poetical works of Oliver Goldsmith, edited

by Austin Dobson (Oxford Edition), 1906; Oliver Goldsmith Cambr. Classics, № 4), 1905.

II. Тэй, Развитие политической и гражданской свободы в Англии. II. СПб., 1871; Forster, Life and adventures of P. Goldsmith, 1887; Moore F., Life of O. Goldsmith, 1910.

III. Williams I. A., Seven XVIII-th century bibliographies: O. Goldsmith, 1924; Balderston K. C., A census of the manuscripts of O. Goldsmith, Oxford, 1927. С. Б.

ГОЛЬДФАДЕН Абрам [1840 — 1908] — еврейский поэт и драматург, основатель современного еврейского театра. Сын часовщика, Г. получил образование в жигомирском раввинском училище, бывшем в то время одним из рассадников нового еврейского «просвещения» («гаскалы»). Дебютировал сборником стихотворений на древнееврейском языке. Вскоре однако Г. переходит к живому яз. еврейских народных масс, к «jiddisch». Он выпускает сборники стихотворений «Dos Judele» [1866] и «Di Judene» [1869], в которых находит отражение народный быт с его нуждой и заботами. Стихотворения эти приобретают большую популярность, они распеваются как народные песни. В 1869 же году Г. публикует первое свое драматическое произведение — «Di Mume Sossje». В 70-х гг. он покидает Россию и скитается по городам Галиции и Румынии. В 1876 Г. кладет начало современному еврейскому театру, организовав в Яссах первую еврейскую постоянную труппу. Театр Г. имел огромный успех. Вскоре он перекочевал в Россию; сперва обосновался в Одессе, а потом посетил ряд городов, в том числе обе столицы. Последовавшее в 1883 со стороны царского правительства запрещение еврейского театра нанесло огромный удар работе Г. Он был вынужден уехать за границу. Его новые театральные предприятия не имели успеха, и последние годы Г. прожил в нужде и одиночестве. Умер в Нью-Йорке.

Своей известностью Г. гл. обр. обязан театральной деятельности. Ему самому приходилось не только сочинять пьесы (к-рых насчитывается несколько десятков, многие из них остались в рукописи), но и подбирать к ним музыку, и писать декорации, и режиссировать. В творчестве Г. нашли свое развитие те начатки народного театра, к-рые таились в праздничных представлениях так наз. «пуримшиля» (см.). В сочетании с заимствованными формами традиционного европейского фарса и мелодрамы они и определили сущность Гольдфаденовской драматургии. По своему идейному составу (черты «мещанской морали» и порой явные националистические тенденции, особенно в более поздних произведениях) драматическое творчество Г. является мелкобуржуазным. Но в своем осуществлении на театре Г. оно соприкасалось со стихией народного «пуримшиля», в театральной непосредственности и социальной направленности которого растворялись нарочитые тенденции текста. Главнейшие произведения Г.: «Колдуны», «Куни-Лемель» и так называемые «исторические» оперетты — «Суламифь», «Бар-Кохба». Из

отдельных персонажей наибольшей цельностью отличается коробейник Гоцмах («Колдуны»), воплощающий черты «народного шута»: веселое балагурство, подвижность и добродушие.

Наша революция усилила интерес к творчеству Г., и в поисках театрального материала к нему обратился Московский государственный еврейский театр, давший на канве произведения Г. замечательную постановку «Колдуны».

Библиография: П. Oislender N. u. Finkel U., A. Goldfaden, Minsk, 1926; Goldfaden-Buch, Нью-Йорк, 1926 (здесь между прочим дана подробная библиография как произведений Г., так и лит-ры о нем); Dobruschin I., Goldfaden der Dramaturg, Teater-Buch, Киев, 1927; Цинберг С., «Еврейская энциклопедия», т. VI. А. Гурштейн

ГОЛЬДШМИД — см. «Корчак».

ГОЛЬДШМИД Мейер-Аарон [Goldschmidt, 1819 — 1857] — известный датский беллетрист, драматург и либеральный журналист, автор целого ряда романов, повестей и рассказов: «Еврей», «Бездомный», «Ворон», «Воспоминание о доме моего дяди» и др.; особенной популярностью пользовались его произведения из жизни датских евреев, в которых он защищал идею эмансипации евреев. Наиболее значительное в художественном отношении произведение Гольдшмидта — роман «Еврей» (En Jøde, 1845, русск. перев. М. П. Благовещенской, Гиз, П., 1919). В нем он разрабатывает проблему ассимиляции еврейской интеллигенции, терпящей на каждом шагу унижения со стороны «христианского» общества; последнее всячески препятствует слиянию еврейской интеллигенции с окружающей средой, резко подчеркивая национальные различия, обусловленные «фатальным» происхождением и традиционным воспитанием. Так. обр. еврейский интеллигент попадает в трагический тупик: он стремится выйти за пределы национального, но его заставляют чувствовать себя евреем, в то время как он сам сознательно уже приобщился к господствующей культуре. Проблема эта трактуется в романе исключительно в психологическом плане: центр тяжести для Г. — не в комплексе сложных социальных взаимоотношений классов разных национальностей, а в расовом и религиозном отличии этих национальностей друг от друга, к-рое стало фетишем у враждующих сторон. Роман лишен какой бы то ни было социальной установки; в нем Г. — лишь выразитель идеологии еврейской буржуазной интеллигенции, стремящейся к ассимиляции. Г. также известен как политический писатель, издававший в Копенгагене несколько оппозиционных общественно-сатирических журналов («Korsaar», 1840 — 1846; «Nord og Sud», 1847 — 1859). Однако впоследствии Г. отошел от своих либеральных позиций. На русск. яз. были переведены еще его «Рассказы о любви» (М., 1889).

ГОЛЬКРОФТ Томас [Thomas Holcroft, 1745 — 1809] — английский писатель. Р. в семье сапожника, был коробейником, конюхом, бродячим актером-комедиантом.

В 1780 вышло в свет его первое произведение «Альвин, или комедиянт-джентльмен». В 1781 появилась первая комедия Г. — «Двоедушные» (Duplicity), встреченная на сцене с большим сочувствием. В 1784 была поставлена его комедия «Повседневные глупости» (The Follies of a Day), весьма близкая к «Женитьбе Фигаро» Бомарше. Г. написал много романов и более тридцати пьес, большинство мелодраматического характера. Английская мелодрама от него ведет свое начало. Самая выдающаяся из его пьес — «Путь к гибели» (The Road to Ruin), к-рая до сих пор входит в репертуар английского театра, доставила автору известность и материальную обеспеченность. Голькрофт написал также «Путешествие по Германии и Франции» и много переводил с французского, немецкого и итальянского. В своем творчестве Г. выражает идеологию радикальной городской мелкой буржуазии, группировавшейся вокруг В. Годвина (см.). Во время Великой французской революции Г. был ярким ее сторонником, вел активную пропаганду, за что привлекался к суду.

Библиография: Отдельные произведения Г. много раз издавались, полного собрания боковых нет. Основным пособием для изучения Г. являются его «Мемуары», дополненные по документам В. Газлитом и изд. в 1915. Много сведений о Г. есть в работе: Kegan Paul, Life of W. Godwin, 1876.

ГОЛЬТЕЙ Карл [Karl Holtei, 1798 — 1880] — популярный немецкий писатель, драматург, поэт, романист и театральный деятель; писал на силезском диалекте. Стал известен своими пьесами и водевилями. Многие из его песен стали впоследствии народными.

Библиография: I. Основные произведения: Пьесы: Der alte Feldherr (1832); Leonore (1832); Lorbeerbaum und Bettelstab (1840). Драммы собраны в об. «Theater» (1845, 1867, 6 тт.). Поэтические произведения: Gedichte (1826); Schlesische Gedichte (1830). Романы: Die Vagabunden (1851, 4 тт., 1922); Christian Lammfell (1853, 5 тт.); Der letzte Komödiant (1863). Собр. беллетристических произведений: Erzählende Schriften (1861—1866, 39 тт.). Весьма ценна автобиография Г. — Vierzig Jahre (1843—1850, 8 тт.); дополнительно — Noch ein Jahr in Schlesien (1864, 2 тт.).

II. Kurnik M., Karl v. Holtei, Ein Lebensbild, 1880; Storch, Karl v. Holtei, 1898; Landau P., Karl v. Holteis Bismarck, 1904; Moschner H., Holtei als Dramatiker, 1911; Wendriner K. G., Holtei, 1917; Böttger D., Holteis Werke als Quelle der schlesischen Volkskunst, 1922; Riedel W. R., K. v. Holteis Schauspielkunst, 1922.

ГОЛЬЦ Арно [Arno Holz, 1863 —] — немецкий писатель, теоретик натурализма. Г. принадлежит к той группе германской мелкобуржуазной интеллигенции, которая в 80-х гг., в связи в резким промышленным подъемом, устремилась в большие города, возымела большие надежды, но не способна была их осуществить. Первая книга Г. — «Книга времени» (Buch der Zeit, 1885) — написана еще в старой стихотворной форме, под сильным влиянием Гейне. Эта книга носит отпечаток двойственности той социальной группы, к к-рой принадлежит Г. Наряду с восторженным отношением к большому городу она отражает стремление возвратиться назад в провинциальный городок с его неторопливой тихой жизнью, сливающейся с природой. Ревизия положения старого искусства в своей теоретической

работе — «Искусство, его сущность и законы» (Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze, 1891), — Г. говорит, что и искусство должно стремиться стать природой. В книге «Революция лирики» (Revolution der Lyrik, 1899) он проповедует новую форму лирики, отрицая ее старые основные приемы — рифму, строфу и традиционный ритм. Новая лирика должна строиться на ритме, который, основываясь на субъективном восприятии отдельного индивида, определяется лишь тем, что он выражает. Свою теорию искусства Гольц применял в лирике, драме и повести. В сборнике стихов «Phantasus» (выходил тетрадями от 1898 — 1916) он отталкивается от традиционных схем стихотворной техники и дает стихотворения, которые выявляют индивидуальный ритм. Вместе с Иоганнесом Шлафом им написаны



программные повести немецкого натурализма — «Папа Гамлет» (Papa Hamlet, 1889), «Бумажные страсти» (Papiere Passionen), «Маленькая Эмми» (Die kleine Emmi) и др. — и драма «Семья Зелике» (Familie Selicke). Во всех этих произведениях, объединенных в сборнике «Новые колеи» (Neue Gleisen, 1891), последовательно проводится тенденция, что художественное произведение должно «стать действительностью». Окружающая среда и независимые от воли мелкого обывателя большого города обстоятельства определяют жизнь и судьбу людей, часто колеблющихся между радикальными действиями и полным бездействием. Детально передаются мельчайшие впечатления от окружающей жизни, описываются движения и воспроизводится яз. действующих лиц. На большее и не был способен интеллигент этой группы — он только регистрирует впечатления. Поэтому творчество Г. переходит часто в беспринципный импрессионизм.

Неуравновешенность и двойственность психологии мелкобуржуазного интеллигента сказались также на последующем

этапе творчества Г. — когда он написал в старой вычурной форме сатиру «Bleischmiede» [1901] и стихотворения в стиле барокко XVII века, составившие сборник «Dafnis». Последующие лирические произведения Г. не имеют большого значения.

В 1896 Г. начал цикл пьес, который должен был характеризовать разные социальные слои современного ему Берлина. Первой пьесой этого цикла явилась комедия «Sozialaristokraten» [1896], за ней следовали: «Sonnenfinsternis» (Затмение солнца, 1898), «Ignorabimus» (Не узнаем, 1913 г.). Но эти пьесы беспринципны и неопределенны по своей установке. После расцвета в 80-х и 90-х гг. творчество Г. становится все более и более беспочвенным и теряет свое значение. Написанные вместе с Гершке драмы — «Gaudeamus» (Будем радоваться, 1908) и «Frammulus» [1909] — не имеют большой ценности. — Г. является типичным выразителем идеологии мелкобуржуазной интеллигенции, которая в эпоху расцвета немецкой промышленности в конце XIX в. героически отставала в неблагоприятных для нее условиях право на существование, но не могла внести ничего своего ни в область хозяйственной жизни, ни в художественное творчество Германии. Постоянная неуравновешенность этой группы скоро приводит к краху ее писателей. Г. теряет почву под ногами. «В действительности случай с Гольцем, — как указывает правильно Франц Меринг, — это трагический случай: большой и богатый талант напрасно старается своими силами удержать судьбу, обреченную его класс на неотвратимую гибель».

Библиография: I. Neue Folge, Berlin, 1892; Johannes Schlaf, 2 Aufl., 1905; Die befreite deutsche Wortkunst, Wien u. Lpz., 1921; Kindheitsparadies, Berlin, 1924; Neun Liebesgedichte, 1924.

II. Троицкий Л. Д., Затмение солнца, газ. «Киевская мысль», 1908, № 295 (подпись: Анвид Ото; перепеч. в его книге «Лит-ра и революция», Гиз, М., 1923; 2-е изд., М., 1924); Фриче В. М., Поэзия коммаров и языка, М., 1913 (в гл. V о Шлафе); Вагн Негманн, Studien zur Kritik der Moderne, Frankfurt a/M., 1894; Lublinski S., Die Bilanz der Moderne, Berlin, 1904; Его же, Der Ausgang der Moderne, Dresden, 1909; Lessing O. E., Die neue Form. Ein Beitrag zum Verständnis des deutschen Naturalismus, Dresden, 1910; Ress Rob., Arno Holz und seine künstlerische weltkulturelle Bedeutung, Dresden, 1913; Fischer W. Hans, Arno Holz. Eine Einführung in sein Werk, Berlin, 1923; Schaar, Arno Holz, seine dramatische Technik, 1926; Arno Holz und sein Werk. Deutsche Stimmen zu seinem 60 Geburtstag, Berlin, 1923. Статьи в журн.: Mehring Franz, Aesthetische Streifzüge, «Die Neue Zeit», 1898 — 1899, S. 538 — 544; Lublinski S., Holz und Schlaf. Ein zweifelhaftes Kapitel Literaturgeschichte; Bleibtreu Karl, Revolution der Literatur.

А. Запроская

ГОМЕР [Ὅμηρος] — имя пользующегося мировой славой древнегреческого поэта, предполагаемого творца греческих эпических поэм: «Илиады» (см.) и «Одиссеи» (см.).

Проблемы о Г. и его отношении к «Илиаде» и «Одиссее», о времени возникновения, составе и взаимоотношении отдельных частей этих поэм составляют знаменитый не только в сравнительном литературоведении, но и во всей науке об античном мире «Гомеровский вопрос».

Имя Г. В античности было известно девять более или менее подробных жизнеописаний

Гомера, не представляющих однако существенного интереса, т. к. все они являются измышлениями грамматиков времени римского императора Августа. Так же мало значения имеют сохранившиеся многочисленные изображения Гомера, бюсты которого представляют поэта в условной идеализованной форме, в виде слепого старца. Ни места, ни времени рождения Г. античная традиция равным образом не знала. Как известно, о чести быть родиной Г. спорило семь греческих городов: Кума, Смирна, Хиос, Колофон, Пафос, Аргос, Афины. Время жизни Г. одни греческие писатели относили к эпохе Троянской войны, якобы имевшей место от 1194 — 1184 до христ. эры, другие датировали различными иными мифологическими событиями от 1130 до 910, третьи наконец, как например историк



Эфор, относили к эпохе спартанского легендарного законодателя Ликурга [866], или ко времени вторжения киммерийцев [VII в.] (Феопомп).

Отсутствие каких бы то ни было определенных сведений о Г. создало уже в античности двойственное отношение: так уже в эпоху до Геродота существовало мнение о том, что Г. был не индивидуальной исторической личностью, но представляет собою коллективное обозначение для поэтов древнего эпоса в целом. Позднее, со времени Платона и основателя гомеровской критики Аристарха, утвердилось мнение, что Г. был единственным творцом «Илиады» и «Одиссеи». Так и в наши дни, хотя вопрос и не ставится в такой отчетливой и простой форме, как это было еще 50 — 60 лет назад, имеются крупнейшие ученые, верящие в творческий гений одного Г. (Роде, Вилламовиц и др.), к которым приложим старый термин «ревнители единства» (Einheitshirten), имеются и «охотники за песнями» (Liederjäger), считающие поэмы созданием многих поэтов.

Говоря об имени Г., нельзя обойти молчанием истолкование его акад. Н. Я. Марром. Имя Г. — поэта-слепца, имеет глубокие доисторические корни. Г. — слово, встречающееся в различном виде, напр. у басков и грузин, — прежде всего означало «слепец» и по всей вероятности также скажителя, рапсода, поэта и одержимого божеством прорицателя, колдуна и паяца. Словом, прототипом имени легендарного греческого поэта Г. является собирательный певец-поэт, и чем древнее, тем менее он был личным, как творцы былии, слепые певцы (ашуги) у армян.

ГОМЕРОВСКИЙ ВОПРОС. Совокупность проблем, связанных с выяснением возникновения Гомеровских поэм, отношения к Г., их дальнейшей формации и взаимоотношений — составляет содержание так наз. «Гомеровского вопроса», этой «проблемы из проблем», по выражению Каузера (Sauer), одного из лучших современных «гомеристов», не разрешенного на протяжении четырех поколений ученых исследователей. Критическое отношение к авторству Г. возникло уже в античности на основе подмеченных противоречий между некоторыми местами «Илиады» и приписывавшейся Г. поэмы «Киприи». Позднее, в александрийскую эпоху, «принцип противоречий» лег в основу критики Ксенофана и Геллоника (так наз. «горизонты» — «разделители»), считавших, что «Илиада» и «Одиссея» принадлежат двум различным поэтам, так как иначе, по их мнению, невозможно было объяснить напр. то, что женою Гефеста, по «Илиаде», была Харита, а по «Одиссее» — Афродита, или то, что у Нестора, по «Илиаде», считалось 11 братьев, а по «Одиссее» — только два и т. д. Однако критические взгляды «горизонтов» не укрепились, и верх одержало мнение Аристарха, считавшего, что обе поэмы принадлежат Г.: «Илиада» была написана поэтом в молодые годы, а «Одиссея» — в старости. Многочисленные противоречия в поэмах объяснялись следовательно забывчивостью поэта, как это отмечено в настоящее время, напр., в отношении Гёте и Л. Толстого.

В таком положении дело находилось до XVIII в., когда и возникает, собственно [в 1795] знаменитого исследования немецкого филолога Вольфа («Prolegomena ad Homerum»). Исходя из принципа противоречий и отмечая многочисленные слабые в композиционном отношении места поэмы, Вольф, выдвигая на первое место значение «хорошей» редакции текста поэмы, стремился доказать, что: 1. «Илиада» и «Одиссея» не могли принадлежать одному поэту, но являлись плодом творчества многих певцов и поэтов, 2. объединение отдельных песен (ср. былины) в две большие поэмы произошло много столетий после времени составления песен, 3. сводкой и редактированием песен были заняты мало выдающиеся личности, 4. окончательная редакция принадлежала

редакторам при дворе афинского тирана Пизистрата в VI веке до христ. эры. С появлением критического труда Вольфа, не потерявшего своего значения во многих отношениях до наших дней, возник знаменитый ученый спор, расколовший филологов на два лагеря: «вольфианцы» проводили взгляды Вольфа, а их противники, «унитарии», доказывали единоличное творчество Г.

Возникший 133 года назад спор продолжается до настоящего дня по существу в тех же направлениях, как и раньше. Можно лишь заметить, что при большей разработанности филологии ныне борются различного вида унитаристические теории с различными построениями их противников. Многие вопросы, поднятые Вольфом, продолжают сохранять свою силу: напр. Вилламовиц проводит параллели между критикой Гомеровских поэм и анализом «Пятикнижия» или Евангелия. Сходные с Гомеровским вопросом проблемы о редакторстве и сводке в одно целое поднимаются при исследовании процесса кодификации юридической литературы римлян.

Только в некоторых принципиальных вопросах достигнута относительная ясность, более или менее удовлетворяющая ученых. Так напр. в историческом отношении можно считать в общем решенным в утвердительном смысле вопрос об отношении «века эпоса» к крито-микенской (эгейской) культуре и следовательно ясно поставлены вопросы об исторической основе Гомеровских поэм. Более или менее освещены, но однако не поставлены на широкую, диалектически объясняемую социально-экономическую базу, вопросы государственного строя и общественных отношений, нашедших отражение в «Илиаде» и «Одиссее». Благодаря главным образом изучению германской и кельтской поэзии выяснилось и основное положение, что при решении проблемы об авторстве Г. критика должна иметь в виду «одного поэта», однако не одного личного поэта, создателя «Илиады» и «Одиссеи», но поэта-создателя того или иного эпического произведения малого объема, предшествовавшего «Илиаде». Необходимо иметь в виду также «автора» той или иной эпической части «Илиады», а также «автора» основного малого эпического произведения, составившего ядро «Илиады» (напр. песня об Ахилле). При этом вопрос о гениальности автора должен решаться не в индивидуалистическом художественном единстве «Илиады» и «Одиссеи» обусловлено в первую очередь не личным творческим хотением какого-либо одного поэта, но объясняется процессом развития эпической поэзии, несомненно зависевшей от определенного уклада общества, в к-ром жили и творили предшественники Г. Роль певцов сводилась скорее к передаче уже готовых произведений с некоторыми лишь вносимыми ими изменениями в процессе их воспроизведения.

Изложенное положение Гомеровского вопроса можно выразить картинно, как это делает Ховальд (Howald), сравнением с коробочками (малые песни), которые лежат в большой коробке (окончательная редакция песен). К сожалению, до сих пор огромная научная работа протекает гл. обр. в области второстепенных и специальных историко-литературных, в значительной степени чисто формальных вопросов, касающихся одного личного Г. Эта узкая филологическая работа, вытекающая гл. обр. из желания найти основную, но видимо никогда не существовавшую реальную форму написанного текста поэм, представляет неутиешительную картину бесплодных исканий и непримиримых мелких противоречий.

Библиография: I. Переводы: Ильяды — Гнедича Н. (СПб., 1829, 2 тт.) и Манекого (П., 1896); Одиссеи — Жуковского (1849, Карлсруэ, 2 тт. (с ошибками), затем обе книги ест. II и III тт. «Новых стихотворений Жуковского» и почти одновременно соед. VIII и IX тт. 5-го изд. его «Сочинения». См. еще «Стихотворения Жуковского», изд. 9-е, под ред. П. А. Ефремова, т. IV, СПб., 1894). Из переводов переведены в 1912 — Гнедича (исправленный) и Жуковского — А. Грузинским, с введением к Гнедичу Вяч. Иванова. Об отношении перев. Одиссеи к подлиннику — Поливанов, В. А. Жуковский и его произведения, М., 1883. Из приписываемых Г. произв. перев. «Гимны» (В. Вересаевым).

II. Соколов Ф. Ф., Гомеровский вопрос, Журн. МНЦ, 1868, №№ 11 и 12 (периздан в его «Трудах», 1910); Джебб Р., Введение к «Илиаде» и «Одиссее», перев. с англ., СПб., 1892; Шестаков С. П., О прохождении поэм Гомера, Казань, 1892—1899; Зелинский Ф., Закон хронологической несоместности и композиция «Илиады», Сборник в честь Корша, М., 1896; Петрушевский Д. М., Общество и государство у Гомера, М., 1913; Марр Н. Я., К толкованию имени Гомера, «Доклады Акад. наук», Л., 1924, январь — март; Его же, Название аргусского бога смерти Калю и термина «писать», «петь», «сорт», «плат» и «слепец», «Известия Акад. наук», 1924, 183; Сборник в честь акад. Н. Я. Марра, «Гомер и афетическая теория», Л., 1929 (в печати), объединяющей статьи участников коллективной работы «Гомер и афетическая теория» при Научно-исследовательском институте изучения языков и лит-ры Востока и Запада при Ленинградском государственном университете. На нем. яз.: Finisler, Homer, Lpz., 1913—1918; Dregur E., Homer, Die Anfänge der hellenischen Kultur, 1903, 2 Aufl., Mainz, 1915; Bathé, Homer, Lpz., 1914—1922 (2 Bde); Homerische Poetik, I, III, 1921; Meister C., Die homerische Kunstsprache, 1921; Scheffer G., v., Die Schönheit Homers, 1921; Wekkin N., Epikritisches zur Homerischen Frage, 1923; Sauer P., Grundlagen der Homerikritik, Lpz., посл. изд. 1923. В указанных сочинениях можно найти дальнейшие ссылки на необозримую специальную лит-ру. Русская лит-ра о Гомере до 1895 приведена у Прозорова П., Систематический указатель книг и статей по греческой филологии, СПб., 1898; Энгельс, Прохождение семьи, частной собственности и государства, гл. IV — греческий род, с цитатами из К. Маркса, из его критики на изложение Гротом греческой истории. Взгляды Маркса на греческий эпос изложены в недавно найденном отрывке к предисловия к «Критике политической экономии». Этнографическое и фольклористическое освещение в работах: Anthropologie und die Klassiker, Heidelberg, 1908; Sauter, Volkskunde im altsprachlichen Unterricht, Homer, Berlin, 1923.

ГОМЕРИДЫ. — В древности Г. назывались почитатели Гомера или рапсоды (см.) вообще. На острове Хиосе название Г. носил род, считавший Гомера своим основоположником; члены этого рода были певцами поэм Гомера. Впоследствии словом Г. обозначались поэты, к-рые, по мнению многих исследователей, являлись позднейшими авторами разных отрывков «Одиссеи» и «Илиады».

Библиография: II. Allen Th. W., The Homeridae, 1907.

ГОМЕС де ла СЕРНА Рамон [Ramón Gómez de la Serna] — один из оригинальнейших современных испанских новеллистов. Литературную деятельность начал в 1904.

Наиболее известные его произведения: «La vida blanca y negra» [1917], «Greguerias» [1920], «Pombo» [1918], «Disparates» [1921], «El doctor inverosímil» [1921], «Cinelandia» [1924], а за последнее время «La mujer de ámbar», «El ducho del átomo» и «El caballero del hongo gris». Испанская критика обычно определяет Г. как писателя ультра-левого. Он резко выделяется на фоне современной испанской лит-ры. Ищущий психологический анализ, соединенный с эксцентричностью повествовательной формы, увлечение модными психо-патологическими теориями, вроде фрейдизма и пр., — вот что характерно для его произведений. Г. — мастер парадокса. Некоторые произведения его представляют собой сплошную и непрерывную цепь парадоксальных высказываний и афористических утверждений, объединенных лишь некоторой видимостью сюжетного построения. Г. пытается нарушить канонизированные жанры прозы, трактуя романы и повести как цестрый свод расейанных листов лит-ого блокнота. Он вводит в них по существу внелитературные элементы, как напр. диаграммы, схемы и пр., служащие своеобразными возбудителями читательских рефлексов. Некоторые из заглавий книг Г., являющихся сборниками афоризмов и мелких заметок, нарочито подчеркивают эксцентрическую манеру автора, как напр. «Greguerias» (Неразбериха) или «Disparates» (Несуразности). Существеннейшую роль в творчестве Г. играет ирония, по преимуществу ирония ради самой себя, не обращенная на какой-либо определенный объект и не стоящая перед собой каких-либо целей, что стоит в связи с общим микросозерцанием автора.

Г. зачастую совершенно сознательно и намеренно отказывается от какой-либо определенной и четкой идеологической установки. За его парадоксами скрывается деклассированный интеллигент-индивидуалист; их можно было бы назвать аналитическим всеотражением, корни к-рого гнездятся в психологии рафинированного сноба и лит-ого донди. Для Г. мир является пестрым калейдоскопом узоров, расцветных пятен и масок. Умонастроение Г. приводит его порой к обостренному скептическому восприятию современности, и тогда его ирония принимает общественный характер. В этом отношении заслуживает внимания роман «Cinelandia» (русский перев. В. Рахманова, «Киноландия», Гиз, Л., 1927), к-рый является одновременно памфлетом на буржуазное искусство и современную кинематографию и сатирическим изображением капиталистического общества с его хищнической моралью, цинизмом, дикой борьбой за существование и пр. Ироническое отношение к некоторым метафизическим и схоластическим элементам в современной науке буржуазной Европы подсадало Г. ряд интересных страниц в его «El doctor inverosímil» (русс. перев. Б. Кржевского, «Необыкновенный доктор», Гиз, Л., 1927), посвященных

тонкому психологическому анализу различных моментов врачебной практики.

Библиография: I. El trando en fuego, 1904; Morbideces, 1907; El drama del palacio deshabitado, 1909; El laberinto, 1910; El libro mudo, secretos, 1911; Ex voto, 1912; El lunatico, 1912; Tapices, 1913; El rastro, 1915; El circo, 1917; Granguerías, 1920; Teatro, 2 т., 1920; Pombó, II, 1921; Los muertos y las muertas, 1921; La tormenta, 1922; Paredia de la Divina Comedia, 1923; El incongruente, 1923.

II. Barr H., Notizen zur neueren spanischen Literatur, Berlin, 1926; Petriconi H., Die spanische Literatur der Gegenwart, Wiesbaden, 1926. К. Д.

ГОМЭШ АМОРЭН — см. «Португальская лит-ра».

ГОНГОРА и **АРГОТЕ** дон Луис, де [D. Luis de Góngora y Argote, 1561 — 1627] — испанский поэт. Род. в Кордове, получил образование в Саламанкском университете, в 1585 принял духовное звание. Перебравшись затем в Мадрид, через одного из королевских фаворитов получил место придворного капеллана. По некоторым данным, умер умалишенным. Г. возглавлял течение, названное в Испании «культеранизмом», а за пределами Испании — «гонгоризмом» и являющееся одним из ярких выражений интернациональной тенденции в поэзии, получившей название «вычурной», «скеманной» или «прециозной» поэзии (см.). Г. не был пионером этого течения в Испании; он лишь явился наиболее ярким его выразителем. В творчестве Г. намечаются два периода. Первый период [до 1610] отмечен лирическими произведениями, писанными в традиционной манере так наз. «старой итальянской школы», но обладающими большой поэтической ценностью (оды, романсы и др.). Во втором периоде [с 1610 до смерти] Г. ставит себе более формальные задачи, стремится «обогащить испанский яз.». Поэт придворной аристократии, писавший в период наивысшего расцвета политической и промышленной жизни Испании, Г. был одним из деятельных участников процесса «лингвистического утончения», длившегося с самого начала широкой экспансии испанского торгового капитала [1492]. Многие выражения и обороты речи Г. заимствованы им из арабских, греческих и латинских писателей (в особенности из Овидия). В поэзии Г. второго периода немало излишнего формализма, щеголяния стихотворными фокусами, каламбурами и эффектными фразами; немало злоупотребляет Г. неологизмами, тропами, фигурами, латинскими оборотами, историческими и географическими намеками, особенно в своих поэмах («Пирам и Тисбэ», «Полифем» и др.). Тем не менее большое мастерство Г. в области стиха оказало сильное влияние и на испанскую и на французскую поэзию того времени, а его языковые новшества произвели большие перемены в испанском литературном языке.

Библиография: I. Obras poeticas, éd. Foulché-Delbos (Bibliotheca Hispanica), XVI и XVII, N.-Y., 1921; Poésies inédites de Góngora, éd. H. A. Rennet («Revue Hispanique», 1897, t. IV).

II. Лучшая и наиболее полная работа о Г.: Artigas Miguel, Don Luis de Góngora y Argote, Madrid, 1925; Reyes A., Cuestiones Góngora, 1927.

III. Hispanic Society of America, Góngora in the library of Hispanic Society of America, 1927. Ф. К.

ГОНГОРИЗМ — см. «Прециозная поэзия».

ГОНКУРЫ [de Goncourt] — Эдмон [Edmond, 1822 — 1896] и Жюль [Jules, 1830 — 1870] — французские писатели, братья, долголетнее лит-ое сотрудничество которых — редкий пример творческого единства. Лишь на основании признаний Эдмона де Г. и анализа произведений, написанных им одним, после смерти младшего из братьев, можно заключить об отличии их художественных темпераментов. Эдмон де Г., более сильный в области психологического анализа, уступал Жюлю де Г. в мастерстве пластического воплощения. Дебютировали Г. в литературе [1851] романом «В 18...», который остался незамеченным. Затем последовал ряд книг по истории быта и нравов — «История французского общества в эпоху революции» [1854], «История французского общества во время Директории» [1855], «История Мари-Антуанетты» и др., книги художественной критики, как «Салон 1852 года» [1852], этюды о живописи — «Искусство XVIII века» [1856—1865, 3 т.] и др. В основной период своего творчества [1860—1870] братья Г. написали шесть романов: «Шарль Демайль» (Charles Demailly), «Сестра Филомена» (Sœur Philomène), «Рене Моперен» (Réné Maupérin), «Жермини Ласерте» (Germinie Lacerteux), «Манетт Саломон» (Manette Salomon), «Г-жа Жервезе» (Madame Gervaisais), в которых жизнь центрального персонажа развернута в биографическом плане на фоне бытовой среды. После смерти младшего брата Эдмон де Г. написал четыре романа: «Девинка Элиза» (La fille Elisa), «Братья Земганно» (Les frères Zemganno, 1877), задуманные совместно с братом, и самостоятельно — «Фостина» (La Faustine, 1882), «Шери» (Chérie, 1884), затем ряд книг по искусству — «Актриса XVIII века», «Японское искусство» и др.

Творчество Г. развилось не в плоскости того демократического реализма, который был представлен в 50-х годах активной группой реалистов — писателями Дюранти (см.), Шанфлери (см.) и художником Курбе, а имело индивидуалистический и аристократический уклон. Характерный для творчества Г. историзм они развили на бытовых этюдах о XVIII веке. Создавая современный роман, Г. перенесли в его разработку свои методы трактовки «человеческого документа», заменив только архивные материалы непосредственными наблюдениями над живой действительностью. «История — это роман, который был в прошлом; роман — это история, какой она могла бы быть». И в том и в другом случае под историей Г. разумели не широкие социально-экономические движения, а характерные мелкие факты быта и нравов, материальной обстановки, умонастроений и жизни чувств. История была для Гонкуров кадром для жанровых зарисовок, в которых сказывался их импрессионизм. Хотя романы Гонкуров носили «биографический» характер, тем не менее они остались этюдами

о современных им нравах. В этом отношении показательны первоначальные заголовки: «Шарль Демайн», напр., носил название — «Литераторы», «Рене Моперен» — «Молодая буржуазия».

Часто «человеческим документом» являлась для Г. личная их жизнь, как в «Шарле Демайне», где изображена история их литературных дебютов или жизнь близких им лиц: в «Жермини Ласерте» — их служанка, в «Г-же Жервезе» — их тетка. Техника подбора «человеческих документов» проводилась Г. частью путем репортерских приемов бегдой фиксации явлений повседневной жизни, частью путем длительного изучения людей и обстановки, — напр., для «Сестры Филомены» госпиталя, предметий Парижа или Рима.

Пользуясь «человеческим документом» применительно к обыденной, средней личности, Гонкуры тяготеют к исключительному, трагично-анормальным, психо-патологическим явлениям (в «Жермини Ласерте» — «клинику любви», эротическую историю, в «Г-же Жервезе» — религиозный психоз).

Натуралистические тенденции Гонкуров сказываются в том, что, по их мнению, писатель должен ставить своей целью научное изучение изображаемого. У Г. оно было направлено гл. обр. на описание современного невроза. Они называли себя «историками нервов». Они считали, что «все их творчество покоится на нервном заболевании». Это сближение методов искусства и науки, в эпоху реализма особенно подчеркнутое Флобером, стало общим методом натуралистической поэтики (Г., Золя, Тэн).

Принцип документальности направил внимание Г. на психо-физиологическую сторону человеческой жизни. И здесь они остановились на изображении «социальных низов», потому что «женщины и мужчины из народа, более близкие к природе и стихийной жизни чувств, отличаются простотой, малой сложностью...» «Внутренний быт рабочего или работницы наблюдатель схватывает в одно посещение». Значительно более художественно осложненным представлялось им изображение высшего света. Декларативное предисловие Г. к «Жермини Ласерте» об изображении «низших классов» в романе не следует расценивать как выражение социальной идеологии писателей: «Живя в XIX в., в эпоху всеобщего избирательного права, демократии и либерализма, мы задали себе вопрос, не имеют ли

права на роман так наз. „низшие классы“, должен ли остаться под литературным запретом, презираемый писателями, этот мир, расположенный внизу, народ, о душе и сердце которого до сих пор умалчивалось... словом, могут ли слезы, которые проливают в низах, так же вызвать слезы, как те, которыми плачут в верхах». Г. придали в данном случае своим поискам нового сюжета лишь видимость демократической и гуманитарной проповеди в духе модного народного романа, образцами которого были «Отверженные» Гюго и социально-авантюрные мелодраматические романы Эжена Сю.

Типичной книгой, изображающей жизнь низов, является у Г. «Жермини Ласерте». В ней нет никаких признаков социальной



окраски сюжета. Это — бытовой жанровый роман. Но изображение служанки, рабочего-гуляки, мелкой буржуазии, пригорода, кабачка, меблированных комнат — послужило отправной точкой для натуралистического романа («Западная Золя»). Позднее Эдмон де Г. называл такой тип романа «лит-ой чернью». Это было в ту пору, когда, стремясь отмежеваться от буржуазно-демократического натурализма Золя, Эдмон де Г. выдвинул идею романа о «высшем свете», разработанного по принципам натуралистического исследования человеческого документа. И тут Эдмон де Г. социальной проблеме сюжета придавал характер чисто художественного задания в борьбе с романтизмом и классицизмом, к-рые, по его мнению, будут преодолены лишь тогда, когда объектом анализа, примененного уже натуралистами к изображению социальных низов, станут люди высших классов.

Г. положили начало импрессионизму в пределах натуралистического стиля — тому изображению вещного, преимущественно зрительного, которое фиксирует

отрывочные восприятия физических ощущений, не стремясь создать из них цельной, пластической картины.

Импрессионистическая манера Г. сказалась и на композиции их романов — фрагментарности («Ренэ Моперен»), членении на мелкие главы, иногда занимающие до полустраницы («Братья Земганно»). Это — или замкнутые в себе картины, или же запись отрывочных переживаний. Эдмон де Гонкур, развивая заложенную в творчестве обоих тенденцию, приходит к отрицанию фабульности как основы жанра романа и пытается создать «произведение чистого анализа — роман «Шери». Импрессионистический стиль Гонкуров сказался также в их поэтическом синтаксисе, в приемах пейзажа и портрета. Здесь отразилось отчасти первоначальное увлечение Г. живописью и изучение японской цветной гравюры с ее резкой динамикой изображения.

Поэтика Г., направленная на изображение исключительного, антидемократизм их образов сказались во всем их стиле, в том «художественном письме», к-рое Флобер критиковал как коллекционерство словесных редкостей. В лексиконе своем Г. щеколят неологизмами и техническими терминами, привлекающими их необычностью звуковой или пластической выразительности. Им случается прибегать к искусственным приемам — инверсии и тавтологическим повторам, субстантивированию определенных. В последних романах Эдмона де Гонкур изощренность стиля граничит с жеманством. В области критики Г. также были представителями импрессионистического стиля в том смысле, что их критические произведения представляют собой этюды по поводу изображаемого, вариации на избранную тему.

Система взглядов Г. на искусство вскрывается из «Дневника» (*Journal*, 9 vv.), сборника «Идеи и ощущения» (*Idées et sensations*), а также из «Предисловий и литературных манифестов», изданных Эдмоном де Г. отдельной книгой.

«Дневник» Г. до настоящего времени полностью не опубликован. Обработанный и законченный старшим братом, «Дневник» дает очень обширный и увлекательный материал по лит-ой жизни второй половины XIX в. во Франции и имеет не меньшее значение, чем «Переписка» Фридриха Гримма для XVIII века. Суждения о современниках, живые зарисовки бесед и встреч чередуются в нем с разнообразными документальными данными и эскизами художественных замыслов, набросками сцен, портретов. В этом смысле в «Дневнике» — не только материал по поэтике Г., но и по генетике их замыслов, творческой истории их произведений.

По непосредственным высказываниям Гонкуров в «Дневнике» (и «Идеях и ощущениях») можно установить их идеологию. Они пишут там, что «нужно жить в согласии со всяким правительством, как бы оно

ни было вам антипатично, верить лишь в искусство и исповедывать только литературу». Гонкуры считали, что «свобода, равенство и братство означают подавление высших классов», что «республика — самая неестественная из утопий». Они возражали против всеобщей подачи голосов и всеобщего образования. Их смутным идеалом было государство, в котором руководящую роль играла бы художественная аристократия, потому что «демократия и буржуазия равно вульгаризируют искусство».

Эти идеи, ясно отразившие социальное бытие Г., художественно воплощены ими в образы автобиографические или близкие к таковым (Шарль Демайи, художник Кориолис из «Манетт Саломон») и определили всю сюжетную сторону их романов.

Аполитический эстетизм Г. — идеология рантье; как и импрессионизм, их творчество выражает психологию людей этой социальной группы, живущих на доходы с наследства, обеспеченных и независимых. Этим определяется и импрессионизм Г. с его «быстрыми и мимолетными чувствованиями», с чрезмерным невзрачным вниманием к «мельчайшим мелочам жизни». Связанное с ограниченной социальной группой, творчество Г. не имело широкого успеха и было оценено профессионалами художественного слова и узким кругом знатоков лит-ого мастерства.

После смерти Эдмона де Г., согласно его завещанию, была основана Академия Г. из 10 членов. Первоначально в состав ее вошли восемь писателей: А. Додэ, Ж. Жеффруа, Л. Энник, Ж. К. Гюисманс, П. Маргерит, Окт. Мирбо, братья Рони. Академия Г. периодически присуждает премии молодым писателям и является распорядителем всего литературного наследия Г.

Библиография: 1. Романы Г. переведены на русск. яз. неоднократно, начиная с 70-х гг. Собрание сочин., изд. «Финикс», М., 1911 (т. I, Эллава, перев. М. Бердиной, со вступ. ст. В. Гофмана; т. II, Жермина Ласерте, перев. З. Венгеровой; т. III, Братья Земганно; т. IV, Мадам Жерве, перев. Станкевича), в последние годы — в Гизе. Извлечения из «Дневника» Г. даны в кн. «Дневник братьев Гонкур: Записки лит-ой жизни», СПб., 1898.

2. Фриче В. М., Очерк развития зап.-европейской литературы, изд. «Пролетарий» 1927; Zola E., Les romanciers naturalistes, 1881, есть русск. перев.; Brun B., Le roman social en France en XIX s., 1910; Fuchs M., Lexique du «Journal de Goncourt, 1910; Köhler E., Edmond und Jules de Goncourt, Die Begründer des Impressionismus (284 S.), 1912; Martino P., Le roman réaliste sous le second Empire, 1913; Lösch, Die impressionistische Syntax der Goncourts, 1919; Sabatier P., L'esthétique des Goncourt (наиболее полная французская библиография), 1920 (632 pp.); Martino P., Le naturalisme français, 1923; Rosny J. H., Mémoires de la vie littéraire, Académie Goncourt, 1927.

М. Эйзенгольц

ГОНОРАР литературный — вознаграждение, получаемое литератором за его труд. Термин Г. происходит от латинского honor — честь: в античном мире денежно оплачивался только физический, «рабский» труд. Труд же свободный, умственный, вознаграждался почетными подарками. Возникновение Г. как явления русской лит-ой жизни относится к эпохе возникновения в издательском деле широких денежных отношений и капиталистического предпринимательства.

В XVIII в. спросом преимущественно пользовались лубочные народные издания и переводные романы; литературный Г. появился прежде всего в этой области. Профессиональные писатели этого периода по своему социальному составу — разночинцы. По словам Дмитриева, Новиков «поощрял университетских студентов, семинаристов и даже церковнослужителей к упражнению в переводах, печатая их своим иждивением и платя переводчикам с каждого печатного листа установленную цену». Оригинальные писатели XVIII в., принадлежавшие к господствующему и обеспеченному дворянскому классу, почти не рассматривали лит-ый труд как средство к существованию. Г. для них существовал только в его античном понятии, как почетный подарок со стороны покровительствующего мецената, чаще всего царствующего лица или вельможи, которому произведение посвящалось. Последний, кроме подарка, зачастую брал на себя издание. Литератор-дворянин с презрением относился к самой идее гонорара, переводящего «высокое вдохновение» на спокойный язык коммерческого расчета. «Книжные торгаши покупают ученый товар, то есть переводы и сочинения, на вес, приговаривая бедным авторам: „не качество, а количество, не слог, а число листов“», — писал в начале XIX в. Батюшков. Тем не менее, развитие русского капитализма, рост буржуазии, читавшей русские книги, увеличивает число профессиональных писателей. Вслед за переводчиками гонорарные отношения захватывают редакторов журналов. За редактирование «Вестника Европы» Карамзин получал от издателя 2 000 руб. в год (самые статьи тогда еще не оплачивались). В тот же ряд становятся драматурги, продававшие свои пьесы казенному заказчику (Озеров за «Дмитрия Донского» получил 2 500 руб., а за «Поликсену» 3 000 руб.).

В первой четверти XIX в. писатели-дворяне начинают привыкать к мысли, что лит-ая деятельность может давать доход. Первоначально они выступают в качестве самостоятельных издателей своих произведений, а также альманахов, сотрудники которых однако Г. не получают. Первыми «альманашниками», введшими авторский Г., были декабристы Рылев и Бестужев («Полярная звезда»). Это нововведение произвело сенсацию в лит-ом кругу. Большинство еще считало «вещью не то чтоб неблагородною или непозволительною, а как-то неловкою трудиться по наукам или словесности из платы» (слова Греча). С удивлением было воспринято и объявление Погодина о Г. в сто рублей за лист для сотрудников «Московского вестника» [1826].

Одним из первых профессиональных писателей в России был А. С. Пушкин. Его «Разговор книгопродавца с поэтом» — произведение знаменательное для первых этапов профессионализации лит-ого труда. Сам Пушкин чаще предпочитал выступать

в качестве самостоятельного издателя своих произведений. Но уже «Кавказского пленника» он предлагал «дешево отдать» Гречу, а «Бахчисарайский фонтан» был продан книгопродавцу Пономареву по невероятно высокой для того времени цене — 3 000 рублей, — 5 руб. за стих. За участие в «Московском вестнике» Пушкин выговорил себе 10 000 рублей в год (фактически, впрочем, он получал гораздо меньше, а впоследствии сотрудничал безвозмездно). Г. как таковой начинает играть особенно значительную роль в бюджете Пушкина с конца 20-х и начала 30-х гг. Так, в 1830 он продал Смирдину (см.) право издания своих сочинений за ежемесячную ренту в 600 руб., а «Бориса Годунова» за 10 000 руб. С Смирдиным у него завязались прочные деловые отношения, причем обычный Г. за стих был очень высок — равнялся 10 руб.

Тридцатые годы — переломный момент в истории русского лит-ого Г. В 1831 Пушкин считал, что лит-ра уже стала «отраслью промышленности». Правда, Г. часто были еще очень мизерны. В 1826 С. Н. Глинка переводил для московского гравера Кудрявцева басни Ла Фонтена по пяти руб. за штуку. Переводя в 1832 «Монфермальскую молочницу» Поль де Кока, Белинский не рассчитывал получить за свой труд больше 100 руб. Но, с другой стороны, книжная торговля росла, а с нею и Г.

Смирдин, сыгравший важную роль в истории Г., за каждую басню Крылова платил 300 руб. Редакторы «Сына отечества», Никитенко и Н. Полевой, получали за редактирование по 7 500 руб. в год. Сотрудники получали за лист оригинальных произведений 300 руб., за переводы — 75 руб.

Г. стал настолько распространенным явлением, что самую причину «оскудения» русской литературы консервативные литераторы видели в «продажности» творчества. Шевырев объяснял, что стилистические длинноты у писателей коренились в том, что «цена печатного листа есть 200 или 300 руб. Каждый период, смотря по длине, есть синяя или красная ассигнация...» В дальнейшем Г., за редкими исключениями, становится общераспространенным явлением. Рост книжного рынка увеличивает конкуренцию между издателями, а обеднение дворянства и появление широкой прослойки разночинной интеллигенции способствуют увеличению кадра литераторов и конкуренции между ними. В 40-х годах гонорары переводятся на твердую валюту (серебро), в среднем мало отличаась от предшествующего десятилетия. В «Современнике» 40-х гг. Тургеневу платили 50 руб. за лист (приблизительно 175 руб. ассигнациями) — нормальный Г. того времени. В дальнейшем резко растет разница в оплате, причем принимается во внимание не только качество лит-ой продукции, но и материальные условия жизни данного писателя и популярность его в обывательской среде. В «Современнике» [40-е годы] Тургеневу

платили за «Записки охотника» 100 руб., за «Дворянское гнездо» он получал уже 400 руб. за печатный лист, за «Новь» «Вестник Европы» платит ему по 500 руб. В то же время гонорар Салтыкова никогда не подымался выше 250 рублей. Мало даровитый, но популярный беллетрист Авдеев получал в конце 60-х годов 200 руб. за лист, между тем как Глеб Успенский в начале 70-х гг. — 150 руб. Особенно тяжело приходилось писателям-разночинцам, постоянно находившимся в нужде и дешево продававшим свою работу. Даже Чернышевский в «Современнике» 50-х гг. получал 40—50 руб. за лист, Добролюбов — 30 руб., низкие Г. Достоевского общеизвестны. Г. в 30 — 50 руб. довольствовалась масса средних и маленьких литераторов. Очень часто журналы нанимали нуждающихся писателей, платя им помесечную плату — так Помяловский получал у Некрасова 60—75 руб. Фактически писатели попадали в кабалу — одна из причин безвременного обрыва литературной деятельности таких писателей, как Николай Успенский, Левитов, Помяловский, Решетников и др.

В 90-х и 900-х гг. различие в Г. между основной массой лит-ого середняка и «генералами» еще более увеличилось. Это положение несколько смягчалось наличием журналов с партийной окраской, но бедность и немногочисленность последних не позволяла им сколько-нибудь значительно воздействовать на лит-ый рынок. Если средним Г. Чехова в 90-х годах была сумма в 250 руб. за лист, то накануне войны 1914—1918 Андреев ценил лист в 1 000 руб. (рубль за строчку). Сравнительно высокой была оплата драматургов, получавших процент с повсеместных постановок их пьес. Большинство же писателей должно было мириться с Г. в 75 — 150 руб.

Высота Г. в дореволюционной литературе определялась нажимом на автора со стороны издателя, стремившегося извлечь из проданного ему «товара» наибольшую прибыль. Известно например, что А. Ф. Маркс нажил огромные деньги на издании собрания сочинений Чехова, купленного им за 75 тысяч рублей.

Результатом всего этого было стремление литераторов к кооперированию и организации собственных издательств, к-рые должны были их освободить от ига предпринимателя-капиталиста (см. «Издательства»).

История русских гонораров еще не написана. В появившейся недавно работе Грида, Никитина и Тренина («Словесность и коммерция», 1928) собран на этот счет довольно значительный материал. К сожалению, читателю он подан в сыром виде и методологическое значение вопроса для лит-ой науки освещено неправильно (см. «Жизнь литературная»).

И. Троицкий

ЮРИДИЧЕСКАЯ СТОРОНА Г. Лит-ый авторский Г. в более узком современном значении этого слова — плата за использование произведения автора — возникает лишь после

того, как взаимоотношения между автором лит-ого произведения и издателем стали рассматриваться как отчуждение авторских прав, то есть с того времени, как за автором было признано исключительное право издания (привилегия, монополия), а издатель стал получать свое исключительное издательское право по договору от автора.

Договоры между автором и издателем («издательские» договоры) стали строиться или по принципу участия автора в прибылях издателя, или по принципу выплаты издателем автору условленных сумм за выпуск издания, причем выплаты устанавливаются в зависимости от объема труда и от числа напечатанных экземпляров. В первом случае издание представляет собой совместную производственно-торговую операцию автора и издателя, причем вкладом автора является его произведение и право издания этого произведения, а издатель финансирует операцию. Авторский Г. в этом случае является долей издательской прибыли. Если автор сам является издателем, то авторский Г. совпадает с издательской прибылью. Во втором случае автор не участвует в прибылях издательства, но размер авторского Г. ставится в зависимости от числа изданий труда и числа экземпляров каждого издания, выпущенных издательством.

Промежуточным типом взаимоотношений автора с издателем по авторскому Г. является выплата автору вознаграждения за труд в зависимости от количества проданных издательством экземпляров. В этом случае авторский Г. связан с коммерческим эффектом издания, но взаимный расчет между автором и издательством производится не по принципу разделения на доли прибыли, а путем фиксирования заранее вознаграждения автору с каждого проданного экземпляра издания.

Литературное произведение, предназначенное для публичного исполнения, оплачивается авторским Г. не только в порядке использования для издания, но и в порядке использования для публичного исполнения, причем уплата авторского Г. производится не издателем, а зрелищным предприятием. Договор между автором и зрелищным предприятием об использовании произведения автора для публичного представления называется договором постановочным.

Развитие техники создает новые способы использования литературных произведений и вместе с тем новые источники авторского Г. (напр. радио).

По законодательству Союза ССР взаимные авторского Г. основано на ст. 7 «Основ авторского права» от 16 мая 1928 (СЗ, № 27, ст. 246), согласно которой «автор имеет исключительное право под своим именем, под условным именем (псевдонимом) или без обозначения имени (анонимно) выпустить в свет свое произведение и в течение установленное в законе срока всеми дозволенными законом способами воспроизводить

и распространять его, а равно извлекать всеми законными способами имущественные выгоды из названного исключительного права». В законодательстве дореволюционной России авторское право, начиная с 1830, рассматривалось как право собственности (закон 8 января 1830 «О правах сочинителей, переводчиков и издателей»). Этот взгляд проводился с последовательностью, доходившей иногда до абсурда. В известном деле между издателями Павленковым и Полуляриным по поводу издания учебной хрестоматии Полевого, возникшем в 1885, за одним издательством было признано право издания, за другим — право собственности, в результате чего оба издателя, взаимно обвинявшие друг друга в нарушении своих издательских прав, оказались правы. Лишь закон от 20 марта 1911 отказался от идеи лит-ой собственности и создал самостоятельный институт исключительного авторского права. На Западе теория авторского права как лит-ой собственности укоренилась во Франции.

Во взаимоотношениях между автором лит-ого произведения и издателем теория лит-ой собственности влечет за собой отказ государства от защиты авторов, приравнение сделки между автором и издателем к обычным сделкам гражданского и торгового оборота. Между тем, при экономическом неравенстве автора и издательского предприятия и при наличии в оплате лит-ого труда (в частности, при лит-ом заказе) элементов трудовых, наше законодательство не могло отказаться от вмешательства в эти взаимоотношения и вступило на путь принудительного регулирования издательского договора. Равным образом принудительно регулируются нашим законодательством и нормы договора постановочного. Вводный закон к «Основам авторского права» от 16 мая 1928 (СЗ СССР, № 27, ст. 245) предложил ЦИКам союзных республик ввести в Гражданско-процессуальные кодексы правила, приравнивающие процессуально (кроме подсудности) авторский Г. к зарплате. Кроме того, ст. 17 тех же «Основ» предложила союзным республикам установить в законодательном порядке обязательное содержание издательского и постановочного договора. Закон об авторском праве РСФСР от 8 октября 1928 (СУ РСФСР, № 132, ст. 861) поручил Наркомпросу, по согласованию с Наркомторгом, кроме того, издать типовой издательский договор («Еженедельник Наркомпроса РСФСР» от 19/IV 1929, № 16—17). Наше законодательство рассматривает взаимоотношения между авторами лит-ого произведения и издательством, как обязательство издательства издать произведение и принять все необходимые меры к его распространению. Авторский Г. уплачивается издательством в зависимости от числа напечатанных изданий. Публичное исполнение оплачивается в зависимости от числа состоявшихся спектаклей. Вместе с тем проводится также идея гарантирования

автору оплаты его труда и в том случае, если издание или постановка не состоятся, или постановка не будет иметь успеха. В частности, постановление СНК РСФСР от 20 ноября 1928 (СУ, № 140, ст. 921) устанавливает минимальные ставки Г. за лит-ые произведения в отношении художественной прозы, стихов и критики и максимальные тиражи одного издания для литературных произведений.

Н. Николаев

ГОНЧАРОВ Иван Александрович [1812 — 1891] — знаменитый русский писатель. Р. в богатой купеческой семье, в Симбирске. В 1831 поступил в Московский университет, в 1834 его окончил и начал службу в канцелярии симбирского губернатора. С 1835 служил в Министерстве финансов. В 1852 — 1854 ездил на фрегате «Паллада» вокруг света. С 1856 — цензор Министерства внутренних дел, в 1862 — 1863 — главный редактор правительственной газеты «Северная почта», в 1863 — 1867 — член Совета по делам печати.

Обычное представление, что литературная деятельность Г. началась романом «Обыкновенная история» («Современник», 1847), не совсем верно. Первому выступлению Г. в художественной литературе предшествовала пятнадцатилетняя творческая подготовка. В 1832 в журнале Надеждина «Телескоп» напечатан перевод Г. двух глав из «Атар-Гюля» Евг. Сю. В 1835 — 1836 в рукописном альманахе Майковых «Подснежник» помещены четыре стихотворения Г. (доселе не напечатанных). Художественной ценности эти стихотворения не имеют, но они прекрасно характеризуют рабскую зависимость молодого Г. от аристократической «марлинщины». Десятилетием позже Г. пародировал эти стихотворные опыты в «Обыкновенной истории». Немногим участникам Майковского салона известна была и повесть «Счастливая ошибка», опубликованная только в последние годы. В этом произведении [1839] уже содержатся многие образы и ситуации «Обломова», «Обрыва» и в особенности «Обыкновенной истории». Эволюционно «Счастливая ошибка» явно связана с популярным тогда жанром светской повести. Но за аристократической внешностью и происхождением Егора Адуева и баронессы Нейлейн без труда вскрывается их буржуазная подоснова. Осторожный Г. эту повесть не печатает: мода на романтизм и «марлинщину» быстро проходит. Не печатает он и «Ивана Савича Поджабрина», написанного на тему натуральной школы, а предпочитает дебютировать в лит-ре большим романом.

«Обыкновенная история» [1847], «Обломов» [1859] и «Обрыв» [1869] пишутся чрезвычайно медленно, с целым рядом перерывов и остановок. Эти три романа и составляют важнейшую часть его творческого наследия. Широкий общественный резонанс их общеизвестен. Реакция читателей и критиков далеко не всегда была положительной. Так «Обрыв» подвергся сокрушительным нападкам разночинских журналов за то, что там обличался нигилизм

Марка Волохова (критика этого общественно-политического движения производилась Г. с точки зрения «бабушкиной морали»). Зато восторженно был встречен «Обломов». Приговор, вынесенный устами Штольца обломовскому патриархализму, вполне отвечал передовым тенденциям времени. Крепостное право рушилось, на социальную арену энергично выдвигался промышленный капитализм, но обнаруживший тогда еще всех своих неприглядных сторон. В спорах «помещика» Обломова с «дельцом» Штольцем критика усматривала основное содержание эпохи. С легкой руки Добролюбова образ гончаровского героя стал символом российской дряблости и апатии. Отсюда пошла «обломовщина» (см.).

«Обрывом» в сущности заканчивается художественная деятельность Г. В 70-х и 80-х гг. он живет на проценты с своего лит-ого капитала: публикует эскизы к уже созданным полотнам («Слуги», 1888), помещает в либеральных газетах анонимные фельетоны бытового характера, пишет свои воспоминания. Почти вся эта продукция сохраняет лишь историческую значимость. Особняком стоит классическая статья Г. «Миллион терзаний» [1872], создавшая эпоху в толковании «Горя от ума». Последние годы жизни Г. омрачены манией преследования, предрасположение к к-рой было у него и раньше. Любопытным документом этой болезни может служить недавно опубликованный памфлет «Необыкновенная история», где в центре обличений — Тургенев, к-рый обвиняется автором «Обрыва» в плагиате и в передаче гончаровских замыслов Ауэрбаху и Флоберу.

Каковы социальные корни гончаровского творчества? До последнего времени господствовал взгляд, в силу которого творчество Г. «отражало стремления наиболее жизнеспособных элементов дворянства пойти на выучку к либеральным и просвещенным предпринимателям» (К о г а н П. С., Очерки по истории новейшей русской лит-ры). В «Обыкновенной истории» видели «столкновение деревни и города, конфликт между идеологией, выросшей в усадьбной обстановке, и новой прозаической идеологией, развивавшейся на почве отношений большого города» (там же). «В лице Штольца и Обломова столкнулись прежде всего два быта, две культуры, две идеологии, два психических мира, и вся трагедия Г. заключалась в том, что оба они — и деревня и город — сделали его поверенным своих тайн. И это стало источником его мучительной двойственности» (Войтоловский). «В этом раздвоении между баринном Обломовым и коммерсантом Штольцем сказались двойственность социального бытия и социального сознания Г.» (Пиксанов).

Этот традиционный взгляд нуждается ныне в решительной ревизии. Между жизненным поведением Адуева-дяди и судьбой его племянника критика не усматривала глубоких связей. Она не понимала, что в основе здесь один и тот же социальный процесс, что бытие обоих Адуевых характеризует

одну и ту же социальную группу, что все отличие здесь в том, что оба героя стоят на разных ступенях социального развития.

Радикальный пересмотр принес с собой В. Ф. Переверзев. Исследуя в ряде статей социальную природу гончаровских образов, Переверзев доказывает, что «все творчество Г. сводится к осуществлению социальных потенций стержневого образа „Обломова“». Промышленной буржуазии Г. противопоставил не дворянство, а крупную патриархальную буржуазию. «Смысл и содержание гончаровского творчества, — по Переверзеву, — сводится к изображению эволюции буржуазной психики в период капиталистической ломки русской общественной жизни».



Эти утверждения таят в себе некоторые неясности. Во-первых, остается неизвестным, что это за буржуазия и каково ее реальное бытие. Во-вторых, исследованию до сих пор подвергались одни характеры: стиля Г. Переверзев еще не касался. Некоторые его аргументы мало убедительны. Автор считает, что абсолютное незнание сельского быта характеризует Обломова-буржуа; для помещика-дворянина оно психологически невозможно. Однако на этот счет мы имеем недвусмысленные признания Некрасовского Оболта-Оболдуева. Не выяснен наконец капитальный в данном случае вопрос: почему рисуя буржуа помещиком, Г. несколько не погрешает против художественной правды. Эти неясности ни в какой мере не лишают точку зрения Переверзева ее значения. Уже теперь достоинства его теории гораздо значительнее недостатков. Глубокое отличие психики Обломова, Адуева и Райского от психики дворянской интеллигенции несомненно. Это не лишние люди 40-х гг.: слишком отличны от них гончаровские герои всем характером своего мышления. Дворянскую интеллигенцию характеризовали глубокие интеллектуальные стремления, непрерывные искания, органический пессимизм. У героев Гончарова все это отсутствует; весь строй их

социальных переживаний порожден не кризисом русского барства, а кризисом русского буржуазного патриархализма. И эта социальная база определяет все их жизненное поведение.

С этой монистической точки зрения раскрываются широкие перспективы. Романы Г. оказываются органически связанными между собой вариантами одной и той же социальной истории. Патриархальная спячка прервана, суровая действительность врывается в зажиточные буржуазные дома «Грачей», «Обломовки» и «Малиновки». Она нарушает в них жизненный покой, размеренность каждодневного уклада. Она заставляет гончаровских героев покидать эти патриархальные гнезда, она гонит их к новому берегу буржуазного предпринимательства. В провинции возникают новые промышленные хозяйства. В усадьбе Тушина «пильный завод показался Райскому чем-то небывалым по обширности, почти по роскоши строений, где удобство и изящество делали его похожим на образцовое английское заведение». Лесопромышленник Тушин хозяйствует на Волге; Петр Иванович Адуев пробивается в люди в Петербурге, и к началу действия «Обыкновенной истории» у него два завода — стеклянный и фарфоровый; кроме того он занимает важное место в департаменте. Из молодого Штольца, сына верхлевского управляющего, выходит энергичный предприниматель и деятельный агент нескольких акционерных компаний. Промышленный капитализм — в периоде сильнейшего подъема.

За более энергичными и деятельными тянутся патриархальные буржуа. «Старики Обломы видели, что уж все начали выходить в люди, то есть приобретать чины, кресты и деньги, не иначе, как только путем ученья; что старым подьячим, заторельм на службе дельцам, состарившимся в давнишних привычках, ковычках и крючках, приходилось плохо. Стали носиться зловещие слухи о необходимости не только знания грамоты, но и других, до тех пор неслыханных в том быту наук. Между титулярным советником и коллежским асессором разверзлась бездна, мостиком через которую служил какой-то диплом... Старики Обломы, после долгой борьбы, решились послать Ильюшу в Москву». В «Обыкновенной истории» это решение уже принято и матерью Адуева и самим Александром. В нем возникают уже предчувствия широких возможностей, которые таит в себе капиталистическая и бюрократическая столица. «Перед Александром расстигалось множество путей, и один казался лучше другого. Он не знал, на к-рый броситься. Как же ему было оставаться?» И далее: «Он молча и задумчиво указал рукою вдаль. Анна Павловна взглянула и изменилась в лице. Там, между полей, змеейвилась дорога и убежала в лес, дорога в обетованную землю, в Петербург».

Перед героями Г. были три дороги. Одна вела к славе, к карьере и фортуне, к победе.

По ней пошел Александр Адуев. Ценой мучительных переживаний и разочарований он сумел преодолеть в себе остатки патриархальных привычек, вкусов, идей, раннего юношеского романтизма. Диалоги с дядей охлаждают его провинциальную возторженность, подрывают его беспочвенный романтизм. Он уродлив и смешон, этот романтизм. Пора стихокропателей прошла; теперь талант — это капитал: «чем больше тебя читают, тем больше платят денег». Тщетно негодует на это Александр. Лирические стихотворения идут на оклейку стен, а взамен их Адуев вынужден переводить статьи о патоке. Служба в канцелярии превращается в мучительную пытку, Адуев становится «одной из пружин машины: он писал, писал без конца... А когда вспоминал о своих проектах, краска бросалась ему в лицо». Разочаровывается он и в женской любви — романы с Наденькой, с Тафаевой и Лизой обнаруживают перед Александром оборотную сторону любви. Разочаровавшись в дружбе, в искусстве, в любви, Александр вслед за тем разочаровывается и в патриархализме. Жизнь в «Грачах» немыслима для буржуа, вкусившего яд капиталистической цивилизации. «Необходимо ехать; нельзя же погибнуть здесь. Там тот и другой — все вышли в люди... А моя карьера, а фортуна?... Я только один отстал...» Освободясь от былых мечтаний, преодолев в себе ложный романтический пафос, Адуев быстро находит блестящую карьеру и фортуны и приходит в лоно капиталистической цивилизации. В конце романа мы видим его пополневшим, оплешивевшим, с выпуклым брюшком и орденом на шее, видным бюрократом и блестящим претендентом на полумиллионное приданое. Адуевы делают свое дело. И когда тетка упрекает Александра в отказе от юношеского идеализма, он с громким вздохом отвечает ей: «что делать, век такой. Я иду наравне с веком: нельзя же отставать».

Обломов пошел по второму пути. В нем не было той энергии, к-рая характеризовала Александра. Патриархальный уклад «Обломовки» сделал Илью Ильича безвольным и апатичным. Ему претят шум и суета буржуазного Петербурга, бюрократизм департамента, предпринимательство Штольца. Его стремления имеют одну цель — вернуться назад, успокоиться на сонном лоне патриархального благополучия. И вся жизнь Ильи Ильича представляет собой путь назад, к патриархальному укладу, все большее и большее выявление его обломовских потенций. Илью Ильича не прельщает карьера, для него непонятна постоянная погоня за деньгами. Вот почему Обломов успокаивается в конце концов в уютном домике петербургской мещанки. Он жертвует уточненной любовью Ольги ради пирогов и канареек, ради продавленного дивана, ради дырявого, штопанного, но мягкого и милого халата. Путь Обломова обратен пути Александра Адуева. Тот от патриархализма идет к

карьере, — Илья Ильич от неудачной карьеры и романтики эволюционирует к патриархализму.

Но был возможен еще и третий путь — путь компромисса. Александр Адуев добился карьеры и фортуны, Илья Ильич предпочел им мешанский уют, — Райский уходит в искусство. Героя «Обрыва» не привлекает к себе карьера. Райский не служит, он смеется над предложением бабушки посвататься к богатой невесте, он готов отказать часть своего имущества кузинам. Все многочисленные увлечения Райского — Софьей, Марфинькой, Улинькой, Верой — рисуют его в комическом свете. Пафос образа — в романтизме. Эта традиционная для творчества Г. тема разработана здесь в совершенно новом плане. Райский не только восторжен, как Адуев, не только мечтателен, как Обломов, — он еще художник и романист, а главное — дилетант. В его дилетантстве — весь смысл образа, и недаром Г. первоначально предполагал назвать «Обрыв» — «Художником». Райскому так же присущ дилетантский эстетизм, как характерен карьеризм для Адуева или лежебокство для Обломова. Художник Райский тщетно пытается скроить свою жизнь по романтическим образам; социальная природа буржуа мешает ему это сделать. Его душевное равновесие неустойчиво, его будущее неясно. Мы видим Райского в состоянии постоянных перемен, он ни к чему не прилепился, ни на чем не успокоился. Ни беловодовский салон, ни бережковское гнездо, ни заграничные выставки не могут вполне занять собой Райского. Искусство достается этому дилетанту с таким же трудом, ценой таких же разочарований, как фортуна — Александру Адуеву или мешанский покой — Обломову.

Гончаровские герои все выходят из одного и того же патриархально-буржуазного гнезда. Но особенности социального окружения и личного темперамента разводят их по разным дорогам. Путь Адуева — это путь победы, путь Обломова ведет к поражению, путь Райского означает непрочный компромисс. Эти три пути социологически наиболее характерны и типичны. Романы Г. повествуют нам об одном и том же социальном процессе. Мы знаем, что так смотрел на них и сам автор. В своем автокомментарии «Лучше поздно, чем никогда» [1879] Г. подчеркнул, что «Обыкновенная история» изображает раннюю эпоху, Россию перед пробуждением, «Обломов» — эпоху более позднюю, Россию, находящуюся в глубоком сне, наконец «Обрыв» — Россию пробуждающуюся. Этот чрезмерный историзм возбуждает серьезные сомнения. В образах героев нет этой последовательности. Райский вовсе не сын «эпохи пробуждения», и если уж располагать романы хронологически, они шли бы в таком порядке: «Обломов», «Обрыв», «Обыкновенная история». Однако в остальной части автокомментария Гончарова правлен и нуждается только в социологическом уточнении. Его романы запечатлели

не последовательные этапы жизни русского общества, а одновременно совершавшиеся в недрах буржуазной психики процессы. В трех своих произведениях Г. нарисовал три варианта этого процесса: разрыв с патриархализмом во имя капиталистической культуры, разрыв с культурой во имя мешанского патриархализма и компромиссный уход героя-буржуа в искусство. «Обыкновенная история», «Обломов» и «Обрыв» — части огромного художественного полотна, посвященного судьбам дореформенного буржуазного патриархализма.

На этой социальной основе формируется весь гончаровский стиль. Начнем с системы образов. В центре ее неизменно находится образ «неудачника» (Александр Адуев, Обломов, Райский), ему всегда противопоставлен образ «промышленника» и предпринимателя с откровенной буржуазной идеологией (Петр Адуев, Штольц, Тушин). Главным женским образом является девушка, которую любит герой романа и которая находится в периоде каких-то мучительных исканий. Патриархальный быт, в котором она выросла, притит ей, она ищет путей и средств порвать с ним (Наденька, Ольга, Вера). Идеальной, мягущейся героине противопоставляется контрастный образ патриархальной девушки или женщины, домовитой, хозяйственной, гораздо менее развитой интеллектуально, но обаятельной именно этой приверженностью к патриархальному укладу. Таковы: Софья (в «Обыкновенной истории»), Пишеницына (в «Обломове») и Марфинька (в «Обрыве»). С этой атмосферой доволства и сытости патриархального гнезда тесно связаны и крепостные слуги — Евсей и Захар. Из второстепенных образов упомянем комический образ провинциальной дамы, несмотря на свои зрелые годы — отчаянной кокетки. Таковы образы тетки Александра Адуева и Полины Крицкой. И наконец к образу Волохова, этого «грубияна» и должника, не отдающего денег, взятых взаймы, тянутся явственные нити от Кистякова и Тарантьева. Разумеется, идеологически они несходны, но психологически это один и тот же тип буржуа-«циника». Функция каждого из них в романе конечно видоизменяется в зависимости от устремлений центрального образа. Так образ патриархальной героини, эскизно намеченный в «Обыкновенной истории», расцветает в «Обрыве». Это объясняется тем, что Александр отталкивается от родной среды и на протяжении всего романа имеет с ней и с Софьей самые минимальные связи, тогда как Райского судьба сталкивает с Марфинькой на более долгий срок; широкая экспозиция Марфиньки необходима для показа влюбленного в нее кузена. Квиетичному и неподвижному Илье Ильичу необходимо было противопоставить широко развернутый образ дельца. В «Обрыве» в этом не было нужды: романтику Райскому противопоставлен «циник» Марк Волохов, и Тушин является лишь во второй половине романа. Однако разнятся

функциональные роли образов, а не их социальный генезис. Систему гончаровских персонажей питает та же патриархально-буржуазная среда, которая вызвала к жизни стержневой образ «неудачника».

То же самое следует сказать о всем гончаровском стиле. Он глубоко отличен от стиля поместных художников — Гоголя, Толстого и Тургенева. Г. напр. почти не развертывает нам сельских пейзажей, столь типичных для указанных писателей. В «Обрыве» пейзаж из окна бережковского дома рисуется сухо и перечислительно. Отметив, что вдали виднелись «широкие поля, обработанные и пустые, овраги», что с третьей стороны видны были «села, деревни и часть города», патриархально-буржуазный художник торопится перейти к описанию огорода: «Там капуста, репа, морковь, петрушка, огурцы, потом громадные тыквы, а в парнике арбузы и дыни. Подсолнечники и мак в этой массе зелени делали яркие, бросавшиеся в глаза пятна; около тычинок вилась турецкие бобы». Но предельного пафоса гончаровский пейзаж достигает там, где описывается провинциальный город. «Райский с пристрастным чувством, пробужденным старыми, почти детскими воспоминаниями, смотрел на эту кучу разнохарактерных домов, домиков, лачужек, сбившихся в кучу или разбросанных по высотам и по ямам, ползущих по окраинам оврага, сплывшихся на дно его домиков с балконами, с маркизами, с бельведерами, с пристройками, надстройками, с венецианскими окошками или едва заметными щелями вместо окон, с голубятнями, с скворешниками, с пущими, заросшими травой дворами. Смотрел на искривленные, бесконечные, идущие между плетнями переулки, на пустые, без домов, улицы с громкими надписями: „Московская улица“, „Астраханская улица“, „Саратовская улица“, с базарами, где навалены груды рыб, соленой и сушеной рыбы, кадки дегтю и калачи...» Не случайно в «Обрыве» так мало описания полей и так много — огородов. Не случайно, пренебрегая широкими деревенскими пейзажами, Г. так интересуется городом. За пейзажем он постоянно находит жанр. «Райский вошел в переулки и улицы: даже ветер не ходит. Пыль, уже третий день не тронутая, одним узором от проехавших колес лежит по улице; в тени забора отдыхает козел да куры, вырыв ямки, уселись в них, а неутомимый петух ищет поживы, проворно раскапывая то одной, то другой ногой кучу пыли... Где-то в сарае кучер рубит дрова, тут же поросенок хрюкает в навозе; в низеньком окне, в уровень с землей, отдувается колениковая занавеска с бахромой, путаясь в резеде, бархатцах и бальзаминах».

Гончаровский стиль характеризуется этим чрезвычайным обилием бытописи, этим сугубым вниманием художника к мелочам повседневного обихода. «Братец» Пшеничной немислим без его постоянного виц-

мундира, Илью Ильича мы почти не видим без халата, его слугу — без прорехи под мышкой. В патриархальном быту вещь неотрывна от ее владельца. Захар «не старался изменить не только данного ему богом образа, но и своего костюма...» У Обломова «с лица беспечность переходила в позы всего тела, даже в складки шафирока». Мы встретим в «Обломове» огромное количество предметов домашнего обихода, одежды, комнатной утвари. Без них это художественное полотно неполно. Вещи играют важную и почетную роль: они проясняют собой социальный рисунок образа. Если подчеркивание какой-нибудь черты человеческой внешности — губки маленькой княгини, взгляда Кутузова, дрожания икр Наполеона — является излюбленным художественным приемом Льва Толстого, то художник патриархальной буржуазии подчеркивает вещи. Предметы обихода и обстановки приобретают у него значение глубоких и характерных символов. Так неоднократно подмечается в комнате Пшеничной размеренный стук маятника, треск кофейной мельницы и пенie канареек. Образ маятника повторяется четыре раза. Он как нельзя более характеризует размеренную, покойную и трудолюбивую жизнь Пшеничной. «Агафья Матвеевна попрежнему была живым маятником в доме: она смотрела за кухней и столом, поила весь дом чаем и кофе, обшивала всех, смотрела за белем, за детьми, за Акулиной и за дворником». Для Захара типична другая бытовая подробность — битие посуды, для «братца» — бумажный пакет, с которым он ежедневно ходит на службу. Прошло несколько лет, умер Илья Ильич, Агафья Матвеевна во второй раз овдовела, братец разорился, но вещи не умирают, они остаются жить со всем патриархальным бытом. И когда Г. нужно охарактеризовать счастье героини, он, проходя мимо нее, обращается к вещам и продуктам. «Кухня, чуланы, буфет — все было уставлено поставками с посудой, большими и меньшими, круглыми и овальными блюдами, соусниками, чашками, грудами тарелок, горшками, чугунами, медными, глиняными... Целые ряды огромных пузатых и миниатюрных чайников и несколько рядов фарфоровых чашек, простых, с живописью, с позолотой, с девизами, с пылающими сердцами, с китайцами...» Такова картина пшеницынского довольства. Гончаровский пафос направлен на описание мещанского быта. Агафья Матвеевна составляет со всей своей утварью одно неразрывное целое. Социальная база мещанского образа требует для него соответствующего окружения.

Как показатель несомненного «прозаизма» таланта Г., как свидетельство глубокой «вещности» его стиля могут служить обломовские сравнения. Социальные корни сравнений «Обломова» не в усадьбе, не в природе, и в этом отношении произведение Г. глубоко отлично от романов Тургенева.

Сравнения эти ничем не связаны с городской беднотой, корни их — в быту патриархального мещанства. Хохлы братца похожи на собачьи уши средней величины, руки Захара походят на какие-то две подошвы, его бакенбарды спутаны, как войлок, Захар ворчит, как ценная собака, Илья Ильич скончался — как будто остановились часы, которые забыли завести, и наконец — вещь совершенно немисляемая у Тургенева — груды героини сравниваются... с подушкой дивана. Щетка, подошва, кисей, войлок, стойло, герань, канарейка могут конечно встретиться в любой социальной среде, но скопление этих предметов в «Обломове» характерно для патриархального мещанства. Ни в какой другой классовой среде не могло бы родиться напр. сравнение луны, наиболее традиционного предмета романтических описаний, с медным вычищенным тазом!

Возражение, что эти сравнения обусловлены не восприятием автора, а характером той среды, к-рая Г. изображалась, не кажется нам убедительным. Автор «Фрегата Паллады» путешествует вокруг света, посещает самые диковинные страны, но экзотические красоты чужды ему, привыкшему к расейскому патриархализму. Экзотика им воспринимается через сопоставление с родным бытом. «Экспедиция в Японию не иголка, ее не спрячешь, не потеряешь». Китай напоминает ему «сундук с старой рухлядью», горизонт спускается «в виде довольно грязной занавески», облако раскидывается по горе «тонкое и прозрачное, как кисей», дома, белеющие у подошвы горы, «как-будто крошки сахара или отвалившаяся откуда-то штукатурка», леса — густые, «как щетка». Мы находим здесь совершенно те же сравнения, что и в «Обломове», хотя на этот раз перед нами — экзотика Индийского океана. Это говорит нам о социальной детерминированности поэтического мышления Гончарова патриархально-буржуазной средой.

Глубокое своеобразие стиля Г. характеризует его диалогами. В «Преступления и наказания» их ведут упадочные интеллигенты, они посвящены глубочайшим проблемам бытия, и потому так страстны их реплики, так ожесточенна диалогическая борьба, так насыщены они ремарками о жестях и мимике спорщиков. В «Княгине Лиговской» диалог — это светская беседа, и потому здесь так много каламбуров, галлицизмов и изящных оборотов. В диалогах «Мертвых душ» отражается духовная бедность «небокопитителей». Герои Г. неспособны к светской болтовне, у них нет извечных жизненных проблем. Их разговоры всегда вертятся вокруг тем патриархального характера. Их реплики размеренны и спокойны, их мимика однообразна. Ругая Захара, Обломов ни в чем не изменит своей позы. Разговор идет плавно и медленно, ибо так протекает все бытие гончаровских героев. В их речи отражается медлительность психики патриархального буржуа.

Мы не имеем еще синтетического научного труда о Г. Не обследованы ни женские образы Г., ни его композиционные приемы, ни характерная своей «чинностью» и рационалистичностью его повествовательная речь. Но социальная база его творчества ясна. Мы уже сейчас в праве утверждать, что это стиль той части русской дореформенной патриархальной буржуазии, которая стояла перед необходимостью переродиться в промышленную буржуазию, пойти на выучку к капитализму. На этой социальной базе вырастает система гончаровских образов, здесь формируется его художественный стиль.

Библиография: I. Лучшее собр. сочин. — 12 тт., изд. Глазунова, П., 1916 — далеко не полное. В него не вошел ряд критических статей Г., а также его путевые записки. В последние годы опубликованы следующие произведения Г.: Счастливая ошибка («Недра», сб. X, М., 1927), Уха (в кн. Б. М. Энгельгардта «Гончаров и Тургенев», П., 1923), Необыкновенная история («Сб. Русской Публичной библиотеки», т. II, П., 1924). Первоначальные варианты «Обломова» см. в издании «Пролетарий» (Харьков, 1927). «Неизвестные главы „Обрыва“» вышли отдельной книжкой в библиотеке «Обломка» (М., 1926).

II. Белинский В. Г., Взгляд на русскую литературу 1847 года (Сочинения, ред. С. Венгера, т. XI); Добролюбов А. Н., Что такое обломовщина (сочин., т. II); Дружинин А. В., Обломов (сочин., т. VII); Ляцкий Е. А., Гончаров, Жизнь, личность, творчество (неиск. изд., последнее — 3-е изд., Стокгольм, 1920); Мазон А., Un maître de roman russe, IV. Goncharov, P., 1914. Работы социологического характера: Овсянко-Куликовский Д. Н., История русской интеллигенции, часть I (неиск. изд.); Иванов-Разумник Р. В., История русской общественной мысли, т. I (неиск. изд.); Коган П. С., Очерки по истории новейшей русской литературы, т. I, в. III (неиск. изд.); Евгеньев-Максимов В., И. А. Гончаров, Гиз, М. — Л., 1925; Пиксанов Н. К., Обломов, вступит. статья к изд. романа, Гиз, М., 1927; Переворзев В. Ф., Шесть статей: К вопросу о социальном генезисе творчества Гончарова, «Печать и революция», 1923, I, II; Трагедия художественного творчества у Гончарова, «Вестник социалистической академии», 1923, V; Социальный генезис обломовщины, «Печать и революция», 1925, II; Образ нигилиста у Гончарова, «Лит-ра и марксизм», 1928, I; Онтогенез Поджабрина, «Лит-ра и марксизм», 1928, V; К вопросу о монистическом понимании творчества Гончарова, сб. «Литературоведение», М., 1928 (образы дельцов).

III. Мезьер А. В., Русская словесность, ч. II, СПб., 1902; Языков Д., Обзор жизни и трудов русских писателей, в. XI, СПб., 1909; в. XII, СПб., 1912; Венгеров С., Сочинения, т. V, СПб., 1912 (библиография произведений Г. и критическая лит-ра о нем); Владиславлев И. В., Русские писатели, Гиз, М. — Л., 1924; Его же, Литература великого десятилетия, т. I, Гиз, М. — Л., 1928; Мандельштам Р. С., Художественная литература в оценке русской марксистской критики, Гиз, М. — Л., 1928.

А. Цейтлин

ГООФТ Питер Корнелиссон [Pieter Corneliszoon Hooft, 1581 — 1647] — голландский поэт, один из наиболее типичных представителей литературного Ренессанса («золотого века») в эпоху торгового капитала. Сын амстердамского купца, Г. много путешествовал по Италии, жил в Венеции и Флоренции. Переводил Петрарку, Тацита и др. античных писателей. Г. — один из главных проводников идей Ренессанса в Голландии, он возглавлял артистическую группу в Амстердаме, в к-рую входило много писателей и художников «золотого века». Г. писал по преимуществу любовные стихи («Afbeldingen van Minne», «Minneliederen» и «Sonnetten») с чрезвычайно утонченной формой, стараясь соединить простоту голландской средневековой народной песни с изысканностью совета Петрарки. Из его драм,

написанных ясным и сжатым яз., наиболее популярны: «Granida» [1605], «Geeraedt van Velsen» [1612—1613] и «Baeto» [1616—1617]. Г. также был историком освободительной войны Нидерландов против Испании («Hendrick IV», 1626; «Nederlandsche Historiën», 1642, незаконч.). В противоположность Вонделю и некоторым другим писателям Ренессанса Гоофт ненавидел христианскую ортодоксию и проповедывал стоицизм и эпикурейство.

Библиография: I. Gedichten van P. C. Hooft, 2 druk, uitgegeven door F. A. Stoett, Amst., 1899; Hooft's Brieven, uitg. door J. van Vloten, Leiden, 1855.

II. Breen J. C., P. C. Hooft als schrijver der Nederlandse Historiën, Amst., 1894; Prinsens J., P. C. Hooft, Amst., 1922; de Haan J. C., Studiën over de Romeinse elementen in Hooft's niet-dramatische poëzie, Santoorst, 1923.

ГОРА Иозеф [Josef Hora, 1891 —] — современный чешский поэт. Первая книга стихов Г. («Vasně») вышла в свет еще до 1914, но подлинное развитие его как поэта началось после войны и революции (книги: «Strom života» — «Дерево жизни»; «Pracující den» — «Грудовой день»; «Srdce a všava světa» — «Сердце и суета мира»; «Bouřlivějaro» — «Мятежная весна»; «Italie z politické svatyně» — «Политическая святыня Италии»; «Struny ve větru» — «Струны на ветру» и др.).

Не примкнув ни к одному из существующих лит-ых течений, Г. продолжает традицию А. Совы, П. Безруча (см.), Ст. Неймана, углубляя и усиливая социальные мотивы в чешской поэзии. В формальном отношении стихи Г. не дают ничего нового. Для них характерны: простейшие формы стиха, добросовестная отделка строф, поэтический яз., в к-рый введены слова газетного репортажа. По произведениям Г. можно проследить настроения и события, волновавшие чешский пролетариат в последние десятилетия. Поэтому Г. и называют певцом труда, поэтом трудящихся.

Гора подчиняет свою прозу революционным заданиям: «Социалистическая надежда» [1922], «Глиняный Вавилон» [1922] (русск. перев. М. Скачкова, с предисловием Б. Шмерала, изд. «Моск. рабочий», М., 1928), «Голодный год» [1927] (русск. перев., М. — Л., 1929) и др. В этих произведениях Гора стремится выявить настоящее лицо и роль в современной Чехо-Словакии промежуточных социальных групп (интеллигенция, служащие, крестьянство), идущих за соц.-дем. и национал-социалистами. Писатель отразил борьбу рабочих с буржуазным государственным аппаратом, разложение верхушки соц.-дем. партии, влияние войны на психику пролетариата и т. п. Творчество Г., состоявшего членом КПЧ, было до сих пор связано с революционной борьбой чехо-словацкого рабочего класса (Г. был редактором лит-ого отдела органа КПЧ «Рудэ право»), но, выходя из соц.-дем. партии, он в конце концов перешел в лагерь ликвидитаров [1929], что конечно не замедлит отразиться на его творчестве.

Мих. Скачков

ГОРАЦИЙ Квинт Флакк [Quintus Horatius Flaccus, 65 — 8 до христ. эры] —

древнеримский поэт «золотого века» римской лит-ры. Его творчество охватывает революционную эпоху Рима конца республики и первые десятилетия нового режима Октавиана Августа. Отец Г. — мелкий землевладелец, вольноотпущенник (бывший раб), сумел дать сыну солидное образование в школах Рима, откуда будущий поэт поехал для усовершенствования в науках в Афины. Там Г. попал в среду республикански настроенной аристократической молодежи. В 42 до христ. эры он, будучи сторонником республиканца Брута, принял участие в решительной битве при Филиппах (в Македонии). После поражения республиканцев Г. вернулся в Италию. Его



имение было конфисковано в пользу ветеранов. Не имея средств к существованию, он должен был стать писцом; с этого времени начинается его лит-ая деятельность. Вергилий вводит Г. в литературный кружок известного сотрудника Августа — Мелената (см.), к-рый делается его другом и покровителем, представляет его Октавиану и даже дарит ему новое поместье (близ теперешнего Тиволи). Из республиканца Г. становится приверженцем нового режима монархии, певцом Августа, в лице которого романтически настроенная интеллигенция, делевшая республиканский идеал, видела «восстановителя республики». И Октавиан старался приблизить Г. к себе как поэта-выходца из среды вольноотпущенников, — из той социальной группы, которая, богатая от торговли и вытесняя родовую аристократию, была надежной опорой нового режима и скоро приспособилась к нему. Вместе с современной романтически настроенной интеллигенцией Г. приходит к стойко-эпикурейской философии, проповедующей презрение к богатству и роскоши, «золотую середину», умеренность во всем, довольство малым на лоне природы, наслаждение за бокалом вина. Это учение послужило той призмой, через которую Г. начал рассматривать явления жизни. И в

тех случаях, когда эти явления вступали в противоречие с моралью философии, они естественно настраивали поэзию Г. на сатирический лад. Такая философия вызывала у него, как и у многих его современников, романтическое возвеличение доблести и строгости нравов прежних римлян. Она же отчасти определила и форму его произведений — форму разговора по образцу так наз. философской «диатрибы» — диалога с мнимым собеседником, возражения которого автором опровергаются. У Г. «диатриба» чаще видоизменяется в разговор автора с определенными лицами или, реже, в беседу разных лиц. Такова форма его «Сатир» [по-римски — сатира — «смесь» (первая кн. закончена в 35, вторая — в 30 г.)]. Г. сам называет их — «Разговоры». Это написанные гекзаметром беседы на разные темы, иногда в форме чистой «диатрибы». Они представляют собой сатиры в нашем смысле слова: или моралистического характера (против роскоши, зависти и пр.; о преимуществах деревенской жизни, с басней о городской и сельской мыши, впоследствии переработанной Ла Фонтеном), или инвективы нефилософские, или просто описания. «Разговоры» Горация — настоящие «causées»; в обстановке зарождающейся монархии в них нет чувства политической независимости, характерного для сатир Луцилия (см.), последователем которого Г. себя считал. Параллельно с сатирами Г. [с 41 по 30] писал «Эподы» — стихотворения, близкие по духу к сатирам, но написанные большей частью ямбическим двустопием (есть и другие размеры) в нем длинный стих заключается более коротким «эподом» (отсюда и название). В одних эподах — резкие инвективы, напр. нападки на римлян за продолжительную гражданскую войну, — в других отразилось романтическое бегство от современности (эп. 7 и 16), зов за океан «в страну блаженных» (эп. 16); некоторые эподы чужды политике: в них поэт воспевает прелести деревни (эп. 2), откликается на текущие события (эп. 8 — гимн победе Октавиана при Акциуме и т. п.). К сатирам и эподам примыкают «Послания» — написанные гекзаметром письма разным лицам, с к-рыми Г. так же «разговаривает», как и в «Сатирах». В 1 кн. развиваются любимые Г. темы философского характера, иногда в форме «диатрибы». Интереснее лит-ые письма 2 книги; среди них важно отметить «Послание к Пизонам» (Epistola ad Pisones), названное позднее «Ars poetica» (см. «Поэтика»). Несколько особое место занимают чисто лирические стихотворения Г. — оды (три первых книги изд. в 22, а четвертая — в 13). По форме они отличны от диалогов, обычных у Г. (хотя и среди них встречается диалог в III, 9). Это иногда очень изящные, написанные разными размерами небольшие стихотворения, то отражающие переживания любви поэта, то посвященные льстивому восхвалению Августа и его деяний, то проповедующие все ту же

мораль умеренности и квиетизма. В 30 оде третьей кн. Г. судит себе бессмертие как поэту (ср. «Памятник» Державина и Пушкина). Г. в «Одах» подражает по форме, а иногда и по содержанию, греческим лирикам: Алкэю, Анакреонту, Пиндару и др., но разрабатывает свои темы, как римлянин времен Октавиана. Сделавшись придворным поэтом Августа, Г. в 18 г. до хр. ст. эры написал по его заказу «Песнь столетия» (Carmen saeculare) для всенародного празднества, справлявшегося каждые 110 лет; это — прославление Аполлона и Дианы и молитва о могуществе Рима. — Г. далек от народной массы Рима; «Августов певец» (по выражению Пушкина), он «ненавидел невежественную чернь» (революция, как он сам сказал, заставила его презирать толщу). Г. вполне проявляет себя в «Сатирах», «Эподах» и «Посланиях»: это — публицист, предпочитающий форму беседы, и поэт-реалист, в духе буржуазии торгово-капиталистического Рима. «Сатиры» и «Послания» — это в сущности большей частью проза, облеченная в мастерскую форму стиха; поэтичнее «Эподы», но и в них, подражая (не впервые в римской поэзии) ямба Архилоха (см.), Г. значительно уступает этому греческому лирику в силе и безыскусственности. Свообразно у Г. лишь эподическое построение. И в «Одах», иногда высоко поэтичных, нет страстности греческой лирики: Г., писавший эти произведения в зрелые годы, несомненно ниже в этом жанре Катюлла (см.) по силе чувства и порыва. В метрическом построении од у Г., благодаря влиянию на него современных ему метрических теорий, уже нет свободы трактовки, характерной для его греческих образцов. В Риме Г. читали в школах, составляли комментарии к его произведениям, ему подражали. У него учились, его переводили в средние века, во времена «гуманизма». Но культ Г. начался с XVII в. Много заимствует из его «Ars poetica» для своей «Поэтики» Буало [1674]; ему подражает Гёте, им восторгается Байрон (см. «Чайльд-Гарольд», «Дон-Жуан»), его изучают Лессинг и др. У нас подражал Г. в своих сатирах Кантемир (см.); увлекались им — Пушкин (перев. 7-й оды 2 кн. — «Памятник» и др.), Дельвиг, Майков и др.

Библиография: Изданий и переводов Г. огромное множество. Новое издание Heinze R., Lpz., 1921; Критич. изд. Volmer F., Lpz., 1921. Указания перев. и изд. см. у Schanz M., Gesch. d. röm. Liter., I, München, 1927. Полный (с незначит. пром.) русск. перев. А. Фета, М., 1883 (изд. 2-е, СПб., 1898), перев. отдельных стихов, в разных журналах (в «Гермес» и др.); лучший перевод всех од — Порфирова П. Ф. (изд. 2-е, СПб., 1902); см. указ. русск. перев. у Нагуевского Д. И., История римской литературы, т. II, Казань, 1925.

П. Руководящие пособия: Благовещенский Н. М., Гораций и его время, Варшава, 1878 (не учтен до сих пор); Ribbeck, Gesch. d. röm. Dichtung, Stuttg., 1889; Stepminger, E. d., Horaz im Urteil der Jahrhunderte, Lpz., 1921; Campbell A. V., Horace. A new interpretation, 1924.

Н. Дератани

ГОРБАЧЕВ Георгий Ефимович [1897—] — современный критик-марксист и деятель пролетарского лит-ого движения. Р. в Петербурге, в мелкочиновничьей семье. В 1914

поступил на филологический факультет Петербургского университета, к-рый окончил в 1922. В 1917 работал в группе меньшевиков-интернационалистов. Просидел два месяца в тюрьме Керенского за участие в большевистском «восстании» 3—5 июля. С 1919 по 1921 — политработник Красной армии. С 1923 г. — доцент Ленинградского государственного университета по истории русской лит-ры; работает в Научно-исследовательском институте (ИЛЯЗВ). В 1925 — 1926 был редактором журнала «Звезда». До 1925 стоял в стороне от лит-ой дискуссии и организованного пролетарского лит-ого движения. Весной 1925 г. в открытом письме редактору «Звезды», И. Майскому, солидаризировался с основными положениями напостовства (см.). После раскола напостовства примкнул к «напостовскому меньшинству», участвовал во всех его печатных и устных выступлениях. С весны 1925 работает в ЛАПФ, в группе «Стройка».

Методологическая задача марксистской критики, по мнению Г., «сводится к необходимости найти способы научно анализировать художественное произведение как единое органическое целое, как диалектический синтез идейно-жизненного материала и „формы“, т. е. конструктивных принципов». Однако этот синтетический охват лит-ых явлений чужд Г. Там, где Г. анализирует идейную устремленность творчества, он равнодушно проходит мимо средств выражения, мимо тех особенностей поэтического произведения, которые отличают его от памятника общественной мысли. Таковы очерки Г. о Некрасове, Толстом, Достоевском, Андрееве и др., объединенные в его сборнике «Капитализм и русская лит-ра». Наоборот, там, где Г. пытается изучать «форму», он чересчур доверчиво пользуется формалистическими изысканиями Эйхенбаума и Жирмунского (глава об Анне Ахматовой в «Очерках русской лит-ры» и очерк о Блоке). Изучения художественного произведения во всей его органичности мы у Г. не находим; его книги сохраняют ценность более или менее систематических обзоров, к-рые у нас крайне немногочисленны.

В своих критических работах («Против лит-ой неграмотности» в сб. «Голоса против») Г. выступает поборником художественной учобы пролетарских писателей, ратует за большую общественную актуальность современной лит-ры. Однако концепция левого напостовства, на основе к-рой развернуты эти статьи, делает их спорными.

Библиография: 1. Книги Г.: Очерки современной русск. литературы, Гиз, Л., 1924, изд. 2-е, Л., 1925; изд. 3-е, Л., 1926; Капитализм и русская литература, Гиз, Л., 1925, изд. 2-е, Л., 1928; Два года литературной революции, изд. «Прибой», Л., 1926; Современная русская литература, изд. «Прибой», Л., 1928, 2-е изд., Л., 1929. Против литературной безграмотности, изд. «Прибой», Л., 1928. Важнейшие статьи Г., не вошедшие в книги: Открытое письмо редактору «Звезды» в сб. «Пролетариат и лит-ра», Л., 1925; К юбилею одной революции, в альманахе «Удар», М., 1926; Литературное «заигнание» и его причины, в сб. «Голоса против», Л., 1928; Предисловие к книге Штейнмана З., «Лит-ые эволюции», Л., 1928; Бытие и сознание в понимании Перевверзена, «Звезда», 1929, III.

П. Зонин А., Пугачева «слева», «На лит-ом посту», № 3, 1926; Коган П. С., История русской литературы с древних времен до наших дней (в самом скатом изложении), М.—Л., 1927; Егорова, Наши литературные споры, М., 1927; Эпштейн Б., В ожидании литературы, в книге «Литература», Л., 1927; Беспалов И. М., Раздраженный объективизм, «Печать и революция», 1929, кн. V; Бабух С., Г. Горбачев против Перевверзена, «На лит-ом посту», 1929, кн. 11—12.

III. Мандельштам Р. С., Художественная литература в оценке русской марксистской критики, ред. Писаева Н. К., изд. 4-е, Гиз, М., 1928 (дополняет указанный выше перечень работ Г.); Писатели современной эпохи, Био-библиографический словарь русск. писателей XX в., т. I, ред. Б. П. Козьмина, изд. ГИХН, М., 1928. Г. Л.

ГОРБОВ Дмитрий Александрович [1894—] — литературный критик, член ВКП (б). Считает себя марксистом, «учеником классиков марксизма», что не соответствует действительности. Даваемые им определения искусства противоречивы, неясны и по существу немарксистские. «Искусство есть противоречие. Оно призвано обнаруживать препятствия, недоступные взгляду поверхностному» («Поиски Галатеи»). «Искусство есть наиболее углубленное и полное выражение связи между субъектом и объектом». «Назначение искусства в том, чтобы истолковать для современников и последующих поколений внутренний смысл той эпохи, в которую это искусство творится». Лишь случайно и мимоходом оговаривается классовая обусловленность искусства. «Искусство есть познание действительности, разумеется классово преломленное» (там же). Однако классовый характер искусства и его социальная обусловленность сейчас же ограничиваются или прямо отрицаются. «Искусство неизменно идет своими путями, если оно только подлинное искусство». «Все определения художника в его классовой замкнутости бессильны охватить его творчество» («М. Горький»). «Художник всегда в некотором разладе со своим классом». «Человек, пребывающий в полной внутренней гармонии со своим классом, никогда не познает его в образах искусства. Ему как художнику нечего будет сказать». Марксистское положение, что «произведение данного художника является показом его классового бытия», объявляется Г. «детской болезнью», к-рую надлежит «изжить». Между теоретическими положениями Г. и его критической практикой нет внутренней связи. Заявляя, что его «позиция обязывает его в оценке каждого лит-ого факта подходить к нему диалектически как к единой системе, все части к-рой предопределены природой того общественного явления, которое создало этот факт, и тем самым соподчинены друг другу», Г. нигде не подвергал такому анализу отдельные произведения или совокупность произведений того или иного из современных писателей. Вместо научного анализа с указанной правильной точки зрения то-и-дело господствует чистейшая словесность. Так «внутренний стиль» Л. Леонова характеризуется следующим ничем не объясняющим сравнением: «Это плавная и гибкоизвилистая река центральной полосы России, послушно отражающая в своем чистом,

прозрачном, но и глубоком потоке все разнообразие прибрежной жизни и изменчивость неба над ней». Как критик Г. — преимущественно публицист. Сторонник Воронежского (см.), Г. вместе с ним возглавлял лит-ую группировку «Перевал» (см.), возникшую в противовес ВАШУ. По мере обострения классовых борьбы на литературном фронте и наступления боевой марксистской критики против писателей буржуазного и специфически мелкобуржуазного направления Г. сочинил особую теорию самоценности искусства как такового, независимо от его классового содержания, в статье «Поиски Галатеи». «Задача художника не в том, чтобы показать действительность, а в том, чтобы строить на материале реальной действительности, исходя из нее, новый мир — мир действительности эстетической, идеальной. Построение этой идеальной действительности и есть общественная функция искусства» («Поиски Галатеи»). Если общественная функция писателя только в том, чтобы строить некий идеальный эстетический мир независимо от того, какова классовая и социальная направленность и наполненность этого идеального эстетического мира, то очевидно нет никакого основания бороться против вторжения в лит-ру буржуазных и антисоветских тенденций, раз они составляют органическую составную часть этого идеального эстетического мира.

Статьи Г. собраны в сборниках: «У нас и за рубежом» (изд. «Федерация», 1928), «Поиски Галатеи» (изд. «Круг», 1928). Кроме того Горбуну принадлежит книга о Горьком («Круг», 1928) и о Беранже (Гиз). О нем и против него см. статьи Долова и Беспалова (журнал «Культура и революция»), Авербаха («На лит-ом посту») и Ольхового («Печать и революция»).

Библиография: 1. Жизнь и творчество Беранже, Гиз, М., 1925; И. Эренбург и современность, «Новый мир», 1925, IV; Итоги литературного года, «Новый мир», 1925, XII; Художественная проза в 1925, «Книгозна», 1926, II; Мертвая красота и живучее безобразие, «Красная новь», 1926, VII; Дневник обаянного сердца, «Красная новь», 1926, VIII; В поисках темы, «Красная новь», 1926, XII; «Перевал» и правый уклон в литературе, «Прозектор», 1927, № 9; 10 лет литературы за рубежом, «Печать и революция», 1927, № 8; Об Александре Яковлеве, «Красная новь», 1927, II; У нас и за рубежом, Лит-ые очерки, изд. «Круг», М., 1928; Путь М. Горького, изд. «Круг», М., 1928; Поиски Галатеи, статьи о лит-ре, изд. «Федерация», М., 1929.

И. Беспалов И., Без компромиссов (Заметки о литературной критике), «Революция и культура», 1928, № 22; Долов, Кривое зеркало нашей литературы, там же, 1928, № 12; Авербаха Л., Долой Плеханова (Куда растет школа Воронежского), сб. «Творческие пути пролетарской лит-ры», П. Гиз, М., 1929; Фриче В. М., Откровения мастера и миссе Бюнтлинг об искусстве, «Печ. и рев.», 1929, № 4.

ГОРБУНОВ Иван Федорович [1831 — 1895] — автор сцен из быта городского мещанства и крестьянства последней трети XIX в., рассказчик и актер. Биография Г., сына помещичьего дворового, тесно сплетается с разночинскими группами 60-х гг. Особенное значение имело для Г. его сближение [1853] с «молодой редакцией» славянофильского «Москвитянина». Рассказы и сцены Г. целиком входят в общий стиль мелкобуржуазного натурализма 60-х гг. Подобно многим писателям своего времени,

Г. преимущественно оперирует материалом из буржуазного и крестьянского быта: «безответственные» пред «законом» становой крестьяне, забытые «мастеровые», мещане и купцы периода первоначального накопления — вот основные персонажи его творчества. Эту среду Г. дает преимущественно в ее внешних комических проявлениях, не вдаваясь в анализ ее внутренних социальных процессов. Для слушателей Г. — особенно «высшего общества» столиц — его мещанские персонажи были своеобразной «экзотикой». В мастерской устной передаче Г. большой популярностью пользовался еще тип отставного генерала Дитятина — николаевского служаки, откликающегося со своей архаической точки зрения на текущие события.

Библиография: 1. При жизни Г. вышло 8 изданий его «Сцен из народного быта» (первое — СПб., 1861). Наиболее полное собр. сочин. Г. — изд. Комиссии при Комитете О-ва любителей древней письменности, СПб., т. I, 1902; т. II, 1904; т. III, 1907. Более распространено собр. сочин. Г. под ред. Кони А. Ф., изд. Маркса, в 2 тт., СПб., 1901 и в том же изд. прилож. к «Ниве» за 1904.

И. Ряд основных материалов о Г. дан в 3 т. указан. собр. сочин. Г., изд. О-ва любителей древней письменности. Подробный очерк о Г. — Кони А. Ф. см. там же и в изд. Маркса. О типе генерала Дитятина см. ст. Шереметев в П., Артист-народник, в 3 т. изд. О-ва; см. также «Исторический вестник», 1896, кн. 2, в «Русской старине», 1883, кн. 12 и др. О Г.-раскалячке см. еще Кугель А. Р., Литературные воспоминания, П., 1924, стр. 156—157. М. Д.

ГОРБУНОВ-ПОСАДОВ Иван Иванович [1864 —] (Горбунов И. И.) — писатель, редактор и издатель книг преимущественно для народного и детского чтения. Сын инженер-механика. Первое стихотворение его напечатано в 1881 г. С 1884 Г. стал последователем Л. Н. Толстого. Принимал активное участие в издательстве «Посредник» (брошюры-листовки для народа). К концу 80-х гг. становится одним из главных работников, а с 1897 — главным руководителем этого издательства, расширяя его деятельность выпуском новых серий: «Библиотека для детей и юношества», «Библиотека для интеллигентных читателей». С 1898 издает журнал для детей «Маяк», с 1909 — «Библиотеку свободного воспитания», с 1907 — журнал «Свободное воспитание», где принимают участие Н. К. Крупская и В. Бонч-Бруевич. Затем появляются серии: «Борьба с пьянством», «Деревенская жизнь» и «Крестьянское хозяйство», «Календарь для всех» и т. д. Во всех этих изданиях Г.-П. работает как автор (анонимно) и главным образом как редактор. После революции Г.-П. возобновил издательскую деятельность в небольших размерах в области педагогической и детского чтения. Во всех своих лит-ых произведениях Г.-П. — типичный толстовец. Движимый чувством гуманности, он возвышает свой голос главным образом против войны (серия «Всемирное братство» и др.). Понимая причины ужасающих его явлений («Пролетарии всех стран, разъединяйтесь! Дан приказ и пушка вам кричит: „убивать друг друга принимайтесь, как вам царь ваш капитал велит“), он однако остается непритворным, призывающим «в тиране все же видеть брата»,

«услышав бога», исполнять заповедь: «любить, прощать, благословлять».

В истории просвещения народных масс и распространения в их среде полезных знаний, а также в деле распространения идей нового трудового свободного воспитания, издательская и писательская деятельность Г.-П. оставила значительный след.

Библиография: I. Освобождение человека, 1918; Песни братства и свободы и наброски в прозе, М., 1928.

II. «Сорок лет служения людям». Сб. статей, посвященных деятельности И. И. Горбунова-Посадова, М., 1926.

И. Ч.

ГОРДИН Яков [Jakow Gordin, 1853 — 1909] — известный еврейский драматург. Р. в Миргороде, Полтавской губ. В 17 лет начал писать на русском яз. в разных провинциальных газетах, позже — в петербургском журнале «Неделя», где поместил целый ряд рассказов из жизни сектантов-шундистов и из еврейского быта. Гордин был под сильным влиянием религиозного учения Толстого. В 1880 им основано «духовно-библейское братство», ставившее себе целью реформировать еврейство на «толстовских» началах; преследуемое царским правительством за «вредный образ мыслей», «братство» это прекратило свое существование, а Г. вынужден был уехать в Америку, где и отдался всецело еврейской драматургии. Г. — зачинатель и типичный представитель еврейской мещанской драмы; им написано свыше 70 пьес. Большинство сюжетов его драм заимствованы из произведений иностранных и русских писателей: Грильпарцера, Лессинга, О. Мирбо, В. Гюго, Гауптмана, Степняка-Кравчинского, Толстого, Горького и др. Эти сюжеты он перерабатывал, придавая им соответствующую «еврейскую» форму. Даже наиболее оригинальные его пьесы написаны под сильным влиянием европейской драмы. Тема Г. — еврейская семья. Но свою тему он трактует поверхностно, вне тесной связи с развитием еврейской общественности. В 90-х гг., в связи с развитием еврейского рабочего движения, традиционная еврейская семья уже давала большие трещины: острые конфликты между «отцами и детьми», стремление еврейской молодежи к общественности, еврейской женщины — к эмансипации — все это свидетельствовало о нарастании социальных потенциалов внутри семьи. Гордин не отражал их. Еврейская семья для него — лишь комплекс бытовых деталей; она чужда у него социальной динамике, да и статика ее крайне односторонняя. Самое «актуальное» в семье Гордина — это сентиментально-рассудочная проповедь просветительства и мелкобуржуазной морали. Общая канва его семейной драмы — обывательский брак, большей частью неудачный. Мелодраматически изображаются «брачные перипетии» в атмосфере мелкобуржуазного застоя. Гордин попутно воспроизводил типы невежественных раввинов или добродетельно-глупых духовных лиц, эшиботников, мелаамедов, честных сапожников, умных портных, сентиментальных прислуг, испорченных «барышень»,

жестоко-грубых или добродетельных купцов и пророков. В своих пьесах Гордин культивировал искусство народной «поговорки», «красного словца» или народной шутки; юмором этой «поговорки» и исчерпывается жизненность его драм. В отношении театральной техники Г. применял обычные приемы ранних драматургов-натуралистов, достигая значительной сценичности. Несмотря на все свое идеологическое убожество, Г. тем не менее сыграл большую роль в истории еврейской драмы и театра: он вытеснил из еврейского репертуара господствовавший до него лубочный жанр «исторических оперетт». Эти оперетты писались на исковерканном еврейском яз. (с примесью множества немецких слов); Г. очистил еврейскую пьесу от этих наносных слов и ввел в нее живой разговорный еврейский яз., простой и легкий; он поднял авторитет еврейского театра, привлек к нему внимание широких еврейских масс и интеллигенции. На русской сцене особенно большим успехом пользуется и в настоящее время его пьеса «За океаном»; также часто ставились — «Мирра Эфрос», «Хася сиротка» и другие.

Библиография: I. На еврейском яз. избранные драмы в 2 тт., Н.-У., 1911; Сб. пьес, перев. на русск. яз. в изд. «Театр и искусство», СПб., 1910.

II. Лит-ру см. «Lexicon» Р е я з и а, Вильна, 1926.

Ш. Гордон

ГОРДОН Иегуда-Лейб — см. «Древнееврейская лит-ра».

ГОРЕЦКИЙ Максим [1893 —] — белорусский писатель. Р. в бывш. Могилевской губ., в семье крестьянина. Образование получил в землемерно-агрономической школе в г. Горках, к-рую окончил в 1913. В войну 1914 был мобилизован.

Свою лит-ую деятельность Г. начал в 1912 в газете «Наша ніва», где был напечатан его первый рассказ. В 1914 вышел первый сборник рассказов Г. «Рунь», встреченный критикой весьма сочувственно. В войну 1914 — 1918, в связи с мобилизацией, Г. на некоторое время отошел от художественного творчества, и только начиная с 1919 появляется ряд сборников его рассказов и отдельных произведений («Антон», повесть в диалогах, 1919, «Дзьве души», повесть, 1920, «Досьвіткі», рассказы, 1926, «У чым яго крыуда», повесть, 1926, «Ціхія песьні», рассказы, 1926, «На імперыялістычнай вайне», дневник, 1926 и др.).

Примыкая к лит-ой группе «нашенинцев» (см. «Белорусская лит-ра»), Г. первый в белорусской лит-ре создал художественный тип белорусского интеллигента-возрожденца, вышедшего из деревни и живо чувствующего свою органическую связь с последней; он дал ряд очень ярких, трагических образов крепостного быта в Белоруссии, сложившихся в результате социально-экономического гнета («Досьвіткі»); его перу принадлежат первые в белорусской лит-ре художественные записки об империалистической войне. Он же один из первых обратился к изображению эпохи Октябрьской революции

(«Дзве души»). Горецкий разрабатывает свои темы преимущественно в психологическом разрезе. Особенно характерна для него проблема душевного раздвоения на почве столкновения интеллекта и подсознания. Яз. писателя отличается своеобразной свежестью, богатством, выразительностью и эмоциональностью, что объясняется большой его близостью к живым источникам белорусской народной речи. Г. считается зачинателем в белорусской лит-ре крупных прозаических жанров. Его произведение «Дзве души» явилось первой повестью в белорусской лит-ре. Г. известен не только как беллетрист, но и как ученый, критик, публицист. Он — автор первой работы по истории белорусской лит-ры («Гісторыя беларускае літаратуры»).

Библиография: П. Адамович А. Максим Горецкий. Опыт монографии, журн. «Узвышша», 1928, № 1. Там же указана и прочая лит-ра о Г. В. Д.

ГОРЛЕНКО Василий Петрович [1853 — 1907] — украинский критик и искусствовед; богатый помещик Прилукского уезда, образование получил в Париже, где находился под сильным влиянием Сент-Бёва, Тэна и Золя. По возвращении на Украину, в 1882, начал сотрудничать в журнале «Киевская старина». Молодому либералу и украинофилу провинциальное дворянское собрание показало «оравой дикарей», облеченных в дворянские мундиры», а украинская демократическая лит-ра «напомнила о живой жизни, о действительности, к-рая должна служить материалом для искусства». Эстет и прекрасный стилист Г. дал ряд интереснейших характеристик украинских писателей: П. Мирного, Котляревского, Шевченко, Щеголева и друг. Узкий эстетизм и украинофильский романтизм не дали однако Г. развернуть свое блестящее дарование: он не верил в будущее украинской культуры, лелеял любовь к своим знаменитым предкам (прапрадед его — «святой» Иосиф Горленко — был сподвижником Мазепы, этим Г. всю жизнь гордился), занимался коллекционированием старинных вещей и много внимания уделял изучению народных дум и украинской живописи. Революция 1905 напугала Г.: ему вполне основательно показалось, что революционное движение «хочет освободить его» от всякого имущества, а украинская пресса того времени показалась ему непонятной и «ярко социалистической». Закончил свою лит-ую карьеру Г. в черносотенном «Новом времени», где писал гл. обр. по вопросам искусства.

Библиография: Ю. Южно-русские очерки и портреты, Киев, 1898; Украинские быды, Киев, 1899; Отблески, Заметки по словесности и искусству, изд. 2-е, СПб., 1908.

П. Грушевська К., Українські народні думи, ДВУ, 1927; Дорошкевич О., Естет і поміщик, «Жит. і рев.», 1925, № 11. К. Б.

ГОРН — сборник Московского, а с 1922 — Всероссийского пролеткульта, выходивший нерегулярно в 1918 — 1923. Всего вышло 9 книг. Цель сборников — «отображать работу Пролеткульта по проведению в жизнь теоретически осознанных задач».

В соответствии с этим предначертанием «Г.» содержал, помимо лит-ры и критики, те же отделы, что и Пролеткульт, т. е. изобразительный, клубный, театральный и т. д. С 1922 г., с переходом на «всероссийский масштаб», журнал значительно расширяет круг вопросов, освещаемых на его страницах. Появляются новые отделы: «экономика и общественность», «наука и труд», «профессиональное движение» и т. д. Соответственно более четко обрисовывается лицо журнала: из числа сотрудников выбывает Андрей Белый и др.; статьи приобретают большую идеологическую заостренность, направленную против буржуазных тенденций в искусстве. Наряду с «Пролетарской культурой» (см.), где те же вопросы получали более углубленную проработку, «Горн» имел большое значение в пролеткультовском движении первых лет революции.

ГОРНФЕЛЬД Аркадий Георгиевич [1867 —] — современный русский литературовед. Окончил курс в Харьковском университете, изучал теорию словесности под руководством Потебни. Начиная с 90-х гг., сотрудничал в ряде периодических изданий: «Журнале для всех», «Восходе», «Русском богатстве». Принимал участие в «Энциклопедическом словаре» Брокгауза и Ефрона, где поместил ряд статей по теории поэзии, в «Еврейской энциклопедии». Г. являлся также одним из видных участников сборников «Вопросы теории и психологии творчества», издаваемых группой педагогов и ученых — Лезиным, Харциевым, Овсяннико-Куликовским и др.

Г. — последователь Потебни. В потебнианстве для него является существенным взгляд на искусство как на одну из форм познания действительности. «От Вико и Баумгартена через Гердера и Гегеля воззрения этого направления дошли у нас до Белинского, к-рый определял искусство как мышление в образах. Наука не отказалась от этого определения, дав ему более отчетливое содержание. В формулах, выставленных впоследствии, поэзия определялась как „преобразование мысли посредством конкретного образа, выраженного в слове“, или как „создание сравнительно обширного значения при помощи единичного сложного ограниченного словесного знака“ («Пути творчества»). В разработке этого центрального положения школы Г. идет особой дорогой. Если Потебню преимущественно занимала теория поэтического мышления (басня, пословица и поговорка), если Овсяннико-Куликовский применял потебнианские теории к творчеству русских классиков, соединяя их с социологическим анализом («История русской интеллигенции», «Толстой», «Тургенев»), то Г. всегда тяготел к проблемам творческой психологии. Этим проблемам и посвящены его примечательные статьи. Муки слова для Г. — муки мышления, процесс извечной и мучительной борьбы художника с материалом, процессе, проистекающий из той же

антиномичности знака и значения («Муки слова», 1900). Этот интерес к психологии творчества характерен для всего поэтицианства, но у Горького он находит наиболее полное выражение.

Занимаясь процессами поэтического мышления, Г. чуждается иных проблем. Его не интересуют вопросы поэтической структуры. Определения, которые даются им явлениям прозы, поэзии, трагедии, насквозь психологичны. Понимая искусство как борьбу творчества с традицией, Г. не подвергает эту традицию историко-литературному изучению. Его анализ индивидуалистичен. И уже враждебно относится он к попыткам социологической интерпретации литературных фактов, установления их социального генезиса, обнажения их классовых корней. За индивидуальным мышлением творческой монады Г. не видит и не желает видеть тех групп, которые говорят устами художников. Для марксистов проблема «толкования художественного произведения» неотрывна от функционального изучения поэтического произведения и от социологического изучения читательского коллектива. Для Г. решение проблемы толкования связано с изучением автора, с углублением в его подлинный замысел, в его личность, в мир, подсказавший ему его творение. Метод Г. — законченно-идеалистичен.

Если теоретические статьи Г. бессильны помочь современному читателю понять генезис и структуру поэтических фактов, то Г. сохраняет все свое значение как блестящий полемист с псевдонаучными теориями (Венгерова — об учительном характере русской литературы, Шмидта — о циклизации искусств, Шенгеля — о применении статистического метода в стиховедении и мн. др.). Большая часть полемических статей Г. собрана в книге «Боевые отклики на мирные темы».

Библиография: I. Книга и люди, СПб., 1908; На Западе, М., 1910; Пути творчества, П., 1922; Новые словечки и старые слова, П., 1922; Боевые отклики на мирные темы, Л., 1924; Муки слова, с предисл. В. Деницкого, Гиз, М. — Л., 1927; В «Вопросах теории и психологии творчества» напечатаны след. ст. Г.: т. I. Поэзия, Троп, Фигура, Эпитет, Трагедия, Проза, Муки слова; т. II, в. II: Будущее искусства; т. VII — О толковании худож. произведений; т. VIII. Д. Н. Овсяннико-Куликовский и современная русская критика.

П. Юшкевич П., О толковании художественных произведений, «Запросы жизни», 1912, № 46; Плотников И. П., Психологическая школа в языкознании и методика русского яз., Курск, 1919 (2-е изд., 1921); Винокур Г. О пуриме, «Лето», 1924, кн. 4 (в перер. виде в кн. «Культура языка», М., 1925).

III. Ликсанов И. К., Два века русской литературы, изд. 2-е, Гиз, М., 1924 (тема: «Труды Г. в области поэтики»). Владиславлев И. В., Русские писатели, 1924; Балухтай С., Теория литературы, Гиз, Л., 1929.

ГОРОДЕЦКИЙ Сергей Митрофанович [1884 —] — современный поэт. Р. в Петербурге в семье литератора-историографа. Образование получил на историко-филологическом факультете Петербургского университета.

Первая книга стихов — «Ярь» — появилась в 1907. До 1912 Г. примыкал к символистам. В 1912 г. от этого течения отошел и вместе с Н. Гумилевым организовал группу акмеистов. В 1915 — начало расхождения

с акмеистами и участие в организации крестьянских поэтов, в которую входили Клюев, Шириевец, Есенин. В 1916 г. — уехал на фронт в Турецкую Армию корреспондентом «Русского слова». В начале революции, находясь в армии в Тифлисе, организовал тифлисский цех поэтов. Большевиками был выслан из Тифлиса. В 1920, с первого дня советской власти на Кавказе, заведывал худ. отд. Кавропта, организовал театр Сатир-агит. С 1921 — 1924 руководил лит-ой частью в Театре Революции, театре МГСПС, редактировал журнал «Искусство трудящимся». В 1925 вернулся к художественной работе. В настоящее время пишет преимущественно для массового читателя (агит-стихи, пьесы, проза) и для детей. Член ВКП (б).



В первый период своей лит-ой деятельности Г. находился под сильным влиянием К. Д. Бальмонта. Поэтическое творчество Г. в ту эпоху довольно разнообразно: 1. чисто лирические произведения, 2. попытки в поэтической форме показать древнее народное мифотворчество — фигурируют Перун, Стрибог, Ярич и т. п. К этой группе произведений необходимо отнести сказки Г., как напр. «Касьян» (сб. «Дикая воля»), 3. «Темь» или «Заросли злось», где Г. не уходил в прошлое, в мифотворчество, а давал порой яркое изображение гримас капиталистического города.

Переход Г. к акмеизму был продиктован стремлением перейти от иррациональных тем к живой действительности. В стихотворении «Адам» (М., 1916), в этом своего рода манифесте акмеистов, Г. видел призвание поэта в том, чтобы «живой земле пропеть хвалю». К этому периоду относятся сборники стихов — «Ива» (СПБ., 1913) и «Цветущий посох» (СПБ., 1914). Значение Г. в дореволюционную эпоху характеризуется влиянием его на группу крестьянских поэтов (Клюев, Клычков и др.).

Г., переходивший от одного литературного течения к другому, был выразителем



МАКСИМ ГОРЬКИЙ

настроений той части интеллигенции, к-рая в эпоху между революциями 1905 и 1917 бежала от тягостной действительности в прошлое, стремилась найти спасение в глоссах «дикой воли», в анархическом презрении к капиталистическому городу. Эпоха Октябрьской революции, реально поставившая вопрос о новом обществе, заставила Г. отдать свои силы борьбе масс за свое будущее. Следует однако отметить, что его сборники стихов «Серп» (П., 1921) и «Миром» (М., 1923) поэтической ценности не представляют. — Помимо стихов, которые и определили его положение в лит-ре, Г. писал повести, романы («Старые гнезда», СПБ., 1912. В 1918 году им напечатан роман «Алый смерч»), литературно-критические статьи (о Никитине, Короленко, Блоке, Есенине), исследование о сказках. Г. перевел целый ряд произведений зап.-европейских писателей — Мольера, Гауптмана, Гамсуна, Золя, Толлера и др.

Библиография: I. Кроме упомянутого, см. еще стихи Г.: Перун, СПБ., 1907; Русь, М., 1910; Грядущий день, СПБ., 1914; Четырнадцатый год, П., 1915; Пушкину, П., 1915; Ангел Армении, Тифлис, 1919. Ст. Г. «Некоторые течения в современной русской поэзии» («Аполлон», 1913, кн. I, перепеч. в книге «От символизма до Октября», М., 1924) — очень важна для понимания амеизма. Проза Г.: Кладбище страстей, СПБ., 1909; Повести и рассказы, СПБ., 1910; «Что и как читать детям», 1912—1913, №№ 8—11; Дни любви, СПБ., 1914; Дальние молнии, СПБ., 1916 и др. Из стихов, написанных Г. для детей, отметим сб. «Венушки Ванюшки», 1918, «Пети лето», 1924, «Крылатый почтальон», 1927 и др.

II. Брюсов В., Далекое и близкое, М., 1913; Положенский Я. В., Литература и жизнь, журн. «Новая жизнь», 1914, VI (проза Г.).

III. Владиславлев И. В., Русские писатели, изд. 4-е, Гиз, Л., 1924; Его же, Литература великого десятилетия, т. I, Гиз, М., 1928; Писатели современной эпохи, т. I, изд. ГАНХ, М., 1928.

В. И. Бойковский

ГОРТЕР Герман [Gorter, 1864—1927] — голландский поэт и критик. Получил классическое образование; одно время был учителем гимназии. Г. — один из руководителей лит-ого движения 80-х гг., вызванного некоторым экономическим и политическим подъемом, пережитым в то время голландской мелкой буржуазией. Тогда же написано и его лучшее произведение — лирический эпос «Mei» (Май, 1889). Это — романтическая мечта о вечной юности и счастливом единении человека с природой, музыкальная симфония «мировой души». «Май» во многом напоминает «Освобожденного Прометея» Шелли и «Эндимиона» Китса. Первый период творчества Г. отмечен сильным влиянием Шелли и английского мелкобуржуазного романтизма; как Шелли, так и Г. в начале своей деятельности полагал, что настоящая поэзия не связана с трудовым процессом, вообще с жизнью общества, а создается интуицией, свободной и независимой. У Г. та же влюбленность в природу, то же стремление проникнуть в самую глубину ее, всецело раствориться в «мировой душе», но, считая себя частицей природы, Г. пытается поднять ее на более высокую ступень путем одухотворения и персонификации, представляя ее в образе богов и богинь: преходящая красота, богиня «Май», хочет себя увековечить браком со слепым, но

вечным богом Бальдером. «Май» является величайшим лирическим произведением новой голландской лит-ры, произведением, принесшим своему автору славу первого после Вонделя голландского лирика.

В 1892 Г. выпустил сборник стихов «Verzen»; в них уже нет того энтузиазма, цельного мировоззрения и веры в лучшее будущее, к-рые так выделяют «Май». «Verzen» — несвязные мысли и думы поэта-индивидуалиста. К тому времени группа писателей, представлявших движение 80-х гг., распалась. Одна ее часть — Клос, Вервей и др. — вступила на путь эстетизма, «чистого искусства», другая — во главе с Г. и Роланд-Гольстом, пришла к социализму; в 1897 Г. вступил в соц.-дем. партию, примкнув к левому, ортодоксально-марксистскому крылу, основанному еженедельником «De Nieuwe Tijd» (Новое время). В нем Г. опубликовал свой первый большой марксистский очерк «Kritiek op de litteraire Beweging van 1880 in Holland». В течение следующего десятилетия, в период «осознания самого себя», Г. почти не пишет художественных произведений; в 1906 появилась его «Песенка о героической борьбе» (Een klein Heldendicht), к-рая открыла новый период поэтического творчества Г. — певца рабочего класса. В творчестве Г. исчезли как будто индивидуализм, эстетизм и неустойчивая идеология, появились — ясная цель, желание сделать яз., мысли и образы близкими социалистическим рабочим. Но в этой же «Песенке» сказались и двойственность Г., гибельная для него в дальнейшем: идеологически «Песенка» выдержана, но психология эстета-интеллигента прорывается почти на каждой странице. Это — не сочетание искусства великого мастера слова с простотой чувств рабочего, а параллелизм того и другого, чем и объясняется слабый успех «Песенки» у рабочих.

Лучшие свои силы Г. тратил на борьбу с оппортунизмом. В течение 10 лет [1897—1907] вокруг руководимого Гортером, Роланд-Гольстом и Ант. Панекюком журнала «De Nieuwe Tijd» группировалось марксистско-революционное ядро соц.-дем. партии; в этом же журнале печатали свои стихи и критические работы пролетарские писатели. В 1907 эта группа основала еженедельник «Tribune», являющийся сейчас органом голландской компартии. Самое выдающееся поэтическое произведение социалистического периода творчества Г. — «Пан»; в нем он возвращается к стилю «Мая». Как раньше он воспевал природу, так в «Пане» он воспевает социализм: Пан, старый бог музыки и природы, должен стать созвучным духу свободного, бесклассового человечества. Но и здесь, как и в «Песенке», получился разрыв. Г. не смог соединить «симфонию природы» и «борьбу против темных сил капитала». Лучшие места «Пана» — описания природы; более слабые — страницы о борьбе рабочего класса. «Пан», так. обр.,

не оправдал своего назначения — стать «героической песней о пролетариате».

После объявления мировой войны, Г. вплот до 1918 всецело защищал ленинскую тактику и примыкал к циммервальдской левой. Но с победой пролетарской революции в России его воззрения резко изменились: союз рабочего класса с крестьянством он воспринял как гибель пролетарской революции. С 1919 у него наметилась ультра-левая ориентация, изложенная в «Открытом письме к Ленину» [1921]. Отклоненная II Конгрессом Коминтерна, она привела Г. к основанию с Роланд-Гольстом и Панекуком так наз. «Коммунистической рабочей партии». После развала этой организации Г. замкнулся в самом себе и отдался художественному творчеству: до самой кончины он работал над большим социалистическим поэтическим произведением, которое осталось незаконченным и неопубликованным.

Г. написал также ряд работ по политическим вопросам, историческому материализму и т. д. Его же перу принадлежит много пропагандистских стихов. Но он никогда не мог отрешиться целиком от мелкобуржуазной психологии; поэтому Г., несмотря на огромные заслуги перед рабочим классом, нельзя признать пролетарским поэтом. Он любил пролетариат, но не таким, каким он был в действительности, а таким, каким он его хотел видеть. Г. — один из величайших лириков голландской лит-ры, но лучшую долю своего поэтического творчества он отдал не рабочему классу, а индивидуалистическому, мелкобуржуазному радикализму и эстетизму.

Библиография: П. Луначарский А. В., Западная интеллигенция, «Печать и революция», 1922, V—VI; Hugenoltz R. H., Gorters «Meis», Amsterdam, 1904; Vooyers P. de, De dichter Herman Gorter, «De Bewegings», 1905, IV; Wolders J., Gorter de socialist, «De Stem», Nov. 1927.

Ф. П. Шиллер

ГОРЬКИЙ Максим [1868 —] — псевдоним современного русского писателя Алексея Максимовича Пешкова. Р. в мешчанской семье нижегородского обойщика. Четырех лет от роду потерял отца. «Семи лет (читаем мы в автобиографии Г.) меня отдали в школу, где я учился пять месяцев. Учился плохо, школьные порядки ненавидел, товарищей тоже, ибо всегда я любил уединение. Заразившись в школе оспой, я кончил ученье и более уже не возобновлял его. В это время мать моя умерла от скоротечной чахотки, дед же разорился...» В жизни мальчика наступает полоса тяжелых испытаний. «Восьми лет меня отдали в „мальчишки“ в магазин обуви, но месяца через два я сварил себе руки кипящими щами и был отослан вновь к деду. По выздоровлении меня отдали в ученики к чертежнику, дальнему родственнику, но через год, вследствие очень тяжелых условий жизни, я убежал от него и поступил на пароход в ученики к повару. Дальнейшая жизнь очень пестра и сложна: из повара я снова возвратился к чертежнику, потом торговал иконами, служил на Грязе-цари-

цынской железной дороге сторожем, был крендельщиком, булочником, случалось жить в трущобах...»

Ни на одном из этих этапов Г. не оставляет мучительная жажда знания. Он читает все книги, какие только попадают под руку. Будучи пароходным поваренком, он читает франк-масонов и Александра Дюма, «Гуака или непреоборимую верность» и стихотворения Пушкина. Уже десяти лет Г. начинает вести дневник, куда заносит «впечатления, выносимые из жизни и книг». В Казани открывается новый период в жизни Г. [с 1886]: он знакомится с революционерами-народниками. К 1888 относится первая и неудачная попытка агитации. В 1889 — в Нижнем Новгороде — его арестовывают за сношения с поднадзорными. В 1891 Г. отправляется в поисках работы по России, проходит Поволжье, Дон, Украину. В тифлисской газете появляется первый рассказ Г. «Макар Чудра» [1892] — автор его работал в ту пору в тифлиских железнодорожных мастерских.

Начинается работа в провинциальной прессе («Волжский вестник», «Самарская газета», где Г. ведет фельетон под псевдонимом И е г у д и л Х л а м и д а). Произведения Г. печатаются в «Русском богатстве», «Северном вестнике», «Русской мысли». В 1898 с бешеным успехом расходятся два тома его рассказов. В 1902 Г. выбирается почетным академиком по разряду изящной словесности; по настоянию Николая II выборы аннулированы ввиду «политической неблагонадежности» Г. Годом раньше Г. был в самом деле арестован в Нижнем и сослан в Арзамас. Примыкая первоначально к либеральному крылу «освободительного» движения, Г. все более разочаровывался в либеральной буржуазии и решительно сблизился с революционным пролетариатом и его авангардом — большевиками. Посаженный в 1905 в Петропавловскую крепость, что вызвало протест многих видных западных писателей, Г. в 1906 — выпущенный на свободу — эмигрировал в Италию и поселился на острове Капри. Г. субсидирует нелегальный социал-демократический орган «Искра», участвует [1905] в организации легальной большевистской газеты «Новая жизнь», присутствует с правом совещательного голоса на лондонском съезде РСДРП [1907], близко сходитесь и потом переписывается с В. И. Лениным. В период реакции [1907—1912] Г. колеблется между Лениным и «впередовцами», с одной стороны, участвуя в организации пропагандистской школы на Капри, сотрудничая в газете группы А. Богданова «Вперед», ударяясь в богостроительство (см.) и в этом духе выступая в повести «Исповедь», с другой стороны [ближе к 1912] — снова подчиняясь влиянию Ленина, участвуя в большевистской «Звезде», где были напечатаны некоторые из его «Сказок», редактируя беллетристический отдел большевистского органа «Просвещение»

(см. переписку с Лениным в Ленинских сборниках II, III). В годы империалистической войны Г. становится во главе антимилитаристического журнала «Летопись». После Февральской и Октябрьской революций Г. снова временно отходит от большевизма в качестве организатора и сотрудника газеты «Новая жизнь», однако принимает активное участие в общественной работе, являясь инициатором Комиссии по улучшению быта ученых, сыгравшей в годы голода огромную роль в жизни научных работников, возглавляя издательство «Всемирная лит-ра» (впоследствии переставшее существовать), ставившего своей задачей издание классиков мировой лит-ры. Болезнь легких вынудила Г. с 1921 поселиться в Италии на острове Капри. Новый поворот в сторону Ленина отразился ярко в двух статьях о нем, представляющих одну из лучших характеристик Вл. Ильича — одна из них была помещена в журнале «Коммунистический Интернационал». В 1928 Г. временно вернулся в СССР, где ему была устроена советской и пролетарской общественностью восторженная встреча, а его лит-ый юбилей ознаменован грамотой Совнаркома, наименованием его именем Лит-ого отделения I МГУ, избранием его в члены Коммунистической Академии и др. Вернувшись в 1929 окончательно в СССР, Г. редактирует созданный им журнал «Наши достижения» и принимает ближайшее участие в редактировании посвященного культуре и лит-ре советского Востока журнала «Советская страна». Огромной заслугой Г. являются его начавшиеся еще до Октябрьской революции заботы о собирании и воспитании рабочих и крестьянских писателей. В годы, когда лит-ра рабочих и крестьян еще только зарождалась, Г. уверенно пропагандировал мысль, что трудовые массы «бодро», «со свежими силами» приступят к созданию «новой культуры» (предисловие к стихам И. Морозова). В 1914, издавая под своей редакцией первый сборник произведений пролетарских писателей, Г. в предисловии подчеркивал, что «пролетариат может создать свою художественную лит-ру, как он создал с великим трудом и огромными жертвами свою ежедневную прессу», и что со временем об этой маленькой книжке упомянут, как «об одном из первых шагов русского пролетариата к созданию своей художественной лит-ры». Ту же роль собирателя и воспитателя писателей из рабочих и крестьян продолжает Г. выполнять и в настоящее время как своими советами начинающим, так и своими публичными программными выступлениями перед рабкорами, писателями-красноармейцами и т. п. Уже в годы первой нашей революции Г. пользовался любовью рабочих читателей, наиболее передовых, в особенности своим романом «Мать», и — как явствует из библиотечных отчетов — он в настоящее время является наиболее читаемым рабочими писателем и

все больше завоевывает расположение читателя из крестьян. Своей ненавистью к мещанству, своим культом борьбы за разумное, истинно человеческое устройство общества Г. был созвучен передовому пролетарскому авангарду нашей первой революции и созвучен нашей эпохе, когда пролетариат в союзе с некулацкими элементами деревни строит новую форму общественно-культурной жизни. Имея в виду как широкую читаемость Г. рабочими, так и идеологическую близость его к борющемуся рабочему классу, В. И. Ленин и назвал в свое время Г. — «пролетарским писателем». В. Ф.

№ 200		1910	
ДЕЛО			
00 ДЕПАРТАМЕНТА			
ПОЛИЦИИ.			
ДЕЛОПРОИЗВОДСТВО.			
<i>Операторъ Николай Максимовъ Шкляковъ (псевдонимъ Максимъ Горький)</i>			
Печата	13	11	842
Конечно	19	года.	
На	161	листахъ.	

Дело № 200 Департамента полиции

Критика отмечала необычайный успех раннего Г. и пыталась вскрыть его причины. Одни искали их в необычной биографии Г., другие — в своеобразии воспроизводимого материала (босячество), третьи — в талантливости писателя. Ни одна из этих причин не может быть признана достаточной: биография Г. была известна лишь немногим, босяки же воспроизводились в русской литературе и прежде — достаточно указать Левитова (см.). В лит-ре того времени были и более талантливые писатели. В недостаточности точной, но приближающейся к истине формуле эта причина указана С. Трубецким («Научное слово», кн. I за 1904, стр. 32): «тут играет значительную роль и самое содержание и соответствие общественному

настроению». Причины успеха Горького приходится искать в том, что социальная направленность его творчества шла по той же линии, по какой развивались общественные настроения широких слоев населения, недовольных существующим общественным порядком.

Социально направленное творчество Г., полное постоянного протеста, нередко откликающееся на самые злободневные политические факты («9-е января», «Русские сказки» и т. п.), как нельзя более соответствовало тому общественному движению, к-рое, переходя от побед к поражениям и от поражений к новым победам, волновало страну. Творчество Горького развертывалось в период подготовки революции 1905 и затем нарастания движения к революциям 1917 и падало на благоприятную почву. Не случайно поэтому популярное в свое время противопоставление Г. — «бодрого протестанта», эмблема которого — «смелый сокол» — Чехову, эмблема которого — «тоскующая и скорбная чайка» (С т р а ж н е в, Антон Чехов и Максим Горький, сб. «К правде», 1904). Чайка символизировала уходящее, сокол звал к борьбе за будущее. Общественное движение принимало сторону сокола. Процесс общественного движения за социальное переустройство закономерно и неизбежно включал как два необходимых момента — творчество Г. и напряженный читательский интерес к нему.

Литературная деятельность Г. являлась художественным сознанием низших слоев мелкой городской буржуазии — периода победоносного шествия капитализма и одновременно подготовительного периода, ведущего капитализм к своему краху. Эволюция горьковского творчества — это художественное выражение эволюции указанного социального слоя в его выбрасывании из своих устойчивых социальных рамок в орбиту влияния пролетариата.

Как известно, 90-е гг. были периодом быстрого развития капитализма. «...В течение 1890—1899 гг., побеждая мелкое производство, рутинную технику, отсталые общественные отношения, промышленный капитализм быстро двинул русскую промышленность в течение одного десятилетия далеко вперед» (Л я ш е н к о, История русского народного хозяйства, стр. 401). Это развитие капитализма отзывалось на мелкой буржуазии, как обостренный процесс ее дифференциации. Единицы выделяются наверх — в ряды буржуазии, сотни и тысячи — на дно и в ряды пролетариата. Кризис 1890 — 1900 также не мог не отзываться на мелкой буржуазии в сторону ее дальнейшей дифференциации, выбрасывания из относительно устойчивых социальных рамок, революционизирования низших слоев городской мелкой буржуазии. Рост настроений протеста против существующего общественного порядка, недовольство им, стремление найти выход из своего положения — являются следствием этого экономического

процесса. На этом пути намечаются грани соприкосновения этого движения указанных социальных слоев с революционным движением пролетариата.

Этот процесс выдвигал на арену общественной жизни ту группу мелкой буржуазии, к-рая противопоставляла себя капитализму, протестовала против него и существующих общественных порядков, шла в орбиту влияния пролетарского революционного движения. Пролетариат, идя к своей диктатуре, увлекал за собой определенные слои мелкой буржуазии. Последняя шла с ним или отступала на определенных этапах, но логика экономической действительности неизбежно толкала ее по пути протеста — по пути к пролетариату.

Данный процесс и нашел свое выражение в художественном творчестве Г. Не случайно поэтому то, что творчество напр. Л. Андреева, одного из талантливейших писателей рассматриваемого периода, не приобрело такого длительного общественного значения, ибо в нем нашло свое художественное выражение бегство от действительности, мучительный и неразрешимый разлад между направлением общественного развития и стремлениями мелкобуржуазной интеллигенции, — неразрешимая трагедия выбиваемого из социального седла класса, пытающегося найти свое художественное сознание в уходе к вечным проблемам — смерти, мысли, власти, жизни человека и т. п. Человек выступает здесь в своей таинственной неразрешимой загадочности и запутанности. Весь мир становится неразгаданным, подавляющим сознание ужасом. Это была реакция мелкобуржуазного писателя на процесс усиленного развития капитализма, реакция в сторону отхода от действительности, бегство в безнадежность. Творчество Г. шло по противоположному пути — бунта, протеста, принятия действительности во имя ее переустройства.

Социальная направленность творчества Г. — основная его черта, конфликт человека и общественных условий — основная его проблема, преодоление общественных условий во имя человека — основная его тенденция. Формы проявления этой направленности у Горького троичны: л е г е н д ы и с к а з к и — это противопоставление образов сильных, смелых и гордых — инертной, скучной и неприглядной обыденности, противопоставление реальной действительности — действительности идеализированной. Таковы — «Макар Чудра», «Старуха Изергиль», «Песня о соколе», «Хан и его сын». Образы даны здесь схематично отрешенными от жизненного наполнения подчеркиванием какой-то одной особо характерной для них черты. Сильный человек противопоставлен слабому, вольный — рабу, гордый — униженному. Желание, недостижимое в жизни, возводится здесь в идеальное бытие. В противовес бессилию своему в социальной действительности, рабству и постоянному принижению в ней — в легенде и сказке Г. человек становится вольным,

сильным и гордым. Публицистические очерки Г. дают суждение о жизни и осуждение ее. Образы здесь заменяются доказательствами; и это не недостаток творчества. Как легендарная, так и публицистическая струя были у Г. формой выражения социальной активности: в одном случае путем творчества символов, в другом — путем публицистических суждений (таковы публицистические очерки «Однажды осенью», «9-е января», «В Америке», «Интервью», «Русские сказки» и др.).

Основной план горьковского творчества — реалистическое повествование. Сюда относятся и такие крупные произведения, как «Фома Гордеев», «Трое», «Мать», «Жизнь Матвея Кожемякина»; из последних произведений — «Мои университеты», «Дело Артамоновых», «Жизнь Клима Самгина». Сюда же относятся и драматические произведения автора. В этих произведениях, особенно в очерках «По Руси», Г. дает образы окуровщины, богатое отображение всей уездной России. Публицистика нередко перебивает здесь разветвление образов, а отдельные образы выступают как символы, как широкие, но схематические обобщения. Во всех этих проявлениях творчество Г. выступает как социально направленное, выносящее суждение об общественных условиях, ищущее преодоления изображаемой действительности.

Творчество Г. в своем развитии шло от образов отвлеченных, эмоционально-насыщенных, от противопоставления реальной действительности — действительности идеализированной, желанной. В этих образах преодоление действительности происходит на основе идеализации силы, гордости, свободы. Освобождение от гнета социальных условий достигается в отвлечении гордых, свободных, сильных людей-соколов, в противовес ужам, не свободным и не желающим свободы, бессильным, униженным. Таковы все эти отвлечения, как Лойко-Зобар, Донко, Сокол, Мальва, Варенька Олесова, Кузька Косяк, Кувалда и др., они противопоставляются ужам — Петуничиковым, Полковным, Тихонам Павловичам.

Это резкое противопоставление на дальнейшем этапе творчества в значительной мере теряет свою абстрактность. Выход за пределы данной действительности Горький пытается найти на почве ее самой, ее средствами. В соответствии с этим образы Г. получают реальное наполнение, берутся в связи с конкретными условиями жизни. Главное место в творчестве Г. этого периода занимают окурковские люди, окурковский быт. И затем вплоть до самого последнего произведения — «Жизнь Клима Самгина» — Г. преимущественно занят различными категориями образов мелкобуржуазной интеллигенции, расщепившейся на вышедших в буржуа и протестующих. Основной образ, в котором нашло свое художественное выражение социальное основание творчества, в котором это последнее выступает

как наиболее адекватное социальной действительности и как наиболее характерное именно данный этап развития социального феномена, раскрытого в Г., — это образ человека, выброшенного из своей колеи, неудовлетворенного угнетающей действительностью, но бессильного преодолеть ее средствами самой действительности. Отсюда — неразрешимые противоречия, постоянная неудовлетворенность, трагедия этого человека. Этот образ вырастает на почве противопоставления ему ряда других, побочных образов.

Социальные условия, в которых живут горьковские люди, неприглядны. Это мешанское существование, до краев переполненное скукой, будничной беспорядочностью. «Скучно» — одна из самых излюбленных у них характеристик жизни. В этой жизни слишком мало праздников, порывов, зато вдоволь зверства, мешанского самодовольства и озлобленности. Взамен уважения к достоинству человека — его постоянное унижение. Нет прочного, устойчивого места — постоянное переобрасывание человека, заставляющее его крепко держаться за жизнь, драться за нее. «Мир — зверь» — такова формула этой действительности. Постоянная неустойчивость своего социального положения, порожденная развивающимся ходом капиталистических отношений, рождает неудовлетворенность действительностью и отрицание ее.

Каковы же пути этого отрицания, данные в образах Г.? Укажем здесь основные.

В творчестве Г. мы встречаемся с мечтателем, заменяющим действительную ограниченность жизни привлекательной, ублаживающей мечтой. Мечта о необыкновенном, передевание обыкновенных будничных людей и отношений в прекрасный, но иллюзорный блеск желанного, но недостижимого, подмена неприглядной правды призраком, ложью. Все это — различные варианты конфликта стремлений к красочной жизни и порабощения жизнью. Это — простейший элементарный путь отрицания гнетущей действительности и ее преодоления. Но преодоление иллюзорно: оно не уничтожает рабства жизни, а лишь украшает его, навевает человечеству «сон золотой». Жизнь вскоре вступает в свои права, разрушает мечту, резко разоблачает ее. Мечта необходима — это постоянно утверждают герои Г., — но не дает выхода и недостаточна — это постоянно утверждает суровая жизнь, врываясь своей неукоснительной и прямолинейной правдой. Замена неприглядной жизни мечтой о лучшей жизни, ложь, прикрашивающая жизнь, — это свойство бессильных, придавленных жизнью людей. Таковы: Тереза («Болесь»), Яков («Трое»), Арина («Скуки ради»), Торсуев («Рассказ о безответной любви»), Фома Вараксин («Романтик»), такова мечта о королеве Марго («В людях») и др.

Эти образы входят в творчество Горького как необходимые, но не как стержневые элементы, здесь выступают свои философы,

проповедники прекрасной лжи. Их проповедь, направленная на утешение людей, нередко приносит еще большие мучения и всегда разбивается жизнью. Таков Лука («На дне»), Протасов («Дети солнца»), Отшельник (рассказ того же названия) и др. Их наилучшие стремления и их утешения прикрашивают гнет жизни, но не дают из нее выхода.

Вторая категория образов — это безвольные рабы жизни, «ненужные». Действительность коверкает и выбрасывает их как ненужную ветвь, часты уходы героев такого типа в монастырь. Таковы: Митрий («На плотях»), Никита («Дело Артамоновых»), Павел («Васса Железнова») и др.

Бессилие и ненужность нередко ведут к подлости. Но подлость эта объясняется не злой волей, не демоническим эгоизмом, а их безволием, неприспособленностью образов: Евсей («Жизнь ненужного человека»), герой рассказа «Карамора», Никонова («Жизнь Клима Самгина»).

Ни образы мечтателей и утешителей, ни образы ненужных и безвольных людей не являются центральными для действительности социальной группы, говорившей через Г. Всею логикой произведений они оттесняются как нечто преодолеваемое, еще действительное, но уже не разумное, ибо в самой социальной действительности низших слоев мелкой буржуазии назревал выход не только в мечту и не только в рабскую ненужность, но и в протест, в борьбу, в реальное отрицание гнета во имя реальных же целей.

На этой основе и выступает характерный для Г. образ человека, отрицающего неприглядность жизни, протестующего, пытающегося найти выход в самой жизни. Образы неудовлетворенных жизнью, ищущих себе место в действительности, проходят через все произведения Г. В эволюции горьковского творчества одни образы идут от Орлова («Супруги Орловы»), другие — от Николая Павловича («Тоска»). К первым относятся — Фома Гордеев («Фома Гордеев»), Илья Лунев («Трое») и др. В этих образах дан беспредметный, неосознанный в своей цели протест против тесноты жизни, ведущий благодаря своей беспредметности к личному краху этих героев. Ко второй категории относятся: Матвей Кожемякин («Жизнь Матвея Кожемякина»), Петр Артамонов («Дело Артамоновых»), Клима Самгина («Жизнь Клима Самгина»). Они недовольны жизнью, но участвуют в ней, подчиняясь ее течению. Они — скептики, постоянно разрываемые противоречиями между своим осуждением жизни и полной неуверенностью в себе, своих целях, своей воле. Несмотря на свое участие в жизни — они ее сторонние наблюдатели. Из них рождаются потом и образы сильных и уверенных буржуа, и образы разрушающих буржуазное благополучие пролетарских революционеров. Маякин («Фома Гордеев»), Варавка («Жизнь Клима Самгина»), Алексей и Мирон Артамоновы («Дело Артамоновых») относятся к первой категории. Скептицизм и тоска Тихона Павловича здесь

преодолеваются. В них живет активность, сознание своей устойчивости, довольство своим положением на почве буржуазного существования. Но есть и другой путь приобретения силы, активности и воли, путь, к-рый избрали герои с наиболее полно выраженной психологией класса. Хищный Челкаш («Челкаш»), освобождающийся от жадности собственности, Мальва («Мальва»), освобождающаяся от условностей и пут обиденной морали, Варенька Олесова («Варенька Олесова»), Кувалда («Бывшие люди») с его низвержением мещанского благополучия Петуниковых, и Сатин («На дне») с его проповедью «Человека». Протест и бунт, намеченные в Орлове — Фома Гордеев, приобретают здесь более реальный смысл. Наиболее ярким и вместе с тем символическим выражением этого преодоления действительности по пути нарушения ее, по пути стремления к идеалу — является гордый «Человек», поставленный над людьми и жизнью; этот абстрактный идеал абстрактного человека, достаточный общий, чтобы будить чувство протеста, не дает, однако, указаний пути, средств, цели реальной борьбы за реальные идеалы. Таковыми же по существу были «Песня о соколе» и «Песня о буревестнике». Этот беспредметный в ранних образах Г. протест впоследствии конкретизируется, приобретает реальное наполнение в образах пролетарских революционеров. Но эти образы не получили полноценного идеологического и художественного выражения. В «Матери» наиболее ярко развиты — мать, Андрей Находка и Рыбин. Павел дан схематично и несколько книжно. Интересно восприятие революции Андреем Находкой. Он по-своему воспринимает и проповедует социалистические идеи, и в его устах они звучат более возвышенно, чем у рационалиста Павла Власова, но менее верно по своему социальному смыслу. Характерно, что он расширяет лозунг социал-демократии: «люди всех стран, соединитесь в одну семью». Он поднимает «сегодня наше знамя, знамя разума, правды, свободы». Он не прочь облечь свои идеи в архаические религиозные формы: «Мы пошли теперь крестным ходом во имя бога нового, бога света и правды, бога разума и добра».

Руководящее начало в Находке — его эмоциональное, почти религиозное восприятие идеи объединения людей, идеи изгнания из жизни несправедливости, его неясная мечта о новом справедливом мире. Эта борьба по всему своему социальному составу укладывается в рамки протеста против тесноты жизни во имя абстрактного «Человека». Чрезвычайно интересно преломились социалистические идеи в образе Ионы («Исповедь»), богочеловек — богоборчество, социализм как религия и т. п. Все это не что иное, как своеобразное преломление социалистических идей в мелкой буржуазии, своеобразные социалистические утопии. Нил «в Мещанах» назван автором машинистом и также, по существу, вступает в конфликт с мещанством, во имя

гордой, свободной личности. И лишь в пьесе «Враги» есть более уверенная попытка дать классовую психологию пролетариата. Но эти произведения и эти образы наименее художественны, наименее полноценны, в них больше всего идейных и художественных противоречий. Это произошло в силу того, что пролетариат еще выступает в творчестве Г. не как субъект, а как его объект. Пролетарская идеология повлияла на творчество Г., но преломилась там, как проповедь абстрактного «Человека» гуманности, свободы личности, своеобразного утопического социализма — она не могла найти своего адекватного художественного и идеологического выражения.

Метод развертывания указанных образов находится в соответствии с тем социальным содержанием, которое в них дано. В основе развертывания образа у Г. нет устойчивого сюжетного стержня. Образы развертываются не на основе развития органических отношений между героями, вытекающими из их общей бытовой или другой связи, а на основе хроникального накопления образов, положений, ремарок автора и т. п. Произведения Г. по своему типу — скорее дневники. Одни ведутся от имени самого Г., другие от имени центрального, по замыслу автора, героя. Наиболее характерное для Г. построение — это жизнеописание. Так построены — «Фома Гордеев» (жизнеописание Фомы Гордеева), «Исповедь» (жизнеописание Ионы), «Трое» (жизнеописание Ильи Лулева), «Жизнь ненужного человека», «Жизнь Матвея Кожемякина», «Жизнь Клима Самгина», «Детство», «В людях», «Мои университеты» (последние три произведения дают хронiku фактов от лица автора), и др.

Не случайно, что там, где Г. не связывает себя необходимостью стройной интриги, он наиболее ярок: «Детство», «В людях», «Мои университеты» — несомненно наиболее совершенные произведения Г. Но в них и наиболее полно выражено стремление отрешиться от стройного сюжета.

Г. всего слабее там, где необходимо наибольшее действие героев. Таковы его пьесы. Здесь автор должен облекать свое творчество в формы менее адекватные его содержанию.

Характеристика образов, событий развертывается вокруг героя, поставленного в центр произведения (Фома Гордеев, Илья Лулев, Матвей Кожемякин, Петр Артамонов, Клима Самгин и др.). Смежные образы группируются вокруг центрального. Они вводятся часто механически (благодаря встрече), их введение нередко не мотивировано логикой произведения. Герои приходят и уходят, обменявшись двумя-тремя репликами, чтобы не возвращаться, или возвращаются для такой же эпизодической роли. Второстепенные герои вводятся как разновидности человеческого рода, они заинтересовывают автора сами по себе, а не в связи с необходимой логикой произведения. Отдельные образы могут быть удалены или

переставлены без того, чтобы существенно нарушилась логика произведения. Характеристика образов достигается не их углубленной трактовкой, а количественным накоплением вводных образов. Здесь не встретятся герои с усложненной психологией и философией. Их психологическое и идейное содержание сводится к небольшому количеству характерных черт. Здесь нет большого внутреннего усложнения психологии отдельных героев, как у Толстого, Достоевского. Произведение строится на основе развития психологии многих действующих лиц. В «Матвее Кожемякине», «Жизни Клима Самгина» так велико количество героев, так несложно их внутреннее содержание, что некоторые из них выпадают из контекста восприятия, мелькают, как случайные тени.

Произведения Г. строятся по принципу механического накопления положений, событий, описаний природы, быта, внешности героев и т. п. Каждый из этих элементов приобретает в произведении самодовлеющий характер, ослабленно связанный с необходимой логикой развертывания основного конфликта, данного в произведении. Отдельные эпизоды выпадают из необходимой логики основной интриги произведения, они для нее не существенны. В этом отношении особенно характерны вставки песен и описания пения, рассказы героев о своей жизни, пейзажи, рассуждения автора и т. п. Элементы эти вводятся не в силу необходимости для основной интриги и для характеристики образов, а в силу их самостоятельной важности. Так пейзаж, описание пения выступают у раннего Г. как начала, противопоставленные скучной и обыденной жизни. Эти особенности сами по себе не являются недостатком творчества, они являются этапом развития творчества определенной социальной группы, — они легко объяснимы условиями образа протестующего человека, выбиваемого из своей устойчивой социальной базы, движущегося к пролетариату, хотя и не сливающегося с ним. Разрушение устойчивых жизненных рамок, протест против гнета жизни во имя человека, социальная направленность творчества — все это выразилось в отвлечении от устойчивой сюжетной интриги, для которой нужны устойчивые жизненные рамки, в выдвижении личности героя, ибо отношения изменчивы, изменчива обстановка. Действие выступает не как процесс, а как событие — личность вырастает и связует эти элементы.

Социальная направленность не дает материала для психологического самоуглубления, она вырастает в необходимость суждения о жизни, о многих фактах, о многих людях, о всей жизни. Автор проводит перед читателем вереницу образов, фактов, чтоб выразить суждение о «мерзостях жизни», чтоб через образы свои протестовать против «виц-цовых мерзостей». Но так как этот протест основан еще не на действии, не на массовом

движении, перестраивающем жизнь, не на действия борющегося пролетариата, — он превращается в проповедь, в протест мыслящих, но еще не действующих людей.

Библиография: 1. Первое собр. сочин. Г. было предпринято изд-вом «Знание». Было выпущено 9 тт. под заглавием: «Рассказы и письма» (СПБ., 1905 — 1910), некоторые тт. выдержали до 10 изд.; следующие 11 тт. под заглавием: «Собр. сочин.», были изданы в изд-ве «Жизнь и знание»; Полное собр. сочин. прилож. к «Ниве», за 1917 — 1918 (вышло 9 тт., изд. не было закончено); Собр. сочин., изд. «Книга», Берлин, 1923 — 1928 (вышло 21 тт.); Собр. сочин., Гиз, Л., 1924 — 1928 (вышло 22 тт.) и многочисленные отд. издания. К юбилею Г. были изданы Гизом «Избранные произведения» Г. в особом юбилейном оформлении и массовым тиражом. Почти все произведения Г. переведены на иностранные языки.

II. Михайловский Н., Литература и жизнь (О Максиме Горьком и его героях), «Русское богатство», 1898, IX — XI в сб. «Отклики», т. II, СПБ., 1904; Андреевич (Соловьев Е. А.), Книга о М. Горьком и А. П. Чехове, СПБ., 1900 (здесь же и автобиография Г.); Бодяновский В. Ф., Максим Горький, СПБ., 1901 (2-е изд., СПБ., 1903); Коробка Н. И., Горький и его общественное значение, «Образование», 1901, IV — VI; Вогюв М., М. Горький как писатель и человек, М., 1902 (2-е изд., М., 1903); Луначарский А. В., «Отклики жизни», сб. ст., СПБ., 1906; Плеханов Г. В., К психологии рабочего движения (М. Горький, «Враги», «Современный мир», 1907, V (и в сб. «Обороны к нападению», М., 1910); Воронский В. (подп. Ордовский П.), Из истории новейшего романа. Горький, Курпин, Андреев, сб. «Из истории новейшей русской лит-ры», изд. «Звено», М., 1910, порефч. в сб. ст. «Русская интеллигенция и русск. лит-ра», Харьков, 1923 и в кн. Воронского «Лит-ые очерки», М., 1923 (в последнем сб. и др. ст. Воронского); Неведомский М., Максим Горький, «История русск. лит-ры XIX в.», под ред. Д. Н. Овсянко-Куликовского, т. V, 1910; Овсянко-Куликовский Д. Н., Итоги русской художественной литературы XIX в., «Вестник воспитания», 1911, VI — VIII; 1912, I; Его же, Собр. сочин., т. V, СПБ., 1911 (ст. «Социальные отбросы»; Чуковский К. И., Две души М. Горького, Л., 1924; Луначарский А. В., Литературные спутники, Гиз, Л., 1925; Горбачев Г., Капитализм и русская литература, ч. II, гл. IV, Гиз, Л., 1925 (2-е изд., Гиз, 1928); Григорьев Р., Максим Горький, Гиз, М., 1925; Груздев И. А., Максим Горький, Биографический очерк (По новым материалам), Л., 1925; Шкловский В., Удачи и поражения М. Горького, изд. «Закнига», 1926; Королицкий М. С., Максим Горький. Его творческий и жизненный путь, Л., 1927; «Максим Горький», сб. критич. ст. о нем, сост. Будков П. Е. и Пиксанов Н. К., Гиз, М., 1928 (ст. В. Фриче, В. Воронского, Р. Григорьева, М. Неведомского, Л. Троцкого, И. Кубикова, Е. Соловьева, Г. Плеханова); «Максим Горький», изд. «Никитинские субботники», М., 1928 (здесь даны ст. марксистов, не попавшие в предыдущий сборник: А. Луначарского, А. Воронского, А. Лежнева, В. Полонского и др.); Бесалов И., Стиль ранних рассказов Г., «Литературоведение», сб. под ред. В. Ф. Перевирева, М., 1928; ср. Его же, Логика образов раннего Горького, «Пет. и рев.», 1928, IV; «М. Горький в Н. Новгороде», сб. под ред. Я. О. Збленевича и др., Н. Новгород, 1928; «Горький», сб. ст. и воспоминаний, под ред. И. Груздева, Гиз, М. — Л., 1928; Горбов Д., Путь М. Горького, М., 1928; Коган П., Горький, Гиз, М. — Л., 1928; «О Горьком — современнике», сб. воспоминаний и ст., М., 1928; Фриче В. М., Максим Горький и пролетарская литература, «Красная новь», 1928, III.

III. Фокин А. Г., Библиография новейшей русской литературы, «Русская лит-ра XX в.», под ред. С. А. Венгерова, ч. I, кн. 5, год изд. не обозначен (регистрация доведена до июня 1914); Владиславлев И. В., Русские писатели, изд. 4-е, Гиз, Л., 1924; Его же, Литература великого десятилетия, Гиз, М., 1928; Мавдельштам Р. С., Художественная литература в оценке русской марксистской критики, изд. 4-е, Гиз, М., 1928; Груздев И. и Балухатый С., Максим Горький. Памятка-справочник, Гиз, Л., 1928; Писатели современной эпохи, т. I, ред. В. П. Козьмина, изд. ГИХН, М., 1928.

ГОСИЗДАТ — см. «Государственное издательство».

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

[Госиздат, Гиз] РСФСР было по постановлению ВЦИКа от 21/V 1919 образовано при Наркомпросе путем слияния крупнейших ведомственных и кооперативных издательств как «единый государственный аппарат

печатного слова». На него, помимо осуществления чисто издательских функций, положение, утвержденное ВЦИКом, возлагало также регулирование и контроль над деятельностью «всех ученых и лит-ых обществ, а равно и всех прочих издательств».

В этот первый период своего существования [1919—1921] Г. И. в соответствии с требованиями времени сосредоточивает свою работу гл. обр. на издании политической лит-ры и регулировании ведомственных изданий. Одновременно с борьбой за регулирование всей издательской работы в стране и наиболее целесообразное расходование ограниченных бумажных ресурсов Г. И. приступает к выпуску ряда крупных трудов — собрания сочинений Маркса, Ленина, Герцена и классиков художественной литературы.

С наступлением нэпа, декрет СНК от 28/XI 1921 о платности печатных изданий и утверждении положения о Главлите [6/VI 1922] резко изменяют характер деятельности Г. И. В портфеле Г. И. постепенно исчезает ведомственная лит-ра, отдаются его регулирующие функции, и оно переходит на рельсы собственного редакционного творчества и самостоятельной широкой издательской работы. По мере своего развития и укрепления собственной хозяйственной базы Г. И. превращается в издательский трест универсального типа, в к-ром сосредоточен выпуск всех основных видов лит-ры, а также музыкальных произведений, и к-рый строит свою мощную книготорговую сеть. Этот процесс находит юридическое оформление в «Положении о Г. И.», утвержденном СНК 2/VI 1923. На основании этого положения Г. И. существовало до последнего времени.

Г. И. является крупнейшей издательской организацией не только в СССР, но и во всем мире по масштабу и разнообразию своей деятельности.

Культурно-издательское лицо Г. И. определяется двойственным его положением: оставаясь коммерческим предприятием, Г. И. одновременно является государственным культурно-просветительным учреждением, непосредственно подведомственным Наркомпросу. На Г. И. лежит двойная обязанность — развивать свою издательскую деятельность на здоровой экономической базе и в то же время быть организационным центром советской литературы, влияя на ее развитие в направлении директив, данных государством и коммунистической партией.

Огромные экономические выгоды, вытекающие из природы крупного предприятия, предрешают постепенное укрупнение этого издательства путем слияния с ним ряда более мелких организаций («Красная новь», Ленгиз, Гвиз, «Прибой», «Военный вестник», «Долой неграмотность» и т. д.) и, кроме того, экономический рост Союза и культурный подъем масс влекут за собой естественный подъем его продукции. Рост

издательской деятельности Г. И. может быть иллюстрирован следующей таблицей:

Книжная продукция 1920—1928

Годы	Назв.	Экз. в млн.	Печ. отт. в тме.
1920	574	34 824	86 787
1921	716	20 385	61 402
1922	1 002	12 715	119 443
1923	1 907	28 703	319 736
1924	2 106	39 832	404 932
1925	3 716	92 366	727 471
1926	3 132	51 290	438 038
1927	4 108	79 948	475 313
1928	4 919	83 996	624 375

Эти цифры обнаруживают, что в 1925 и 1926 в деятельности Г. И. имели место неблагоприятные моменты, связанные с общей депрессией книжного рынка, дефектами планирования издательской работы и неосторожной тиражной политикой издательств. Однако в последующем году вновь наступает подъем, и план 1929 в печатных оттиках должен значительно превзойти максимальный 1925.

В последние годы Г. И. дает около половины всей товарной издательской продукции Союза и свыше 50% оборотов по книжному товару.

Располагая лучшей и наиболее мощной в Союзе производственной базой (типографии: «1-я Образцовая», «Красный пролетарий», нотопечатня в Москве и Печатный двор в Ленинграде), Г. И. осуществило большую работу по повышению качества технического оформления книги, к-рая ясна из сопоставления продукции по годам; в частности, научная книга Г. И. в настоящее время в состоянии конкурировать с иностранными изданиями.

Собственная торговая сеть Г. И., признанная основной в РСФСР (пост. СНК РСФСР от 3/II 1928), на 1/I 1929 насчитывает: 341 складов, магазинов и отделений подписных контор, 240 киосков в городах, 45 отделений при нацгизах и кроме того 5 574 единицы низовой сети бывшего общества «Книга деревне».

Рост книжных оборотов характеризуется следующими данными: в 1927—по книге, периодическим и музыкальным изданиям — 29 025,7 тысяч руб., в 1928 — 42 653,4 тысяч рублей.

Основное место в продукции Г. И. занимает учебная лит-ра, охватывающая свыше 40% всех листов-оттисков. В настоящее время Г. И. почти монопольно выпускает военную книгу. Кроме того, постановление СНК РСФСР от 7/II 1929 «О рационализации издательской работы», установившее разделение деятельности всех основных издательских организаций, подтвердило издание Г. И. основной массы агитационно-политической литературы, социально-экономических трудов, части крестьянской литературы и т. п. Положение Г. И. как основной

издательской организации универсального типа таким образом укрепилось. Особо следует отметить, что в Г. И. выходит полное собрание сочинений Ленина (3 издания), основная масса ленинской лит-ры и продукция Института Маркса и Энгельса.

Художественная лит-ра составляет около 10% всего выпуска Г. И.; основная часть этой продукции, согласно постановлению СНК, — издание «произведений русских и иностранных классиков, русских переводов литературно-художественных произведений народов Союза ССР, художественных произведений важнейших современных русских и иностранных писателей, книг по вопросам истории, теории и критики лит-ры». Однако этим не ограничивается фактическое значение Г. И. в деле издания художественной лит-ры, ибо Г. И. является основным пайщиком крупнейшего типизированного государственного издательства в этой области «Земля и фабрика» (см.), совместно с к-рым Г. И. практически осуществляет основную работу государства в области художественной лит-ры.

Основное место в работе Г. И. над изданием художественной лит-ры занимают классики. Издание их монопольно сосредоточено в Г. И. К этой работе Г. И. приступило с первых лет своего существования. До 1928 было издано 822 названия русских и 328 названий иностранных классиков в количестве около 21 млн. экземпляров. В этом году Г. И. создан пятилетний план издания классиков, согласно к-рому будет развертываться его дальнейшая работа. Помимо полных собраний сочинений и избранных сочинений классических авторов заслуживает быть отмеченной «Дешевая библиотека классиков», созданная Г. И. и позволяющая продвигать основные их произведения по дешевой цене в широкие массы.

По современной иностранной литературе Г. И. выпускаются крупнейшие авторы Запада и наиболее близкие нам писатели — Ромэн Роллан, Барбюс, Истрати и др. В целях ознакомления советского читателя с новинками иностранной лит-ры создан журнал «Вестник иностранной лит-ры» (см.). Что касается современной советской лит-ры, то Г. И. выпущен за предшествующие годы ряд отдельных книг и собрания произведений ряда крупнейших пролетарских писателей и попутиков.

В 1928 Г. И. приступило к организованному выпуску серии лит-ры народов СССР, а также дешевой библиотеки для широких масс, которая должна дать по максимально удешевленной цене основные произведения художественной и социально-экономической литературы. Отдельно заслуживает упоминания работа Г. И. в области создания книги для детей и юношества. Начав эту работу почти с первых дней своей организации, Г. И. довело издание литературы для детей к 1929 уже до 20 млн. оттисков. Основное внимание в этой области работы сосредоточено на создании, с одной стороны,

идеологически и педагогически выдержанной, с другой — художественной полноценной лирикой, рассчитанной на широкие массы детей. По размежеванию работы с другими издательствами, центр внимания Г. И. будет сосредоточен на наиболее трудном участке — литературе для дошкольников и детей младшего возраста.

Г. И. издается ряд важнейших литературно-художественных и критических журналов: «Красная новь», «Звезда», «Печать и революция», «На лит-ом посту», «Книга и революция», альманахи — «Советская страна», «Перевал» и др.

Библиография: П. Гюед. изд-во за пять лет, М., 1924; Каталог изданий Госуд. изд-ва и его отделений, 1919 — 1925, М.—Л., 1927; дополн. 1-е, М.—Л., 1927; дополн. 2-е, М.—Л., 1928; дополн. 3-е, М.—Л., 1928; дополн. 4-е, М.—Л., 1928; дополн. 5-е, М.—Л., 1929; Буллетень Госуд. изд-ва (выходит с 1921) в 1929 переименован в журнал «На книжном фронте»; Пятилетний перспективный план издания классиков, 1928 — 1932, М.—Л., 1928; Перечень др. материалов отчетного характера см. в указанных каталогах Госиздата. А. Халатов

ГОТТФРИД СТРАСБУРГСКИЙ [Gottfried v. Strassburg, ? — ок. 1220] — один из крупнейших поэтов немецкого средневековья, автор куртуазного эпоса «Tristan», представляющего пересказ одноименной поэмы англо-норманского трувера Томаса Британского и образующего вместе с ней так наз. «куртуазную» версию знаменитого сюжета бретонского цикла — сюжета любви Тристана и Изольды (см.). Характерными особенностями этой версии являются: устранение всех черт старой, так наз. «контлерской» разработки сюжета, противоречащих куртуазной концепции любви или не соответствующих изысканным формам придворной жизни, тщательная разработка психологических мотивов действия, введение многочисленных лирических диалогов и монологов, любовь к детальным описаниям природы и богатой обстановки придворного быта. В результате подобной переработки сюжета исчезает трагический конфликт роковой непреодолимой страсти и феодальной верности, свойственный старой версии, и в изображении любви Тристана и Изольды начинают звучать мотивы позднейшей эпохи — гармоническая радость реабилитации плоти. Недаром величайший из поэтов «куртуазной» поэзии, Г. С., по социальному своему положению — представитель новой общественной группы — городского сословия.

Переработанный сюжет, унаследованный от своего предшественника, Г. С. влагает в поразительную по мастерству форму. Музыкальность и легкость стиха, достигаемая чередованием трохеев и ямбов и правильным заполнением такта; уничтожение монотонности двустопий с прямой рифмой введением четверостиший и обилием enjambements; богатство рифм (во всем «Тристане» встречаются только три неточных рифмы); частое применение игры слов, омонимической рифмы, акростиха; отсутствие архаических форм; введение в немецкую речь французских слов и даже целых стихов; наконец склонность к метафорам и антитезам, подчеркиваемым

повторением, — все это характеризует Г. С. как одного из величайших мастеров куртуазного стиля — «стиля, изысканного до предельности, проникнутого тем очарованием и светлой радостью, той экзальтацией чувства и легким опьянением, к-рые средневековые поэты называют la joie» (Бедье).

Так же изощрена и богата тематика поэта. Место сухих перечислений норманского трувера занимают яркие описания со множеством деталей. Выходца из городского сословия, образованного мирянина, Г. С. пленяет не столько идеология рыцарства с ее мистическим слиянием феодальной верности и служения богу (показательно его отрицательное отношение к носителю этой идеологии — Вольфраму фон Эшенбаху), сколько изысканные и красивые формы его быта, рыцарское «вежество» — куртуазия. Всякой мелочи этого быта он готов посвящать сотни стихов. В каждом слове поэта звучит радость красоты земной жизни. Представитель класса, еще не развившего своей культуры, Г. С. мог выразить свое новое жизнеощущение лишь в формах культуры другой, высшей социальной группы, к-рая была для третьего сословия образцом для подражания. Конечно восприятие рыцарства и его культуры было у Г. С. неизбежно внешним. Его идеалом не мог быть Парсиваль — внешне неадаптированный и грубый («омужиченный»), но полный той силы духа, к-рую дает стремление к сверхличным целям, рыцарь-аскет, отрекающийся от всего земного. Идеал Г. С. — светский человек, изящный, обходительный, непогрешимый в вопросах этикета; не суровый воин или проповедник, а нежная, любвеобильная натура, подверженная всем соблазнам жизни, стремящаяся к наслаждению.

Певец земной радости, Г. С. и в другом отношении является провозвестником новой культуры: в его повествовании центр тяжести — не на необычности приключения, а на анализе переживаний действующих лиц, на изображении тончайших оттенков зарождающейся и торжествующей земной любви, — владычицы мира, «diu gewaltærinne Minne». Не менее показательна любовь Г. С. к весеннему радостному пейзажу: так, изображение жизни изгнанных Тристана и Изольды в суровом лесу превращается у него в ряд идиллических сцен на фоне ликующей природы.

Можно отметить у Г. С. еще ряд черт, сближающих его с поэтами Возрождения: любовь к аллегории, к намекам и реминисценциям из античной поэзии, к дидактическим отступлениям, — во всем этом чувствуются первые проблески иной культуры — культуры богатого и образованного горожанина.

Роман Г. С. остался незаконченным, — очевидно, из-за смерти автора; он обрывается на размышлениях Тристана, собирающегося вступить в брак с Изольдой Белоручкой. Существуют два окончания, составленные поэтами — Ульрихом фон Тюргейм из Швабии

[около 1240] и Гейнрихом фон Фриберг из Верхней Саксонии [около 1300]. Третье продолжение, написанное на нижнефранкском диалекте, сохранилось в незначительных фрагментах.

Текст «Тристана» издавался много раз: изд. v. d. Hagen [1819], Golther [1888], Bechstein [1890]; превосходный комментированный перевод на современный немецкий язык — W. Hertz [1877].

Библиография — см. «Тристан и Изольда».

Р. Ш.

ГОТТШЕД Иоганн-Кристоф [Johann-Christoph Gottsched, 1700 — 1766] — известный немецкий писатель, критик, историк лит-ры и театра, культурный деятель, виднейший писатель и теоретик раннего Просвещения. Г. издавал журналы: «Die vernünftigen Tadelrinnen» (Разумные худительницы, 1725 — 1726, 2 тт.), «Der Biedermann» (Честный человек, 1727) — по образцу английских «моралистических» еженедельников, затем «Beiträge zur kritischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit» (Статьи к критической истории немецкого яз., поэзии и красноречия, 1732), «Neuer Bücher-saal der schönen Wissenschaften und freien Künste» (Новая библиотека наук об изящном и свободных искусствах, 1745 — 1754), «Das Neueste aus der anmutigen Gelehrsamkeit» (Новое из области приятной учености, 1751 — 1762) — по вопросам эстетики и истории литературы. Художественное мировоззрение Г. носило узко рационалистический характер: в поэзии и лит-ре наибольшее значение он придавал поучительности. Он боролся с традициями Барокко, особое внимание уделяя реформе немецкой драмы, к-рую преобразовывал по французским классическим образцам. Готтшед был врагом всего вычурного, чрезмерно пышного, орнаментального. Он высказывался за ясность, простоту, «правдоподобность». Он изгнал из немецкой буржуазной лит-ры так называемые «Haupt und Staat-Aktionen», излюбленную драматическую форму Барокко, форму, перегруженную чисто зрелищными элементами. В истории немецкой лит-ры сыграла большую роль известная дискуссия между Г. и цюрихскими критиками Бодмером (см.) и Рейтингером по вопросам теории и направлений в искусстве. Последние выступили в защиту творческой фантазии, оправдывали введение элементов чудесного в художественные произведения (Мильтон). В дискуссии Г. потерпел поражение, к-рое было закреплено критикой Лессинга, позднее нападками деятелей периода «бури и натиска» на узко рационалистическую поэтику Г. Впрочем Лессинг, являвшийся крупнейшим немецким просветителем, во многом был близок Г., и только молодой Гёте, Гердер и другие «штюрмеры» окончательно подорвали его влияние в немецкой литературе.

Библиография: I. Основные произведения Г., кроме упомянутых: Готтшеда немецкая грамматика, вновь исправленная, 2-е изд., СПб., 1769 (3-е изд., СПб., 1791); Ausführliche Redekunst, 1728; Grundlegung einer deutschen Sprachkunst, 1748; Versuch einer kritischen Dichtkunst für die Deutschen, 1730; Deutsche Schaubühne, nach den Regeln der alten Griechen und Römer, 1740—1745 (6 тт., содержащих образцы драматических

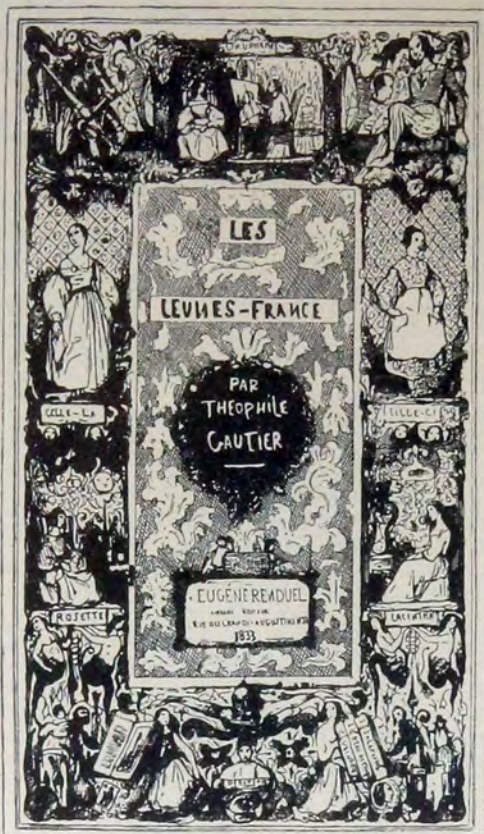
произведений: оригинал — самого Г., его жены, Шлегеля, и др. и перев. — Расина, Корнея, Мольера, Гольберга и др.); драма «Der Sterbende Cato», 1732 (пользовалась большим успехом); Gesammelte Schriften, hrsg. von Eugen Reicher, Berlin, 1901.

II. Гербель Н. В., Немские поэты в биографиях и образах, СПб., 1877 (биография и перев. К. Стучковского стих. «Языческий мир»); Wolf E., Gottscheds Stellung im deutschen Bildungsleben, 1895—1897, 2 а.; Waniek, Gottsched und die deutsche Literatur seiner Zeit, 1897; Reichel E., Gottsched, 1908—1912, 2 Bde.

III. Reichel E., Kleines Gottsched-Wörterbuch, 1902; Его же, Gottsched-Wörterbuch, I B., 1909. Б. П.

ГОТЬЕ Теофиль [Théophile Gautier, 1811 — 1872] — французский писатель. В первый период своего творчества примыкал к группе романтиков, сторонников Виктора Гюго. Принимал активное участие в браурных выступлениях романтической молодежи, в частности, в защите пьесы Гюго «Эрнани». Знаменитый «красный жилет» Г., его «меровингская» шевелюра и другие экстравагантности внешности характеризуют живописный быт романтических кружков (сенаклей). Кружок улицы Дуанна особенно близок молодому Г. [1833]. Его друзья — Жерар де Нерваль, Селестен Нантейль, Роже де Бовуар, Урлик, Девериа и другие писатели и художники. Из их среды рекрутировались те писатели «Молодой Франции» (Les Jeunes-France), облик которых Готье нарисовал несколько сатирически в одноименном сборнике своих повестей. Эта экстравагантная молодежь, вступившая в борьбу с «буржуазией» и «мещанским бытом», составляла в сущности аполитичную группу буржуазно-аристократической богемы, которую Жерар де Нерваль назвал «талантливой богемой». Творчество Г. первого периода — типично романтическая поэзия всего «необычайного», «чудовищного», «гигантского». Первый сборник стихотворений Г. вышел в 1830 («Poésies»); успеху его повредили политические события. В плане индивидуалистической юношеской поэзии Г. были и стихотворные сборники — «Альбертус» (Albertus, 1832) и «Комедия смерти» (Comédie de la mort, 1838) и романы — «Мадмуазель Мопэн» (Mademoiselle de Maupin, 1835), «Фортунио» (Fortunio, 1838) и др. «Альбертус» — характерный образец вычурного романтического стиля: эксцентрический сюжет, утрированные метафоры и антитезы. Это любовная поэма в духе «Мардош» и «Ролла Мюссэ»; герой ее — «дьявольский и фешенебельный» персонаж, в к-ром байронизм сочетается с легкомысленностью парижского бульварного фланера. Такой же тип денди-набаба — Фортунио, герой одноименного романа. В «Комедии смерти» много мотивов демонического романтизма, характерная кладбищенская тематика — могилы и лунный свет. Однако в указанных произведениях и в новеллах с экзотическими и фантастическими по преимуществу сюжетами встречаются необычные для романтиков пластические изображения пейзажа или предметов, зачастую переданные в различных живописных стилях. Среди романтиков Г. особенно культивировал «живописное изображение». Он стремился «показать» (faire

voir) предмет. Уже в юности он увлеклся живописью (учился в ателье художника Риуля). Все это облегчило переход Готье к парнасской поэтике, для которой особенно



Обложка к «Les Jeunes-France», 1833

характерно пластическое изображение. Лучший стихотворный сборник Г. — с характерным названием «Эмали и камни» (*Émaux et camées*, 1852) — относится уже к парнасскому периоду его творчества. Стихотворения этого сборника — мастерские пластические этюды — уголки пейзажа, натюрморт и т. п. Это — «этюды от руки», «симфонии в белом мажоре» и т. п. Отныне Г. стремится к «оптическому ритму», пространственному принципу композиции, которые являлись обычными для парнасцев. Г. называл себя «человеком, для которого внешний мир существует». Чувство вещи, характерное для Г., сказалось и в его авантюрном романе «Капитан Фракасс», — своего рода сюите эстампов о веке Людовика XIII, и в «Романе Мумии», где в изображении Египта за 1 000 лет до христ. эры Г. отошел от фальшивой декоративности типично романтического восприятия исторических эпох. Парнасцев с 50-х гг., Готье в своем декларативном стихотворении «Искусство» говорил о мастерстве, считая основным достижением искусства преодоление материала,

устанавливая аналогию между поэзией и пластическими искусствами: «Ваяй, шлифуй, чекань медали. / Твои витающие сны / На вечной стали / Да будут запечатлены». Бодлер, посвящая Г. свои «Цветы зла», назвал его «непогрешимым поэтом», «магом словесного искусства». Парнасская поэтика Г. была им намечена и в предисловии к «Цветам зла» Бодлера. В нем он выступает против «поэзии сердца» романтиков, в защиту «бесстрастной поэзии», против романтической теории произвольного вдохновения и, отрицая искусственное возбуждение (гашиш, морфий и т. п.), бывшее в моде у демонических романтиков 30-х гг., говорит о волевом начале поэтического творчества и принципе труда в искусстве. Г. был одним из ярких представителей теории «искусства для искусства»; он боролся против «утилитаризма» в поэзии: «все, что полезно, — говорил он, — уродливо». Художественной реализацией культа искусства явился эротический роман Г., гимн красоте — «Мадмуазель Мопэн». Он прокламировал аполитичность, аморализм и крайний формализм в искусстве. Его любимой формулой было — «все исходит от формы». Принципы искусства для искусства Г. совпали с требованиями объективности в поэзии у парнасцев, к которым принадлежали и писатели из радикальной республиканской буржуазной молодежи, даже социалистической, отошедшей от общечеловечности после крушения революции 1848 (например Леконт де Лиль). Но у Г. в его подчеркивании аполитичности поэзии («он ни красный, ни белый и даже не трехцветный; он никакой, и замечает революцию, когда пули разбивают стекла» — предисловие к «Первым поэмам», 1832) сказывается общественный консерватизм и даже буржуазная реакционность. Этот юношеский тезис последовательно был раскрыт Готье во всем своем творчестве вплоть до дней Коммуны. — Враг буржуазной промышленной культуры, Готье вынужден был заниматься журналистикой в прессе, развивавшейся в то время в широкие капиталистические предприятия. Как профессионал-журналист (художественный критик) Г. работал с 1836 по день смерти в «Прессе» Жирардена, затем во «Всемирном монитере» и в «Официальной газете». Он написал также несколько историко-литературных книг; самая оригинальная из них — «Гротески» (*Grotesques*) — посвящена забытым меньшим поэтам XV—XVII вв. Он дал яркие психологические образы, в духе критики Сент-Бёва, поэтов — Вийона, Сирано де Бержерака, Сент-Амана и др. Большой историко-литературный интерес представляет и его книга «История романтизма». Особое место в творчестве Г. занимают его книги путешествий — путевые впечатления, красочно изображающие многообразный пейзаж и предметы искусства, которые ему приходилось видеть от Египта до России («Путешествие в Россию», «Путешествие в Испанию», «Италия», «Восток»

действительностью, писатель дает ее противоречиям ирреальное разрешение.

В своих романах: «Багровый знак» (The Scarlet Letter, 1850), «Дом с семью шпилями» (The House with the seven Gables, 1851), «Блудный блуд» (The Blithedale Romance, 1852) (изображающем знаменитую «Brook Farm», «коммунистическую» общину интеллигентов) и «Мраморный фавн» (The Marble Faun, 1860) Г. берет мир в смене явлений, различные стороны и явления бытия не отделены для него абсолютно одно от другого: «от самых врат рая тропинка ведет в преисподнюю» («Багровый знак»), добро и зло — разные стороны одного явления, преступление есть вместе с тем и исправление, отступление от должного есть одновременно и возвращение к нему; нарушение есть и утверждение нарушенного: героиня «Багрового знака» совершает преступление, но ее судьи — еще худшие преступники, она же в своем «грехе» обретает подлинное понимание жизни и этим искупает его; Зинобия в «Блудный блуд» — воплощение радости, но кончает самоубийством, Присцилла — воплощение безволия и печали, но оказывается победительницей в борьбе с Зиной и т. д.; семейство Пинcheon в «Доме с семью шпилями» обременено роковым проклятием, оно возрождается в каждом новом поколении, но эта обреченность является основой движения, именно в силу этой обреченности проклятие к концу концов уничтожается; герой «Мраморного фавна» с роковой неизбежностью приходит к убийству Мириам, она с той же неизбежностью идет к тому, чтобы стать жертвой, но это преступление пробуждает его от безразличного пассивного отношения к действительности, делает его человеком. Свообразие диалектики Г. заключается в том, что, воспринимая бытие в его движении, писатель кладет в его основу идею предопределенности всего сущего. Г. суживает противоречия, перенося их только в область психики, действительность его героев направлена на изменение их самих, а не окружающих условий. Отступление от нормы внутренне перерождает его героев, а их возрождение приводит в конце концов к утверждению общества, от которого они отталкиваются. Общественный конфликт становится психологическим, и разрешение противоречий обращается в свою противоположность — в их утверждение. Г. в своих романах остается художником той группы мелкой буржуазии первой половины XIX в., к-рая была слишком консервативна, чтобы вилотную войти в радикальное утопическо-социалистическое движение того времени, и в то же время была слишком радикальна, чтобы примириться с обществом, главной силой к-рого была стремительно растущая самодовольная буржуазия.

Библиография: I. Русск. перев.: Дом о семи шпилях, СПб., 1852; Красная буква, СПб., 1856; Монте-Бени, СПб., 1861; Книга чудес, Расск. для детей из мифологии, СПб., 1896 (и СПб., 1912—1914, 2 т.); Фантастические рассказы, М., 1900; Багровый знак, 1912; Блудный блуд, 1913; Лучшее американское изд.: New Waiside Edition, N. Y., 1902.

II. Венгерова З., Американская лит-ра, «История западной лит-ры», под ред. проф. Ф. Д. Батюшкова, т. III; Великие американские писатели, Трента и Эркина, СПб., 1914; Bibliography of N. Hawthorn by N. E. Brown, Am., 1905. О роли Г. в развитии американской новеллы: Hawthorn and the short-story by W. M. Hart, Am., 1900. О лит. группе Г.: Hawthorn and his Circle by Julian Hawthorn, Am., 1903. Общие труды о жизни и творчестве: Life and Genius of N. Hawthorn by F. Q. Stearns, Am., 1906; The Rebellious Puritan: Portrait of N. Hawthorn by Lloyd Morris, Am., 1927, 1928; Избранные места из дневников Г.: The Heart of Hawthorn's Journals, edited by Newton Arvin, Am., 1929.

ГОУЭЛС Уильям Дэн [William Dean Howells, 1837—1920] — американский романист, поэт и критик, виднейший представитель школы так наз. «нежного реализма», основной принцип к-рого Г. сформулировал в следующих словах: «наиболее оптимистический взгляд на жизнь есть в то же время и наиболее американский». Являясь художником консервативных слоев мелкой буржуазии в эпоху ее вытеснения крупной, Г. во всех своих многочисленных произведениях неизменно проходил мимо социальных противоречий, действительность бралась им как нечто неподвижное, не подлежащее изменению; его внимание устремлялось лишь на узко личные, преимущественно любовные конфликты, никогда не перераставшие в общественные. Г. изображает жизнь верхних слоев общества, сюжеты Г. основаны на мало характерных в социальном смысле событиях: любовь культурного молодого буржуа к малообразованной девушке («Случайное знакомство» — «A Chance Acquaintance», 1873), любовные увлечения сорокалетнего мужчины («Баба лето» — «Indian Summer», 1886), мелкие конфликты семейной жизни («Современный случай», 1882, «Их серебряно-свадебное путешествие», 1899 и др.), причем даже эти незначительные противоречия в финале неизбежно получают свое благополучное разрешение. Единственный роман Г., имеющий серьезное лит-ое значение, это «Карьера Сайлеса Лафена» (The Rise of Silas Laphan, 1885); в нем Г. изображает распад аристократической семьи, под влиянием капитализма теряющей свои традиции и постепенно сливающейся с буржуазией. Два романа Г. — «Путник из Альтурии» (A Traveller from Altruria, 1894) и «Через игольное ушко» (Through the Eye of the Needle, 1907) посвящены изображению мелкобуржуазной утопии, где все счастливо и равны.

Четыре тома рассказов Г. («Suluban Sketches», 1871; «A Fearful Responsibility», 1871; «Questionable Shapes», 1903; «Between the Dark and the Daylight», 1907) даже в свое время не представляли собой значительного литературного явления.

С 1865 по 1871 Г. был одним из редакторов журнала «Нация» (Nation), с 1872 по 1881 — редактором «Атлантического ежемесичника» (Atlantic Monthly), с 1886 вел руководящую работу в «Журнале Гарпера» (Harper's Magazine). В этих журналах Г. опубликовал множество статей по вопросам литературы и искусства, впоследствии вышедших отдельными книгами: «Criticism and

Fiction» [1891], «Heroines of Fiction» [1901], «Literature and Life» [1902]; известны также его книги: «Modern Italian Poets» [1887], «My Literary Passions» [1895], «Literary Friends and Acquaintances» [1900], «My Mark Twain» [1910].

В 1909 Г. был избран президентом Американской академии и занял в американской культурной и лит-ой жизни руководящее положение. Это обстоятельство имело отрицательное влияние на развитие радикальной американской литературы. Только в эпоху войны Г. и его последователи были вытеснены группой «левых» критиков (Г. Л. Менкен, Натан и др.).

Г. был хорошо знаком с творчеством Тургенева, Достоевского и Толстого и неоднократно подчеркивал влияние этих писателей, в особенности Толстого, на его творчество. Это утверждение однако не соответствовало действительности, ибо Г. ни в одной из своих книг не мог подняться до реализма этих писателей. Конец прошлого века и начало настоящего — период наибольшей популярности Г. Он считался лучшим писателем эпохи. Объясняется это тем, что передовые слои мелкой буржуазии в то время были весьма малочисленны и не имели крепкой опоры в социальной действительности, выдвинутые ими писатели, в отличие от послевоенной эпохи, не могли занять руководящего места в литературе (Крэйн, Норрис, Драйзер, Геррик). Г. написал также ряд книг о своих путешествиях: «Toscan Cities» [1885]; «Letters Home» [1903]; «London Films» [1905]; «Certain Delightful English Towns» [1906], «Seven English Towns» [1909]; «Venetian Life» [1866], «Italian Journeys» [1867].

Библиография: Г. В русск. перев. произв. Г. нет. На английском яз. полного собр. сочин. не имеется, большинство его книг издано издательством Houghton Mifflin and Co, Boston. Помимо перечисленного выше ему принадлежат: Poems of Two Friends, 1860 (стихотворения); No Love Lost, 1869 (ритуал. роман); Poems, 1873 (стихотв.); A Foregone Conclusion, 1874 (роман); Out of the Question, 1877 (роман); Life of Rutherford B. Hays, 1877 (биография); A Counterfeit Presentment, 1877 (роман); The Lady of the Aroostook, 1879 (роман); The Undiscovered Country, 1880 (мистич. роман); Doctor Breen's Practice, 1880 (роман); A Woman's Reason, 1883 (роман); A Little Girl among Old Masters, 1883; Three Villages, 1884; The Ministers Charge, 1886 (роман); April Hops, 1887 (роман); Annie Kilburn, 1888 (роман); A Hazard of New Fortunes, 1889 (роман); The Shadow of a Dream, 1890 (роман); A Boy's Town, 1890 (детск. рассказы); An Imperative Duty, 1891 (роман); The World of Chance, 1893 (роман); The Coast of Bohemia, 1893 (роман); Stops of Various Quills, 1895; Impressions and Experiences, 1896 (эскизы и воспоминания); An Open-Eyed Conspiracy, 1897; Ragged Lady, 1899 (роман); The Kentons, 1902 (роман); The Night of Pony Baker, 1902 (роман); Miss Bellard's Inspiration, 1905 (роман); The Mother and the Father, 1909 (роман).

П. Harvey A., William Dean Howells, N.-Y., 1917; Cooke D. G., William Dean Howells, 1922; Parkins O. W., W. D. Howells, A critical study, 1923; Phelps W. L., Howells, James, Bryant and other essays, 1924; Life and Letters of William Dean Howells, ed. by Mildred Howells, Doubleday, Doran, 2 vv., N.-Y., 1928. С. Дичман

ГОФМАН Виктор Викторович [1884 — 1911] — известный поэт. Окончил Московский университет, занимался критико-биографической работой в «Новой жизни», «Русской речи», «Новом журнале для всех» и др. Значение Г. в русской лит-ре основано на двух книгах стихов: «Книга вступлений»

(СПБ., 1905 г.) и «Искус» (СПБ., 1910 г.); его прозаические опыты (книга рассказов «Любовь к далекой», СПБ., 1912, посмерт.) мало удачны. Творчество Г. является наиболее целостным выражением той поэтической устремленности, к-рую можно назвать интимизмом и к-рая проявляется еще до Г. в творчестве Фета, М. Лохвицкой, Фофанова (см.). Прекрасную характеристику своей устремленности дает Г. в строках: «Мне безразличны все дороги, что вы избрали для борьбы... Ах, я люблю одни обманы своей изнеженной мечты и вам ведомые страны самовлюбленной красоты». Испытав влияние Бальмонта, Брюсова, а впоследствии Блока (цикл «Голубая любовь»), Г. тем не менее остался вне общей линии символической поэзии. В некоторых отношениях Г. является предшественником Северянина (см.). Поэзия Г. отражает психику русского интеллигента-дворянина, живущего в обстановке современного города, рвущегося обратно на лоно природы, отмежевывающегося от городской современности. Но город XX в. не мог быть просто декорацией для интимных переживаний: Г. «порабощен навек» городом и «трудно бессмысленно-позорным». Наряду с интимными сценками и пейзажами природы все явственнее звучит у Г. пессимизм и отчаяние человека, «не во-время пришедшего в жизнь». И Г. кончает неврозом и самоубийством [1911, в Париже].

Библиография: I. Собр. сочин. в 2 тт., изд. Пашуканиса, М., 1917; То же, со вступ. статьей В. Брюсова и А. Левинсона, Берлин, 1922.

II. Брюсов В., Далекие и близкие, М., 1911; См. еще статьи в «Новой жизни» (авг. — дек. 1911), «Речи» (1911—1912, ст. Айхенвальда, Л. Васильевского, Тугенхольда), «Новом журнале для всех» (сент. 1911), «Солнце России» (1911, ст. Д. Ц.) и др.; Гумилев Н., Письма о русской поэзии, П., 1912.

А. Ш.

ГОФМАН Модест Людвигович — современный литературовед и поэт. Первая книга Гофмана «Соборный индивидуализм» (СПБ., 1907) — очерк истории индивидуализма с древних времен, написанный в духе религиозно-философских исканий русских символистов. В своей антикizziрующей поэзии («Гимны и оды», СПБ., 1910) Гофман пытается привить русскому стиху самые сложные античные размеры (алкеевы, сальфические, асклеиадовы и др. строфы). Работы Гофмана посвящены гл. обр. Пушкину и поэтам его эпохи. Г. разрабатывает в них биографию, текстологию, историю создания произведений, имея конечной целью психологию творчества, вопрос о «преображении жизни в эстетический феномен». Из книг Гофмана особенно известен его «Пушкин» («Первая глава науки о Пушкине»), представляющий собой ревизию текстологических принципов пушкиноведения (см.). С 1923 — белоэмигрант.

Библиография: I. Книга о русских поэтах последнего десятилетия, СПБ., 1909 (очерки, стихотворения, автографы); Боратынский Е. А., Полное собр. сочин., 2 тт., изд. Акад. наук, СПБ., 1914 — 1915; Дневник А. Н. Вульфа, П., 1915; Поэзия Боратынского, П., 1915; Пушкин. Его общественные взгляды и настроения, Чернигов, 1917; Пушкин. Первая глава науки о Пушкине, 2-е изд., П., 1922; Пропущенные строфы «Евгения Онегина», П., 1922 (отт. из сб. «Пушкин и его современники»); Дельвиг, Незданные стихотворения, П., 1922, и др.

ГОФМАН Эрнст Теодор Амедей [Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 1776 — 1822] — немецкий писатель. Р. в Кенигсберге. По образованию юрист. В 1800 — ассессор королевского суда в Познани, 1802 — правительственный советник в Плоцке, 1804 — в Варшаве, 1806 — лишается должности и

ность, несообразность, экзотическая противоречивость его были закономерны. Творчество Г. является замечательным образчиком романтического гротеска, материал для которого Г. давала жизнь. Детство в чванном доме родовитых бюргеров Кенигсберга, города, где застывший в формах XVIII в. уклад филистерского быта уживается с упадочным мистицизмом; годы учения в не менее затхлой атмосфере прусских юстиц-коллегий; будирование против «высокого начальства», составление непочтительных карикатур, оканчивающиеся служебной катастрофой — переброской в польские городишки (Плоцк) глухой окраины прусской колонизации; попытки сбросить опротивевшую ляжку чиновничества для «свободной жизни в искусстве» — в условиях тогдашней Германии — для худшей, более приниженной зависимости «капельмейстера» княжеских и королевских опереточно микроскопических германских деспотий и погружения в театральную и музыкальную богему; возвращение в ненавистную атмосферу прусского камергерихта; шатание по кабакам и посещение берлинских «эстетических чаепитий», где, нарушая сословные границы, сталкиваются просвещенные еврейские дамы и промотавшиеся князья, спившиеся гении, титулованные антрепренеры и разорившиеся на наполеоновских войнах купцы; и наконец последний гротеск, которым дарит поэта Священный союз, — предъявление умирающему «советнику высшего апелляционного суда» обвинения в «демагогии» и антиправительственной агитации и наложение ареста на его (почти предсмертную) сказку «Повелитель блох» — все это дало достаточный материал для произведений Г. Произведения Г., на первый взгляд ошеломляющие пестротой, необычностью, распыленностью, кричащим разногласием своих очертаний, оказываются, в сущности, очень цельной, глубоко единой системой. Первым и основным свойством этой системы является обнаженная, подчеркиваемая постоянно двупланность. Она проявляется во всем, начиная с образов, раскрываемых Г., в существе своем всегда двойнических («Элексир дьявола» дает в образе Медарда наиболее развернутое, разностороннее, полное выражение двойничества; здесь мы имеем последовательное развитие того, что постоянно содержится в образах Г.), в обязательном контрастировании, резкой противоречивости реального и фантастического, в мастерском использовании гротеска, наконец, в таком построении вещей, когда двупланность становится основным методом композиции и стиля. Действительно: давая развитие сюжетной нити в двух аспектах — реальном и фантастическом или — что в данном случае равнозначно — «филистерском» и «энтузиастическом» — Г. широко пользуется композиционными приемами, нарушающими логическую последовательность фабулы и разбивающими ее на отдельные фрагменты: техникой вставной новеллы



Гравюра на дереве П. Я. Павлинова

начинает жить уроками музыки и статьями для музыкальных журналов. В 1808 — Г. получает должность капельмейстера, сперва в Бамберге, затем в Дрездене и Лейпциге [1813 — 1815]. В 1816 он снова получает должность при королевском суде в Берлине; в 1822 — умирает от мучительной болезни спинного мозга.

Г. — один из виднейших представителей романтизма в немецкой лит-ре. Немецкий романтизм был выражением идеологии не только феодальной аристократии, терявшей свою устойчивость, деградировавшей, но и буржуазии, развивавшейся в обстановке еще продолжавшего жить феодального режима. В отсталой стране, распыленной на множество мелких деспотий, с тяжелой, мучительной медленностью [Меринг говорит о «недостаточном экономическом развитии», а также о том, что «французское господство (в начале века) очистило Германию лишь от самого грубого феодального мусора»] осуществлялось становление буржуазного класса. Не только незрелость, несомненная бесформенность сознания класса сказываются во всех областях его идеологии, но и огромная, давящая власть феодальной традиции. Можно сказать, что мелкобуржуазное искусство этой эпохи родилось в сумрачной феодальной тюрьме — гротеск-

(напр., в сказках «Золотой горшок», «Принцесса Брамбилла», «Щелкунчик и мышиный царь», «Неизвестное дитя»); техникой оформления, к-рая в «Серапионовых братьях» позволяет чередовать сюжетный (вставные новеллы) и несюжетный (разговор Серапионовых братьев) ряды; чередованием сюжетных рядов (в «Истории кота Мурра» рассказ кота-филистера перебивается листами из биографии энтузиаста Крейсера, якобы вложенными в качестве прусской бумаги, причем подчеркивается хаотичность, случайность чередования); техникой «аналитического» («hysterion — proteron» в «Элексире дьявола») и «кольцевого строения», устраняющего возможность развязки (в «Истории кота Мурра») и т. п. Так же мастерски чередует Г. два стиля: насыщенный образами (композитор и художник, Г. доводит до тончайшей виртуозности как свойственный ранней романтике прием «синкретизма ощущений», так и излюбленную поздними романтиками игру светотени), богатый фигурами восклицания, высокопатетический стиль, доходящий до дифирамбических ритмов и белого ямба (так напр. в «Элексире дьявола» некоторые наиболее патетические места незаметно переходят в ямбический стих), и подчеркнуто-прозаический, пародический-канцелярский стиль с тяжеловесными периодами и лексикой XVIII в. Наиболее характерно для «романтической иронии» Г. то, что распределение этих стилей не совпадает с распределением сюжетных рядов: фантастика часто дается в отрицающем ее прозаическом стиле (ср. стиль вставных сказок в «Принцессе Брамбилле», «Щелкунчике и мышином царе»), тогда как патетический стиль не раз пародируется устами Гофманских филистеров (так, прием ямбической клаузулы осмеян в «Истории кота Мурра» — «Du redest in Jamben! Murr, du herrlicher Kater!», стиль «Золотого горшка» автопародируется Г. в «Маленьком Цахесе» и «Королевской невесте»). Двойственность оказывается наиболее глубокой, постоянно определяющей чертой творчества Гофмана не случайно. Это восходит к разорванности, противоречивости сознания класса, сталкивающегося в своем развитии с препятствиями, к-рые кажутся непреодолимыми, стесненного в своем становлении, — между существующим и желаемым здесь возникает болезненный разрыв. В искусстве мещанского художника двойничество оказывается так. обр. лишь своеобразной проекцией действительных отношений.

Г. обращается постоянно к фантастике. Он широко пользуется техникой английского «романа ужасов» XVIII в. и современной ему романтической «трагедии рока» — роковые вещи, колдуньи и волшебники, двойники, загадочные, чудовищные и демонические личности, сам дьявол вступают в действие. Кошмарное оказывается обычной атмосферой произведений Г., художник явно устремлен к внежизненному, иллюзорному,

он отталкивается от действительности, кажущейся ему нелепой и жестокой. Но при всем этом, характернейшим свойством Г. является реалистическое изображение. Буржуазный художник обладает проницательным зрением, в его искусстве раскрываются свойства, не содержавшиеся в искусстве аристократическом, — полное, очень насыщенное знание реального мира, большая гибкость и изощренность видения, крайне дифференцированное восприятие реального бытия. Г. очень привязан к вещам, он их метко и проникновенно определяет, он создает замечательные изображения современного ему немецкого быта.

Так возникает противоречие, определяющее творчество Г. С одной стороны, перед нами реальный быт, раскрытый с непосредственной свежестью художника поднимающейся буржуазии, бытовая живопись исключительной полноты. Именно Г. является одним из первых немецких писателей-урбанистов — ср. его великолепные по своей конкретности картины современного ему Берлина («Кавалер Глюк», «Выбор невесты»), Данцига («Artushof»), Дрездена («Золотой горшок») и др. Этому реальному плану противостоит другой — фантастический, внезапно врывающийся в реальное бытие, смещающий все его обыкновения, нарушающий его упорядоченное течение, повергающий все



Безумный Крейслер. Рис. Гофмана

в хаос. Начинается фантастика, чертовщина, в сумасшедшем вихре крутятся события, реальный план разлагается фантастическим планом.

Реальный быт в произведениях Г. оказывается очень специфическим, это — бытие служилого мещанства и бюргерской интеллигенции, задыхающихся в феодальных канцеляриях и не менее загнанных научных

учреждениях (архивах, университетах) или задвленных в обезьяньих лапах феодальных «покровителей искусств». Это и есть классовая почва, основа творчества Г., именно отсюда черпает свои соки художник.



Гравюра на дереве А. Кравченко к «Повелителю блох»

Не случайно этот план интерпретируется в гротескно-реалистических чертах: «патриархальный» уклад малых феодальных княжеств, в котором так уютно чувствовал себя мелкий бюргер-ремесленник, лапост и чиновник за 2 — 3 поколения до Г. («Идиллии» Фосса, «Герман и Доротея» Гёте) начал давить тяготеющую к большому городу, выбитую из старых хозяйственных рамок бюргерскую интеллигенцию, в то же время слишком слабую, чтобы противопоставить ненавистной, но крепкой действительности что-нибудь, кроме мира музыкальных грез, снов и навеянных наркотиками видений (мотивы пьяного экстаза, так хорошо известного ему по личному опыту, повторяются Г. в «Фантастических пьесах в манере Калло» и в «Эликсире дьявола»). Характерно, что когда художник отклоняется в область идиллического бытописания мещанской действительности — так сделал, напр., Г. в повестях «Мартин Бочар» и «Мастер Вахт» — действие этой мещанской идиллии пришлось переместить в цехово-ремесленную среду позднего средневековья.

Противостоящая реальному плану фантастика складывается из двух моментов. Прежде всего, это очень феерическая интерпретация социальных и бытовых отношений

современной поэту Германии. Фантастика дается здесь как оборотная сторона действительности: дух огня служит архивариусом в Дрездене («Золотой горшок»), вечный жид имеет торговое дело в Берлине («Выбор невесты»), гении и стихийные духи путешествуют комми-воажерами («Повелитель блох»), фея живет на пенсии отставной гофрейлины («Маленький Цахес, прозванный Цинобером») и даже скромный канцелярский служитель «со спиной» оказывается зачарованным попугаем («Золотой горшок»). Характерно и снижение роковых и фантастических вещей: бутафория «трагедии судьбы» превращается в обыденную обстановку мещанского жилища — кофейник, горшок, чернильные пятна («Золотой горшок») и даже блохи («Повелитель блох»), а обстановка нездешнего мира становится хламом театрального реквизита («Принцесса Брамбилла») или увеличенной детским воображением кондитерской лавочки («Щелкунчик и мышиный царь»). В мир фантастики переносятся привычные формы быта, реальные отношения: образ страшного мага сбивается на образ большого деспотического чиновника; нездешнее царство Урдар как две капли воды похоже на немецкое захолустное княжество («Принцесса Брамбилла»), и весь комплекс филистерских отношений переносится Г. в мир животных («Известия о Берганде», «История kota Мурра», «Дневник обезьяны Пфифи»). Таким образом повторяется одна и та же безысходная действительность. В этой ограниченности, в этой механизации отношений, в возможности подмены человека автоматом («Песочный человек» — Г. вообще часто пользуется мотивом автомата) и начинается «страшное» в произведениях Г. Нетрудно рассмотреть в этих кошмарах реальное основание — фантастика оказывается гиперболизацией действительности. Другое направление в фантастическом восходит к изображению искажений нового мира, справедливости, своего места на земле. Здесь расцветает порой очень патетическая иллюзорность. Реальные «лишние люди» предстают перед нами в красках феерии — они носители «правды-красоты» на земле (Ансельм из «Золотого горшка», Пергринус Тис из «Повелителя блох» и, в особенности, «странствующий энтузиаст» — Крейслер). Так противоречие между реальным и фантастическим планом в творчестве Г. снимается. Существует глубочайшее единство между двумя этими планами. Они, в сущности, являются двумя сторонами одного и того же представления, в них выражается одно и то же мещанское сознание, расщепленное в период кризиса.

Основной образ Г., так полно представленный Крейслером (к нему постоянно возвращается Г.: с Крейслера начинаются «Фантастические пьесы в манере Калло», Крейслер выступает и в «Истории kota Мурра»), Ансельмом из «Золотого горшка», Медардом из «Эликсир дьявола» и многочисленными вариациями этого замысла, —

чрезвычайно характерен. Это — образ тщетного искателя, обреченного на трагический конец энтузиаста, лишнего человека, не находящего своего места в жизни, смешного и несчастного неудачника среди благополучных филистеров. Каждый раз путь представителя этой породы продолжает одно и то же направление — любой из этих трагических энтузиастов стремится разорвать стесняющие его рамки обыденщины, пробиться наверх, стать хозяином своей жизни, властвовать над судьбой, а не быть игрушкой в ее руках. И каждый раз это намерение оказывается неосуществимым, энтузиаст обречен на гибель, и счастливый исход мыслится лишь в плане иллюзорном. Г. создает характерный образ искусства мещанского кризиса, в этом смысле он является начинателем, к-рого потом, вплоть до наших дней, повторяют художники классов, теряющих свою устойчивость.

Феодальный мир занимает в творчестве Г. очень значительное место. Именно здесь дается противопоставление образу обреченного искателя, именно здесь мещанский художник подходит к изображению мира враждебного. Быт немецкого заходящего княжеского двора и крупного дворянского поместья преломляется во всех формах сатиры — от сравнительно благодушного гротеска (князь Ириней в «Биографии капельмейстера Крейсера») до сифитовской иронии, топящей княжеского временщика — полномочного министра в... серебряном ночном сосуде («Маленький Цахес, прозванный Цин-обером»), — насыщен тематикой «ужасов» и кошмаров («Майорат», «Элексир дьявола»). Но опять уродливости этого мира поэт противопоставляет лишь иллюзорную действительность. В этом беспрекословном признании непреодолимости, роковой власти феодального мира, в этой смятенности сказалась незрелость сознания класса, выразителем которого был Гофман.

Фантастика Г. получает так. обр. классовую систематизацию. Она упорядочивается, несмотря на всю ее кажущуюся хаотичность, если смотреть на нее, как на явление социально детерминированное. Причудливое, своеобразно уродливое, угловатое, деформированное искусство Г. является очень ярким свидетельством искусства становящейся буржуазии, искусства, вынужденного пробиваться сквозь щели затхлой феодальной тюрьмы.

Своеобразны лит-ые судьбы Г. В Германии — успех его в последние периоды творчества, как занимательного беллетриста (Gespenster-Hoffmann — так воспринимает Г. и Гейне — «Die romantische Schule»), быстро сменяется долгим забвением: гротескная раздвоенность задыхающегося в феодальных условиях мещанина не была созвучна ни революционным настроениям 30—40-х гг., ни, тем менее, хозяйственному самодовольству строящего «свою» империю буржуа 60—80-х годов. В этом отношении показательны попытки литературоведов

(Элингер) реабилитировать Г. как писателя-реалиста. Только немецкий символизм — отражение в лит-ре упадочнических настроений раздвоенной промышленным капитализмом мелкой буржуазии и торгового патрицианства — и в особенности рожденный разорением и отчаянием буржуазной интеллигенции послевоенного периода экспрессионизм воскрешают Г.-романтика и широко пользуются его мотивами (Мейринк).

Не менее показательны лит-ые судьбы Г. на западе и востоке от Германии. В англо-американской и французской лит-рах, лит-рах стран, уже изживших феодальные формы, Г. воспринимается преимущественно в плане экзотического (Дюма-отец) и кошмарного (Эдг. По). Иначе в России, где феодальные формы не были пережитком прошлого. Здесь понимание Г. значительно глубже (Герцен, статья о Г. в «Телескопе»),



Титульный лист к 1-му изд. «Кота Мурра»

формы Г. органически усваиваются в целом (Одоевский — иначе освещено в труде П. Н. Сакулина — «Князь В. Ф. Одоевский»), а отдельные мотивы и художественные приемы Г. продолжают жить еще в творчестве натуральной школы и дворянского реализма 50—60-х гг.: так Гоголь

в «Невском проспекте», Тургенев в «Вешних водах» повторяют мотивы «Igrungen» и «Geheimnisse», Достоевский (не говоря уже о мотиве «двойника») в «Игроке» — «Spiegelglück», Сологуб в «Истории двух калош» — «Крейслериану»; из поэтов мотивами Г. пользуются: А. Майков («Старый дождь» — ср. «Doge und Dogaresse») и в особенности — А. Толстой и Ап. Григорьев («Venezia la Bella» — Дневник странствующего романтика). Характерно, что революционно настроенная разночинная интеллигенция 60—70-х гг. проходит мимо Г. В русской лит-ре послеоктябрьской эпохи наблюдалось тяготение к Г. и его технике группы молодых писателей, объединившихся (что уже показательно само по себе) в кружок «Серапионовых братьев» (см.). О влиянии Г. на русскую лит-ру более подробно см. статью П. О. Морозова (Г. Избранные сочинения, ч. I, Фантастические повести в манере Калло, перевод П. О. Морозова, под ред. Е. М. Браудо, Гиз, «Всемирная лит-ра», П., 1923) и заметку Р. Шор («Из новой лит-ры по Г.», журнал «Печ. и револ. 1924, № 1).

Библиография: I. Сочин., 4 тт., перев. под ред. Н. Гербеля и А. Соколовского, СПб., 1873—1874; Расакази, 2 тт., перев. С. Брилянта и З. Н. Журавской, изд. Ледерле, СПб., 1893—1894; Жителские воззрения кота Мурра, 3 тт., перев. К. Вальмонта, изд. Суворина («Дешевая библиотека»), СПб., без обознач. года изд.; Собр. сочин., 8 тт., изд. бр. Пантелеевых («Восточник иностранной лит-ры»), СПб., 1896; Золотой горшок, перев. и предисл. Влад. Соловьева, изд. «Альциона», М., 1915; Дон-Жуан. Кавалер Глюк, перев. С. С. Игнатова, иллюстрации В. Н. Мазютина, изд. «Деликов», М., 1918; Двойники, перев. Вяч. Иванова, рис. А. И. Головина, изд. «Петрополис», П., 1922; Кремонская скрипка, с предисл. Иртенвея, рис. Г. Васильева, изд. «Союзедис», М., 1922; Музыкальные новеллы, перев. П. О. Морозова, ред. и предисл. Е. М. Браудо, Гиз («Всемирная лит-ра»), П., 1922 (три новеллы — «Кавалер Глюк», «Крейслериана», «Дон-Жуан»); Избр. сочин., ч. I, Фантастические повести в манере Калло, перев. П. О. Морозова, под ред. с предисл. и примеч. Е. М. Браудо, Гиз («Всемирная лит-ра»), П., 1923; Собр. сочин., под общей ред. и с предисл. П. О. Морозова, изд. «Недра», М., 1929 (пока вышли тт. I, II и III — Серапионовы братья, под ред. Э. А. Вершининой). Повеститель блох, сказка в семи приложениях двух друзей, перев. М. Петровского, предисл. П. К. Губера, изд. «Academia», J., 1929; Ausgewählte Schriften, 15 Bde, 1827—1839; Hoffmann's Erzählungen aus seinen letzten Lebensjahren, seinem Leben und Nachlass, hrsg. von M. Hoffmann, 5 Bd., Sämtliche Werke, P., 1841; Sämtliche Werke, historisch-kritische Ausgabe mit Einleitung von C. G. von Maassen, München, 1908 — 1912.

II. Герцен А., Сочин., т. II, 1876; Фриче В. М., Открытия западно-европейской литературы, М., 1927; Деген Евг., Э. Т. А. Гофман (Историко-литературный этюд), «Мир божий», 1901, XII; Фриче В. М., Поэзия кошмаров и ужаса, изд. «Сфинкс», 1912; Игнатова С. С., Э. Т. А. Гофман. Личность и творчество, М., 1914; Браудо Е., Э. Т. А. Гофман, изд. «Парфенон», П., 1922; Вго же, Памяти Э. Т. А. Гофмана, «Лит-ые записки», 1922, III; Петровский М. А., Э. Т. А. Гофман, «История западной лит-ры», изд. т-ва «Мир», т. I, 1912; Нешенберг О. S. V., Novellencomposition in Hoffmann's «Erlischen des Teufels», 1910; Родевич, Гофман в русской лит-ре 30—40 гг., «Русский филологический вестник», 1917, кн. I; Вестер Жан, Жизнь Гофмана, перев. с французского А. Франковского, изд. «Academia», J., 1929; Carlyle T., German romances: specimens 2, Hoffmann, 1827; Ellinger, E. T. A. Hoffmann, Lpz., 1894; Barthe A., Nervosité: Hoffmann, 1898; Sakheim A., E. T. A. Hoffmann. Studien zu seiner Persönlichkeit und seinen Werken, Lpz., Hessel, 1908; Sucher Paul, Les sources du merveilleux chez Hoffmann, P., 1912 (2 Bde); Harig W., E. T. A. Hoffmann, Das Leben eines Künstlers, Berlin, 1920; Hoffmann en France, «Revue d'Histoire Littér. de la France», 1926.

Л. Э.

ГОФМАН фон ФАЛЛЕРСЛЕБЕН Август Гейнрих [Hoffmann von Fallersleben, 1798—1874] — известный немецкий политический поэт и германист. «Неполитические песни»

(Unpolitische Lieder, 1840) Г. открыли славный период немецкой революционно-бюргерской политической лирики 40-х гг. Они выражают стремления умеренной буржуазии к хозяйственному и политическому объединению Германии, к отмене строгой цензуры, кастовой воинщины, бюрократизма и т. д. Особенно беспощадна сатира Г. по отношению к князьям, реакционным церковникам, феодальным учреждениям и немецкому мещанству — «Михелло». В 1841 Г. сочинил известный национальный гимн капиталистической Германии «Германия выше всего» (Deutschland, Deutschland über alles), но буржуазия тогда была еще настолько слаба, что гимн не нашел отзвука, а воинствующий ее сочинитель был лишен феодально-бюрократическим правительством своего профессорского места; национальным стал этот гимн лишь в эпоху Бисмарка. В дальнейшем Г. становится все умереннее и во время реакции примиряется с существующим порядком. Поэзия Г. является подражанием народной песне, многие из его стихотворений сохранялись поэтому очень долго в народе (напр. «Верная любовь до могиль» и др.). Г. издал ряд сборников уличных, детских, школьных, церковных, народных и др. песен, часть из них на диалекте («Deutsche Lieder aus der Schweiz», 1843 и 1845; «Deutsche Gassenlieder», 1845; «Deutsches Volksgesangbuch», 1848; «Lieder aus Weimar», 1857; «Streiflichter», 1871 и мн. др.). Г. известен также как ученый исследователь в области древнегерманской литературы и филологии.

Библиография: I. Несколько стихотворений Г. переведено на русск. яз. П. И. Вейнбергом (см. Гербель Н. В., Немецкие поэты в биографиях и образцах, СПб., 1877); Автобиография — «Mein Leben», 6 тт., 1868; Собр. сочин. — «Gesammelte Werke», 8 тт., 1890—1893; Избранные сочин., 4 тт., 1905. II. Berneisen E., Hoffmann von Fallersleben, als Vorkämpfer und Erforscher der niederländisch-flämischen Literatur, 1914; Neef, Hoffmann von Fallersleben, als Vorkämpfer deutscher Kultur in Belgien und Holland, 1915; Stammler W., Neues von und über Hoffmann von Fallersleben, «Zeitschrift für Bücherfreunde», 1916; Lüffler F. A., Der Einfluss des Volksliedes auf Hoffmann von Fallersleben, 1919; Peitz Max, Hoffmann von Fallersleben und sein Deutschlandlied, 1926.

ГОФМАНСТАЛЬ Гуго, фон [Hugo v. Hoffmannsthal, 1874 — 1929] немецкий писатель. Расцвет его творчества относится к началу XX в. Ученик Ст. Георге (см.), он выражает аристократическую струю аристократического символизма. Поэт угасающей аристократии, Г. четко и художественно выразил созерцательное, эстетическое мироощущение этого класса в период его увядания, его неспособность к активному участию в жизни. Г. раскрывается целиком в одной из ранних лирических драм «Der Tor und der Tod» (Безумец и смерть, 1899); дальнейшее творчество развертывает центральный образ этой драмы — Клавдио, «человека усталой крови». Основной психологический мотив его — усталость и пресыщенность созерцательным эстетизмом и в то же время сознание обреченности своего стремления к полноте действительных переживаний. Клавдио, молодой эстет, только в минуту смерти понимает необходимость подлинного, интенсивного переживания и в

смерти приветствует впервые полноту жизни. Так Г. осознал неутолимость своей жажды преодолеть душевный холод, свою усталость. Отсюда три пути его творчества: показ самого противоречия в его неразрешимости, попытки некоторого утверждения эстетизма, построений (всегда неудачных) своей ультрадейственной реальности.

Ошибкам обычное представление о Г. как о типичном художнике импрессионизма, поэте мимолетного переживания. Уже первая лирическая драма Г. — «Gestern» (Вчера, 1891) — дает в образе Андреа крушение философии мгновения: «Вчера» — обреченность стремления жить мгновением; мотив прошлого, «вчера», — сознание его власти тяготеет над всем творчеством Г. Другая вариация того же основного противоречия — в лирической драме «Die Frau im Fenster» (Женщина в окне, 1899). Ожидание интенсивнейшего часа жизни — любви — прерывается смертью. Тот же мотив развертывает одна из лучших драм Г. — «Der Abenteurer und die Sängerin» (Авантюрист и певица, 1905), где авантюрист, т. е. человек, как бы предназначенный для действительной жизни, раскрывает свою душевную опустошенность. Аналогичный образ, воплощающий внутреннюю неспособность к действию, замыкает в эстетизированную рамку Венеции XVIII в. драма «Das gerettete Venedig» (Спасенная Венеция, 1905).

Лирическая драма «Der Tod des Tizian» (Смерть Тициана, 1899) пытается дать в образе Тициана самоутверждение эстетизма, но мотив смерти, тяготеющий над этой драмой, и здесь подчеркивает его обреченность. Попытки же создания драмы действия — «Elektra» (Электра, 1903) и др. — терпят неудачу, поскольку действие неизбежно низводится к драматической позе.

Свои образы Г. эстетизирует или путем использования сюжетов литературных произведений, или путем развертывания образа неудовлетворенного эстетом на фоне эпох, излюбленных эстетизмом — Ренессанс, античность, Венеция XVIII в. и т. д. Основной психологический мотив Г. — неспособность к действию — обуславливает статичность композиции его драм. Патетика жеста дана как застывшее на картине действие, большинство драм Г. являются драматизированной лирикой. Отсюда специфический жанр Г. — маленькие «лирические драмы» в стихах. Статичность композиции в лирике выражается в использовании строгих форм — сонета, терцин («Gesammelte Gedichte» — «Собр. стихов», 1907), чему соответствует законченность стиха драм. Мотив опустошенности, увядания находит выражение в характере символики природы — картинах осени, заката, вечера. Эстетизированию сюжета, пейзажа соответствует построение стилистических образов, эпитетов и лексики, с одной стороны, на принципе орнаментального нанизывания декоративно-эстетических представлений, с другой — на их группировке вокруг психологических мотивов

зрелости, усталости, увядания, сна и т. д. Этот характер их подчеркнут медлительной музыкальностью стиха.

В последние годы Г. дает вещи в совершенно новом для него плане — результат изменившейся психологии аристократии. Они проникнуты покаянием и морализирующим отрицанием капиталистической цивилизации. Прозвучавшие намеком в стилизованной притче о богаче — «Jedermann» [1912] — эти тенденции развертываются в пьесе «Das Salzburger Grosse Welttheater» (Зальцбургский Большой театр жизни, 1923) и в трагедии «Der Turm» (Башня, 1925), построенных на принципах драматургической техники экспрессионизма. Первая делает героем «пьесы, идущей на сцене жизни», нищего, вторая — в образе принца, заключенного в башню властью, разрешает трагический конфликт силы (капитализм) и духа (аристократии) утверждением внутреннего царства духа. Это единственно возможное для отмирающего класса разрешение типично для разоряющейся аристократии послереволюционного периода, ставшей в положение «униженной» и потому оппозиционной социальной группы.

Эти пьесы не означают нового расцвета творчества Г., и оно остается в истории литературы ярким выражением закатно-аристократического эстетического мироощущения.

Библиография: I. Не упомянуты выше следующие произведения: трагедии — «Oedipus und Sphinx» (Эдип и сфинкс, 1905), «Alkestis» (Алкестис, 1906); оперетты — «Rosenvaldier» [1911], «Ariadne auf Naxos» (Ариадна на Наксосе, 1912); новеллы и комедии в собр. сочин. (6 тт., 1924). Русск. перев.: Драммы, Смерть Тициана, Безумец и смерть, Женщина в окне, Свадьба Зобенды, Авантюрист и певица, перев. С. Орловского, М., 1906; Электра, Трагедия, перев. О. Чюминой, СПб., 1907 (неоднократно ставился на сцене); Дары жизни, Пьеса, перев. О. Чюминой, СПб., 1908; Сказка 672 ночи, перев. О. Норвекского, СПб., 1908; Приключения маршала, СПб., 1909; Царь Эдип, приспособл. для современной сцены, перев. Т. Щепиной-Куперник, изд. С. Ракошина, 1911. Несколько переводов издали в «Универс. библиотеке», изд. «Польза» и в «Сказках» т. I, М., 1908 (здесь перев. «Сказка»). В 1923 изд.-вом «Мысль» изд. «Сложный характер», Ком. в 3 д., перев. И. Мандельштама. Gesammelte Werke, 6 Bde, 1924; Briefwechsel mit Richard Strauss, 1926.

II. Фриче В. М., Основные мотивы западно-европейского модернизма, сб. «Лит.-ый распад», кн. 2, СПб., 1909; Аксельрод Ида, Литературно-критические очерки, Минск; Sulger-Gebing E., H. von Hofmannsthal, 1905; Borchardt R., Hofmannsthal u. Rilke, 1905; Kellmann A., H. von Hofmannsthal, 1907; Hladny E., Hofmannsthal's Griechentücke, 1910; Borchardt R., Rede über Hofmannsthal, 1918; Berendsohn W. A., Der Impressionismus Hofmannsthal's als Zeiterscheinung, 1920; Thomae I. A., Romantik und Neuromantik mit besonderer Berücksichtigung N. v. Hofmannsthal's, 1923.

Е. Гальперина

ГОФШТЕЙН Давид [1889 —] — еврейский поэт. Р. в Коростышеве, на Киевщине. Рос в деревне, в семье еврея-хлебopашца. Уже будучи на военной службе, Г. экстерном получил аттестат средней школы. В университет не попал из-за пропущенной нормы для евреев. Учился в Психоневрологическом институте в Петербурге, а затем в Коммерческом институте в Киеве, но ни одного из этих учеб. заведений не окончил. Писать начал рано, девяти лет. Первые годы писал стихотворения на русском, украинском и древнееврейском яз. Эти стихотворения его, до сих пор неопубликованные,

были посредственными опытами начинающего поэта. На еврейском яз. Гофштейн начал писать незадолго до войны 1914—1918 годов. В печати выступил только после Февральской революции, т. к. в империалистическую войну еврейская пресса была запрещена. Дебютировал очерком «In Dorf» (в



киевской газете «Neie Zeit», 1917). Начав поздно печататься, Г. сразу зато вошел в лит-ру выкристаллизовавшимся поэтом. Уже в первых своих стихотворениях, напечатанных в «Neie Zeit» [1918—1919], в I и II сборниках «Eigns» (Киев, 1918—1920), он показал себя поэтом большого мастерства. Г., как и героически погибший на фронте О. Шварцман (см.), стоял во главе дебютировавших в сборниках «Eigns» поэтов: Л. Квитко, П. Маркиш и Л. Резник (см.), положивших начало так наз. «киевскому периоду» еврейской поэзии. Еврейская лит-ра до этого периода имела крупных прозаиков, но ни одного поэта, к-рого можно было бы поставить рядом с еврейскими классиками — Менделе Мойхер Сфорим, Шолом-Алейхемом, И. Л. Перецом (см.). Лиризм, исключительное богатство образов, многогранность, редкая музыкальность, изумительная простота, строгость и сдержанность слова — все это характерно для творчества Г. Его книга — «Bei wegen» (Kiever Verlag, 1919), маленькие сборники — «Roite blitn» (Kultur-Liga, Киев, 1920), «Ginen-Geweb» (Укр. госиздат, Киев, 1921), «Sunen-Schleitn» (там же 1920), поэма — «Tristia» (роскошно иллюстрированная художником М. Шагалом, Kultur-Liga, Киев, 1922), «Walger-schtein» (Украинский госиздат, Киев, 1922 г.), «Gezamlte werk» (I т., Kultur-Liga, Киев, 1923) — подняли еврейскую поэзию до высот классиков.

Основной мотив национальной народнической еврейской поэзии — плач об еврейском народе в изгнании. Эта тоска «народа в изгнании» уступила в творчестве Г. место утверждению полной и самобытной национальной культуры, созданной веками и

осознавшей себя в современном городе. Город становится поэмой для Г. одной из его центральных тем. Он для Г. — надежда на освобождение и обновление его жизни, жизни его народа: город, манивший его, звавший его гулом телеграфных проводов, освободил его, деревенского мальчика, от тоски и одиночества русских полей в зимние сумерки. Город положил конец средневековым странствованиям и средневековой печали его народа. Приветствуя Октябрьскую революцию рядом стихотворений («Октябрь», «Процессия» и др.), ставших излюбленным материалом для декламации на клубных вечерах и вошедших во все школьные хрестоматии, Г. и революцию воспринял в плане своих национально-философских идей. В поэме «Tristia», продиктованной еврейскими погромами на Украине в годы гражданской войны, Г. стремится «понять и простить» участников погромов, с экклезиастической покорностью принимает страдания и полон верой в новый день, когда «рана заживает».

Националистическая настроенность Г. привела к тому, что при всех своих симпатиях к революции он в 1925 оставил СССР и уехал в Палестину. Но почувствовав очень скоро ложность этого шага, вернулся на Украину. Здесь вступил он в еврейскую секцию украинских пролетарских писателей. Активно участвуя в работе этой секции, он стремится в своем творчестве изжить националистические настроения. За последние годы Г. опубликовал книгу стихов «Of Lichtike Ruine» («Школа и книга», М., 1927), поэму «Gold» («Roite Welt», 1928), сообща с Ф. Шамесом выпустил «Поэтику» (Центриздат народов СССР, 1927).

Библиография: I. Fun kinder-jorn, Киев, 1920; Walger-schtein, Харьков, 1922; Gezamlte werk, Киев, 1923. яз. «Культур-лига»; Roite blitn, Киев, «Культур-лига»; Of Lichtike ruine, М., 1927; Spartak, Милос, 1929; Literatur-kentenis h, часть I, «Poetike», 1927; ч. II, Ritm un stil, М., 1928. На русск. яз. в сб. Ради блъ Е., «Из новых еврейских поэтов», Киев, 1928.
И. Литваков М., «In Umrau», т. II; O islander N., Weg ein Wegois.
И. Нуслов

ГОЦЦАНО Гвидо [Guido Gozzano, 1883 — 1916] — один из крупнейших итальянских лириков XX в. Г. возглавлял поэтическую группировку, иронически названную «сегрусолари» (сумеречники), из среды которой вышли высоко ценимые ныне поэты, как Марино Моретти и Фаусто Мартини. В своих произведениях Г. анализирует подсознательное и всплывающие в нем потоки ассоциаций, подобно тому как это делал в прозе Марсель Пруст (см.); характерно для Г. также иллюзионистическое восприятие действительности и любовь к образам прошлого, в изображении которых Г. мастерски использует поэтические приемы соответствующей эпохи, преломляя их юмористически. Крайне утонченная, доступная лишь немногим и часто болезненная поэзия Г. — поэзия аристократической верхушки интеллигенции. Значение Гоццано для современной итальянской поэзии — в его новаторских приемах.

Библиография: I. Лучшие повелели и этюды. Г. собраны в книге «I Colloqui» (1911). Прочие книги его: «L'Altare del Passato» (описание путешествия Г. в Индию) и «L'Ultima tracia» (эпика) вышли после смерти Г. в 1918 — 1919.

II. Vossler Karl, Die neuesten Richtungen der Italienischen Literatur, 1925, т. III; Crémieux Benjamin, Panorama de la littérature italienne contemporaine, 1928.

ГОЦЦИ Карло, граф [conte Carlo Gozzi, 1722 — 1806] — итальянский драматург, р. в Венеции, в обедневшей патрицианской семье, деятельно культивировавшей интерес к искусствам и к наукам. Брат Карло, Гаспаро, был видным итальянским критиком и журналистом XVIII в. Г. рано вступил в число членов Академии Granelleschi, которая поставила себе целью восстановить классическую чистоту итальянского яз. В 1757 он напечатал памфлет «La Tartana degl' Influssi», направленный против комедий Гольдони и аббата Кьяри. Г. считал комедии Гольдони, больше десяти лет пользовавшиеся неизменным успехом, никуда негодными. Он находил в них бедность интриги, грубое копирование природы, а не изящное подражание ей, и упрекал Гольдони в том, что он слишком резко порывает с величайшим достижением итальянского театра, комедией масок (см.). Г. поставил себе задачей вернуть театр к принципам отвергнутой Гольдони «комедии масок». И он достиг своей цели главным образом введением элемента фантастики. Пьесы, которые заставляли венецианскую публику, в особенности социальные низы — лавочников, разносчиков, гондольеров, рыбаков — ломиться в театр, были полны изображением связи реального мира с фантастическим. В 1761 была представлена первая его «фиаба» (la fiaba — пьеса-сказка) «Любовь к трем апельсинам». В последующие четыре года Г. дал еще 9 «фиаб» («Ворон», «Король-олень», «Женщина-змея», «Зеленая птичка», «Зобеида», «Турандот», «Счастливые нищие», «Синее чудовище», «Зеим — король джинов»). И в течение 25 лет венецианцы были во власти фантазий Г. Но затем отношение к нему изменилось как на родине, так и повсюду. Пьесы Гольдони, к-рые не собирали публики, когда Г. ставил свои «фиабы», после не сходили и до сих пор не сходят со сцены, интерес же к Г. возрождается лишь теперь, только благодаря театральным экспериментам в России [«Любовь к трем апельсинам» (Мейерхольда), «Женщина-змея» (Мчедлова), «Турандот» (Вахтангова)] и операх Казеллы и Прокофьева.

Успех Г. был успехом чисто венецианским, в то время как успех Гольдони был успехом общиталяйским. Гольдони удовлетворял запросам театрального аристократа, сформировавшимся у итальянской буржуазии. Г. удовлетворял главным образом местным запросам буржуазии венецианской. Если итальянская буржуазия поднималась навстречу новым требованиям капиталистического развития, то венецианская буржуазия постепенно утрачивала прежние крепкие основы своей хозяйственной деятельности. Венеция в XVIII веке в значительной мере сделалась гостиницей для

путешествующей и веселящейся Европы. В ней все мельчало. Культура, развитая прежде во всех слоях общества, сосредоточивалась теперь на тоненькой верхушке, низы же буржуазии, как всегда в эпохи экономического упадка, все больше и больше опускались в тьму невежества и суеверий. Венецианское мещанство, особенно болезненно ощущавшее эту деградацию, могло найти утешение лишь в фантастике и мистике. Настроения мелкой буржуазии, бесильной, как и гибнущая аристократия, понять причины своих бед и выйти из тупика, все больше уподоблялись настроениям последней, представителем которой был Г. — противник французской, просветительной философии XVIII в., страстно отстаивавший старый порядок. Эта эволюция и подготовила победу Г. над Гольдони. Она стала возможной благодаря превосходной труппе комедии масок, оставшейся без дела вследствие землетрясения в Лиссабоне и вернувшейся на родину. Во главе ее был старый Труфальдин (см.), Антонио Сакки, а среди актеров были первоклассные силы. Без такой труппы актеров-импровизаторов Г. не мог бы выступить, ибо его «фиабы» были построены по принципу комедии масок. В них оставалось очень много места для импровизации, а первая «фиаба» — «Любовь к трем



апельсинам» — была не больше как подробным сценарием. Когда, 25 лет спустя, распалась труппа Сакки, стало некому играть в «фиабах» Г., а когда через несколько лет пушки генерала Бонапарта покончили и с независимой венецианской республикой — некому стало и смотреть «Женщину-змею» и «Короля-олень». Венецианским лавочникам и гондольерам было тогда не до театральных сказок.

С точки зрения конструкции, пьесы Г. представляют собой гротески. В них своеобразно сочетаются и бытовая комедия

и фарс, и героическая трагедия, и мелодрама, и феерия. Они не всегда выдержаны стройно. Пафос в них часто сбивается на вялую риторику. Но в них есть своеобразная художественная правда, совершенно лишенная элементов натурализма, но в достаточной мере убедительная вследствие тесной связи с подлинной венецианской жизнью. Есть в произведениях Г. единство, создаваемое комическим элементом, привносимым старой комедией масок.

Для романтиков «фиабы» Г. всегда были первоклассными произведениями. Они находили в них неисчерпаемый источник вдохновения. Недаром Шиллер перевел «Турандот», Гофман использовал мотив Г. в «Принцессе Брамбилле».

Кроме «фиаб» Г. написал ряд других пьес, далеко не имевших того успеха, героико-комическую поэму «La Marfisa bizarra» [1772], «Memorie inutili» [1795], воспоминания о современной ему Венеции, о своей странной, но яркой и содержательной жизни и о своем творчестве. Умер он всеми забытый: понадобились специальные изыскания, чтобы установить год его смерти.

Библиография: I. На русск. яз. переведены все фиабы и некоторые статьи, иллюстрирующие взгляды Г. на театр, но напечатано не все. См. «Сказки для театра», 2 тт., со вступит. статей и примеч. Я. Н. Влоха, Гиз, П., 1923 («Всемирная лит-ра»). Избр. сочин. К. Гоцци, 1722—1806, под общей ред. А. Л. Волянского; «Принцесса Турандот», Театрально-трагическая китайская сказка в 5 актах (третья студия МХТ им. Вахтангова), М.—Л., 1923 (роскошное изд. с многочисленными иллюстрациями).

II. Rivelli F., Carlo Gozzi contro Goldoni nella «Marfisa bizarra», Lanciano, 1907; Ziccardi G., Le fiabe di Carlo Gozzi, «Giornale storico della letteratura italiana», v. 83, 1924.

III. Levi C., Saggio di bibliografia degli studi critici su Carlo Gozzi, 1906. *А. Дюсиослегов*

ГРА (правильнее Грас) Феликс [Félix Gras, 1844—1901] — провансальский поэт и романист. Писал исключительно на новопровансальском яз., примыкал к Фр. Мистрало (см.); с 1891 состоял президентом о-ва «фелибров» (см. «Провансальская лит-ра»). Мировую известность приобрел романом-трилогией «Li Rouge dou Miéjour» (Красные южане, 1896—1897), где описан поход марсельских батальонов на север Франции в 1793, имевший целью помочь защите революционного Парижа, а также поддержать автономии Прованса. Роман переведен на все яз. (русский перевод, сделанный с французского, вышел под заглавием «Марсельцы»). Г. — горячий патриот Прованса, но вместе с тем все его творчество от начала до конца проникнуто социальным и революционным пафосом.

Библиография: I. Перев. на русск. яз.: Марсельцы, Повесть из времен французской революции, прилож. к «История. вестн.», СПб., 1897; То же, в 3 ч. (I. Революция, II. Террор, III. Белый террор), изд. М. И. Семенова, СПб., 1912—1913; Марсельцы, изд. Петр. сов. Р. и К. деп., П., 1918; Террор, Гиз, 1920; Повесть, пятнадцатилетний революционер, изд. «Молодой рабочий», Харьков, 1923; То же, изд. «Молодой гвардии», М., 1925; Марсельский батальон, в перераб. Мих. Зоценко, Гиз, 1924. Главнейшие произведения Г., кроме трилогии: пьеса «La Carapoule» (Карманюла, 1874); поэмы «Li Carbouille» (Угольщик, 1876) и «Толоза» (Туллуз, 1882); сб. провансальского фольклора «Li Roumanço Provençalo», 1887; антирелигиозная сатира «Li Parafino», 1891, описывающая пребывание пап в провансальском городе Азыньоне в XIV—XV вв.

II. См. в ст. «Провансальская лит-ра».

ГРАББЕ Христиан Дитрих [Christian Dietrich Grabbe, 1801—1836] — известный немецкий драматург; вместе с Г. Бюхнером (см.) — яркий представитель раннего реализма в немецкой лит-ре. Изучал юриспруденцию в берлинском университете, где сошелся с Гейне и кружком поздних романтиков; занимал место мелкого чиновника в рейнской провинции; к концу жизни состоял критиком при театре Иммермана (см.). Выражая стремления первого поколения революционного немецкого бюргерства 20—30-х гг., Г. инстинктивно воспринимает идеи и стиль эпохи «бури и натиска», чтобы оформить конкретную социальную действительность своего времени. Эти стремления выразились в бурном, экзотическом стиле юношеской драмы Г. «Герцог Теодор Готландский» (Herzog Theodor von Gotland, 1822). В другой драме — «Дон-Жуан и Фауст» (Don Juan und Faust, 1828, русск. перев. Н. Холодковского в журн. «Век», 1862) — Г. хотел показать столкновение мечтателя с эпикурейцем. Основными и характерными для творчества Г. являются его исторические пьесы: «Император Фридрих Барбаросса» (Kaiser Friedrich Barbarossa, 1829), «Император Генрих VI» (Kaiser Heinrich VI, 1830), «Наполеон или сто дней» (Napoleon oder hundert Tage, 1831), «Ганнибал» (Hannibal, 1835) и «Битва Германа» (Hermannschlacht, 1836). В них движущим началом исторических событий являются не великие личности — герои, а анонимная масса: человек создается и его поступки обуславливаются средой. Творчество Г. отражает слабость современного ему бюргерства. Произведения Г. отличаются как в идеологическом, так и в художественном отношении раздвоенностью, непоследовательностью, отрывочностью и противоречивостью. Но они вместе с тем полны динамизма и мастерски, в реалистических тонах, изображают массовые сцены.

Библиография: I. Собр. сочин., изд. R. Gottschall, 1890, 2 тт.; O. Blumenthal, 1874, 4 тт.; E. Grisebach, 1902, 4 тт.; P. Zaunert, 1910, 4 тт.; Werke, изд. Paul Friedrich, 1923, 4 тт.

II. Ziegler K., Grabbes Leben und Charakter, 1855; Bloch, Grabbes Stellung in der deutschen Literatur, 1905; Nieten O., Grabbes Leben und Werke, 1908; Kutscher, Hebel und Grabbe, 1913; Gieben, Ch. D. Grabbe in der nachschillerschen Entwicklung, 1914; Grabbe-Buch, 1923; Gütthe Harald, Christian Dietrich Grabbes Bedeutung für das Theater der Gegenwart, 1923; Flusser Walter, Grabbes Höhenstufen und seine Quellen, 1925; Korsch Wilhelm, Grabbe (16 Kapitel der Deutschen Literatur im Spiegel der nationalen Entwicklung, 2 Bde), 1927. *Ф. III.*

ГРАБОВСКИЙ Павел Арсеньевич [1864—1902] — украинский поэт-лирик эпохи 80—90-х гг. Детские и юношеские годы провел на Харьковщине. Еще на школьной скамье Г. зачитывается произведениями украинских писателей: Шевченко, Кулиша, Стороженко, Левицкого и др.; рано задумывается над тяжелым положением крестьянства и рабочего класса. В бытность учеником Харьковского семинарии он страстно мечтает о продолжении образования, о поступлении в университет. Однако университет ему увидеть не удалось. Еще юношей втягивается Г. в работу революционных кружков, читает

запрещенные цензурой революционные издания. Последние были найдены у Г. во время обыска. В результате он был арестован, исключен из семинарии и выслан на родину в деревню под надзор полиции. После разрешения Г. свободного выезда из села он возвращается в Харьков и отдается кипучей журнальной и общественно-революционной деятельности. За революционные деяния и принадлежность к «Народной партии» Г. был в 1888 сослан в Иркутскую губ. В связи с бунтом политических ссыльных в 1889 в Якутске (якутская драма) Г. составляет обращение к обществу, к-рое ему удается переслать и напечатать за границей. За это Г. и его товарищей лишили всех прав и сослали в Вилуйск. В 1896 с связи с коронацией Николая II Г. было разрешено поселиться в Тобольске, где он в очень тяжелых условиях прожил до самой смерти. Лит-ое творчество Г. состоит из нескольких сборников лирических стихотворений («3 чужого поля», «3 півночі», «Доля», «Кобза» и т. д.) и поэм («Хома Баглай», «Іван Сурик» и др.). Широко развернулась деятельность Г. как поэта-переводчика. Им переведены на украинский яз. многие произведения великих европейских поэтов и писателей: Ленау, Мура, Вальтер Скотта, Гольдсмита, Тениссона и др. Произведения Г. печатались почти исключительно за границей, в Галиции, в периодических изданиях: «Літературно-науковий вістник», «Зоря», «Нарід» и др. Судьба поэта-революционера наложила лирическую печать на творчество Г. Его лирику ярко отличает социальная тематика. Основные темы его произведений: эксплуатация труда рабочих («Швачка», «Робітницькі пісні»), «золотой телец» — капитал («Золото»), страдания узников капитализма в тюрьмах и на каторге («Пісня кайдаників») и т. п.

Библиография: I. Отд. изд.: «Пролісок», Львов, 1894; «3 чужого поля», Л., 1895; «3 півночі», Л., 1896; «Доля», Л., 1897; «Кобза», Л., 1898.

II. Грабовак П., Автобіографія, «Літ.-наук. вістн.», 1903, № 4; Ефремов С., Поэт-гражданин, «Киевская старина», 1903; Русова С., Гражданские мотивы в современной малорусской поэзии, «Русская мысль», 1904, № 8; Свогобочий Гр., Про життя Павла Грабовака, СПб., 1908; Ефремов С., Из переписки П. Ф. Якубовича с П. Грабоваком, «Русское богатство», 1912, № 5.

Н. Чирков

ГРАДАЦИЯ — расположение ряда выражений, относящихся к одному предмету, в последовательном порядке повышающейся (см. «Климакс») или понижающейся (см. «Антиклимакс») смысловой или эмоциональной значимости членов ряда. Например у Блока:

«Но червеют пламенные дали —
Не уйги, не встать и не вздохнуть» (климакс),

у Белого:

«Все грани чувств, все грани правды стерты:
В мирах, в годах, в часах» (антиклимакс).

Впечатление Г. усиливается особым ритмико-синтаксическим строением, часто — анафорой (см.). Так у Бальмонта:

«Люблю тебя капризно мечтой,
Люблю тебя всей силою души,
Люблю тебя всей кровью молодой,
Люблю тебя, люблю тебя, спешить!»

Иногда средние члены Г. по своему логическому значению не образуют строгого нарастания, но благодаря мелодии стиха, синтаксическим его особенностям, получается впечатление Г., к-рое в этом случае более явственно при декламации. Напр. у Тютчева:

«...Люблю сне, незримо
Во всем разлитое, таинственное зло —
В цветах, в источнике прозрачном, как стекло,
И в радужных лучах, и в самом небе Рима».

И обратно, смысловое нарастание, не подержанное ритмико-синтаксическим, не дает достаточного ощущения Г. Напр. у Жуковского:

«Были и лето, и осень дождливы,
Были потоплены пажити, нивы,
Хлеб на полях не созрел и пропал,
Сделался голод, народ умирая».

Г. может быть принципом композиции целого стихотворения; напр. строфическая Г. с анафорой у Тютчева в стихотворении: «Восток белел... Восток алел... Восток вспылал...» Г. бывает принципом сюжетной композиции, особенно в народных сказках, былинах и т. п. Наиболее распространена трехчленная Г.

Библиография: Жирмунский В. М., Композиция лирических стихотворений, П., 1921; Томашевский Б., Теория литературы, изд. 4-е, Гиз, Л., 1928.

ГРАММАТИКА [от греческого *grammata* — «письмена», «писания»]. В первоначальном понимании слова Г. совпадает с наукой о языковых формах вообще, включая и изучение элементов звуковой формы — звуков или, как выражаются вплоть до начала XIX в., «букв»; это включение менее ошибочно, чем обычно принято думать, поскольку в языковом общении коллектива элемент звучания становится отличительным знаком значений, т. е. до известной степени грамматическим явлением (см. «Фонетика»). Это употребление термина Г. обычно не только у создавших его античных грамматиков и унаследовавших его от них грамматиков христианского средневековья и эпохи Возрождения, но и у арабских и еврейских грамматиков, менее зависящих от античной традиции. Исключение составляют только лингвистические учения древней Индии, с самого начала четко противопоставляющие учение о формах слов — Г. — учению о звуках — фонетике. На почве старого широкого понимания термина остаются: философская грамматика рационализма XVII—XVIII вв., стремящаяся свести грамматические категории яз. к логическим; сравнительная Г. XIX в., ставящая своей целью первоначально более отчетливое выявление «индивидуальности» каждого языка (Гумбольдт), а позднее — под влиянием натуралистической концепции яз. — восстановление древнейших, уже «вымерших» форм яз. (Шлейхер); историческая Г., изучающая «изменение языковых обычаев во времени» (Гримм) и тем самым устраняющая из Г. элемент нормативности, присутствующий в ней с самого начала благодаря ее генетической связи с филологией и стилистикой (см.). Более того: именно в исторической

и сравнительной Г. второй половины XIX в., выдвигающей на первый план изменения языковой системы во времени и объяснения этих изменений действием фонетических законов и аналогии (см. «Язык»), чисто грамматические исследования, — в особенности, после отказа от проблемы генезиса грамматических форм, — занимают очень скромное место; и в этом отношении особенно показательны труды младограмматиков (Бругман, Дельбрюк, Пауль), совсем не критически усваивающих старую грамматическую терминологию. Выделение фонетики из Г., проводимое в XIX в., связано не столько с углублением грамматической проблемы, сколько с развитием первой дисциплины, приобретающей (благодаря отсутствию социальной концепции языкового знака) характер естественно-научной дисциплины. Впрочем и в новейшее время широкое употребление термина Г. встречается не только в педагогической и методической литературе, но довольно обычно и в лингвистике, в применении к описанию конкретных языков или групп яз. Чаще однако в лингвистической лит-ре термин Г. употребляется в более узком смысле — для обозначения отдела лингвистики, посвященного изучению совокупности тех смысловых отношений (словосочетаниями, отдельными словами, частями слова), которые воспринимаются как видоизменения основного реального значения этих элементов и, благодаря постоянству соответствующих изменений звуковой стороны высказывания, выделяются в систему грамматических форм. В этом значении Г. противопоставляется, с одной стороны, фонетике (см.) — учению о звуковой системе языка, с другой — семасиологии (см.) — учению о реальных значениях слов. Далее, как дисциплины не грамматические выделяются этимология (см.) и лексикология (см.), изучающие, наряду со значениями «корней» слов, формы образования новых слов. В пределах же собственно Г. обычно противопоставляют друг другу морфологию как «учение о значении отдельных слов в зависимости от их состава и, следовательно, о значении частей слова» и синтаксис как учение о «значениях соединения слов», или (согласно другому не менее распространенному определению) морфологию как «учение о формах отдельного слова» и синтаксис как учение о «функциях этих форм в словосочетании и как учение о формах и функциях словосочетаний» (см. «Морфология», «Синтаксис»). Это деление грамматических дисциплин в значительной степени условно. Еще более условна классификация грамматических форм: в общем, до самого последнего времени лингвистика совершенно не критически пользовалась здесь старой терминологией, унаследованной еще от античных грамматиков и объединяющей группы грамматических единиц (выделяемых по общности тех или иных частичных звукозначений) в определенные категории (части

речи, члены предложения, парадигмы склонения и спряжения и т. д.) по комплексу меняющихся и различных признаков. Именно в традиционности и условности обозначений заключается удобство этой грамматической терминологии, позволяющей подводить наблюдаемые новые явления под уже известные категории без предварительного точного их определения; ибо, как мы увидим ниже, логически точное определение грамматических значений представляет часто значительные трудности. Анализ отдельных установленных традицией грамматических категорий и новейших попыток их более научного определения — см. «Части речи», «Предложение».

Пересмотр грамматической проблемы в целом, классификации грамматических дисциплин и грамматических форм — достижения преимущественно новейшей лингвистики. Эти достижения связаны прежде всего с работами философов и психологов над материями яз. (Вундт, Дитрих, Марти, Гиннекен и др.), далее — с усилением социологической концепции яз. (реабилитация статической Г. у де Соссюра и Сэпезе, доказательство автономности грамматического развития у Мейэ и т. д.) и наконец со сближением лингвистики с историей материальной культуры, этнологией и родственными дисциплинами (возрождение проблемы генезиса грамматических форм у В. Шмидта и Н. Я. Марра). Важнейшими моментами пересмотра грамматической проблемы являются: раскрытие механизма грамматического анализа; признание взаимной обусловленности грамматических форм как элементов единой системы; вытекающий отсюда пересмотр понятия грамматической формы [в частности, указание на тот факт, что при наличии в системе языка грамматических форм самое отсутствие звуковой модификации может быть использовано для образования грамматической формы путем соотношения с остальными звуковыми модификациями — факт, впервые отмеченный Ф. Фортунатовым в учении об отрицательной формальной принадлежности и в настоящее время осознанный большинством лингвистов (де Соссюр, Сэпир, Вандриес)]; признание необходимости новой классификации грамматических дисциплин (де Соссюр) и в особенности грамматических форм, свободной от гнета античной традиции (Сэпир, Наррен, Гиннекен); и — что особенно важно — осознание специфического характера грамматических значений, лишь частично совпадающих с логическими категориями. Благодаря более глубокому ознакомлению с формами мышления народов первобытной культуры (так наз. «дологическим мышлением») и более детальному анализу грамматических значений современная лингвистика начинает осознавать, что в грамматических формах, помимо логических значений, обычно находят выражение смысловые различия, несущественные с точки зрения логики, но зато теснейшим образом связанные с социальной

оценкой соответствующих явлений и фактов, благодаря традиционному характеру лингвистического знака (см. «Язык»), часто отражающие глубоко архаичные формы общественного быта и психологии (Марр, В. Шмидт). Сюда относятся не только такие поздние явления, как дифференциация спряжения на формы почтительного, безразличного и пренебрежительного обращения (достаточно напомнить, что немецкий яз. прусского абсолютизма знал четыре формы второго лица: «Du», «Jhr», «Er» и «Sie»), как существование уничижительных, ласкательных и т. п. форм словообразования, но и такие архаические черты языковой структуры, как деление имен на классы или роды, ясно отражающее социальную неравноценность называемого, хотя и получающее в дальнейшем развитии языка грамматическое значение. Действительно: многие из грамматических форм, представляющиеся нам выражением чисто логических отношений, в палеонтологическом анализе раскрываются как выражение примитивного «дологического» мышления и лежащих в его основе первобытных форм общественности. Так, по мнению В. Шмидта, «богатство форм числа для личных местоимений и имен объясняется слабым развитием системы числительных, бессистемным счетом или счетом парами. Локальная экзогамия влечет за собой образование инклюзивной и эксклюзивной форм местоимения первого лица множественного (двойственного и тройственного) числа». По мнению акад. Марра, выделение (или точнее противопоставление) единственного числа множественному, развитие притяжательных и личных местоимений отражают определенные стадии развития примитивного общества, противопоставление индивида коллективу, появление собственности. И если справедливы указания Леви-Брюля на качественное, а не количественное различие времени и пространства в первобытном «дологическом» мышлении, то и, казалось бы, чисто релятивные значения падежа и времени приобретают иное содержание, подлежат истолкованию в освещении коллективной психологии, а не логики (указания на это можно найти у Марти и Гиннеке). В направлении культурно-исторического истолкования грамматических форм наиболее полной, хотя и методологически спорной, представляется попытка В. Шмидта («Die Sprachfamilien und die Sprachenkreise der Erde»), наиболее близкими к марксизму, хотя и не приведенными еще в систему, — построения акад. Марра (Опыт систематического изложения его учения — «Введение в яфетидологию» И. И. Мещанинова не достаточно освещает именно грамматическую проблему). Однако и в настоящее время пересмотр грамматической традиции в целом только еще намечается.

Вырастая из филологического анализа труднопонятного текста на яз., пользующемся особым уважением, частью «священном» (так александрийская Г. связана с изучением

Гомера, древнеиндийская — Вед, арабская — Корана, еврейская — Библии), Г., естественно, приобретает характер нормативности, поскольку только формы выражения, засвидетельствованные в соответствующих текстах, представляются допустимыми в системе лит-ого яз. Этому противопоставлению «правильного» и «неправильного» выражения сильно способствует классовый характер художественного и научного творчества соответствующих эпох, отражающего пренебрежительное или враждебное отношение господствующих классов к «грубым», «вульгарным» и «ошибочным» формам выражения широких народных масс (см. «Диалектологию»). Устранению этого нормативного элемента из Г. способствует развитие историзма в лингвистике и освобождение ее от авторитарного оценочного подхода к явлениям языка и социальной диалектологии в частности. Однако потребность коллектива в однотипных формах выражения, в «клише» (см. «Стилистика», «Язык») способствует сохранению элемента нормативности в так наз. «школьной грамматике».

Рассмотрение Г. лит-ого памятника яз. не как творческого оформления известного определенного смысла, не как конкретного и цельного высказывания, социально-исторически обусловленного и эстетически неповторимого, а как совокупности возможных форм выражения, приводит к стиранию границ между нормативной Г. и нормативной стилистикой. Одинаково возможные стилистически (т. е. одинаково засвидетельствованные в лит-ых памятниках) формы выражения одного и того же логически смысла признаются равными грамматически; отголоски этих учений, получающих особое развитие в эпоху расцвета философской Г. рационализма, можно отметить в современном «школьном» синтаксисе (учение о членах предложения, учение о сокращении придаточных предложений).

Вместе с тем этот характерный для нормативной Г. подход к лит-ому произведению препятствует изучению индивидуальных модификаций грамматической формы как одного из компонентов художественного слова, их роли в структуре поэтического произведения как единого и цельного эстетического факта — социально-исторически обусловленного высказывания. Только XIX и XX вв. с их историзмом и психологизмом, а позднее и эстетизмом, выдвигают возможность изучения модификаций грамматических форм в их соотносительности со структурой определенного поэтического произведения (подробнее о стилистическом значении отдельных грамматических форм см. «Морфология», «Синтаксис», «Части речи»). Характерный перегиб в сторону эстетической концепции грамматического факта — как индивидуального высказывания — с упущением его важнейшей коммуникативной функции (см. «Язык») — дают труды так наз. нефилологической школы (Фосслер, Шпитцер, Лорх, Лерх, Волошинов и другие).

Библиография: I. Ввиду невозможности дать исчерпывающую лит-ру предмета, мы ограничимся лишь указанием важнейших библиографических пособий. Обзор старых грамматических учений: *Benfey, Geschichte der Sprachwissenschaft, 1869*. Грамматические учения античного мира: *Steinthal H., Die Sprachwissenschaft bei den Griechen und Römern*. Грамматические учения древней Индии: *Liebich, Zur Einführung in die indische einheimische Sprachwissenschaft (Sitz. d. Heidelberg. Akad., 1919 — 1920)* и *Panini*. Обзор грамматических учений XIX в.: *Delbrück V., Einleitung in das Studium der indogermanischen Sprachen, 1919*; *Schrijnen-Fischer, Einführung in das Studium der indogermanischen Sprachen, Heidelberg, 1921*; Буляк, *Очерк истории языкознания в России (XVIII в. — 1825)*, СПб., 1904; Краткий обзор важнейших грамматических направлений в русской лингвистике XIX в.: *Петерсон М. Н., Очерк синтаксиса русск. яз., 1923*. Библиография важнейших новых зап.-европейских работ по теории грамматики: *Vendryes, Le langage, 1925*. Хорошая библиография важнейших работ неологической школы: *Проблемы литературной формы, Л., 1928*; *Волошинов, Марксизм и философия яз., Л., 1928*. Библиография по афетидологии: *Марр Н. Я., акад., Классификационный перечень работ по афетидологии, М.—Л., 1926*. Грамматическая библиография ведется в «*Bulletin de la société linguistique de Paris*», «*Anzeiger der indogermanischen Forschungen*», «*Indogermanisches Jahrbuch*» и др. Хороший обзор грамматической лит-ры по отдельным яз. и группам яз.: *Schmidt W., Die Sprachfamilien und die Sprachkreise der Erde, Heidelberg, 1925*. См. также труды перечисленных в тексте авторов и лит-ру по статьям, на к-рые даны ссылки в тексте.

II. Работы по грамматикам русских поэтов: Щербачев А. В., Опыт лингвистического толкования стих. «Воспоминание» Пушкина, «Русская речь», II, 1923; Виноградов В. С., Стиль петербургской поэмы «Двойник». Опыт лингвистического анализа «Достоевский», сб. под ред. Долинина, «Мысль», II, 1922; Гроссман Л., Заметки о языке Достоевского, «Семинарий по Достоевскому», Гиз, М., 1923; Виноградов В., О символике А. Ахматовой, «Лит-ая мысль», I, II, 1922; Арватов Б., Синтаксис Маяковского, «Печать и революция», 1923, I (переч. в сб. «Социологическая поэтика», М., 1928); Истомин В., Главнейшие особенности языка и слога произведений Лермонтова, Варшава, 1894 (из «Русск. филолог. вестн.»); Стефановский И., Язык произведений Пушкина и Лермонтова, Фил. зап., 1899, 3—4, Статьи о языке и стиле Лермонтова в V т. Акад. издания; Будде Е., Опыт грамматики языка Пушкина, Сб. отд. русск. яз. и словесности Акад. наук, LXXVII, 1904; Карский Е. О влиянии творческой деятельности Пушкина на развитие русского литературного языка, Варшава, 1899 (ФВВ); Истомин В., Главнейшие особенности языка и слога произведений Гоголя, Фовинкина и Саерова, Варшава, 1897; Мандельштам И., О характере гоголевского стиля, Главы из истории русского лит-ого яз., Гельсингфорс, 1902; Будде Е., Значение Гоголя в истории русского литературного языка, Журн. МНП, 1902, № 7; Карский Е., Значение Гоголя в истории русского языка, «Русск. филолог. вестн.», 1909, № 2. P. Шор

ГРАФ Артуро [Arturo Graf, 1848 — 1913] — один из крупнейших итальянских поэтов и историков лит-ры. Р. в Афинах; сын профессора-немецка и итальянки. Вплоть до смерти был профессором лит-ры в Туринском университете. Как поэт обратил на себя внимание сборником стихотворений «*Medusa*» [1889], за к-рым следовали: «*Dopo il tramonto*» (После заката, 1893), «*Danaidi*» [1897], «*Morgana*» [1901]; одновременно с этим Г. опубликовывает ряд научных трудов. Г. — один из тех писателей Италии, которые, во главе с Кардуччи, заняли там в 80-х гг. центральное место как поэты и как историки лит-ры (д'Анкона, д'Овидио, де Губертис, Стеккетти, Капуана). Философским эстетизмом проникнуты почти все писания Г., эрудита-филолога, поклонника Рескина и Карлейля. Хороший знаток средневековья, он — автор «*Miti, leggende e saggi del medio evo*» [1892 — 1893]; большое значение имеет его труд «*Estetica e arte del Leopardi*» [1898], где Граф устанавливает непосредственную связь эстетической доктрины Leopardi с его философией, с одной

стороны, и поэтикой — с другой. В своих статьях о современной европейской лит-ре («*Prerafaeliti, symbolisti, esteti*», «*La letteratura dell'avvenire*», 1898) он является противником нищезанятия, а также формалистического уклона некоторых символистов, но сочувственно относится к философскому спиритуализму близкого ему Фотаццаро; историко-психологический этюд Графа «*Il Diavolo*» [1889] — художественный «*essai*», сходный по теме и по жанру с «*Elementargeister*» Гейне; здесь дан образ сатаны, начиная с его возникновения, освещена его роль в психологии и художественном творчестве европейских народов; история образа доведена до поэзии Бодлера и Кардуччи. Как поэт Г., испытав некоторое воздействие Кардуччи и прерафаэлитов, стоит однако обособленно в современной ему итальянской лит-ре; он — запоздалый представитель «поэзии мировой скорби». Пессимизм пронизывает поэзию Г. Смерть он называет своей «мрачной музой» (*La mia lugubra musa*). Общественные мотивы чужды Г., еще более субъективному и индивидуалистическому поэту, чем Leopardi, к-рому он, как и де Виньи, немало обязан.

Основные мотивы Г. воплощены в поэтическом плане символизма; каждое стихотворение объединено вокруг основного философского стержня; чрезвычайно характерны для Графа пластические образы, которые однако никогда не имеют у него самостоятельного значения, каковое они приобретают у парнасцев. Стих Г. — мелодический, музыкальный; Г. — один из лучших мастеров сонета. Идей смерти, всевластной, всемогущей, и страдания как единственной реальности, столь близкие Leopardi, а отчасти и Ленау, определяют мировоззрение Г. — мировоззрение аристократии, сторонящейся и не приемлющей урбанизма, капиталистической культуры и обреченной на гибель. В условиях растущего финансового капитализма Г. реагировал на властно вторгающиеся в поэзию общественные влияния вполне последовательным для него переходом к оккультизму, нашедшему себе яркое выражение в последних его произведениях: романах — «*Il Riscatto*» (Искушение, 1901) и «*Per una fede*» (Во имя веры, 1906), сборнике — «*Poemeti drammatici*» [1905] — наилучшая из этих «поэм» — «*Fausto ed Ahasvero*» (см. «*Agasfer*»), стихотворениях — «*Le Rime della Selva*» [1906] и в книге — «*Esse Homo, Aforismi e paraboli*» [1908].

Библиография: I. На русск. яз.: Веселовский Ю. А., Поэзия скорби и гуманности, «Лит-ые очерки», т. I, изд. 2-е, М., 1910; на русск. яз. переведено лишь одно стихотворение Г. — «*La Morte Regina*» (Смерть царица) С. Головачевским (приведено в упомянутой статье Веселовского). L'Anglomania e l'Influsso inglese in Italia nel secolo 18, Torino, 1911; Attraverso il cinquecento, 1888; Le Danaidi, 2-a ed., 1905; Foscolo, Manzoni, Leopardi, saggi, 1898; Roma nella memoria e nella immaginazioni del medio evo, 2 v., 1882 — 1883.

II. Dornis Jean, La poésie italienne contemporaine, P., 1898; Morgandi M., Arturo Graf, 1921; Farinelli A., Arturo Graf, «*Journal of english and german Philology*», 1922; Rizzo R., Pessimismo e spiritualismo nell'opera poetica di Arturo Graf, 1921; Foà A., Arturo Graf, Giovanni Pascoli, Orazioni, 1925.

ГРАФ Оскар Мариа [Oskar Maria Graf, 1895 —] — немецкий писатель. В 1920 году вышла автобиографическая повесть Графа «Юность» (Frühzeit). Молодой писатель рассказал здесь о своем тяжелом жизненном пути. Маленькая повесть представляет документ большого значения: судьбу писателя-рабочего, выступающего в условиях буржуазного окружения, типичную судьбу, Г. воспроизвел верно и убедительно. Семь лет спустя вышло новое издание автобиографии Графа, раз в пять разросшееся, с характерным заголовком — «Мы в ловушке» (Wir sind Gefangene, 1927 год). Продолжая рассказывать свою жизнь, Граф делает очень интересные разоблачения. Единственным стремлением охвачен теперь писатель — «выйти в люди», подняться на поверхность, эмансипироваться от своего классового прошлого. Сделавшись писателем, бывший пекарь стремится стать мещанином. Он смутно ощущает порочность избранного пути, вся книга полна мучительных и тщетных попыток обрести равновесие, рабочий, засасываемый буржуазным болотом, инстинктивно сопротивляется — вот отчего откровенная исповедь Г. является такой горькой книгой. Много страниц автобиографии посвящено событиям, связанным с советским переворотом в Мюнхене, близким свидетелем чего был Г. И вот здесь, на историческом переломе, с особой резкостью обнаружилось, как велико мещанское обволакивание рабочего-писателя. Г. очень верно оценивает соц.-дем. болтунов, сыгравших столь печальную роль в баварской трагедии, но у него не хватает классовой выдержанности, чтобы понять подлинный смысл обстоятельство, и он сам в конце концов ведет себя, как растерявшийся мещанин.

Перед нами художник малой классовой сознательности, связанный с остальными консервативными элементами рабочего класса, — омещанивание здесь облегчалось самим ходом вещей. Но путь Графа прошли многие. Нужна большая выдержка и очень крепкая связь со своим классом, чтобы рабочий-художник мог развернуться в условиях буржуазного окружения, предотвратить разлагающее влияние этой обстановки. Г. может служить характерным примером «свихнувшегося»: буржуазное болото его засосало. В таких книгах Графа, как сборник рассказов «На добрую память» (Auf den freundlichen Erinnerung, 1922 год) или сборник сказок «Свет и тени» (Licht und Schatten, 1927 год), раскрывается характерная картина. Основной образ этих произведений — размагниченный, мягкотелый, утративший способность сопротивляться, покорно склоняющийся перед препятствиями человек, типичный мещанский герой. И если Г. с проникновением и идеализирующим сочувствием раскрывает такой образ, то это может означать только одно: тесную слитность художника с мещанским мировосприятием. В сборнике сказок «Свет и тени» Г. дает некую философскую систему

покорности и религиозного смирения, делаая ее центром всех сказок книги. От пролетарского прошлого здесь уже ничего не осталось, художник целиком захвачен мещанским влиянием.

Но все это является лишь переходной ступенью к той фазе развития, которую переживает Г. в настоящее время, когда он подлинно «нашел себя». В таких книгах Г., как «Хроника села Флехтинг» (Chronik von Flechting, 1925), «Мрак» (Finsternis, 1926), «Испытание» (Die Heimsuchung, 1928) и «Баварский Декамерон» (Bayrisches Dekameron, 1928), Г. становится бытоизобразителем баварского крестьянства. Сытое, косное самодовольство «достаточного» существования, крикястые, туповатые люди, очень традиционный, веками застоявшийся деревенский быт — вот атмосфера последних вещей Г. Художник очень тесно с нею сживается, он находит теперь новую и совершенно своеобразную сюжетологию: чаще всего он пишет хронику мужицких династий. Характерная деформация происходит с яз. Г. — он насыщен теперь воздействием диалектов баварской деревни. Получается очень крепкое единство, свидетельствующее о том, что Г. совсем не случайно обращается в эту сторону. Здесь сказываются социальные корни той группы рабочего класса, с к-рой был связан Г., это — сравнительно свежие кадры пролетариата, недавно вовлеченные в производство, пришедшие из деревни и еще не порвавшие с нею связи. Органичность «мужицковостования» Г. восходит к этому обстоятельству.

Характерная эволюция намечается уже в этом «деревенском» периоде творчества Г. Первые его книги о крестьянстве, напр. «Finsternis», были довольно пессимистическими изображениями, художник достаточно ясно представлял себе мутную, реакционную стихию кулацкой деревни, и его первые рассказы о ней были не только сочными воспроизведениями деревенского быта, но и пожалуй еще в большей степени критическими разоблачениями его тупой косности. В последующем Г. переходит к гораздо более мягким, сочувственным и органическим изображениям. В «Баварском Декамероне» слышится уже не негодующее возмущение деревенской косностью, а скорее сочувствие — отсюда мягкая, идеализирующая ирония этих рассказов, откровенная игривость их тона. Всего полнее это вживание в деревенскую стихию сказывается в романе «Испытание». Г. дает здесь обычную для него теперь хронику крестьянской династии. Делает он это, не только открыто героизируя старую патриархальную деревню, но и насыщая все произведение деревенской религиозной мистикой. Бесспорно, это — наиболее яркая из крестьянских книг Г.; но она является и самой ярко-реакционной из его книг. «Мужицковостование» Г., рабочего писателя в прошлом, становится здесь органическим явлением.

Библиография: I. На русск. яз. перев.: На добрую память. Восемь рассказов, перев. Н. Винберг, Гиз, 1923; Пережатое (Из пекарни в пшестели), перев. В. Житомирского под ред. Е. Лавна, ЗИФ, 1925; Юность (Из воспоминаний рабочего). Повесть, перев. А. К. Георгиевской, изд. «Современные проблемы», М., 1926; Мы в ловушке, авторизованный перев. А. Олевина, Гиз, 1928.

ГРАФИКА. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОНЯТИЯ. Совокупности систем акустически-артикуляционных знаков устной или произносимой речи, обозначаемой термином *фонетика*, противостоит *Г.*, как совокупность систем оптических знаков, производимых при помощи различной техники начертания (вырубание, вдавливание, вырезывание, рисование, писание, печатание и т. д.) и применяемых в качестве орудия общения в пределах известного, связанного общностью культуры коллектива. Так. обр. понятие *Г.* шире понятия письма (как системы вторичных оптических символов для звуков речи), так как оно включает и системы первичных оптических символов, служащих для выражения значений, существующих в сознании коллектива, помимо их звучания (чистые формы *пиктографии* и *идеографии*). Вместе с тем понятие *Г.* уже понятия зрительного яз. в целом, поскольку оно исключает все системы оптических знаков, производимые иной, чем начертательная, техникой, — начиная от древнейшей и важнейшей системы — *языка жестов*, включая многочисленные формы «дописьменных» магических и памятных знаков [предметные послания, счетные узлы (кигу), *вампумы* и т. д.] первобытных народов, и конечными системами световой и цветовой *сигнализации* цивилизованных народов. Однако в аспекте генетическом приходится предположить теснейшую связь между всеми системами оптических знаков.

ГЕНЕЗИС И ТИПОЛОГИЯ ГРАФИЧЕСКИХ ФОРМ. В отличие от вопроса о происхождении яз., разрешение к-рого представляет огромные трудности, вопрос о происхождении письма может быть освещен и разрешен в более полном объеме, поскольку происхождение письма ближе к современности, так сказать, на памяти человечества.

Действительно, с одной стороны, языки древнего мира становятся доступными исследованию лишь с того момента, как они закреплены в письме, но этот момент обычно и является моментом создания соответствующей системы *Г.* С другой стороны, наука не знает человеческого общества, лишенного яз., но она знает множество бесписьменных народов, множество народов, только что создавших свою письменность или приспособивших чужую письменность для своего яз.

Наука так. обр. в состоянии охватить процесс создания письма на всех ступенях его развития. Однако и в проблеме генезиса письма есть темные, неразъясненные моменты. Древнейшей графической формой обычно считается форма «рисуночного письма», наглядно изображающего подлежащий передаче смысл. Однако, как справедливо

указывает Данцель, еще более древними представляются формы *Г.*, не дающие наглядного рисунка, но являющиеся механическим результатом известных, нарочито воспроизводимых производственных движений (трение, зарубка и т. п.). Действительно, уже в начертаниях доисторического человека, наряду с «рисуночным письмом», представлены и условные «буквообразные» начертания (Мас д'азильские голыши эпохи позднего палеолита). Так. обр. вполне допустимо построение, предполагающее самостоятельное развитие с древнейших времен как рисуночных, так и условных начертаний. К этому вопросу мы еще вернемся ниже, при рассмотрении происхождения буквенного письма.

Не вполне ясно и взаимоотношение магических и памятных дописьменных знаков. Связь графических знаков с техникой, на к-рую указывалось выше, заставляет предположить их исконную связь с производственными процессами. К признанию древности магических знаков приводит подробный анализ форм примитивного «дологического» мышления.

«Дологическому» мышлению знак всегда представляется «сопричастным» с обозначаемым им предметом. Связь между этим знаком и вещью мыслится не как условная и отвлеченная связь знака и значения, но как полное единство, полное тождество. На этом отождествлении и построены своеобразные формы первобытной магии знаками, представленные у многочисленных народов первобытной культуры Азии, Африки, Америки, Океании. Факт сосуществования у всех этих народов магических и практических знаков заставляет предположить их исконное единство.

Возможно, что первоначально магический знак обладал сразу несколькими значениями и служил нескольким целям. В таком случае, сохраняя магическую силу заклинания, проклятия, предостережения, зрительный знак постепенно становился сигналом изображаемого им предмета; магические свойства его постепенно отступают на задний план, мистические представления уступают все большее и большее место представлениям реальным, и в конце концов ими вытесняются.

Во всяком случае бесспорно одно: мистический характер зрительного знака совершенно исключает возможность его развития в знак письменный в том смысле, как мы понимаем его ныне. История происхождения письма предполагает так. обр. прежде всего освобождение человечества от мистического миропонимания, развитие у него логического мышления. В тот момент, когда в мистический мир магических знаков вкрался элемент трезвого опытного отношения к вещам, была заложена первая возможность письма.

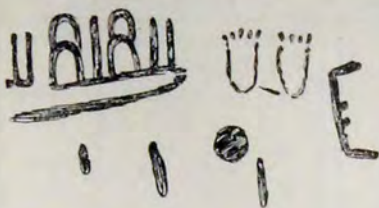
Первоначально — памятные зрительные знаки отличаются огромным разнообразием материала. Результатом дальнейшего

усовершенствования техники является выделение из общей массы зрительных знаков технически наиболее совершенных графических знаков.

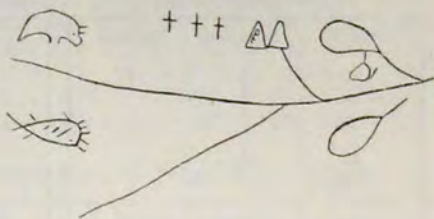
Так, обр. типологически исходной точкой письма приходится все же считать рисунок, делающий содержание сообщения зримым образом. Зарождение письма совершается в тот момент, когда графический зрительный знак, утратив свое магическое значение, становится образным выражением известного смысла.

ИСТОРИЯ ГРАФИКИ. ПИКТОГРАФИЯ. Типологически примитивнейшая форма графики — пиктография (рисуночное письмо) — засвидетельствована у ряда народов первобытной культуры в Северной Азии

ограничивает возможность ее применения лишь кругом реальных предметов и простейших явлений — кругом понятий, достаточным лишь для человека, стоящего на самой низкой ступени развития. С другой стороны, это отсутствие традиционного и условного момента требует от пиктограммы величайшей наглядности, так как лишь при полной ее ясности становится возможным понимание. Поэтому дальнейшее, более широкое использование зрительного знака, по мере усложнения культуры соответствующего коллектива, предопределяет его развитие в двух направлениях: в сторону создания условного начертания и в сторону создания символического выражения для отвлеченных понятий и сложных явлений.



Пиктография доисторического человека (пещерная живопись в Испании)



Пиктография народов первобытной культуры (любное письмо индианки Сев. Америки)



Пиктография современных культурных народов

Образцы пиктографии

(юкагиры), Западной Африке (эве, экои и др.) и в особенности Северной Америке (эскимосы и индейцы) и, как ясно по сохранившимся образным надписям на скалах и в пещерах, существовала у доисторического человека. Она представляет собой сочетание рисунков, передающие сочетание известных простейших смыслов вне их звучания. Отсутствие условного и традиционного момента в пиктографии делает ее знаки доступными пониманию при незнании того яз., на к-ром говорит автор пиктографии, т. е. при отсутствии единства языковой культуры у «пишущего» и «читающего» пиктограмму.

Недаром и современные культурные народы обращают используемые ими пережиточно пиктограммы (рисунки на вывесках и т. п.) к неграмотному, т. е. к члену общества, оставшемуся вне круга соответствующей письменной культуры.

Но то же отсутствие условного и традиционного момента в пиктографии, к-рое делает знаки ее доступными пониманию вне всякой связи с языковым выражением,

Некоторые факты из истории отдельных идеографических систем письма (в частности, китайского) позволяют установить важное влияние на развитие пиктограммы в идеограмму так наз. «языка жестов», применяемого у многих первобытных народов для межплеменного общения. Поскольку жест, т. е. зрительный знак не графический, приобретает в этой форме общения отвлеченное значение, становится сигналом отвлеченного понятия, ясно, что здесь намечается путь для отыскания графических знаков для выражения отвлеченных значений. Графическое изображение символического жеста становится графическим изображением отвлеченного понятия, им выражаемого.

Так, обр. наличие у человечества условных зрительных знаков одного типа (жестов) способствовало развитию простейших зрительных знаков другого типа (графических) в условные и отвлеченные начертания. В тот момент, когда пиктограмма приобретает символический характер, в тот момент, когда она становится условным

начертанием, из пиктографии рождается идеография.

ИДЕОГРАФИЯ. Наука знает несколько систем идеографического письма. Одна из этих систем, зародившаяся свыше четырех тысячелетий тому назад система китайского письма, — несмотря на ряд изменений в форме начертаний, — обладает огромной жизнеспособностью и в настоящее время; ознакомление с ней европейских ученых началось с XVII века и не представляло особых затруднений.

Иначе обстоит дело с другими системами древней идеографии — письмом египетским [с середины IV тысячелетия до христ. эры], месопотамской клинописью [шумер-

лишь двумя неизвестными (рисуночной и линейной) системами письма. Не разобраны хеттские иероглифы. Это воскрешение древнейших культур Средиземноморья — одно из прекраснейших чудес, к-рое сумела совершить европейская научная мысль.

Оборотная сторона европейской культуры — кровавая повесть о колонизации Вест-Индии — раскрывается в гибели великих идеографических систем Нового Света. Огромная часть памятников оригинальной письменности ацтеков в Мексике и майя на Юкатане (позднейшие надписи к-рых относятся к XVI в. христ. эры) уничтожены навсегда тупым изуверством белых завоевателей, с фанатическим озлоблением уни-

Египетское письмо

Иероглиф	Иератика	Демотика
	f	l
	h	u
	—	—
	и	u
	3	3
	3	3

Месопотамская клинопись

птица	дом	город
звезда	сосуд	солнце

Китайское письмо

Старая форма	Новая форма	Значение
	子	дита
	巳	змея
	木	дерево
	雨	дождь
	矢	стрела
	門	ворота

Развитие рисунка в условный знак

ской и вавилонской с III тысячелетия до христ. эры], письмом минойским или древнекритским [с начала III тысячелетия до христ. эры] и хеттским. Ключ к этим системам письма был утерян человечеством в тех катастрофических сдвигах, к-рые повлекли за собой полную или частичную гибель великих древних культур средиземноморского круга. Только науке нового и новейшего времени удалось вновь собрать и расшифровать, хотя и неполностью, обломки этих древних культур. В 1822 француз Шамполион дешифрует иероглифы знаменитого Розеттского камня; в середине XIX в. совокупными усилиями ряда ученых удается прочитать месопотамскую клинопись; уже к первому десятилетию нашего столетия относится дешифровка хеттских клинописных табличек. Исходной точкой для разгадки почти всегда служили надписи, сделанные сразу несколькими системами письма, одна из к-рых была известна исследователю. Все еще непрочитанными остаются открытые в конце прошлого века древнекритские надписи, сделанные

чтожавших и «языческие писания» и хранителей этой письменной культуры — прежних хозяев страны. Сохранились сравнительно незначительные по объему тексты, прямое значение к-рых к тому же в значительной степени утеряно.

Наиболее простым, близким к пиктографии и является письмо древних насельников Мексики и Юкатана — ацтеков и майя, к-рое представляет собой почти пиктограммы. Напротив, великие системы идеографического письма древности — египетской иероглифики и месопотамской клинописи, так же как засвидетельствованная на протяжении свыше четырех тысячелетий система китайского письма, — далеко отступают от пиктографии, представляя уже переход от идеографического письма к письму звуковому.





Характерно одно: все системы идеографического письма позволяют выявить в них постепенное развитие упоминаемых выше двух черт. И что особенно важно — одни и те же тенденции повторяются в истории самых разнообразных и исторически

не связанных систем идеографического письма. И в китайском, и в древнеегипетском, и в шумерском письме одинаково наблюдается постепенное изменение пиктограммы, ее превращение в условное начертание, непонятное для того, кто не входит в круг традиции этой письменной культуры. И точно так же, расширяя запас имеющихся в его распоряжении знаков, и китайское, и древнеегипетское, и шумерское письмо создают огромное богатство символических идеограмм, передающих совершенно отвлеченные понятия и сложные сочетания значений. Из этого обогащения и упрощения знаков идеографического письма вытекает его третье основное свойство — знаки идеографического письма соответствуют уже не целым, неразложимым высказываниям вне их словесного выражения, но значениям отдельных слов вне их звучания. Ибо ясно: значение условного знака, передаваемого по традиции целому коллективу, должно быть определено и ограничено




посредничества речи, поскольку оно слугит знаком слова не произносимого, а мыслимого. Но именно поэтому идеографическое письмо не в состоянии передать всех бесчисленных оттенков значений, создаваемых каждый миг жизнью, живой речью.

Действительно: допустим (практически это вряд ли осуществимо), что все значения известного языка получают в системе идеографического письма точное и ясное обозначение; и все же очень скоро эта сложная система обозначений окажется недостаточной, т. к. самые незначительные изменения форм экономики, общественности, быта в свою очередь повлекут изменения значений слов. «Система идеографического письма, окончательно установленная, стала бы тяжким покровом, сковывающим мысль, и последней пришлось бы рано или поздно разбить эти оковы». Далее: не располагая достаточным количеством знаков, идеография, чтобы создать новое выражение для каждого нового значения, естественно











Египетское письмо

Образ.	лялия	ибис	старик	сосуд с водой
				
Значение	юг	находить	старость	прохладно
властвовать				

Месопотамская клинопись

		
а. Родить (птица + яйцо)	б. Злой (глаз + собака)	в. Смотреть (глаз + лук)

Китайское письмо

Старая форма	Новая форма	Значение	Толкование
		пленик	человек в ограде
		рука над деревом	
		светлый	солнце и месяц
		петь	рот и птица
		слышать	дверь и ухо

Выражение отвлеченных понятий

от значений других знаков. И границы этих значений, естественно, совпадают с границами уже существующей в сознании определенного языкового коллектива системы акустически-артикуляционных знаков произносимой речи.

Основными свойствами идеографического письма объясняются присущие ему достоинства и недостатки. Поскольку звучание слов, их звуковая форма не получают никакого выражения в идеографическом письме, ясно, что подобное письмо может объединять не только близкие друг другу диалекты, но и яз. совершенно чуждые, при одном, разумеется, условии: при наличии у них общности значения слов, а следовательно, при наличии лежащего в основе подобной общности единства культуры. Так напр. система китайского письма используется чуждым ему по строю японским яз., система шумерского письма была использована яз. вавилоно-ассирийским, столь же чуждым. Но это преимущество идеографического письма в значительной степени мнимое. Правда, оно как будто создает возможность междучеловеческого (и даже международного) общения без

должна будет прибегнуть к употреблению известных знаков в переносном значении. Но тем самым разрушается самая основа идеографического письма; используя идеограммы конкретных предметов для обозначения отвлеченных понятий, идеографическое письмо создает широкое поле для двусмысленных начертаний. И наконец идеографическое письмо совершенно не в состоянии передать оттенки значений, связанные с изменением грамматического строения фразы. Более того, оно не располагает выражением для грамматических категорий изображаемых слов.

РАЗВИТИЕ ЗВУКОВОГО ПИСЬМА. ПИСЬМО ЦЕЛЫМИ СЛОВАМИ. Из первичного графического знака значения помимо его звучания развивается вторичный графический знак звучания помимо значения — письмо звуковое.

На первом этапе развития звукового письма характерно пользование неразложимыми знаками для целых слов. Так во всех перечисленных выше системах письма, неточно называемых идеографическими, в действительности принцип идеографического письма осложняется принципом письма «целыми словами».

В этой типологически древнейшей системе звукового письма знак определенного значения становится знаком названия этого значения и применяется как для обозначения всех однозвучных слов, так и для обозначения созвучных частей слов. Так создается тип письма, который можно назвать «ребусным» и который представлен в перечисленных выше системах графики, которые можно назвать системами «письма целыми словами».

Нетрудно убедиться, что форма «ребусного письма» является далеко несовершенной. Действительно, с одной стороны, каждый яз. располагает известным количеством разных по звуковой форме, но тождественных по значению слов (синонимов).

Древне-египетское письмо

Звуковое значение m — n — h	+ детерминатив растения = «пальму»*	+ детерминатив человек = «жюша»*	+ детерминатив вещь = «юск»*
			

Китайское письмо

Сложный иероглиф	Значение	Составные элементы			
		Иероглиф звука	+	Ключевой иероглиф	Значение ключевого иероглифа
	звук		и (букв. «барaban»)		глаз
	сердце		и (букв. «работа»)		сердце
	болтовня		и (букв. «десять»)		говорить

Письмо со смысловыми определениями

При идеографической системе письма слова с одинаковым значением получают, естественно, одно обозначение, следовательно, один и тот же знак станет в дальнейшем применяться для обозначения многих слов, звучащих по-разному. Это явление называется полифонией (многозвучностью) знаков идеографического письма.

С другой стороны, каждый яз. располагает известным количеством одинаково звучащих, но различных по значению слов (омонимов). При идеографической системе письма различные значения получают, разумеется, различные изображения — следовательно разные знаки станут в дальнейшем применяться для обозначения одних и тех же звуков. Это явление носит название омофонии (однозвучности) знаков идеографического письма.

Чтобы избавиться от этих затруднений, идеографическое письмо осложняется новыми системами знаков. С одной стороны, для облегчения понимания однозвучных знаков последние снабжаются дополнительными значками, так наз. смысловыми определителями, указывающими, к какому

кругу понятий надо отнести соответствующее слово. Напр. в китайском письме все знаки делятся на 214 смысловых категорий, каждая из к-рых обозначается особым значком (так наз. ключевым иероглифом). Такими ключевыми иероглифами определяется, в каком значении употреблен тот или другой знак. С другой, многозвучные знаки — для облегчения чтения — снабжаются дополнительными значками, звуковыми определителями. Так вавилонское письмо определяет звуки последнего слога слова, египетское — первый звук слова. Звуковой определитель египетского письма — это рисунок того предмета, название к-рого начинается с нужного звука. Надо отметить, что система звуковых определителей египетского письма составляет полный алфавит. Вот это-то использование для обозначения известного звука изображения предмета, название к-рого начинается с этого звука, послужило очевидно исходным моментом для создания буквенного письма.

Слоговое письмо. Типологически промежуточным звеном между «письмом целыми словами» и «буквенным письмом» является письмо «слововое» или «силлабическое». Оно является результатом разложения звуковой стороны слова на элементы звучания, наиболее доступные восприятию. О последнем свидетельствуют некоторые системы письма народов первобытной культуры, изображение к-рых относится к XIX в. христианской эры (письмо негров Вай, письмо индейцев Чероки).

Исторически слоговое письмо возникает в результате изменений описанного выше «ребусного» письма, условно называемого идеографическим; создание звуковых значков ведет естественно к созданию слоговых знаков первых или последних слогов названий соответствующих идеограмм. С другой стороны, односложные названия идеограмм (в яз. односложных) могут быть использованы как слоговые знаки в яз. многосложных. Так вавилонскую клинопись можно почти с равным правом назвать идеографическим и слоговым письмом, поскольку она пользуется и односложными шумерскими обозначениями идеограмм как их слоговыми значениями. Таким образом создается в вавилонской клинописи очень сложная и громоздкая система слоговых знаков, подвергающаяся дальнейшему упрощению уже в чисто слоговой системе новоэламского письма [VI — IV вв. до христианской эры].

Тем же путем превращения в слоговые знаки идеограмм, имеющих соответствующее звуковое обозначение, идет и японское слоговое письмо, возникшее из китайского [VIII в. христ. эры].

Обычно указывают, как на причину создания силлабического и буквенного письма, на использование «идеографических» систем письма языками, образующими формы с помощью аффиксов. Языки этого типа,

обладая богатством грамматических форм, якобы требуют для понимания написанного — закрепления на письме грамматического окончания, к-рое можно избраться только звуковой записью.

Но в действительности история письма не дает нам того прямолинейного развития, как можно было бы ждать: идеографическое письмо продолжает господствовать не только в односложных языках (китайском и шумерском), но и в яз. многосложных (в египетском, вавилоно-ассирийском), несмотря на то, что эти системы письма часто сумели вплотную подойти к созданию алфавита.

Очевидно не в одном только строе языка надо искать причины большего или меньшего типологического консерватизма графики. Причины эти глубже; как в истории всякого культурного явления, — их надо искать в общественных и, лежащих в основе последних, экономических особенностях соответствующих коллективов.

К сожалению история письма еще никем не рассматривалась в связи с историей общественных форм. Далеко не всегда располагает она и необходимыми для этого материалами, но некоторые факты все же нельзя не отметить.

Так сложные и громоздкие системы идеографического письма сохраняются в странах с теократическим строем, с мощной жреческой кастой, в руках к-рой оказывалось искусство письма. Недаром египтяне называли свои письмена «письмом божественных слов» (название «иероглиф» является переводом на греческий яз. слов «священные письмена, выбитые на камне»). С другой стороны, древнейшие буквенные записи часто не носят «священного» характера: это — надписи воинственных царей, восхваляющих свои победы над врагами (древнейшие персидские надписи Дария I Гистаспа — VI в. до христианской эры, древнейшая семитская надпись моавитского царя Меша — начало IX в. до христианской эры); это — строительные надписи, возвещающие об искусстве зодчего (древнейшая еврейская надпись в Силоамском водопроводе нач. VII в. до христ. эры); это — грубая ругань и похвальба наемников-воинов, выцарапанная на статуях чуждого храма (древнейшие греческие надписи наемников египетского царя Псамметиха — середина VII в.); это наконец — расписки мастеров на сделанных ими предметах (одна из древнейших латинских надписей на обруче; древнейшие германские рунические надписи на оружии и питьевом роге). Есть страны, где борьба за письмо довольно прозрачно отражает борьбу за господство отдельных общественных групп. Так в древней Индии жречество (каста брахманов) является решительным противником применения письма в священных целях, т. е. для записи канонической лит-ры и комментариев к ней. «В интересах жрецов — носителей древней лит-ры, — говорит немецкий индолог, — было — не допустить

записи тех священных текстов, к-рым они обучали. Этим путем они закрепляли за собой выгодную монополию. Тот, кто хотел чему-нибудь научиться, должен был обращаться к ним и щедро награждать их; и в их полной власти было — лишить знакомства со священными текстами целые общественные классы. О том, как они дорожили этим правом, свидетельствуют многочисленные наставления, запрещающие низшим классам изучать священные тексты». Ясно, что запись священного текста, другими словами, возможность его проникновения в народную массу, шла прямо вразрез с интересами жрецов.

Защитниками письма выступают противники брахманов — буддисты, в своем теоретическом учении, отвергающем кастовую структуру общества, выступающие идеологами все более усиливающегося городского сословия. В своих наставлениях они советуют родителям обучать детей искусству чтения и письма, разрешают изучение письма в своих монастырях монахам и монахиням. И характерно, что древнейшие из дошедших до нас индийских надписей сделаны по приказу царя Ашеки — знаменитого покровителя буддизма [III в. до христианской эры].

Наконец приходится указать, что проводниками и распространителями древнейшей из расшифрованных систем «буквенного» письма — семитского письма — являются народы, в экономике которых торговля и посредничество играют особую важную роль — финикийцы, арамеицы.

ИСТОРИЯ БУКВЕННОГО ПИСЬМА. Вопрос о происхождении «буквенного» древнесемитского письма, засвидетельствованного в памятниках с XIII в. до христ. эры, — один из самых спорных в истории письма.

Прежде всего названия семитских букв свидетельствуют о связи их с идеограммами известных предметов: буква «б», напр., называется «бет» (дом), буква «м» — «мем» (вода), буква «д» — «далет» (дверь), буква «ш» — «шин» (зуб), буква «р» — «рош» (голова) и т. д. Принцип же превращения идеографических знаков в буквенные — по первому звуку слова (так наз. акрофонический принцип) — совершенно тождествен с тем принципом, по к-рому образуются «звуковые определители» египетского письма. Долгое время ученые и пытались вывести древнесемитское письмо из египетского; правда, трудно было найти сходство между внешними формами начертания египетских иероглифов и семитских букв, и это заставляло ученых, наряду с египетским, искать истоков семитского буквенного письма в вавилонском. В новейшее время «египетская» теория происхождения древнесемитского письма одержала верх над «вавилонской»; в 1905 английскому исследователю Петри удалось найти в древних медных и малахитовых рудниках на Синайском полуострове ряд надписей, которые представляют промежуточную ступень

„Египетская“ теория

Египетское письмо	Синайские письмена	Северно-семитское письмо	Южно-семитское письмо	Название букв (древне-арамейское)	
				Название	Значение
				āleph	бык
				bêt	дом
				wāw	крюк
				jôd	рука
				mēm	вода
				*ajin	глаз
				pē	рот
				rēš	голова
				šin	зуб
				tāw	знак

Происхождение письма

между египетскими иероглифами и древне-семитскими буквами. Но, с другой стороны, раскопки английского ученого Эванса на Крите обнаружили, как уже говорилось выше, систему минойского идеографического письма, к-рая представлена множеством вариантов — от близких к рисуночному до похожих на буквенные значки. С последними и сопоставляют семитские буквы сторонники «эгейской» теории происхождения буквенного письма, к-рые считают семитов в этом случае лишь учениками средиземноморской «эгейской» культуры. Главное затруднение этой теории в том, что критское письмо до настоящего времени не расшифровано. Так. обр. разрешение этого вопроса вряд ли может быть окончательным при современном состоянии науки.

По сравнению с силлабическим — буквенное письмо отражает дальнейший этап разложения элементов звучания — слогов на звуки. Недаром буквенное письмо засвидетельствовано впервые на материале яз., выделяющих согласные звуки как носители реального значения слова и гласные — как носители грамматического значения, — яз. семитских. И не менее характерно, что форма семитского буквенного письма закрепляет самый момент перехода от слогового письма к буквенному в собственном смысле слова, что каждый знак семитского алфавита является одновременно и слоговым знаком и буквой. Эту архаическую черту семитское письмо сохраняет во всех своих вариантах, начиная от древних моавитских [с X в. до христианской эры],

финикийских [с XIII в. до христ. эры], арамейских [VIII в. до христ. эры], палмирских [III в. до христ. эры] и проч. надписей и кончая широко распространенным арабским (древнейший куфический начерк с VI века христианской эры) и пережиточно сохранившимися — древнееврейским квадратным [со II в. до христ. эры] и сирийским шрифтами [с I в. христ. эры]. Лишь в более поздние эпохи, по мере своего распространения среди иноязычного населения, отдельные системы семитского письма начинают прибегать к вспомогательному обозначению гласных для мало грамотного и плохо знающего яз. чтеца. В то же время эта особенность семитского письма ограничивает его применение кругом тех яз., где гласные имеют другую функцию-значение, чем согласные.

По мере того как семитское письмо, распространяясь все шире, начинает применяться для передачи яз. иного типа, — яз., в словообразовании к-рых равноценны гласные и согласные, и в к-рых грамматические формы выражаются не изменением огласовки, а приставками или окончаниями — двойственный характер семитского письма грозит стать серьезным препятствием для правильной (удобочитаемой) записи. И действительно, по мере своего распространения семитское письмо переживает сложное развитие и в сторону слогового письма, или в сторону письма буквенного в собственном смысле, т. е. обозначающего все звуки яз. — согласные и гласные — особыми буквами.

„Эгейская“ теория

Древне-семитское письмо	Древне-критское письмо		значение	
	Название	Начертание		Рисуночное
aleph				бык
bêt				дом
dâlet				дверь
wāw				крюк
jôd				рука
pē				рот
rēš				голова
šin				зуб
*ajin				глаз
tāw				знак

Происхождение письма

Старый характер полуслогового полубуквенного семитского письма сохраняют некоторые формы письма, созданные народами Азии на почве арамейского алфавита — алфавиты: пехлевийский [с II в. христ. эры], согдийский [с IX в. христ. эры] и его потомок уйгурский [с XI в. христ. эры]. Однако и эти алфавиты в дальнейшем своем развитии часто выделяют чисто буквенные алфавиты с особыми обозначениями гласных и согласных; так, на почве пехлевийского алфавита развивается буквенный алфавит Авесты, на почве уйгурского, ставшего государственным письмом турецко-монгольской империи Чингис-хана — буквенные алфавиты: монгольский, маньчжурский, калмыцкий. Принцип буквенного письма выступает отчетливо и в созданном на основе древнесемитского письма — письме древнеиндийском [с III в. до христ. эры]. К древнеиндийскому алфавиту восходят новоиндийские шрифты (тамилский, бенгальский, канарезе, сингалезский и др.), занесенные буддизмом далеко за пределы Индии (шрифты — тибетский и сиамский).

В истории распространения семитского письма снова с поразительной четкостью выступают общие экономические основы подобной передачи фактов так называемой духовной культуры. Странствия древнесемитского письма и его многочисленных потомков по земному шару находятся в теснейшей связи с экономическими взаимодействиями отдельных народов, его распространение идет часто по великим торговым путям, оно находится в очевидной зависимости от образования крупных политических объединений или международных классовых группировок; так по торговым путям проникает древнесемитское и арамейское письмо в Иран и Индию, распространение арабских и уйгурских писем связано с созданием крупных монархий — арабского халифата, обширной империи Чингис-хана; международный характер приобретает индийское письмо благодаря пропаганде буддизма.

ГРЕЧЕСКИЙ АЛФАВИТ. Особняком стоит вопрос о происхождении древнейшего из европейских алфавитов — алфавита древнегреческого, засвидетельствованного в надписях с VII в. до христ. эры. Свято его с древнесемитским письмом очевидна. О ней свидетельствует: древнегреческая традиция, сохранившая легенду о создании греческих писем финикийцем Кадмом (т. е. «человеком с Востока»), греческие названия букв алфавита, представляющие лишь легкие изменения семитских названий (ср. греческое «альфа» — семитское «алеф»; греч. «бета» — сем. «бет»; греч. «гамма» — сем. «гимель» и т. д.), наконец сходство начертаний греческих и семитских букв. Разница только в том, что древнегреческое письмо представляет собой не наполовину слоговое письмо, как семитское, а буквенный алфавит в собственном значении этого слова, где гласные имеют такие же обозначения, как и согласные. Для этого древнегреческий

алфавит использовал те знаки древнесемитского письма, к-рые оказались для него лишними. Так семитская буква «алеф», обозначающая особый гортанный звук семитских яз., в греческом письме использована для обозначения звука «а» (Α), буква «айн», обозначающая другой гортанный звук, использована для обозначения звука «о» (Ο) и т. д. И все же эта переработка семитского алфавита настолько характерна, что невольно возникает вопрос: не имели ли древние греки перед собою какой-то другой образец буквенного письма? Здесь снова встает неразрешимой загадкой вопрос о древнекритском (минойском) письме. Есть попытки заглянуть еще дальше вглубь веков — связать древнегреческий алфавит с буквообразными начертаниями доисторического человека Европы (см. выше). И эта загадка еще ждет своего разрешения.

Зато в дальнейшей истории древнегреческого алфавита опять выступают те общие причины распространения алфавитов, о к-рых мы говорили выше.

Широкое распространение греческой культуры передает формы греческого алфавита народам Европы, в том числе (через этрусков) латинянам [с VI в. до христ. эры], славянам [IX в. христ. эры — так наз. «кириллицу» и «глаголицу»], германцам [готский алфавит в середине IV в. христ. эры], может быть народам Кавказа — армянам и грузинам [V век христианской эры].

Падение древней Греции и мощный расцвет римской культуры влекут за собой преобладание латинского алфавита, усваиваемого всеми народами Западной Европы и вытесняющего у германцев старый рунический шрифт, возникший несколькими веками раньше [со II в. христ. эры] на почве греческого курсива, под влиянием культуры Черноморья.

Возможно, что и различия в начертаниях глаголицы и кириллицы возникли в результате стремлений сблизить первую с латинским шрифтом, вторую с греческим шрифтом.

ИСТОРИЯ ЛАТИНСКОЙ ГРАФИКИ. В дальнейшем латинский алфавит переживает множество вариаций в зависимости от изменений техники письма и общих форм материальной культуры.

Смена стилей письма в латинской палеографии тесно связана со сменой стилей в культурном творчестве Западной Европы — сменой, обусловленной изменением хозяйственных форм и выдвиганием новых общественных групп на арену культурного творчества. Так «в эпоху расцвета Римской империи в письме господствуют два типа: служащее государственным целям широкое, медленно выдвигаемое резцом на мраморе капитальное письмо, возведающее с высоты таблицы, столпа или триумфальной арки, видимых на расстоянии, о памятных событиях и новых законах, и небрежный курсив, удо-

влетворяющий практическим нуждам горожан, купцов, воинов-наемников, рабов, сохранившийся на помпейских стенах, восковых табличках, свинцовых пластинках и т. под. Эпоха упадка Римской империи характеризуется появлением промежуточных форм: монументальное, капитальное письмо расплывается в рустичное (деревенское), смягчается на пергаменте в унциальное, сближается с курсивом. Раннее средневековье, с его резкой разобченностью малых натурально-хозяйственных единиц, характеризуется возрастающей пестротой письма, созданием многочисленных „провинциальных“ или „областных типов“ — больше всего в области дипломатического курсива, весьма, в большинстве случаев, грубого, варварского и своеобразного. При этом богатство местных типов связано с отсутствием индивидуальных отличий в письме одной области.

Создание первых крупных политических объединений — каролингской монархии — распространение монастырской культуры способствует устранению местных типов письма. Их вытесняет один из наиболее красивых и четких письменных стилей средневековья — каролингский минускул, закругленной линии к-рого можно найти параллели в архитектурном и декоративном искусстве эпохи. Письмо этой эпохи все еще остается аристократическим искусством, к-рое культивировала небольшая относительно часть общества, не вынуждаемая к торопливости борьбой за экономическое господство.

XIII в. начинает собой эпоху демократизации интеллигенции, расширения ее социальной базы, повышения интенсивности лит-ого творчества. Искусство письма впервые становится достоянием более широких масс, из искусства сословно-замкнутого оно становится орудием широкой мысли, орудием общения.

Старые центры письменности — монастыри — теряют свое значение. Они перестают быть исключительной или хотя бы преимущественной мастерской письма. Они сами зачастую вынуждены обращаться к услугам наемных писцов. В старых культурных очагах, некогда гордившихся своими мастерами каллиграфии, искусство письма пало до того, что большинство монахов было безграмотно» (Добиаш-Рождественская).

Наряду с мирянином — служилым рыцарем, в XIII и особенно в XIV в. выступает все настойчивее в качестве заказчика и потребителя письменности горожанин, представитель третьего сословия. Новые условия производства, новый потребитель требуют удешевления продукции. Материал письма заметно дешевеет, пергамент сменяется бумагой. Упрощается и техника письма, в к-рой отчетливо выступают индивидуальные особенности письма, внешнее рукописей становится проще, беднее, неразборчивее. Изменяется и стиль

начертаний — угловатое, «ломанное», письмо XIII — XV вв., так наз. фрактур, приближается к нарушенным пропорциям «готического» стиля в архитектуре и орнаменте эпохи.

Расцвет культуры торгового капитала — Возрождение создает новые формы письменного стиля; сильное увлечение античной древностью, противопоставлявшейся в качестве общечеловеческой культуры сословной культуре христианского средневековья, вызывает у гуманистов стремление воскресить старые формы круглого письма; так появляется антиква, легшая в основу новых латинских шрифтов.

Книгопечатание и застает в области письма два конкурирующих типа: монашеского, угловатого, так наз. готического письма, особенно излюбленного с XIV в. в странах германской культуры, и возрожденного каролингского круглого письма, к-рое преобладало в Италии и Франции. Закрепляя обе формы в качестве национальных печатных шрифтов, книгопечатание разрушает школы письма и уничтожает письмо как искусство, перенося художественность внешнего оформления на печатную книгу, тогда как письмо, ставшее лишь подсобным орудием для создания «черновики», развертывается в неподдающееся классификации богатство индивидуальных проявлений. Для нового и в особенности новейшего времени латинский алфавит — орудие международного культурного общения. Показателем этого является не только сближение с формами общеевропейской антиквы различных национальных почерков (замена латиницей так наз. «готического письма» в Германии и Скандинавских странах), но и все более усиливающееся стремление многочисленных народов Востока заменить латинским алфавитом старые формы своей письменности — явление, как известно, оцененное Лениным как «революция на Востоке».

Впервые в грандиозных размерах латинизация национальной письменности проведена в СССР, где латинский алфавит не только вытесняет арабский (у тюрко-татарских народов и горских народов Кавказа) и некоторые другие (древнееврейский у горских евреев) алфавиты, но и становится основой вновь создаваемой письменности ряда бесписьменных народов. В настоящее время латинизирована также письменность Турции. В других странах (Персии, Китае, Японии) вопрос о латинизации пока не выходит за пределы частных организаций.

История славянской графики. Те же основные этапы развития письма можно отметить и в истории славянской графики. Предание о дописьменных памятных знаках (см. выше) у славян (до введения латинской и греческой письменности) находим в трактате «О письменах» славянина Храбра, жившего в конце IX или начале X в., вероятно, в Солуни. В этом сочинении, сохранившемся в списках XIV —

XV вв., читаем: «Ведь прежде у славян не было книг (букв), но, будучи язычниками, они считали и гадали чертами и рядами».

Графику культурных народов Европы славяне получили вместе с христианством. Изучение политики Рима и Византии и их соперничества за экономическое и политическое преобладание в славянских землях в начальную эпоху христианизации славян бросает свет на историю возникновения письма у славянских народов и на эволюцию славянской графики и лит-ры в древнейший период. И Византия и Запад были мало заинтересованы в проповеди христианства среди варварских племен славян, слабых в государственно-политическом отношении. В эту эпоху славянская речь изображалась на письме греческими и латинскими буквами, недостаточными для передачи всех славянских звуков. Образцы такого бессистемного письма (как его характеризует в упомянутом трактате Храбр) сохранились до нашего времени в списке X—XI вв., в так наз. Фрейзингенских статьях (Мюнхенск. корол. библ.), писанных на славянском яз.

С образованием в ряде западных славян сильного великоморавского государства положение изменилось. Стремясь оградить себя от надвигающегося гнета соседей — немцев и опасаясь потому принять от них книжное просвещение, моравы обращаются к далекой Византии с просьбой прислать им учителей [862]. Византийское правительство, заинтересованное в установлении связи с Моравией, не только выполняет их просьбу, отправляя в Моравию известного ученого и дипломата Константина Кирилла и его брата (бывшего правителем одной области) Мефодия, но и дает Константину специальное поручение перевести на славянский яз. нужные книги. Это последнее обстоятельство особенно знаменательно, если сопоставить его с отношением Византии к славянскому письму в землях, заселенных болгарами, расположенных в сфере непосредственного влияния Византии. А именно, упомянутый Храбр в специальном трактате вынужден был, полемизируя с греками, защищать право славян на национальную письменность, и эта полемика Храбра относится ко времени спустя с лишком сорок лет после перевода книг Константином.

Константин изобрел для моравов фонетическую азбуку, взяв за основу византийский алфавит; этот алфавит он дополнил применительно к фонемам славянской речи (а именно, солунского говора болгарского яз., на к-ром он, как уроженец Солуни, хорошо говорил) новыми буквами. Дополнительные буквы частью были составлены (а в некоторых случаях прямо взяты) из различных графем византийского алфавита, частью повидимому заимствованы из еврейского, современного Константину, письма (о том, было ли это письмо Кирилла «глаголицей» или «кириллицей» —

см. «Глаголица»). Перевод книг, сделанный на солунский говор болгарского яз., был пригоден и для западных славян, в виду того что славянские яз. в IX—X вв. были близки один к другому. Греко-болгарское письмо Константина распространилось широко в Паннонии и Моравии, где в эту древнейшую эпоху письменности были сделаны с греческого новые переводы книг и составлялись некоторые оригинальные произведения, напр. жизнеописания Константина и Мефодия. Из Моравии славянское письмо проникло в Чехию, а затем в Польшу. Паннонская письменность очень рано проникла и в Далмацию.

По смерти Мефодия [885] и после разгрома мадярами моравского государства византийско-болгарские традиции стали уступать западным влияниям, и с течением времени греко-болгарская азбука сменилась латиницей, к-рая и укрепилась на западе славянства и у словинцев, а в более позднее время и у хорват.

Однако византийско-болгарская письменность не заглохла. Она распространилась и разлилась в соседней с Византией Болгарии, куда перешли и ученики Константина и Мефодия. В эпоху царя Симеона [892—927], к-рая считается золотым веком болгарской письменности, с особенной силой проявилось византийское влияние на лит-ру и графику восточных болгар. Здесь византийская лит-ра широко пересаживается на славянскую почву в переводах на болгарский яз. В то же время болгары ведут упорную борьбу с греками за политическую самостоятельность, национальную культуру и письмо, и Симеон ищет поддержки на Западе, у папы. В эту эпоху были усвоены болгарскими наиболее выработанные школы византийского письма. Роскошный прямой устав, изящный орнамент в инициалах и заставках характеризуют графику этой эпохи. Книг и вообще образов письма древнейшего времени с востока Болгарии не сохранилось, и мы можем судить о характере Преславского (Преслава — столица Симеона) периода болгарской графики по графике русских копий XI—XII вв. Дошедшие до нас памятники болгарской письменности XI в. (памятники старославянского яз.) — больше юго-западного происхождения. Древнейший из них, — надпись Самуила [993], найденная в селении Герман близ озера Пресны в Македонии, — является вообще древнейшим дошедшим до нас памятником славянской письменности. Она писана кириллицей. Остальные старославянские памятники XI в. частью писаны глаголицей, частью кириллицей. Из Болгарии письменность перенесена была в Сербию, где утвердилась кириллица.

Византийско-болгарское письмо проникло и к восточным (русским) славянам также вместе с христианством. Русские славяне заимствовали не только общий характер византийского письма в болгарском его отражении, но и разнообразные каллиграфические

приемы: художественную стилизацию, орнаментовку в буквах и заставках.

В дальнейшей истории славянской графики можно установить ту же связь письменных стилей с общей историей культуры, к-рую мы наблюдали в смене стилей латинского письма. Проф. В. Н. Щепкин так характеризует смену трех главных стилей славянского письма — устава, полуустава, скорописи: «Славянский у с т а в, подобно своему источнику — уставу византийскому, есть медленное и торжественное письмо, характерное для эпохи, когда письменность носит преимущественно церковный характер. Отсюда вытекают все его внешние особенности — отчетливый архитектурный характер линий, геометрический, медленно вычерченный характер букв и малое количество сокращений. Славянский полу-у с т а в характеризует эпоху, когда письменность перерастает литургические рамки и обнаруживает более широкое лит-ое развитие. В связи с возросшей потребностью в книгах, полуулав является как деловое письмо писцов, работающих на заказ и продажу; полуулав соединяет цели удобства и четкости — отсюда его внешние приметы» (меньшая величина буквы, меньшая ее каллиграфическая строгость, большее количество сокращений). Наконец, «скоропись характеризует эпоху, когда письмо широко распространено не только в качестве потребности высшей культуры, но также в качестве орудия практических целей — сначала в международных и правовых отношениях, затем в государственном и частном управлении; в этих двух последних областях, в силу усложнения государственного управления и частного хозяйства, первоначальные краткие записи все более заменяются системой подробных документов. Существенное ускорение процесса письма достигается в скорописи особыми приемами, к-рых не знают ни устав, ни полуулав и к-рые резко отражаются на внешнем виде скорописных букв» (заходом концов букв за пределы строки и их связным написанием).

Грандиозные культурные изменения в России в конце XVII и в начале XVIII вв. отразились и на русской графике: кириллицу для книг светской печати реформаторы приблизили к латинице. Выброшены были некоторые буквы (юс, омега, оу, йотированные «е» и «а», и другие, опущены титлы и буквы под титлами, а также другие надстрочные знаки, кроме точек над «і», и изменены в сторону латиницы начертания отдельных букв и общий характер письма. Так составил русский гражданский алфавит. Частичные изменения в алфавите производились в продолжение XVIII в.: в некоторых изданиях второй половины этого столетия введена была особая буква для обозначения «о» после смягченных согласных («ю» с накрыванием наверху). В 1917 произведены были, в связи с реформой орфографии, новые

сокращения алфавита: опущены буквы «ѣ», «ѳ», «ѵ», «і», а в большей части печати и «ѳ».

В основу украинского и белорусского алфавитов, а также в основу ряда алфавитов восточных финнов, положен был русский гражданский шрифт.

Значительное влияние России в придунайских землях в XVIII и XIX вв. повело к принятию сербами и болгарами русского гражданского алфавита за основу при реформе алфавитов, причем сербский реформатор начала XIX в., Вук Караджич, добавил к заимствованным буквам шесть новых букв и между ними «ј», а болгары сохранили элементы кириллицы (юс большой).

О графических приемах для передачи интонаций звучащей речи — см. «Пластика».

О взаимоотношении Г. и фонетики — см. «Орфография».

ГРАФИЧЕСКИЕ ФОРМЫ ПОЭЗИИ. Нормально в построении художественного слова графика играет роль лишь системы вторичных символов для передачи его фоники (см.). Однако, теоретически возможно и исторически засвидетельствовано использование графического слова как единства чисто начертательного для создания известных зрительных эффектов. При таком — не линейном, диахроническом (свойственном акустическому впечатлению), а плоскостном синхроническом восприятии графического слова — становятся возможными формы поэзии, которые можно назвать графическими.

Сюда относятся не столько широко известные в изобразительных искусствах Востока формы графического орнамента (эти орнаментальные формы Г. не оказывают влияния на выбор словесного материала и, следовательно, остаются за пределами лит-ры как словесного искусства), сколько такие формы графической словесной игры, как формы акростиха, телестиха, палиндрома, лабиринта и др. еще более осложненные формы распределения графических слов на плоскости.

Расцвет подобных форм графической поэзии связан обычно с периодами глубочайшего упадка словесного искусства как искусства эмоционального и идеологического, и превращения поэтического творчества в забаву уже лишенных творческих импульсов, но материально обеспеченных общественных групп (ср. расцвет этих форм в позднеантичной поэзии, в поэзии Барокко).

В России формы эти пытались воскресить некоторые из символистов (Брюсов) и имажинистов (Шершеневич).

Библиография: Крупные открытия последних десятилетий делают устаревшими и непригодными не учитывающие их прежние работы, (как напр. труды Lepormant'a, Wuttke, Faulmann'a, Klaroth'a, Berger'a, Tauslog'a) и основанные на них компиляции, как напр. Шнидер Я. Б., Иллюстрированная всеобщая история письмен., СПб., 1903. Из новейших работ по теории и истории письма — см. Jensen H., Geschichte der Schrift, Hannover, 1925 (подр. блантография). По вопросу о происхождении письма: Danzel, Die Anfänge der Schrift, Lpz., 1912; Levy-Brühl, La mentalité primitive, P.; Велас, Or

бирки до азбуки, М., 1923 (попул. изложение славянской теории); Марр Н. Я., акад., «Книга и письмо» (Сб. Публичной библиотеки, Л., т. I); Его же, Абхазский аналитический алфавит (предисловие), Л., 1926. По вопросу о древних графических системах Средиземноморского круга: Тураев В. А., акад., Классический Восток, Л., 1924 (дополняющая Jensen'a библиография работ на русском яз.). По латинской палеографии: Добиаш-Рождественская О. А., История письма в средние века, П., 1923 (подробн. библиография). По славянской палеографии: Н. Jagić, Entstehungsgeschichte der kirchenslavischen Sprache, Berlin, 1913; Соболевский А. И., Славяно-русская палеография, 2-е изд., СПб., 1908; Ягич И., Графика у славян, Энциклоп. слав. филол., вып. III, СПб., 1911; Каринский Н. М., Образцы письма древнейшего периода истории русской книги (с введением исследователем), Л., 1925; Карский Е. Ф., Славянская кирилловская палеография, Л., 1928 (подробн. библиография), Р. Ш. и Н. К.

ГРАФИКА КНИЖНАЯ — см. «Книга».

ГРЕБИНКА Евгений Павлович [1812 — 1848] — украинский писатель 30-х гг. XIX века, дошевченковского периода. Его басни «Приказки» (1834; 4-е издание 1878) были после «Энеиды» Котляревского (см.) одним из выдающихся произведений новой украинской лит-ры и представляют собой значительное явление в истории украинского национального и литературного возрождения. Изданный Г. в 1841 альманах «Ластівка» объединил виднейших представителей украинского ренессанса: Г., Афанасьев, Чужбинского, Кулиша, Квитку, Боровиковского и, наконец, Т. Шевченко.

Г. многое позаимствовал от Ла Фонтена и Крылова, что однако не помешало ему написать оригинальные, незабытые и до сих пор произведения, вошедшие в историю украинской лит-ры как шедевры басенного жанра. Насыщенные свежестью украинского колорита и острой мыслью, произведения Г. по праву определили его роль как непосредственного предшественника Шевченко и одного из классиков украинской литературы.

Г. был типичным для своего времени идеологом мелкопоместного и мелкочинного украинского дворянства, общие национально-автономистские украинские тенденции и гуманитарно-демократический либерализм к-рого уживались рядом с признанием царской монархии и крепостной зависимости крестьян; произведения Г. не колебали ни основ, ни системы общественных взаимоотношений, хотя они резко осуждали ненормальные явления общественной жизни и были в свое время смелым лит-ым выступлением. Подготавливая почву для Шевченко, многие произведения Г. не утратили значения и в настоящее время. Ряд басен Г. перешел в народную словесность.

Прозаические произведения Г., написанные на русском яз., имеют в настоящее время лишь историко-литературное значение. Г. переведена на украинский яз. «Полтава» Пушкина (полный перевод вышел в 1836 году).

Библиография: I. Полн. собр. сочин. вышло в 1862 (5 тт., под ред. Н. Гербеля, СПб.) и 1903. В 1878 изданы все сочин. Г. на украинском яз.

II. Коваленко Г., Е. Гребінка, Полтава, 1918; Філіпович, Шевченко, Гребінка, «Україна», 1925, кн. I; Дорошкевич, Підручник історії укр. літератури; Ефремов, Історія укр. письменства; Горяк В., Нариси з історії укр. літератури.

III. Библиографический указатель к произведениям Г. см. в указанном выше изд. «Сочинений» Г., 1862; См. еще: Гимназия высших наук и лицей кня. Безбородко, 2-е изд. Н. В. Гербеля, СПб., 1881; Мезьер А. В., Русская словесность с XI по XIX ст. включительно, СПб., 1902; Венгерова С. А., Источники словаря русских писателей, т. II, СПб., 1910. А. П.

ГРЕГ Фернан [Fernand Gregh, 1873 —]

Р. в Париже в семье известного парижского музыкального издателя. Его первое выступление на поэтическом поприще относится к 1892, когда он выпустил небольшой лит-ый журнал «Le Banquet» (Банкет), в котором принимали участие, среди других молодых талантливых поэтов того времени, Анри Барбюс, Марсель Пруст, Робер де Флерс и др.

Поэзия Г. проникнута тоской и меланхолией. Несмотря на близость к символистам и Верлену (учеником к-рого Грег себя считал) поэзия Грега роднит его скорее с парнасцами. Даже когда его формальные приемы так четко напоминают верленовский стих, тематически он больше всего приближается к Сюлли-Прюдому. То же философствование, та же дряблая рассудочность и сентиментальность.

В его творчестве отражается неустойчивость мелкобуржуазного интеллигента, проникнутого религиозно-мистическими переживаниями и верой в гуманитарные идеи. Г. — типичный представитель той мелкой торговой буржуазии Франции, к-рая уже с начала 90-х гг. чувствовала себя вытесненной универмагами, крупным капиталом и окончательно побежденной; она притихла, приуныла в тоске о прошлом хорошем житье и «добром старом времени», безвозвратно для нее ушедшем, и перед надвигающейся смелой новых форм жизни находила в себе лишь силы для слез, уныния и причитаний. Такова вся поэзия Грега.

Поэт весьма незначительного таланта, но огромного тщеславия, Г. всю жизнь стремился занять выдающееся место во французской лит-ре и поэзии. Не учитывая, что всякое лит-ое или художественное течение несет в себе отражение глубоких классовых взаимоотношений и общественных настроений, Г. полагал, что достаточно придумать какую-нибудь привлекательную формулу и выпустить манифест, чтобы создать поэтическую школу. К такой попытке надо отнести его манифест о поэтическом «гуманизме», к-рый он выпустил под видом статьи в газете «Фигаро» в 1902. Но если ему удалось сгруппировать вокруг своих журналов «Banquet» [1892] и «Les Lettres» [1906] многих талантливых поэтов своего времени, то школы он все же не создал и остался одиночкой без последователей и даже без поклонников.

Г. работал также в «Revue de Paris» со дня его основания [1894] и выполнял там функции секретаря редакции и фактического редактора. Сейчас Г. сотрудничает во многих толстых журналах и газетах («Revue des deux Mondes», «Comœdia» и др.) не только как поэт, но и как лит-ый и гл. обр. музыкальный критик. Г. уже несколько раз подряд выставил свою кандидатуру в члены Французской академии.

Библиография: I. Главнейшие сборники стихов Г.: La Maison de France [1896]; La Beauté de vivre [1900]; L'or des minutes [1910]; Sarrasine douloureuse [1917]; Prelude féérique [1919]; Couleur de la vie [1923]. Лучшие образцы лирики Г. изд. в 1927 (Pages choisies de F. Gregh). Критика: La fenêtre ouverte [1902]; L'étude sur V. Hugo [1904]. Перев. на рус. в кн. Т. Хоржевского И. И., Франц. поэты, СПб., 1910; II. Гурмон Реми, де, Книга масок, СПб., 1913; Луначарский А. В., Молодая французская поэзия, «Современник», 1913, VIII.

ГРЕГОРЧИЧ Симон [Gregorčič, 1844—1906] — один из самых популярных словенских поэтов конца прошлого века. Будучи ксендзом, он не раз подвергался преследованиям со стороны духовных властей за «антихристианские и безнравственные» идеи. Как поэт он вырос под влиянием Стритара (см.). Уже его первый сборник — «Поэзия» [1882] — создал Г. репутацию созревшего поэта.

Грегорчич прославился как автор мелодичных и звучных стихов, приближающихся по своей форме к народным песням, о страданиях словенцев под иностранным игом. Современникам импонировали горячность и искренность поэтического чувства Г., его любовь к Словении, призывы к борьбе с угнетателями (стихи «Объединенная Словения», «Сочи» и др.) и печалование о судьбе словенской народности. Большая часть его стихов была положена на музыку и до сих пор поется в Словении. Отрицательной чертой его поэзии являются часто встречающиеся религиозные мотивы.

Библиография: I. Русск. перев. из Г.: Сила любви; Все — кроме человека; На берегу; В разлуке; Под грозой; Три лица. См. Уманов-Каплуновский В. В., Словенская музыка, 3-е изд., СПб., 1904.

II. Petrávič A., S. Gregorčič (studie i portreti), Zagr., 1905; Burgar A., S. Gregorčič, 1907; Jelovsek, S. Gregorčič (Saureremik, 11, 1907); Glaser K., Zgodovina slovenskega slovstva, Ljubljana, 1894.

ГРЕЙ Томас [Gray, 1716—1771] — английский поэт. Произведения его немногочисленны, но весьма характерны для переходного периода от классицизма к той разновидности дворянского романтизма, которую представлял Вордсворт. Г. вначале педантически следовал правилам классицизма, оды свои снабжал эпиграфами из Пиндара, Менандра, Эхила, Вергилия и других классиков, но уже в этих его произведениях чувствуются новые веяния. Классические поэмы Грея забыты. Лит-ым значением он обязан исключительно своим сентиментальным, проникнутым меланхолией и задумчивостью произведениям, из к-рых известна у нас столь характерная для Г. «Elegy written on a country churchyard» (Элегия, написанная на сельском кладбище, 1751, см. «Кладбищенская поэзия»), переведенная почти на все европейские яз., в том числе на греческий и еврейский. Большим мастером пейзажа Г. оказался и в своих письмах, особенно в тех, что писал из «страны озер». Предтечей романтизма Грей является и в своем тяготении к родной старине; в своей «Истории английской поэзии» он уделил много места ранним скандинавским и кельтским легендам. Своей переработкой песен «Эдды» он положил основание занятиям древнегерманской мифологией в Англии.

«Элегия, написанная на сельском кладбище», переведена В. Жуковским два раза. Второй перевод сделан им после того, как он посетил Англию и то кладбище, на котором Грей написал «Элегию». На Жуковского оказала влияние также патриотическая ода Г. «The Bard» (ср. «Певец во стане русских воинов»), в которой бард обозревает главные эпохи английской национальной славы.

Библиография: I. Th. Gray, Poetry and prose, with essays by Johnson Goldsmith and other. Intr. and notes by J. Groits, Oxford, 1926.

II. Gosse's Study of Gray, «Men of letters», 1882 and edition 4 vv., 1884; Gray's letters edited by Tovey, 3 vv., 1900—1912; Bibliography by Northup, 1917; Reed A. L., Background of Gray's «Elegy»: taste for melancholy poetry 1700—1751, 1924; Temperly H. W. V., Two legends connected with Th. Gray, 1924.

ГРЕНДЖА-ДОНСЬКИЙ — современный украинский поэт, выступивший в Закарпатской Украине (Чехо-Словакия) с яркими революционными стихами, в которых он воспевал былую свободу «полонин» и лесов (теперь уничтожаемых чехо-словацким правительством); он описывал нищету крестьянства и голод рабочего класса и единственный выход из подневольного положения видел в революционной борьбе, в восстании против угнетателей. Так начал Г.-Д., но под натиском враждебной буржуазной стихии он скоро сдал свои революционные позиции, вышел из редколлегии левого журнала «Наша земля» и, «готовый в рожу дать тому, кто назовет его большевиком», перешел в лагерь христианских социалистов и украинских национал-патриотов.

Библиография: I. Отд. изд. «Тернові квіти полонин», 1928; «Оповідання з Карпатських полонин», 1928.

II. Савчук М., Жарянка під попілом, «Літ. газета», 1928, № 22.

ГРЕССЭ Жан-Батист [Jean-Baptiste-Louis Gresset, 1709—1777] — один из крупнейших мастеров антирелигиозной сатиры во Франции в XVIII в. Свои произведения Г. обладал обычно в форму стихотворной новеллы, во многом близкой к «Contes» Ла Фонтена. Но от него Г. отличается полемической заостренностью своих новелл, беспощадно высмеивающих и духовенство, и монахов, и в особенности иезуитов. Лучшее произведение его в этом жанре — «Ver-Vert», 1734 — рассказ о воспитанном в женском монастыре попугае, к-рый был возвращен монахами и своими непристойностями испугал преподобных сестер, за что был заключен в карцер; когда же он исправился, монахини перекормили его сладостями, отчего он и умер. За эту поэму Г. был исключен из ордена иезуитов. Г. — автор новелл: «Le Carême Impromptu» (Импровизированный пост), «Le Lutrin Vivant» (Живой аналой), «La Chartrreuse» (Монастырь). Г. — большой мастер стиха и новатор в этой области (отказ от александрийского стиха и введение 8- и 10-сложных метров в повествовательную поэзию). Произведения Г. поныне издаются и пользуются популярностью. Для его времени имела значение комедия «Le Méchant» (Злой, 1745).

Библиография: I. Издания сочин. Г. — 1805, 1823, 1860, 1897. На русск. яз. перев. В. Курочкиным поэма «Полугай», (Ver-Vert), «Отечественные записки», 1875, II.

II. Ш е р р И., Всеобщая история литературы, т. I, русск. перев. М., 1895 (глава о Греции); Р е т т н е р Г., История всеобщей литературы XVIII в., т. II, СПб., 1866; изд. 2-е, СПб., 1897; M é n a r d S a i n t J u s t S i m o n P i e r r e, d e, E l o g e d e J.-B.-L. G r e s s e t, L o n d r e s, 1784; D é m u i n, G r e s s e t, s a v i e e t s e s o u v r a g e s, 1887; H e r r e n s c h w a l d, G r e s s e t's L e b e n u n d W e r k e, 1895; V o g u é E. M., G r e s s e t, s a v i e e t s e s o u v r e s, 1897.

ГРЕЧ Николай Иванович [1787—1867] — историк лит-ры и беллетрист. Соиздатель «Сына отечества» и (вместе с Булгагиным) «Северной пчелы». В 1822 он выпустил «Опыт краткой истории русской литературы», позже переделанный и вышедший в 1834 под названием «Учебная книга русской словесности». В этих книгах, «послужных списках русских литераторов», по выражению Белинского, Греч стремился дать возможно большее количество имен литераторов и биографических сведений о них. Г. много занимался также вопросами языка. В 1827 вышла его «Пространная русская грамматика», в 1828 — «Начальные правила русской грамматики». Филологические работы Г. пользовались у современников большим успехом. «Опыт» Г. представлял собой одну из первых попыток систематизации историко-литературного материала на базе господствовавшего в то время эстетического метода. Г. принадлежат романы: «Черная женщина» [1834] и «Поездка в Германию» [1836]. Фабула первого очень сложна и запутана, преисполнена загадочных событий и чудесных совпадений. По мнению В. Ф. Переверзева, романы Греча вместе с повестями Павлова и произведениями Вельмана вводят нас в тот мир «оскорбленного в своей гордости мещанства», к-рый был канонизирован в русской литературе Достоевским (см.).

Библиография: I. Собр. сочин. Г. издано в 5 ч., СПб., 1838 и в 3 тт., 2-е изд., СПб., 1855 (изд. Смирдина); Записки о моей жизни, СПб., 1886. Помимо упомянутых выше произведений Г. написал еще несколько книг путевых очерков — «Парижские письма» (1847), «Путевые письма из Англии, Германии и Франции» (1839) и др.

II. Б е л и н с к и й В., Сочинения Николая Греча (и во многих др. местах. См. по указателю); П о л е в о й К., Юбилей 50-летней лит-ой деятельности Греча, СПб., 1855; П я т к о в с к и й, Журнальный триумф — в книге «Из истории нашего лит-ого и общественного развития», СПб., 1889, ч. II, изд. 2-е; Л е м к е М и х., Николаевские жандармы и литература, 1826—1855, СПб., 1908 (характеристика Г. как журналиста и общественного деятеля); П е р е в е р з е в В. Ф., Достоевский, М., 1925 (беглое обложение произведений Г. с ранней беллетристич. русского мещанства); К а в е р и н В., Легенды о журнальном триумфе, «Звезда», 1929, I.

М. К.

ГРЕЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА. АНТИЧНАЯ.

I. ПЕРИОД ГРЕЧЕСКОЙ НЕЗАВИСИМОСТИ (833 до христ. эры). Древнейший письменно зафиксированный памятник греческой литературы, Гомеровские поэмы, является результатом длительного развития. Оно может быть восстановлено лишь предположительно и в самых общих очертах. Известная часть этого развития падает на «догреческий» период, предшествовавший образованию греческих племен, которые создались путем скрещения народов, вторгавшихся в течение второго тысячелетия до христ. эры на территорию

Греции с севера, с местным населением, носителями так наз. «эгейской» культуры. Преемственная связь Г. л. с догреческими народами, обладавшими богатой материальной культурой и развитой письменностью (письмена еще не расшифрованы), обнаруживается в негреческих наименованиях целого ряда лит-ых жанров и в поразительном совпадении многих сюжетов, мотивов и даже формул Г. л. с лит-рами народов восточного и южного Средиземноморья, находившихся в длительном общении с народами эгейской культуры: подтверждается эта преемственность и аналогичной связью других элементов греческой культуры с догреческим периодом. Таким образом, распространенный еще недавно тезис о полной «самобытности» Г. л. нуждается в значительных ограничениях; историческое значение ее для позднейших лит-р состоит в том, что зачатки словесного искусства, которые в государствах Востока при идеологическом господстве жречества подымались до уровня лит-ры лишь поскольку они могли служить интересам религии и практической «мудрости», в условиях греческой истории получили возможность преодолеть «табу», магическую и культовую связанность, и дать то многообразие лит-ых форм, к-рое при посредстве лит-ры римской сумело оплодотворить литературу Новой Европы. С другой стороны, остатки связи с культом обеспечили греческой литературе консервативность форм, которая позволяет современному исследователю, несмотря на утрату огромного количества памятников греческой литературы, восстановить основные линии ее развития.

В основе Г. л. лежат образования тех же типов, какие были известны и всем соседним народам: рабочие, военные и маршевые песни, заклинания, песни культовые и обрядовые. Во всех этих образованиях слово выступает в неразрывной связи с музыкой и ритмическими телодвижениями, будь то трудовые операции или ритуальная пляска, осуществляемая единичным лицом или коллективом («хоровод»), в интересах к-рого совершается ритуальное действие. Для праздников и обрядов, связанных с плодородием, характерны следы некогда господствовавшего полового разгула, перебранка, «ритуальное сквернословие», «насмешливые песни». Как показывают названия большей части этих типов песен, они — догреческого происхождения. Обряды нередко представляли собой сложную систему магически-мимических действий — зачатки драмы. Для дальнейшего развития наибольшее значение имели культовые и обрядовые песни, так как консервативность ритуала создавала устойчивые традиции и единый стиль. Наряду с песнями, греки знали, само собой разумеется, и другие виды «устной словесности» — сказки, загадки, поговорки, — и в их состав непрерывно просачивались, перерабатывались и усваивались новые материалы из богатой сокровищницы Востока.

Процесс слияния северных племен, в течение ряда веков вторгавшихся в Грецию, с местным населением был сложен и длителен. К первой половине II тысячелетия, уже после переселения первых северных групп, относится расцвет так называемой «м и к е н с к о й» культуры, к-рая к концу тысячелетия оказалась уже уничтоженной. Новые поселенцы принесли с собой религию Зевса (см.), верховного блюстителя нового социального строя, и скрещение этой религии завоевателей с многочисленными местными культами различных областей Греции, установление многообразных связей между старыми и новыми божествами, между увеличившейся таким образом семьей богов и феодальными родами, возводившими к богам свое происхождение, дало сильный толчок развитию мифотворчества. Старинные мифические и сказочные сюжеты бесконечно варьировались на новых именах, переплетались между собой, вбирая в себя и реальный исторический материал. Локализация большинства мифов в основных центрах микенской культуры свидетельствует, что именно эта эпоха сыграла решающую роль в оформлении греческой мифологии. Завоеватели были организованы по типу военных общин, и хранителями идеологических традиций являлись дружинные певцы, «аэды», сказители песен о подвигах предков. Песни эти, первоначально связанные с культом героев, являлись идеологическим оправданием нового порядка, установившегося на развалинах микенской культуры, и, распространяясь по всем областям Греции, отрывались от своей основы. Значительность социальной функции этих песен, широкие сюжетные возможности многочисленных мифов и преемственность песенной техники аэдов привели к тому, что преобладающим лит-ым жанром древнейшей Греции стал возникший на основе дружинного песнетворчества эпос.

Развитие эпоса, кульминирующего в «Гомеровских» (см. «Гомер») поэмах «Илиаде» и «Одиссее», совершилось однако не на греческом континенте, а в малоазиатских колониях, где связь песен с культовыми традициями окончательно утерялась. Слово оторвалось уже от музыки и пляски: поэмы исполняются речитативом, время от времени сопровождающимся струнным аккомпанементом. Потеря ритмической поддержки возмещается более строгим членением стиха; вырабатывается специфический размер эпоса — гекзаметр (см.). Поколения профессиональных исполнителей эпических поэм, «рапсодов», трудились над разработкой стиха и искусственного диалекта Гомеровских поэм. Обе поэмы представляют собою распространение старинных сюжетов, — «Илиада» — балладно-героического, «Одиссея» — сказочного, на стержень к-рых нанизываются бесчисленные детали сюжетного и орнаментального характера (в «Одиссее» заметнее, чем в «Илиаде»). Рапсоду и его слушателям материал сказаний представляется действительной историей, и искусство

феодальной эпохи сознательно не творит новых сюжетов; безличный поэт, устами к-рого вещает Муза, стремится лишь к тщательному отбору предания, к устранению всего «низменного», не соответствующего идеологии его аристократических слушателей, и к искусной композиции, имеющей однако еще часто характер внешнего спеления материала при рельефной отделке частей. Условия возникновения «Илиады» и «Одиссеи», сохраняющих явные следы предшествующих трактовок их сюжетов и эволюции эпической техники, равно как и проблема того, на какую публику и на какое исполнение были рассчитаны столь обширные композиции, составляют сложный и не решенный «гомеровский вопрос». Вслед за оформлением «Илиады» и «Одиссеи» [VII в. до христ. эры] появился ряд эпических поэм, разработавших незатронутые в Гомеровских поэмах материалы героической саги уже не путем распространения единого сюжета, а соединением отдельных сюжетов в серию более или менее самостоятельных эпизодов («эпический цикл»). Исполняя свой репертуар на праздниках, рапсоды обычно прелюдировали славословием в честь соответствующего божества, вводя в него иногда культовые легенды («гомеровские гимны»). Эпический стих является еще единственной формой признанной лит-ры; наряду с ним в той же Ионии нормализуется только ямб (см.), размер народных «насмешливых песен», и в гекзаметрах, прерываемых ямбами, составлена была пародийная поэма Маргит, эпос с героем-дурачком.

Гомеровские поэмы сознательно архаичны и предполагают атмосферу феодального благополучия, к-рого в действительности уже не было. Обезземеление мелкого крестьянства и зарождение торгового капитализма привели к резкому обострению классовых противоречий. VII и VI вв. — эпоха социальных революций и ожесточенной борьбы торгового капитала с крупным землевладением. Идеология, выразителями к-рой были эпические певцы, рушится, и меняется социальная функция лит-ры, в к-рой на первый план выдвигаются моменты политической борьбы и этической проповеди. Для этой цели пытаются использовать и готовую технику эпического стиха: создается дидактический эпос. Консервативно настроенный рапсод Гезиод (см.), автор генеалогических поэм о поколениях богов и героев, собирает старинный материал, чтобы предохранить его от искажений нового мифотворчества; эпическим стихом он пользуется и тогда, когда облекает в форму поучения к брату протест против неправедных судей, правила крестьянской морали и житейской мудрости. Аристократия обновляет свою идеологию в религии Аполлона (см.) Дельфийского, и Дельфы становятся источником идей пророческого эпоса, перерабатывающего мифы в духе новой религии (произведения эти циркулировали под именами Орфея,

Мусея, Эпименида). Вместе с тем в лит-ру включаются культовые и народные песни разнообразных размеров. Кризис открыл путь для проникновения восточных влияний: с Востока вводятся новые инструменты, музыкальная ритмика усложняется. При распадения культурного единства процесс созидания новых жанров в разных областях эллинского мира протекает различно. В торговой Ионии, где старинные устои разложились раньше, чем в других местах, и создалась почва для развития индивидуализма, мироощущение социальных низов и деклассированных личностей нашло свое выражение в я м б о г р а ф и и, лит-ой канонизации «ритуального сверхнормования». А р х и л о х (см.) противопоставляет аристократическому безличному эпосу субъективную поэзию личности, резко протестующей против общественных условий. Г и п п о н а к т — «поэт босяков» (Ф. Зелинский) — пользуется уже жаргоном улицы; менее резки ямбы Семонида (см.), сатира к-рого о женщинах имеет общедидактический характер. — Ближе к эпосу была застольная («с и м п о т и ч е с к а я») песня на собраниях мужчин, элегия (первоначально плач по умершим, быть может на тризнах), к-рая слагалась из чередования гекзаметра с п е н т а м е т р о м (см.) и исполнялась под аккомпанемент занесенной с Востока флейты. Элегия была развитым дидактической медитации, склонность к которой иногда наблюдается и в эпосе, и темы ее были разнообразны: военно-политические [К а л л и н, Т и р т е й, С о л о н (см.)], нравоучительные [Фокилид, Феогнид (см.)], эротические [Мимнерм (см.)]. Следы исконно-траурного характера элегии сохранились в обычае пользоваться элегическим размером для надписей на надгробных плитах, э п и г р а м м, и термин этот стал применяться ко всякому небольшому стихотворению, составленному элегическим стихом. Эолийские поэты пошли по пути канонизации старинной песни, вводя в лит-ру серию новых размеров с весьма сложной подчас строфикой и полагая начало п е с е н н о й («м е л и ч е с к о й») л и р и к е. Носителем лирической темы является здесь (как и у Архилоха) образ самого поэта, поставленного рядом с кем-нибудь другим («гражданин», «другья», «любимый», «бог» и т. д.), являющимся адресатом лирического излияния — ослабленная форма дидактики. Поэзия лесбосцев А л к е я (см.) и С а п ф о (см.) приносит с собой наивность и непосредственность песенной эмоции, окрашивающей у Алкея мотивы кичулы жизни политического борца и эмигранта, а у Сапфо романтику томления однополый любви в своеобразных условиях. У ионийца А н а к р е о н т а (см.), жившего уже при дворах тиранов, свежесть лесбосских поэтов сменяется утонченной техникой лирической миниатюры, по преимуществу эротического и застольного характера.

В аристократических дорийских государствах стиховые и музыкальные новшества

привели к расцвету хоровой лирики, поэзии гимнов на религиозных празднествах и гимнастических состязаниях. Она становится выразительницей новой аристократической морали и дельфийского мифотворчества. В гимнах, сопровождавшихся сложной музыкой, пляской, которые специально составлялись для каждого стихотворения, суггестивность слова достигалась сосредоточением выразительной энергии на отдельных стиховых группах, в ущерб логическому построению целого: последнее легко принимало характер ассоциативного скольжения. Неотъемлемая часть гимна, мифы, подавалась не с спокойной обстоятельностью эпоса, а намеками, отдельными штрихами, придававшими новое освещение общеизвестным сюжетам, и в свободном чередовании с нравоучительными сентенциями. Сложность состава хоровой лирики и широкие структурные возможности создавали большое разнообразие стилей. Из предшественников хоровой лирики наибольшей известностью пользовались — Алкман, Стесихор, Ивик, Арион, разносторонний поэт Симонид, Вакхилид и Пиндар (см.).

В борьбе торгового капитала против аристократической идеологии играет в VI веке значительную роль использование религии Д и о н и с а (см.), который в качестве владыки душ мог быть противопоставлен аристократическому культу героев. В разработке ассимилированной Дионисом культовой песни — д и ф и р а м б а — принимают участие выдающиеся поэты хоровой лирики — Арион, Симонид, Вакхилид, Пиндар, Л а с. Оргиастические и миметические элементы культа Диониса, где маскированные участники священного действия воплощали бога и его спутников, где звучал плач по умершем боге и гимн радости по воскресшем, легко вовлекали в орбиту культа — при стремлении его к экспансии — родственные явления ритуала аграрных праздников, карнавальных обрядов, заплачек по умершим. Из сочетания хоровой лирики с миметическим элементом создалась аттическая трагедия, использованная в Афинах на празднике «Больших Дионисий». Основным элементом трагедии являются сообщения актера о некоем происходящем за сценой «страдании» — обычно на героический сюжет — и плач хора. Диалог хора с первоначально единственным актером является лишь мотивировкой смены лирических эмоций. Развитие трагедии идет по линии ослабления хоровой лирики в пользу диалогических партий. Э с х и л [525/24 — 456 до христ. эры] (см.) вводит второго актера, открывая возможность драматической борьбы и новой проблематики мифологического сюжета, вытекающей из противопоставления действующих сил. Используя все достижения дорийской лирики в хоровых частях и ионийской техники стиха в диалогических, — трагедия отличается широким идеологическим

захватом в постановке проблем, интересовавших культурное общество Афин V века. Софокл [497/96 — 406/05 до христиан. эры] (см.) вводит третьего актера; его пьесы отличаются четкой структурой и монументальностью характеров. Творчество Еврипида [485/84 — 407/06 до христианской эры] (см.) знаменует уже кризис трагедии: индивидуалистическое чувство жизни с трудом уместается в рамку старинных мифов, деформируя их по существу; героические характеры теряют свое величие, высокий стиль снижается до уровня обыденной речи; взамен выдвигается трагизм иррационального, страстей и резких душевных сдвигов; поэт стремится к сильным сценическим эффектам, нарочито меняя сюжетную линию; значительно усложняется музыкальный элемент, хор перестает играть роль в развитии действия. От послеврипидовской трагедии, где партии хора окончательно превратились в интерлюдии (см.) и значительное место занимала патетическая декламация, памятников почти не сохранилось. На трагических состязаниях V века каждый поэт ставил по три трагедии, к-рые могли быть связаны сюжетным единством (трилогия), и в заключение так наз. драму сатиров — гротеск, хор к-рого состоял из сатиров — лесных демонов; введение этого жанра в Афинах приписывалось Пратику [нач. V века до христ. эры]. Карнавальные обряды с их «ритуальным сквернословием» и «насмешливыми песнями» породили в различных местах Греции мимические представления с обычными масками народного балагана (хвастливый и трусливый воин, лекарь, шут и пр.); обращенное на богов «ритуальное сквернословие» создавало гротеск, мифологическую пародию. Из этих элементов народной игры строил свои пьесы сицилиец Эпихарм [первая половина V века до христ. эры], и из сочетания дорийской техники мима с аттической карнавалом создавалась, тоже как один из элементов дионисовых празднеств, аттическая комедия, в течение всего V в. сохранявшая в сюжетостроении и композиции черты карнавальной обрядности. Обычно комедия распадается на две части: герой, после сложного «состязания» с противником, устанавливает при содействии хора некоторый новый, чаще всего сказочный порядок вещей, затем изображаются последствия нового порядка, и пьеса заканчивается веселой процессией. Карнавальная свобода давала простор и лично заостренной насмешке и резкой критике общественных порядков (для нее очень удобны были сцены «состязания»). «Древняя» комедия V века имела ярко выраженный политический характер и находилась в перманентной оппозиции к демократии, становясь в этом отношении рупором крупноземлевладельческих — а в конце V века и крестьянских — настроений. Лит-ые и философские новшества также давали обильный материал комедии. Самыми известными поэтами ее были Кратин, Евполид

и Аристофан (сохранились лишь пьесы последнего). В начале IV в. тяжелое положение разгромленной в пелопонесской войне демократии привело к отмене карнавальной свободы, и «средняя» комедия IV в. должна была питаться более невинными темами (мифологические пародии и т. п.).

С конца V в. конкурентом поэзии становится художественная проза. Искусство прозаического рассказа («сказки», «басни» и т. д.) издревле существовало у греков, но в феодальную эпоху было отеснено эпосом. С разложением эпоса это искусство получает возможность нового развития: создаются рассказы о новых персонажах; Крезе, Эзопе, Гомере, «семи мудрецах». Ферекид [VI в.] переносит в прозу темы дидактического эпоса, обильно уснащая их сказочными мотивами. В Ионии на почве борьбы с аристократией возникает [VI в.] рационалистическая критика героического предания и развивается в эпоху кризиса общественных форм интерес к чужим странам и их строю; это вызывает к жизни новые виды прозаической лит-ры (Гекатей, около 500). Четко обозначается грань между действительностью — объектом прозы, и мифом — объектом поэзии. — Зарождается философия и после недолгого периода колебания между гекзаметром, стихом дидактического эпоса (Парменид, Эмпедокл) и прозаической формой — решительно становится на путь последней. В противоположность поэтическим жанрам, обычно укрепленным в тех или иных формах быта (культ, обряд, миф и т. п.) и рассчитанным на определенный характер исполнения перед определенной публикой, новые виды прозы вначале являются книжными и рассчитанными на неопределенного потребителя, хотя бы отдельные части произведения и являлись предметом публичных чтений (с конца VII в. греки имеют удобный писчий материал — египетский папирус). Ионийский диалект становится яз. научной прозы и историографии. В истории Геродота [ум. около 425 до христ. эры] этнографическая ученость сочетается с новеллистической техникой повествования и искусством компановать большие массы материала (не без влияния эпоса и трагедии). В Афинах, культурном центре Греции V в., развитие прозы пошло в первую очередь по линии красноречия и притом не только практического, весьма важного в условиях демократии, но и «торжественного» («эпидиктическое»); так, еще в первой половине V в. было установлено поминальное торжество в честь погибших на войне, и произносилась хвалебная речь. Окончательное разложение старинной идеологии в конце V в. (софистическое движение) поставило новые задачи. Аристократу были свойственны спортивная ссорка и музыкальное образование; новая культура требует умения говорить красиво и умения разбираться

в проблемах нравственности и государственного управления — красноречие и этика становятся предметами обучения, составляя содержание новой дисциплины — риторики. Проза выполняет таким образом культурные функции хоровой лирики и драмы. Путем перемещения в область красноречия ряда элементов, присущих поэзии, создаются основные принципы античной художественной прозы: ритмичность, широкое использование поэтических средств выражения (метафор и пр.), искусное членение предложения на части путем техники противопоставлений и ассонансов (Горгий, ок. 483 — 375 до христ. эры) и архитектурно построенного периода (Исократ, 436/35 — 338 до христ. эры). Красноречие ведет борьбу на два фронта: против поэзии, противопоставляя ее жанрам различные виды речей, и против книжной научной прозы. В этой борьбе риторика становится проводником настроений зажиточных классов, у которых распад греческих городов-государств вызвал жажду «сильной личности». В школе Исократа создается морализирующая биография в тоне хвалебной речи и обширная публицистическая лит-ра. Философия находит свое художественное оформление в диалоге: диалоги Платона [427 — 348/47 до христ. эры] отличаются подчас значительным драматизмом и искусством портретной характеристики. Судебное и политическое красноречие представлено рядом выдающихся ораторов (Лисий, Исей, Демосфен, Эсхин, Гиперид и др.). Историография испытывает сильное воздействие риторических принципов: этому способствует как общая публицистическая установка историографии, служащей политическим целям, так и перешедший из эпоса и новеллы прием вкладывания речей в уста исторических лиц. Фукидид и Ксенофонт пользуются техникой Горгия, Эфор и Феопомп идут уже по пути Исократа. Литературным языком греческой прозы становится аттический диалект. В этой обстановке старые политические жанры с их потерявшими кредит богами и мифами отходят на задний план и являются скорее предметом теоретического изучения (поэтики); в конце IV века нарождается новое отношение к мифу, которое оформится окончательно лишь в следующем веке. Относительно богатой жизнью живет еще комедия, усиленно вырабатывающая характерные черты бытовых персонажей — гетеры, паразита, повара и т. п.

II. эллинистический период. Покорение Греции македонянами, завоевание Востока и образование эллинистических монархий резко меняют весь уклад жизни. Эллинистический период греческой культуры сменяется эллинистическим. Экономические и культурные центры перемещаются на Восток, в столицы новых государств; идеология кантонного партикуляризма отступает перед космополитическими

и индивидуалистическими тенденциями. В собственно Греции наступает период застоя, а потом и упадка. Политически ориентированное красноречие теряет почву, уступая место школьным декламациям, философия зовёт к аполитизму и самоуглублению. В красноречии развивается стремление к максимальной действенности каждой части фразы и сильным ритмическим эффектам (азийский стиль). Странствующие философы-проповедники вырабатывают новый жанр общедоступной лекции — диатрибу, где свободно чередуются стилистические элементы разных жанров, «серьезное и смешное» (Блон, Телет); правоучительное обличение пороков создает обильную сатирическую и пародийную литературу, рождается ямбография (Феникс, Керкид); традиционные грани между жанрами стираются: в сатирических диалогах и письмах сирийца Мениппа проза чередуется со стихом. — Еще к самому началу рассматриваемого периода относится расцвет «новой» аттической комедии, «буржуазной драмы» древности [главные представители: Менандр (342/41 — 292/91 до христ. эры), Филемон, Дифил], в которой уже совершенно отсутствуют фантастические элементы и политическая злободневность. На основе крепко сколоченной интриги (обычно любовной, новеллистического происхождения), техника которой многим обязана еврипидовской трагедии, создаются напряженные положения, гротескные или трогательные; типические персонажи комедии («влюбленный юноша», «гетера», «старик») приобретают углубленную внутреннюю жизнь, и тщательно вырисовываемые характеры становятся конструктивным моментом интриги (интерес к проблеме характеров обнаруживает и философия в лице Феофраста). Традиционный хор, если существует, то лишь для исполнения вставных ролей.

Очень велика историографическая продукция эпохи: грандиозные события и небывалое расширение географического горизонта создают обширную историческую и этнографическую литературу (в том числе и этнографическую утопию). В теряющих значение старых культурных центрах развивается любовное изучение местной старины. Но и в новых столицах (Александрия, Антиохия), где господствующее греческое население является островом среди туземного моря и притом среди народов гораздо более древней культуры, идет в широких размерах собирание культурных ценностей Греции. Создается знаменитая александрийская библиотека, вокруг которой концентрируется филологическая работа по изданию всех выдающихся литературных памятников эллинистического периода. Старая лит-ра, крепко увязанная с отжившей уже культурой и политической обстановкой, в значительной части рассчитанная на музыкальное и плясовое сопровождение, начинает ощущаться как литература

книжная и притом вневременная, «классическая». Если прежде поэтическое мастерство было предметом сложной выучки и поэт, за немногими исключениями, работал каждый только в одном жанре, то от нового поэта требуется начитанность, умение блистать цитатами и полужитатами из старых авторов, и он смело может браться за разные жанры, конструкции к-рых перерабатывались в новом лит-ом сознании. Так возникает «ученая» поэзия, оформляющая лишь тот материал, к-рый уже однажды был иным образом литературно оформлен; она обращена лишь к небольшому кругу литературно образованных ценителей. Александрийская поэзия накладывает столь значительную печать на всю продукцию, что эллинистический период Г. литературы называли александрийским. Миф, потерявший идеологическую актуальность уже в IV веке, начинает восприниматься как эстетическая культурная ценность, носитель ореола прошлого. И Антимах вводит мифологический аппарат в элегию, уснащая ее малоизвестными или вышедшими из лит-ого оборота словами из старых писателей. По его следам идут основоположники эротической элегии эллинизма — Филлит и Гермезианакт. Рафинированные представители городской культуры стремятся стилизовать наивное чувство жизни, к-рое на фоне изысканной формы обнаружилось уже в IV веке; открывая в мифе прелесть утраченного наивного чувства жизни и, эту же прелесть находя в фольклоре, жизни и интересах маленьких людей — основные принципы и настроения «идиллий» Феокрита. Феокрит пишет жанровые картинки на мифологические темы, мимические сценки из жизни низших слоев городского населения и «буколики», т. е. сценки «состязаний» сицилийских пастухов в исполнении «частушек». Стих Феокрита — гекзаметр, но на дорийском диалекте, к-рый создает ощущение новизны стиховой формы; применение приемов народной песни и эолийской лирики создает «нежный» стиль в описании буколического пейзажа и любовного томления. В «мимитибах» Герода (Геронда) натурализм мимической сценки подан на фоне архаически стилизованного ионийского ямба. Наиболее полным выразителем сложных устремлений эпохи является Каллимах, ученый и разносторонний поэт, к-рый формулирует программу школы в принципах малой формы, тщательной отделки деталей и борьбы с банальностью. Попытка Аполлония Родосского модернизировать эпическую поэму путем введения в нее патетической эротики встретила резкую отповедь со стороны Каллимаха, предпочитавшего, согласно принципам нового направления, разработку отдельного мифического эпизода в виде «эпиллия» (малого эпоса) или элегии. Языковое, метрическое и композиционное мастерство, гимны, ямбы и

эпиграмы обеспечили Каллимаху славу величайшего поэта эллинистического периода. Большой известностью пользовались — астрономическая поэма Арата, эпические и элегические стихи Евфорiona и «Александра» Ликофрона, предсказания Кассандры, в которых мотивированная тоном оракула загадочность выражения давала автору и читателям широкую возможность обнаружения своей «учености». Но излюбленным жанром эпохи была малая форма — эпиграмма, в которой преобладали либо эротико-симпатические мотивы (Асклепиад, Посидипп, Каллимах), либо темы из жизни мелкого люда на контрастном фоне пышного яз. (Леонид Тарентский).

Во II в. экспансия Рима и национальные движения местного населения эллинистических государств приводят их к упадку. Сама Греция, а затем и эллинистические страны одна за другой подпадают под власть Рима. Литература этого периода очень мало известна. Никандр пишет дидактические поэмы, Бион и Мокс наследуют «нежный» стиль Феокрита, Антипатр Сидонский, Мелеагр и Филодем продолжают эпиграмматическую, Парфений — элегическую традицию. Повидимому эпиллий приобретает патетическую окраску, элегия развивает мотивы любовного томления. В прозе наступает реакция против «азиатского» стиля в пользу возвращения к принципам аттического красноречия (аттицизм). Наряду с признанными лит-ой теорией при отрыве культуры верхов от масс жанрами развивались образования, рассчитанные на менее взыскательную публику. Так сценой овладевает мим (нечто вроде современного театра варьете), отгесняя серьезную драму. Новые религиозные движения нашли выражение в аретологии, рассказах о чудесах богов — спасителей. Этот же термин презрительно употреблялся для фантастических рассказов о чужих землях и баснословных существах. С аретологией скрещивается новелла, в течение веков находившаяся за порогом лит-ры; в I в. она получает лит-ое оформление в рассказах Аристида Милетского, и тогда же намечается распространение новеллистического сюжета в роман.

III. РИМСКИЙ ПЕРИОД (31 до ХРИСТ. ЭРЫ — 500 ХРИСТ. ЭРЫ). Упадок эллинистической литературы сопровождается стремлением к строгой дисциплине слова, в противоположность «александрийской» экзотической лексике и перенапряженности средств выражения. Лит-ый заказ Рима, ориентирующегося в эпоху перехода к империи на классические образцы Г. л., доставляет окончательную победу аттицизму. В результате римской экспансии и потери Грецией главенствующего экономического положения в Средиземноморье — Г. л. деградирует, теряя даже и свой стилистический интерес. С другой стороны, культурная пропасть между классами еще усугубилась разрывом между лит-ым яз.

и живой народной речью. Правда, вначале имело место скорее теоретическое провозглашение принципа, чем практическое осуществление его в литературе. Поддерживаемая Римом риторика ставит себе, как при Исократе, широкие задачи овладения всеми видами литературы, однако она развивается преимущественно в школах, не входя в литературу. Еще в конце I века классически (сторонники аттицизма) настроенные писатели, странствующий проповедник Дион из Прузы и историк и моралист Плуларх, не являются аттицистами в полном смысле слова и в значительной мере ориентируются на литературу раннего эллинизма. Лишь со II в., когда первые признаки надвигающегося кризиса заставляют Рим уничтожить насильственный приют Запада над Востоком и благосостояние греческих городов временно улучшается, риторика одерживает победу по всей линии в так наз. второй софистике. Лит-ра захлестывается волной «торжественных» речей и импровизаций софистов, где аттичская лексика соединяется однако с типичной для азиатского стиля театральностью (выдающиеся представители движения — Полемон, Ирод Аттик, Элий Аристид). Провозглашается превосходство «речи» над поэзией, и действительно техника красноречия достигает большой высоты, в то время как поэзия прозябает (эпиграммы, анакреонтические песни, басни Бабрия, дидактические поэмы Оппиана). Но основанная исключительно на подражании древним, софистика не в силах создавать новые жанры даже тогда, когда налицо новое чувство жизни (как у Элия Аристида). Она культивирует описание (Филострат), письмо (письма крестьян у Элиана, письма гетер, паразитов, рыбаков, крестьян у Алкифрона с использованием характерологических материалов новой комедии и др. эллинистических жанров, эротические письма Филострата) и любовный роман. Последний жанр при однообразии сюжетной схемы [возлюбленные (или муж и жена) разлучены, но остаются верны друг другу, несмотря на многочисленные искушения, и благополучно соединяются после ряда приключений в разных странах] открывал широкие возможности для риторической стилизации в речах, патетических монологах, письмах, описаниях и т. д. [Харитон (I в.), Ксенофонт Эфесский (II в.), Ямвлих (II в.?), Гелиодор (III в.)]; у Лонга [ок. 200] — некоторое отклонение от обычного патетического тона: приключения и переживания влюбленных даны на фоне буколки; Ахилл Татий [ок. 300] вводит элементы комико-реалистического романа. Особняком стоит роман-биография Филострата [III в.] — автора биографий ряда софистов — о странствующем чудотворце Аполлонии Тианском. Исконная борьба философии с риторикой представлена разно-сторонним творчеством сатирика Луккиана, формальный талант которого одинаково

проявлялся и в софистических речах, и в диалогах, и в аттицистической разработке тем сатиры Мениппа. Между тем в низах циркулирует новая религиозная лит-ра, — иудео-эллинская, греко-египетская (герметическая), христианская. Основные типы древнехристианской литературы совпадают с соответствующими эллинистическими видами, аретологией, диатрибой, письмом. Во II в. появляется апологетика, к-рая в лице Климента Александрийского переходит к софистической форме.

Революция III в. разрушила Римскую империю. На ее развалинах вырастает новая абсолютная монархия, в к-рой христианство скоро становится господствующей религией. Со времени императора Константина [324—337] в сущности начинается уже византийская лит-ра (см.). Но старые формы еще живут некоторое время. Красноречие IV в. блестяще представлено, с одной стороны, софистами Либаием, Фемгистием и Гимерием, с другой — христианскими проповедниками Григорием Назианзином и Иоанном Златоустом. Сатира эллинистических философов воскресает в сочинениях имп. Юлиана [IV в.]. Строгие классические традиции сохраняются в газской школе у Прокопия, Хорикия и Иоанна из Газы [ок. 500]. Квинт Смирнский [IV в.] составляет на основании учебников мифологии длинный эпос, продолжение «Илиады». Египтянин Нопп [ок. 400], исходя из эллинистической техники (Египет менее всего был затронут аттицизмом), создает эпическую поэму о Дионисе, используя персонажи эпоса, трагедии и буколки и доводя отделку гекзаметра до небывалой еще утонченности. Он же составляет стихотворный парафраз евангелия от Иоанна. Из школы Ноппа выходят эпические произведения Трифидора, Коллуфа и Муссея. Эпиграмматическая поэзия вплоть до VI в. питается старыми эллинистическими мотивами. Но вся эта поэзия мертва уже потому, что она оперирует старым количественным принципом стихосложения (см. «*Стихосложение античное*»), между тем как в живой речи разница между долгими и краткими слогами уже исчезла. Более живая христианская поэзия от этого принципа отказывается и, перенося в стих приемы риторической ритмизованной проповеди с ее принципом ассонанса в конце членов фразы, создает в качестве последнего завещания античной ритмики византийской лит-ре — рифму.

Библиография: На русск. яз., кроме упомянутого ниже Круазе, см. Зелинский Ф. Ф., Древнегреческая литература эпохи независимости, ч. 1—2, П., 1919; Коган П. С., Очерки по истории древних литератур, т. I, Греческая лит-ра, изд. 5-е, Газ, М., 1923. Talford T. N. and others, History of Greek literature, 1850; Croiset A. et M., Histoire de la littérature grecque, 5 tt., P., 1899 (Круазе А. и М., История греческой лит-ры, перев. с 7-го франц. изд. В. С. Елисеевой, под ред. и с предисл. С. А. Жебелева, СПб., 1912); Griechische Literatur und Sprache (Kultur d. Gegenwart, I, 8, 1917); Romagnoli E., Nel Regno d'Orfeo. Studi sulla lirica e la musica greca, Bologna, 1921; Powell J. U. and Barber E. A., New Chapters in the History of Greek

Literature, L., 1921; Fowler H. N., History of Ancient Greek Literature, N.-Y., 1923; Classified Catalogue of the Books, Pamphlets and Maps in the Library of the Societies for the Promotion of Hellenic and Roman Studies, 1924; Catalogue of the Greek Manuscripts in the Library of the Monastery of Vatopedi on Mt. Athos, 1924; Delcourt M., Etude sur les traductions des tragiques grecques et latines en France depuis la Renaissance, Bruxelles, 1925; Aly W., Geschichte d. griech. Literatur, 1925; Geffcken J., Griechische Literaturgeschichte, I, Heidelberg, 1926. И. Троцкий

СРЕДНЕГРЕЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА — см. «Византийская лит-ра».

НОВОГРЕЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА. — Формирование Н.-Г. л. тесно связано с освободительным национальным движением в Греции, стремившимся с конца XVIII в. к уничтожению турецкого господства. Господствующая в Греции XVIII в. торговая буржуазия строила свою культуру на обломках культуры Византии и классической древности. Выразителем настроений мятежных низов явилась устная поэзия клефтов — «разбойников», как называли их иностранцы. Эта своеобразная рестаурация византийской и древнегреческой лит-ры, с одной стороны, и народная устная поэзия — с другой, легли в основу Н.-Г. лит-ры.

Турецкое господство, продолжавшееся в течение нескольких веков, не привело однако к значительному влиянию Турции на греческую культуру. Между Турцией и Грецией резкой гранью лежало коренное различие в культуре, нравах и традициях. Поработанная Греция также мало подверглась влиянию Запада. Большое значение в деле сохранения греческой самобытности имела и самостоятельность греческой церкви, объединявшей города и села вокруг себя в качестве церковных приходов и сохранявшей связь с прошлым страны. Хозяйственно заинтересованная в сохранении национального единства Греции церковь не могла не оказать сильного влияния на развитие Н.-Г. л. Ею культивировались «чистота» яз., застывшие его формы, аттицизм, преклонение перед классической традицией. Живое поэтическое слово существовало лишь в неписанном виде в народных песнях клефтов и маниотов, свободных горных жителей, избегавших всякого подчинения. Лит-ая деятельность духовенства с первой половины XVI в. сосредоточилась в патриаршей школе Константинополя — в «Эллинской академии», служившей для всех других греческих городов образцом для подражания. Из Академии выходили многочисленные ученые-схоласты. Писались многотомные ученые труды по богословию, истории, географии и т. п., недоступные массе. Исключение представлял константинопольский патриарх Кирилл Лукатис (Лукар), проявивший большой интерес к народному яз. и причисленный к еретикам за перевод Евангелия на народный яз. и исповедывание веры, близко совпадавшей с кальвинизмом. Поколение за поколением ученые педанты культивировали мертвую старину; высшее духовенство даже в обиходе употребляло древнегреческий яз.

С начала XVIII в. великая Порта стала привлекать просвещенных греков к себе на

службу. Служившие при дворах турецкого султана греки назывались фанариотами, по названию квартала Фанари в Константинополе, где жил патриарх. Некоторые фанариоты в начале XVIII в. были назначены правителями турецких областей по Дунаю (Молдавия и Валахия). Фанариоты способствовали развитию национального самосознания и росту просвещения. Среди них встречались и блестящие таланты, как Александр Маврокордато [конец XVII в.], оставивший ряд сочинений («Рассуждения о кровообращении», «Всемирная история от сотворения мира до последнего времени»). Кроме него пользовались большой популярностью на о. Крите — проповедник священник Каравелла и молдавский господарь Дмитрий Кантемир, написавший обширную историю турецкого государства. С началом XVIII в. развиваются просветительные учреждения. В Афинах в 1715 основывается Григорием Сатиросом «Семинарий греческих наук», музей и ряд высших учебных заведений.

Рост просвещения был обусловлен экономическим ростом греческой буржуазии. Венецианские торговые предприятия, с которыми были связаны греки, разрастались и вовлекали греческую буржуазию в свои операции. Греки Фессалии, Македонии, эпироты и т. п. быстро составляли себе целые состояния, а это заставляло усилить заботы о национальном обучении и воспитании следующих поколений купцов. По всей Греции стали возникать школы и типографии. Греческие ученые и писатели собирались в Букаресте и в Яссах под покровительством греков-господарей совместно с иностранными учеными и занимались как литературой, так и вопросами национально-го освобождения от турецкого господства. Большинство греческих просветителей принадлежало к духовенству, и как поэзия, так и беллетристика мало процветали в то время. Единственным поэтическим сочинением этой эпохи является греческая поэма «Эротокрит», написанная Корнармом [1737] в Венеции на народном языке. Поэма состоит из десяти тысяч стихов и воспевает доблесть, терпение и любовь героя Эротокрита. Она пользовалась довольно большой популярностью среди читателей. С усилением экономических связей с Западом, западная лит-ра все больше и больше проникала в Грецию. Французские классики — Мольер, Расин, Монтескье, Фенелон, Фонтенель, произведения Вольтера и Руссо с усердием переводились просвещенными фанариотами конца XVIII и начала XIX в. Не остались без внимания и английские и немецкие писатели, как Гольдсмит, Локк, Виланд, Шиллер и Гёте. Древняя и переводная лит-ра была достоинством высших классов Греции. Из туземных писателей только некоторые пользовались успехом. Из них надо отметить Константина Дапонтеса [1789], писавшего дидактические стихи и воспевавшего в своих поэмах богиню. Известен его «Сад граций». От своих современников Дапонтес отличается тем, что

писал на языке, очень близком к народному разговорному языку.

Но живая, подлинная поэзия развивалась среди неграмотных и неискушенных в науках «простолудинов». Народная поэзия родилась не в XVIII в., а гораздо раньше. Уже византийская эпопея Дионисия Акриты, появившаяся до XIV в., своим источником имела народные песни. Многие народные сюжеты являются измененными героическими сюжетами древнегреческих произведений, прошедших путь с Востока на Запад и оттуда занесенных снова на Восток, на малоазиатские берега и острова Архипелага. Новогреческие народные песни делятся на три рода: песни с историческим содержанием, как известная с XV в. «Песнь о взятии Константинополя турками» [1453], песни героические, воспевающие подвиги героев, и песни бытовые. Среди них выделяются своим пламенным чувством мятежные песни клефтов (см.). Греческие общественные деятели второй половины XVIII в. смотрели на клефтов, как на кадры для будущего революционного войска против турок, клефтская поэзия своей революционной романтикой привлекла к себе внимание всего лит-ого мира как Греции, так и Запада, и возбуждала вдохновение великих поэтов начала XIX в. (Байрон, Пушкин и др.). Народные песни XVIII и XIX вв. избоблюют турецкими и многими итальянскими словами, вошедшими в обиход греческого языка, существенного же влияния на построение стиха новогреческой песни иностранные соседи не оказали. Насколько сильно нарастали революционные настроения среди новогреков, видно из героического заговора против турецкого господства, к-рый был организован фессалийцем из деревни Ведестино — поэтом Ригасом. Заговор был раскрыт, и Ригас — расстрелян. Его «Пламенные гимн», хотя и не отличался большими художественными достоинствами, стал наиболее популярной песней новогреков, и стих:

«Лучше час свободы,
Чем сорок лет тюрьмы и работа...»

сделался девизом борцов за независимость Греции.

Деятели освободительного движения, воспитавшиеся на рационализме энциклопедистов, по строю мысли были людьми XVIII в. Поэзия их — чуждая и холодная, яз. лишен жизни. Противником схоластической «чистоты» яз. выступал Адамат Корай, «просветитель новогреков», много работавший над приспособлением лит-ого языка фанариотов к народной речи. В основу своей новогреческой филологии Корай положил новогреческий народный говор, обогатил его обиходными выражениями из древнегреческого яз. Реформа вызвала многочисленные нападки со стороны пуристов-фанариотов. Например Ризос Нерулос [1778—1850] написал направленную против Корая комедию «Корайотика» («вороний яз.»). В числе сторонников Корая надо отметить: Александра

Сутсос [1808—1863] и Александра Рангабе [1809—1892], автора «Грамматики современного греческого языка», Византиноса, выступившего в 1863 с оригинальной сатирой «Вавилонская башня» (Βαβυλωνία), в к-рой представлялись жители разных областей Греции, говорящие каждый на своем собственном диалекте, Яна Вилароса, воспевавшего бога любви, Эроса, в легких стихах на народном яз. Многие поэты, писавшие до освобождения Греции на народном языке, впоследствии вернулись к сюжетам прошлого и аттическому наречию. Таковы: упомянутый поэт и драматург, Александр Рангабе (Рангавис), автор исторических драм на аттическом наречии, стремившийся просветить греков относительно их прошлого и воспитать их в национальном духе; Деметрий Вернардакис, популярный драматург, пытавшийся создать национальную трагедию и писавший в ложноклассическом духе, поэт Спиридон Василядис [1845—1874] и талантливый поэт, драматург и критик Ангел Влахос [1838], вводящий в свою отточенную речь забытые древние обороты речи. Развитие пуризма после освободительного движения объясняется стремлением растущей греческой буржуазии к расширению своей мощи за счет Турции. Эта буржуазия культивировала классические идеалы, возбуждавшие агрессивные националистические устремления.

В то время как в Константинополе ученые греки культивировали мертвый аттический яз., стараясь привить его народу, на Ионических островах развивается лит-ое движение, особенно ярко расцветшее после освободительной войны 1824.

Самый крупный поэт ионического периода Н.-Г. л. — Дионисос Соломос [1798 — 1856]. Он известен и в наше время. Вся нынешняя Греция считает его национальным поэтом. Его перу принадлежит появившийся вслед за освобождением Греции популярный «Гимн свободы», написанный на народном языке [1824]. Переложенный на музыку, он стал национальным гимном новой Греции. В позднейших произведениях, проникнутых пессимизмом, Соломос черпает материал из жизни крестьян. За Соломосом последовал ряд поэтов, в большей или меньшей степени превосходивших его как художника: Андрей Кальвос [1792(6) — 1867], писавший на своеобразном яз., не похожем ни на народный, ни на «очищенный» яз. пуристов, и потому мало известный в Греции и очень ценный на Западе. Кальвос, как и Соломос, воспевал страдания родной страны и борьбу за освобождение («Хиосская резня», «Пороховые погреба», «Море» и др.).

На смену героической борьбе после освобождения Греции пришла внутренняя политическая борьба с парламентскими буднями. К ионической лит-ой группе во второй половине XIX века принадлежали: Терцетис [1800 — 1874] — поэт крестьянского восстания 1848 г., писавший на народном языке под сильным влиянием клефтской поэзии;

Полилас [1824—1896] — бытописатель деревни, ставивший своей задачей перевоспитание крестьян; Типальдос [1814 — 1883]; Герасим Маркорас [1826 — ?]. К поэтам героических сюжетов относится романтик Аристотель Валайоритис [1829 — 1879] (см.), поэзия к-рого в основе своей всецело выросла из клефтских песен, Золокостас [1805—1858], писавший под влиянием итальянцев, и Лаврентий Мавилис [1860 — 1912], подражавший поэтам «Молодой Германии». Поэтов ионической школы объединял героизм эпохи борьбы за освобождение Греции, борьбы за народный яз. в лит-ре и новые лит-ые формы. Но их новаторство в области формы не шло дальше перенесения лит-ых форм Запада в Н.-Г. л. Несколько особняком стоит своеобразная фигура сатирика общественного уклада и нравов Греции того времени — Андреаса Ласкаратоса [1811 — 1901], писавшего на народном наречии своего родного острова — Кефалонии. Популярность он приобрел своеобразным романом «Кефалонийские таинства», в котором показывает ничтожество и извращенность высших классов, их умственную ограниченность, нечистоплотность. В своих сатирических стихах Ласкаратос издевается над церковью и культом святых.

Ионическая школа греческой литературы выросла в эпоху борьбы за независимость. Многие из ее представителей брались за оружие при каждом новом восстании; некоторые гибли, другие уходили в организованную общественную борьбу, сменяя поэзию на публицистику. Для укрепившегося в Греции капитализма это бунтарство стало «лишним», буржуазия, стоявшая у власти, требовала «добрых нравов» и буржуазных добродетелей. Появляются посредственные поэты и беллетристы, произведения к-рых характеризуют переходный период 1870 — 1880 гг. Жалкие эпиконы романтизма, они рабски подражают лит-ым образцам Запада. К ним принадлежат: Ахилл Парасхос [1838—1895], Георгий Визийнос [1849 — 1896], Аристоман Провеленгис [1850 — ?], Димитриос Билелас [1835 — 1909] и мн. др. Весьма типичным для того времени явлением был издававшийся Георгом Сурисом [р. 1852] еженедельный журнал «Рэйтис», целиком состоявший из стихов в назидательном духе, описывавший события афинской жизни за неделю на языке, составляющем смесь из схоластических и народных выражений. Среди множества такого рода писателей встречались и более талантливые, как Ян Пападиамандопулос [р. 1852], стремившийся вырваться из мешанской среды, осевший в Париже и получивший европейскую известность под именем французского поэта Мореаса, и Николаос Епископопулос [р. 1874], принявший псевдоним «Николай Сегюр», снискавший себе популярность добродетельного романиста для французских пансионов благородных девиц. Самый талантливый критик этого периода лит-ого безвременья и рабской подражательности романтикам — Эмануил Ройдис [1835 — 1904], оказавший громадное

влияние на поколение молодых писателей Греции. Не считая возможным появление на своей родине гениального поэта, Ройдис видел в изменении социальных условий жизни единственный путь к улучшению положения страны и созданию самостоятельной лит-ры. Защита демоктического наречия и борьбе против пуристов он посвятил книгу под названием «Идолы», хотя сам всю жизнь писал на «очищенном» яз.

Растущая греческая буржуазия стремилась приобщиться к европейской культуре; этому приобщению способствовали европейские державы, гл. обр. Англия и Франция, стремившиеся укрепить свое влияние в Греции. Греция по богатству своих недр представляла большие возможности для европейского промышленного капитала. Ввиду отсутствия собственных средств она еще в период 1861 — 1875 раздала иностранцам 400 концессий и учредила ряд акционерных обществ с иностранным капиталом. Предоставляя иностранному капиталу тяжелую индустрию, греческая буржуазия нашла себе применение в предприятиях торгового типа: в мануфактуре, виноделии и табаководстве. Мелкая буржуазия постепенно вытесняется со своих позиций производителя. Стремлением упрочить свое положение объясняется повышенный интерес греческой буржуазии к народным низам. Все эти моменты нашли свое отражение в современной греческой лит-ре. Тяготение к европейской цивилизации сказывалось во влиянии европейских поэтов и художников на греческих поэтов. Молодое поколение поэтов с 1888 группировалось вокруг журнала «Пела» (Эстия — очаг), руководимого поэтом-романтиком Георгом Дрозинисом [р. 1859]. Самым видным поэтом этой группы является Коста Паламас — поборник народного наречия. Паламас, в своем творчестве сочетавший черты различных европейских литературных влияний и греческих литературных групп, принадлежал к богеме (мальяросам). Это — индивидуалист, проповедывающий красоту ради красоты. Творчество Паламаса отличается совершенством формы. Он является крупным ученым в области лингвистики и самым видным литературным деятелем современной Греции. Все последующие поэты, до последнего времени, считают его своим учителем. К этой же группе примыкает Костис Кристаллис [1868 — 1894], стихи которого, построенные по клефтским образцам, проникнуты глубокой печалью. Особенно сильный толчок молодому лит-ому движению дал поэт Психарос (Психари), своей книгой «Мое путешествие» [1888] резко поставивший вопрос об яз. Психари стал во главе новой филологической школы, известной под названием психаризма, ратовавшей за народное наречие, объявившей войну традициям в языковедении и пуризму в литературе. Прозаические произведения Психари — психологические этюды. В пьесах своих он выступал противником нищенской философии сверхчеловечества.

Соратник Психари, Александр Палис выступил еще более радикальным демотистом. Предприняв перевод «Илиады» на демотический язык [1904], он изменил метрику подлинника — гекзаметр — на политический стих, размером которого пелись песни клефтов, и употреблял сплошь и рядом провинциализмы. После этого выпустил переведенное еще более вульгаризованно «Евангелие для народа». Издание «Евангелия» вызвало ожесточенную борьбу между сторонниками народного яз. и пуристами, обвинившими переводчика в кощунстве. Борьба этих двух направлений привела к образованию «Общества воспитания и обучения». Оно пропагандировало демотический яз. с изменениями в сторону компромисса аттического и народного яз., печатало на нем учебники и пособия и добивалось его признания правительством. В 1917 министерство Венизелоса опубликовало закон, по которому народный яз. был признан официально и введен в школьное преподавание. Сменившее Венизелоса консервативное министерство отменило этот закон, и лишь в самое последнее время, в 1928, с образованием нового министерства Венизелоса, закон этот был восстановлен. Однако пуристское течение продолжает жить наряду с демотическим. В настоящее время издаются две большие энциклопедии: одна — пуристами, другая — демотистами. Непримиримым поборником демотического наречия был также Клеант Михаилидис, известный под псевдонимом — Арипроса Эвталиотиса, писавший о новой Греции то в форме исторического повествования, то в форме новелл о жизни и быте островитян.

К концу XIX и началу XX в. растет интерес к бытовому материалу. Уже Психари требовал от писателей, чтобы они не порывали с родной страной, а внимательно изучали все мелочи жизни и быта. Появилась деревенская новелла Яни Влахояниса (псевдоним — «Ян Эпахтитис», 1868 — 1924), писавшего нарочито грубым крестьянским яз. Христос Христовасилис [р. 1861] избирает объектом своего творчества жизнь пастухов Фессалии и окрестностей Янины, будучи большим знатоком фессалийского фольклора; Андреас Каркавитас [р. 1866], по профессии врач, пишет о неудовлетворенности жизнью, тягости существования и торжестве зла, грубости и лжи; Митсос Хатсопулос [р. 1872], журналист по профессии, посвящает несколько сборников рассказов безрадостной жизни задыхающихся из непосильной работы крестьян или нарушителям правительственных декретов, спасающимся от правосудия в горах, подобно зверям. Костас Хатсопулос (псевдоним «Петрас Василикос», 1860 — 1920), представитель разоряющейся мелкой буржуазии, рассказывает о провинциальной буржуазной семье, разрывающейся преодолеть надвигающееся разорение. Для него жизнь общества представляется бессмысленной и смехотворной. Хатсопулос основал журнал «Искусство» (Τέχνη),

сыгравший большую роль в творчестве молодых писателей. О деревенской жизни писали братья Пассаианис, Спилиос и Костас, употреблявшие совершенно непонятные местные выражения. Характерна трагическая судьба оставшегося при жизни непризнанным Александром Пападиамантиса [1851 — 1911], умершего от голода, весьма своеобразного и талантливое писателя. Для этого поэта существование представлялось рядом нелепых и случайных бедствий, обрушивающихся на голову человека. Другие писатели последнего времени: П. Апостолидис, известный под псевдонимом «Нирвана», поэт пессимист, философ, находящийся до сих пор под влиянием Шопенгауэра и Ницше; реальность для него полна печали и грусти; Хараламбос Аннинос [р. 1852], обладающий даром сатирика нравов, едко издевается над добродетелями афинской буржуазии; Константин Теотокис [1872 — 1925], прославившийся своим романом «Осужденный», находил под сильным влиянием Толстого и Достоевского; Париоритис, писавший о сугубо тяжелой и беспросветной жизни ловцов губок. Влияние Тургенева, Ницше и Ибсена испытал пользующийся ныне большой популярностью романист Гр. Ксенопулос [р. 1867], выступающий ярким поборником женских прав. Излюбленной его темой является жизнь женщины в современном буржуазном обществе, лишающем ее прав и свободы. В Греции позднее, чем в других странах, появилось женское движение. Женщины в лит-ре Греции приняли участие только в XX в. Первой греческой романисткой выступила Каллироэ Паррен с романами «Освобожденная», «Чародейка» и др. Ал. Пападопуло, Эрена Дендринос, Юлия Драгумис и Пенелопа Дельта составляли первую группу новогреческих романисток, писавших на темы об эмансипации женщин. Из них П. Дельта обнаруживает большое мастерство формы как в прозе, так и в стихах и тяготеет к социальным темам, как и живущая в Германии Сица Караиксаки.

Новогреческие пьесы, за редкими исключениями, не видят новогреческой сцены. Греческие драматурги рабски подражают Западу. Так Камбизис [1862—1902], демотист, всецело подражает Гауптману, Ян Полемис [р. 1862] — Метерлинку, Ласкариос — Лабишу. Более самостоятелен Спирос Мелас [р. 1883]. Сюжеты его драм взяты из жизни греческой мелкой буржуазии, разлагающейся и гибнущей в нынешних капиталистических условиях («Разрушенный дом», «Белое и черное»). Комедий почти нет. Основатель известного в Греции журнала «Нума» (Νούμα) Тангопулос [р. 1867] выступил с сатирической пьесой «Живые и мертвые», в к-рой изобразил символически борьбу за язык между демотическим — живым направлением и мертвым — академическим. Символическая драма, варианты ложно-классических трагедий и подражания современным европейцам — вот преобладающий характер репертуара современ. драматургов.

Лит-ая Греция наших дней мало чем отличается от предшествовавшего периода. После неудачной войны с Турцией [1922], лишившей Грецию ее владения по малоазиатскому побережью и навязавшей ей, помимо денежной задолженности своей покровительнице Англии, еще более 1½ млн. беженцев, главной заботой греков является преодоление разорения и нищеты. Снова усиливается приток иностранного капитала в страну, раздаются концессии. Главным концессионером в современной Греции становится ныне американский капитал. В стране происходят резкие социальные сдвиги. Эксплуатация рабочего класса доводит последние до забастовок. Кровавопрлитные схватки рабочих с полицией, толпы безработных и беженцев заставляют останавливать на себе внимание. Политические партии, ориентируясь на ту или иную державу, находятся в непрестанной борьбе. Отсюда понятен такой сильный интерес греков к культуре европейских стран. Книжный рынок наводняется переводной литературой. Переводятся французские, немецкие, английские, скандинавские писатели: Прево, Золя, Мопассан являются предметом увлечения читающей публики. Ибсен, Уитмен, О. Уайльд, Гамсун — известны в Греции не менее, чем на Западе. В последнее время наибольший интерес вызывают русские писатели — Толстой, Достоевский, Горький, Андреев. Политические события недавней поры в Европе и в самой Греции, испытывавшей и гражданскую войну, и диктатуру, и снова революцию, заставляют ее интеллигенцию обращать взоры в сторону Советского Союза. Интерес к современным русским поэтам огромен. Издаются сборники стихотворных переводов Анны Ахматовой, Гумилева, Веры Инбер, Блока, Кузьмина, Каменского, Есенина. Поэт Мильтиадис Малаказис [р.1870] находится под влиянием неоромантиков и пишет грустные и безвольные стихи. Талантливый Димитреас Сипсомос, более известный под псевдонимом Ламбро Порфирас, полный горечи и пессимизма, воспевает «Триумф смерти». Поэт Гермонас находит своего кумира в Леонт де Лилле. Грипарис — большой мастер стиха — следует за своим учителем Мария де Эредиа. Молодой поэт Сикелианос культивирует «свободный стих» в своих переводах древних классиков. Большим мастерством перевода на греческий яз. с русского отличаются Димитриадис и Тигана. Свообразный поэт Сотирис Скипис (*см.*) — редкое явление в греческой лит-ре — нашел себе переводчика на французский язык в лице Филиаса Лебеск. Все эти поэты — пессимисты-индивидуалисты, одиночки, проходящие мимо общественных событий. Но за последнее время социальные мотивы начинают проникать в творчество некоторых из них. Так поэт бунтарь Варналис (*см.*), по профессии учитель, выступает с пламенным стихотворением «Проклятый», бросая вызов капиталистическому строю и его законам.

Оригинальный беллетрист Вуттира (*см.*), изучающий быт и нравы бедняков, отверженных, находящихся приют в тавернах, выпускает памфлет на буржуазное афинское общество под названием «В аду». Поэт Фото Яфулли, «футурист», как называют его соотечественники, обрушивается с революционной страстностью на культуру архаики и воспевает производственный материал: цемент, мрамор, камень. Ламбро Астериос противопоставляет академической метрике стиха — «естественный ритм жизни». Лирик-импрессионист — Папандоню — более известен как искусствовед и археолог. Профессор лингвистики с европейским именем, Финлидас, редактирующий демотическую энциклопедию, — упражняется в эпических поэмах на демотическом языке.

Среди поэтов выделяются искренностью женского чувства Дафни и учительница Моатсу (*см.*). Последняя выпустила в 1928 сборник «Стихи», по к-рому можно проследить, как от интимной лирики молодая поэтесса переходит к социальным темам. К ним примыкают две другие поэтессы — Дипломаламу и Цара. Наиболее яркая и талантливая поэтесса современной Греции — это преподавательница декламации в афинской консерватории Феона Дракопуло, известная под псевдонимом Мертиотисса (*см.*). Начав с подражания французской поэтессе де Ноайль и увлекаясь стихами Анны Ахматовой, она обнаруживает в своей лирике много трагического пафоса, к-рый в особенности ярко выступает в ее социальных стихотворениях, как напр. «Народ» («Ο Λόγος»), навеянных событиями гражданской борьбы 1926. В качестве критика подвизается Элла Негропонт (псевдоним «Алькис Крилос»), приближающаяся к марксистскому анализу художественных произведений. Начиная свои лит-ые опыты молодежь Греции воспитывается в атмосфере классовой борьбы и социальных сдвигов, обнаруживает большую активность, стремление к объединению и огромный интерес к коммунистической лит-ре. Она организует издательства и лит-ые предприятия, как напр. журнал «Новое искусство» («Νέα Τέχνη»), основанный молодым поэтом, студентом Мариосом Вайаносом.

Библиография: На русск. яз.: Первангос, Краткий очерк новогреческой литературы, «Всеобщая литература», под ред. В. Корна и А. Киришикова, в. XVIII, СПб., 1885 и краткие статьи в энциклопедиях. На иностранных: R h a n g a b é A. R., Histoire littéraire de la Grèce moderne, P., 1877; G i d e l C., Etudes sur la littérature grecque moderne, P., 1877; L e g r a n d E., Bibliothèque grecque vulgaire, P., 1880; L a m b e r t J., Poètes grecques contemporains, P., 1881; R h a n g a b é u n d S a n d e r s, Geschichte der neugriechischen Literatur von ihren Anfängen bis auf die neueste Zeit, Lpz., 1885; P s i c h a r i J., Essais de grammaire historique néogrecque, P., 1886—1889; P h i l é a s L e b e s q u e, La Grèce littéraire d'aujourd'hui, P., 1906; Bibliographie hellénique XV-e et XVI-e siècles, P., Leroux, 1906, 4 vv.; То же, XVII-e et XVIII-e siècles, P., Garnier, 1918; P e r n o t, Etudes de littérature grecque moderne, 1916—1918; H e s s e l i n g D. C., Geschichte der Neugriecher letterkunde, 1921; E r o j e, Littérature grecque moderne, P., 1924; Encyclopaedia Britannica, ст. «Greece», ed. 1926; P a l a m a s, Τά Γράμματα, Αθῆναι; P e r n o t, Anthologie populaire de la Grèce moderne, P.; Mercure de France — за все годы. Orgdez. Revue de la quinzaine «Lettres néogrecques»; «Revue libre mensuelle», Directeur Roussel, P.

ГРЕЧЕСКИЙ ЯЗЫК. ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИЙ ЯЗ. известен по памятникам с середины VII века до христ. эры. Памятники древнегреческого языка сохранились в надписях (на камне, бронзе, монетах, вазах и пр. с VIII — VII вв. до христ. эры) и в рукописях [папирусах (с IV в. до христ. эры) и других более поздних рукописях, большей частью X — XI века христ. эры]. Этот яз. относится к западной группе так наз. «индо-европейских яз.» (см.). На нем говорили в самой Греции и на прилегающих островах, а с основанием греческих колоний — в Малой Азии, на северном побережье Черного моря, в южной Италии и на о. Сицилии.

Но греческий язык не был первым и исключительным языком населения этих областей. Греческие племена слились [приблизительно за 2 000 лет до христианской эры] с высококультурным народом, исконным населением этих областей, творцом так наз. эгейской культуры, говорившим на другом, до сих пор нам неизвестном яз., следы которого отыскивают в греческих географических названиях и в ряде культурных терминов (названия вина, плодов и т. п.) не индо-европейского происхождения, сохранившихся в Г. языке (см. Kretschmer P., *Einleitung in die Geschichte der griechischen Sprache*, 1896; Марр Н., акад., *Яфетический Кавказ и третий этнический элемент в созидании средиземноморской культуры*, Лейпциг, 1920, переизд. М., 1926 — сб. «По этапам развития яфетической теории»). Природные условия местности (горы, заливы, острова), разобщавшие греческие племена (дорян, ионян и др.), способствовали раннему расчленению Г. языка на диалекты, из к-рых важно назвать: дорические диалекты (ю. Пеллопоннес, о. Крит, — древний памятник — «гортинские законы», — колонии в Сицилии и др.); эолийские диалекты (лесбосский — на о. Лесбосе — и др.) и ионико-аттическую группу: ионийский диалект (западный берег Малой Азии, о. Эвбея и др.) и наиболее известный аттический диалект. Греческие народные диалекты сохранились как в форме записей не литературных (надписей), так и в их преломлении в лит.-ом языке. Ввиду сравнительно малого значения нелитературного материала и огромной культурной роли лит.-ого Г. яз., в дальнейшем дается преимущественно характеристика памятников второго рода. — Древнейший памятник лит.-ого Г. яз. — поэмы Гомера (см.) — написан на ионийском диалекте, но со значительной примесью эолийских элементов (отсюда вероятно, что поэмы сложились в Малой Азии среди эолийцев, а потом были обработаны и расширены ионийцами). Яз. аристократического эпоса Гомера, наряду с особенностями словаря, отличается и некоторыми архаизмами в области морфологии и синтаксиса. Торговые и культурные связи М. Азии с Грецией содействовали большому распространению гомеровского эпоса и огромному

влиянию его языка на язык позднейшей лит.-ры. Гомеровский яз. стал основным яз. всего последующего эпоса. Этим яз. (с некоторыми примесями), напр., писал свои поэмы беотиец Гезиод (см.), а благодаря метрической форме, заставлявшей удерживать определенные сочетания и диалектические формы слов, гомеровский яз. не только оказался устойчивым в эпосе, но и повлиял на гекзаметрическую поэзию других жанров, отсюда — и на яз. произведений, написанных не гекзаметром, напр. на язык лирики. Удержание гомеровского языка в эпосе и дальнейшее культурное обнищание греков повлекло за собой общее явление: каждый жанр стремился удержать тот диалект, на котором были созданы первые произведения данного жанра. В результате создавалась некоторая искусственность литературного Г. яз. в отличие от яз. народной массы. Так хоровая лирика, возникшая в Спарте, сохранила в своей основе (с некоторыми примесями) дорический диалект и впоследствии у ионийца Симонида, у беотийца Пиндара (см.). Отсюда понятен состав яз. греческих трагедий (V в. до христ. эры, см. «Греческая лит.-ра»): основной аттический диалект в хоровах частях имеет небольшую дорическую примесь, в рассказах эпического характера появляются элементы гомеровского языка, в диалоге, написанном ямбами, попадают ионизмы, в силу того, что ямбическая поэзия возникла у ионийцев. Несколько искусственный характер языка греческой трагедии вполне гармонизировал с высоким стилем трагедии, вышедшей из религиозной сферы. Но в истории трагедии замечается постепенное снижение языкового стиля. Ведичавый, даже превосходящий своей возвышенностью нормы трагического стиля, временами несколько темный язык в трагедии глубоко религиозного аристократа Эсхила — у младшего из трех трагиков, демократа Еврипида, отразившего в своих трагедиях современную ему политическую борьбу, сменяется языком, часто близким к языку обыденной жизни (особенно в диалоге). Язык комедии V — IV веков до христианской эры, воспроизводивший повседневную разговорную речь, естественно, был чужд всякой диалектической искусственности; это — чисто аттический диалект.

Проза, возникшая у ионян, сначала сохраняла ионийский диалект. Однако в V в. до христ. эры, благодаря расширению афинских торговых рынков и культурному влиянию Афин, аттический диалект начинает делаться господствующим и становится постепенно обязательным языком прозы. Языковой стиль художественной прозы вырабатывался параллельно с яз. поэзии. Уже при своем возникновении проза греков (как и других народов) была тесно связана с поэтическим яз. И впоследствии поэтизмы (поэтические слова, метафоры и пр.), несколько повышая стиль речи, были одним из ее элементов. Далее, связь прозы с поэзией проявлялась у греков также в том, что и в прозе,

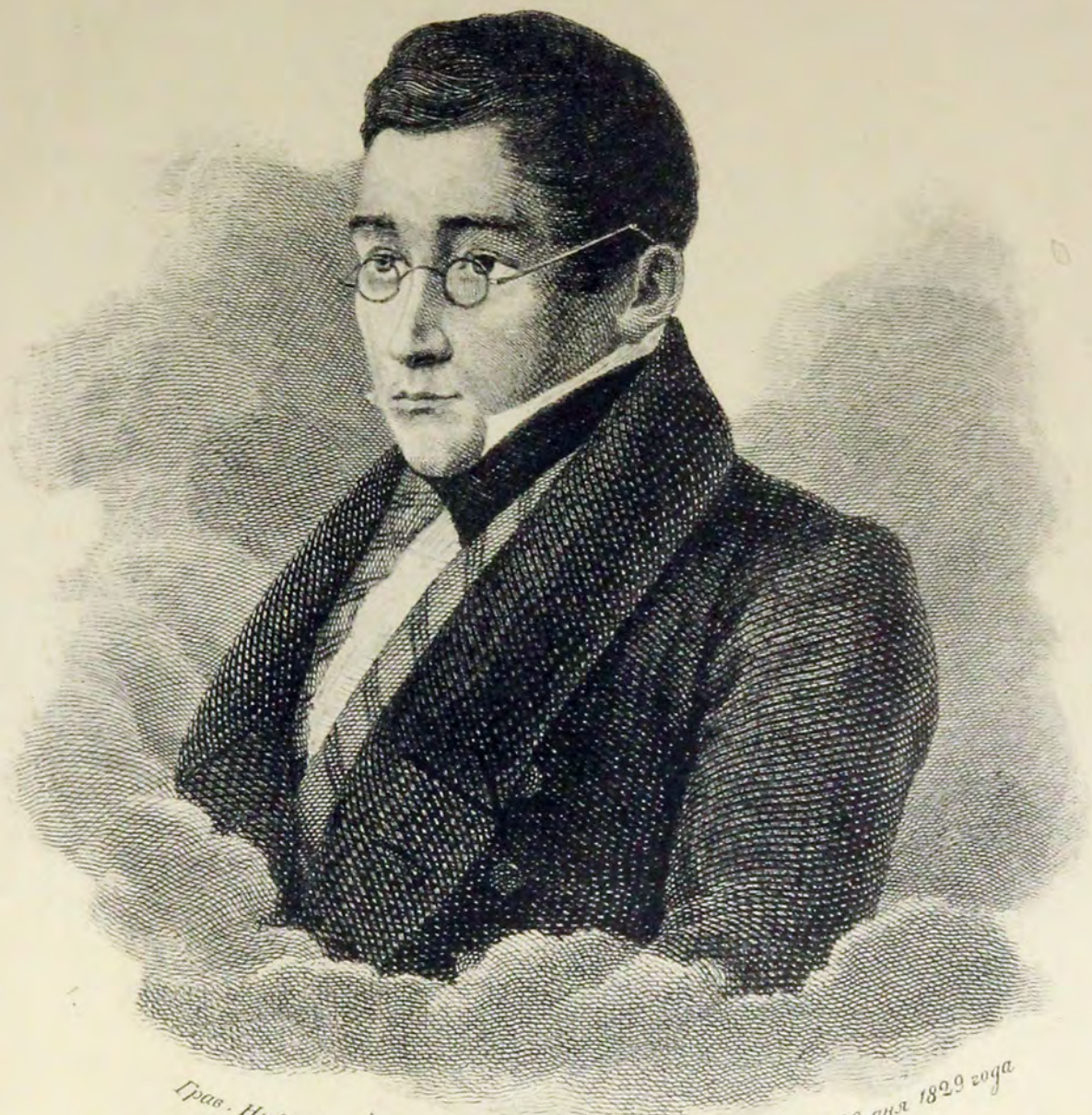
особенно ораторской, наблюдалась известная мерность, ритмичность речи, придававшая ей особую музыкальность. Эта ритмичность наличествует во всякой, даже импровизированной, повышенной ораторской речи: она достигалась таким расположением слов, что образовывались части стиха, особенно перед паузой, т. е. эти «клаузулы» (заключения) всегда оставляли более сильное звуковое впечатление. Ритмичность была связана со всей речевой композицией. Часто к этому присоединялась одинаковая звучность членов, полный параллелизм в расстановке слов, иногда поставленных антитегически, и наличие рифмы. Такая структура была выработана греческой народной речью и в разной степени проявлялась у ораторов и у других прозаиков. В V в. до христ. эры она особенно ярко была воспроизведена в речах софиста Горгия (см.), сконцентрировавшего во вкусе афинян все выработанные народной речью средства благозвучия. Эта речь построена на маленьких, близких по звучности и ритму членах, как бы стихах. В противоположность прерывистой речи Горгия развивалась периодическая речь, достигшая своего апогея в IV в. в произведениях публициста Исократ (см.) и оказавшая влияние даже на стиль римских ораторов. К концу IV в. до христ. эры, с началом эпохи упадка, в связи со всем стилем искусства этого времени, вычурным, бьющим на внешний эффект, создается и в яз. стиль цветистый, изнеженный, с погоней за многочисленными украшениями в духе Горгия: вместо периода — отдельные короткие члены. Но если в этом стиле еще замечалась аттическая отточенность, то она была совершенно утрачена в «азиатском» (азиатском) стиле. Он выработался в Малой Азии в III в. до христ. эры, в эпоху развития торгового капитала, в обстановке роскоши и восточной изнеженности, среди малоазиатских греков, склонных к страстности и патетичности; отсюда — чрезмерная витиеватость языка и пустая ходульность. Это — язык дифирамба (см.), с обилием поэтических слов, новообразований, смелыми метафорами, вставкой лишних слов для ритма и т. д. «Азианизм» делается стилем также и романа II—IV вв. христ. эры, вполне отвечая фантастике, лежащей в основе этого жанра, и оказывает влияние на римское красноречие и на римскую художественную, особенно «африканскую», прозу (см. «Апулей»). Политическое объединение Греции при Александре Великом привело постепенно к полной нивелировке диалектов. Образовался один общегреческий яз. «койнэ» («общий» яз.); в его основу лег (с некоторыми примесями) еще ранее распространившийся (см. выше) диалект аттический. «Общий» яз. был яз. всей эллинистической эпохи. Но александрийские поэты (см. «Греческая лит-ра»), несмотря на образование «койнэ», при искусственном романтическом воскрешении старинных лит-ых жанров старались восстановить и диалект данного жанра. Язык этой поэзии, в связи

с господством академизма в стиле, характеризуется искусственностью, педантичной отделкой фразы, введением ученых слов (особенно у второстепенных поэтов). Еще в эпоху Августа, вследствие некоторого изменения аттического диалекта, составившего основу «общего» яз., при сильной романтической тяге к старине, многие писатели старались писать чистым древнеаттическим яз. Этот «аттицизм» проявлялся не только в области грамматики, но как реакция против «азианизма» и в языковом стиле, причем «аттицизм» в стиле не у всякого автора совпадал с «аттицизмом» в грамматике. От лит-ого «общего» языка и яз. образованных классов отличался «общий» яз. необразованной массы, сохранивший больше местных примесей и позже утративший многие диалектические формы. «Койнэ» переходит в византийскую эпоху. Древнегреческий язык, как часть культурного наследия греков, влиял массу слов (часто в латинизированной форме) в новые яз., в том числе и в русский (ср. многие научные термины и др.).

ГРАФИКА. Древнегреческий алфавит включает 24 знака. Формы букв сильно варьировались в зависимости от местности и манеры письма.

Начертание знака	Название знака	Звуковое значение
Α α	Альфа	а
Β β	Бета	б
Γ γ	Гамма	г
Δ δ	Дельта	д
Ε ε	Эпсилон	е (краткое)
Ζ ζ	Зета	дз
Η η	Эта	е (долгое)
Θ θ θ̄	Тхета	т̄ (th) при- дыхательное
Ι ι	Иота	и
Κ κ	Каппа	к
Λ λ	Лямбда	л
Μ μ	Ми	м
Ν ν	Ни	н
Ξ ξ	Кси	кс
Ο ο	Омикрон	ō (краткое)
Π π	Пи	п
Ρ ρ	Ро	р
Σ σ, ς на конце сл.	Сигма	с
Τ τ	Тау	т
Υ υ	Ипсилон	й
Φ φ	Фи	п (ph) при- дыхательное, позднее ф
Χ χ	Хи	к (kh) при- дыхательное, позднее х
Ψ ψ	Пси	пс
Ω ω	Омега	ō (долгое)

Для звука «в» первоначально употреблялась «дигамма» [F] — двойная гамма, потом исчезнувшая из употребления. Направление



Грав. Николай Уткинъ, Саватникъ И. А. Х.

Октябрѣ 20 дня 1829 года

АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ ГРИБОЕДОВ
Репродукция гравюры Н. Уткина

письма обычное — слева направо, лишь в
глубокой древности — справа налево.

Библиография: Общее понятие о древнегреч. яз.: Hoffmann O., Geschichte der griech. Sprache, Lpz., 1911; Thumb, Handbuch der griech. Dialekte, 1912; Streitberg, Geschichte d. indo-germ. Sprachwissenschaft; Wackernagel Fr., Die griechische Sprache, Lpz., 1912; Debrunner A., Griechische Wortbildungslehre, Hdlbr., 1917; Meillet A., Geschichte der griechischen Sprache, Hdlbr., 1920; Sturtevant E. H., The pronunciation of Greek and Latin, Chicago, 1920; Pernot H., D'Homère à nos jours, Histoire, écriture, prononciation du Grec, 1921; Bechtel F., Die griechischen Dialekte, Berlin, 1921; Hermann E., Silbenbildung im griechischen und in den anderen indo-germanischen Sprachen, Göttingen, 1923; Carnoy A. J., Manuel de linguistique grecque. Les sons, les formes, le style, Louvain, 1924. Об яз. разных лит.-ых жанров: Круазе А. и М., История греческой литературы, II, 1916. История стиха: Noëde E. d., Die antike Kunstprosa, I—II, Lpz., Berlin, 1909.

Н. Дератани

НОВОГРЕЧЕСКИЙ ЯЗЫК.— Уже с VIII в. христ. эры греческий разговорный язык подвергся сильным изменениям, но только в конце XII и XIII в. они сказались на произведениях письменности. Их относят по содержанию, несмотря на новую форму, к византийскому периоду. Изменениям этим подверглись еще до падения Византии и народные говоры, и официальный язык, и язык письменности. Живой разговорный греческий яз. по своей практической значимости опередил омертвевавший язык ученой письменности, косно охранявший «чистоту» своих элементов и форм. Разлад между живым разговорным яз. и письменным вызвал еще в начале христ. эры попытку уберечь от «вулгаризации» лит.-ый яз. Это течение получило название «аттицизма» и связано с именем Дионисия Галикарнасского. В кругах ученых догматиков движение «аттицизма» получило сильное развитие, а эпоха «Возрождения классической древности» нанесла живому разговорному языку удар, узаконив омертвление языковых греческих форм, искусственно задерживая их развитие, создавая пропасть между живой речью и догматическим мертвым письмом. Этот разлад между формами языка обозначен яркой линией, разграничивающей классы греческого общества в эллинистический, византийский и новогреческий периоды, кончая нашими днями. Эпоха же, связанная с турецким завоеванием Греции, нанесла поражение аттицизму. От влияния языка завоевателей не уберегся и ученый язык фанариотов (см. ниже). Под таким влиянием возник современный греческий язык, названный турками ромейским (гопейка); именем ромейцев называли турки всех обитателей, не принадлежавших к их расе. Область распространения «ромейского» наречия охватывала Ливадию, Морею, Фессалию, Анатолию, Кандию, Архипелаг, Кипр и Ионические острова. В наиболее чистом виде ромейское наречие сохранилось на наименее торговых островах Архипелага и в горных областях. В словарь этого наречия проникли чужеземные слова и обороты, упрощавшие разговорную речь, облегчая ее грамматику. Так, напр. в греческом языке появился вспомогательный глагол — «иметь», чуждый древнему греческому языку. На

основании этого процесса возникли попытки со стороны некоторых писателей, как критиков Корнаро и Георга Хортакиса, закрепить за разговорным языком права литературного языка.

В XVIII в. торговая буржуазия, разбогатевшая благодаря своей посреднической роли между западной Европой и турецким Востоком, сознательно содействовала развитию национального общественного движения, литературного и научного образования. Греческие купцы, жившие за границей, охотно снабжали средствами тайные школы, быстро разраставшиеся по всей Греции. Эти школы воспитывали у молодежи стремление к национальному возрождению и готовили ее к освободительной войне против Турции. Турецкое завоевание сказывалось на греческом населении, состоявшем главным образом из мелких торговцев и ремесленников, в особенности в отношении налогового бремени. Поборы, производимые турецким правительством, возбуждали в массах бессильное негодование против своих притеснителей. Это отражалось и на обиходном языке. Так, в конце XVIII в. у греков появляется множество поговорок про турецкое иго и притеснения.

Руководящий центр национального возрождения находился в Константинополе, в месте пребывания вселенского патриарха, в части города, называющейся Фанари. Отсюда просвещенные деятели национального греческого возрождения — греческая буржуазия и аристократия — получили название фанариотов. Вопрос об языке в национальном движении занял главенствующее место. Греческое духовенство тщательно охраняло существующие формы «классического языка», считая, что таким образом удастся объединить разрозненные по своей живой культуре части Эллады, говорившие на разных диалектах, впитавших в себя обороты, формы и слова своих соседей — турок, славян, итальянцев, албанцев и т. д. Идеалы фанариотов были обращены к классической древней Греции. Они стали усиленно прививать греческому народу так называемый «очищенный» (*καθαρεύουσα*) литературный язык и забытый им и чуждый ему. Искусственная прививка оказалась бесплодным занятием и вызвала попытку создать компромиссный яз., основанный на разговорной живой форме с присоединением древнегреческих слов для обозначения научных терминов и отвлеченных понятий. Задачу эту пытался разрешить «просветитель новогреков», ученый филолог Адамант Корай, но вызвал яростное противодействие со стороны духовенства и стремление насадить в народе мертвый аттический «литературный» яз., к-рый стал официальным яз. правительства, университетов, учебных заведений, науки, лит.-ры, юстиции и прессы, но остался чуждым в народном и общественном быту. Искусственный официальный лит.-ый яз., на котором никто в Греции не говорит, не создал живой лит.-ры.

Источником последней послужили так называемые клефтские песни (см. «Новогреческая лит-ра»). В конце XIX века стало развиваться и крепнуть литературное течение среди греческой молодежи, вдохновлявшейся этими песнями и выставлявшей требованием если не полноправие, то равноправие народного демотического (δημοτική) — разговорного — яз. Это движение за демотический язык все более расширяется и усиливается, вовлекая молодежь в борьбу с мертвым языком, порождая новую греческую литературу, объединяя вокруг себя оппозиционные и в особенности революционные элементы. С образованием либерально-оппозиционного правительства Греции, возглавлявшегося Венизелосом [1910], демотический яз. был допущен для преподавания в школах. Однако борьба «литературного» официального яз. с демотическим не прекратилась и в наши дни. Передовое учительство Греции ведет ожесточенную борьбу с искусственным яз., прививаемым духовенством, держащим в своих руках школы, начиная с церковно-приходских. На происходившем весной в 1928 общеучительском съезде в Афинах левое течение учительства поставило своей задачей вырвать из духовенства руководство школой и, после горячих схваток, получило перевес незначительным большинством в пользу полноправия демотической формы яз.

В новогреческом языке теперь, таким образом, существуют три его формы: 1. лит-ая — «аттическая», 2. компромиссная, занимающая среднее место между аттической и народной, и 3. народная разговорная форма — живая, демотическая (основой которой было Κοινή). Эволюция яз. сказалась: 1. В изменении вокализма: отсутствует разница между долгими и краткими гласными; разнообразие акцентов свелось к различению гласных ударяемых от неударяемых; дифтонги заменены гласными, причем дифтонги «ew», «ow», «ow» совпали в одном звуке «i». 2. Остались глухие согласные «p», «t», «k», но звонкие «β», «δ», «ρ» заменились звонкими спирантами, а придыхательные согласные «ph», «th», «kh» (φ, θ, χ) — глухими спирантами. 3. Придыхание перед гласными исчезло. 4. Исчезли формы 3 склонения и заменены формами двух других склонений; дательный падеж исчез; все предлоги соединяются с винительным падежом. 5. Глаголы на «μ» исчезли; упростилась формы прошедшего времени — аорист, имперфект, будущее время заменены описательной формой с глаголом «хотеть» (θέλω). 6. Неопределенная форма глагола исчезла и заменена описательным сочетанием с союзом «и», образовавшимся из «ενα».

Господствующий антагонизм между официальным литературным яз. Греции и народным живым яз. характерен для классового антагонизма греческого общества. Тогда как греческая аристократия и плутократия культивируют искусственные консервативные формы, потерявшие смысл и значение, народный живой язык усвоил культуру

пережитых событий и эпох. И та и другая форма противостоят друг другу; это почти два разных яз. Чуть ли не для каждого понятия тот и другой яз. имеют свои слова. Напр., на официальном лит-ом яз. хлеб — *άρτος*, на демотическом — *φωμ*; вино — *όινος*, на демотическом — *κρασί*; яйцо на первом — *ώσ*, на втором — *άψυ* и т. д.

Ныне в область распространения новогреческого яз. входят, помимо Греции в собственном смысле, еще Ионические острова Эгейского моря, многочисленные поселения по малоазиатскому побережью, в Смирне и ее окрестностях, по Каппадокии. Затем новогреческий яз. распространен по берегу Черного моря, по греческим колониям от Самсуна до Трапезунда (после неудачной войны Греции с Турцией в 1921 году огромная часть греческого населения была эвакуирована в Грецию, образовав целые поселения беженцев близ Афин — в Пирее и Ларисе). Довольно широкое распространение имеет новогреческий яз. в южной Италии — в Отранте и в Корсике (Каргеа), где греческие колонисты сохранили в большой чистоте свой яз. Наконец, новогреческий яз. распространен в богатых колониях, основанных новогреками по Средиземному морю — в Египте, Александрии, Каире и других пунктах побережья, и в Северной Америке.

Библиография: Карасев К. А., Краткая грамматика новогреческого яз., СПб., 1893; Thumb A., Handbuch der neugriech. Volkssprache — Grammatik. Texte. Glossar, 2 Aufl., 1910; Harzidakis G. N., Einleitung in die neugriechische Grammatik, Lpz., 1892; Pernot, D'Homère à nos jours, P., 1921; Psichari J., Essais de grammaire historique néogrecque, 2 vv., P., 1886—1887; Броже, Etudes de philologie néogrecque, P., 1892; Hesselring, La langue néogrecque. Grammaire. Glossaire, 1920; Krumbacher, Das Problem der neugriechischen Schriftsprache, München, 1903; Roussel L., Grammaire descriptive du grecque littéraire, P., 1922; «Les langues du monde», par un groupe de linguistes sous la direction de A. Meillet et Marcel Cohen, Collection linguistique publiée par la Société de linguistique de Paris, t. XVI, éd. Champion, P., 1924. *С. Лопухов*

ГРИБОЕДОВ Александр Сергеевич [1795—1829] — знаменитый русский драматург. Происходит из древнего дворянского рода, родоначальник которого, Ян Гржибовский, вышел из Польши в начале XVII века. В Г. соединились две ветви этого рода (захудалая — отца, более знатная и богатая — матери), которого он явился последним представителем. Материальное положение родителей Г. было стеснено и запутано, сам Грибоедов временами прямо нуждался. Однако мать его, женщина незаурядного ума и характера, тянулась к родственной ей московской знати, старалась из последних сил держать свой дом на уровне высшего московского общества, всю свою жизнь, по свидетельству биографов, лелея «план выхода из захудалого сословия». Мечтая о блестящей карьере для своего сына, она дала ему прекрасное образование, сначала под руководством гувернеров-иностранцев, затем в Московском благородном пансионе, наконец в Московском университете. Последовательно окончив два факультета — словесный и юридический, Грибоедов продолжал оставаться в университете (изучая естественные

науки и математику и готовясь к ученой степени доктора) вплоть до закрытия его в 1812 в связи с занятием Москвы Наполеоном. Превосходное знание главных европейских яз. (французского, немецкого, английского и итальянского), к к-рым позднее прибавились восточные — арабский и персидский, довершалось музыкальным образованием: Г. обнаруживал выдающиеся музыкальные способности, был прекрасным пианистом, сам komponировал (сохранилось несколько музыкальных его произведений). Все это делало Г., по свидетельству Пушкина, «одним из самых умных людей в России» и одним из образованнейших людей эпохи. В 1812 Г. поступил волонтером в один из сформированных полков, откуда вскоре благодаря большим связям перешел адъютантом к формируемому кавалерийские резервы генералу Кологривову.

К пребыванию Грибоедова на военной службе относится первое выступление его в печати — корреспонденция в прозе и в стихах с описанием праздника, данного однополчанами генералу Кологривову (напечатана в августовском номере «Вестника Европы» за 1814). Около этого же времени Грибоедов познакомился с театральным деятелем и известным драматургом А. А. Шаховским и под его воздействием обратился к драматическому творчеству, склонность к которому испытывал еще на студенческой скамье. В осенний сезон 1815 в Петербургском театре шла пьеса Г. «Молодые супруги» (перевод французской комедии «Le secret du ménage»). В конце 1815 Грибоедов вышел в отставку и поселился в Петербурге, в 1817 поступил на службу в Государственную коллегию иностранных дел, при к-рой числился и Пушкин. В Петербурге Г. повел «веселую и разгульную жизнь» в кругу светской молодежи, одновременно увлекался театром и заведя ряд лит-ых знакомств — с известным поэтом и театралом Катениным, совместно с к-рым он написал комедию «Студент» [1817], Жандром (совместно с ним в 1817 перевел с французского комедию «Притворная невестность»), Пушкиным и др. В это же время Грибоедовым написано несколько сцен для комедии Шаховского «Своя семья», «Проба интермедии», сатирический выпад против Загоскина-драматурга, «Лубочный театр», получивший широкое распространение в списках, и др. Однако все это не выходило за пределы талантливого любительства и ничем не предвещало в Г. гениального автора «Горя от ума». Коснулось Г. и общественное возбуждение, охватившее дворянскую молодежь того времени. Членами тайных обществ были его ближайшие друзья — С. Н. Бегичев и Катенин; сам Г. состоял в двух масонских ложах. В 1818 участие в шумевшей светской дуэли и все более запугивавшиеся материальные дела матери, доведшей непосильными поборами своих костромских крестьян до бунта, подавленного военной силой, вынудили Грибоедова покинуть Петербург и отправиться секретарем

русской дипломатической миссии в Персию. Проездом туда Г. дрался на дуэли в Тифлисе с будущим декабристом Якубовичем, ранившим его в руку. В Персии Г. усиленно занимался изучением восточных яз. и древностей, финансовых и политических наук. Там же сложились твердые очертания «Горя от ума» (письмо к неизвестному от 7 ноября 1820), первоначальные замыслы к-рого, по свидетельству современников, возникли у Г. уже с 1812. Пребывание в персидском «дипломатическом монастыре» тяготило Г. и в 1822 ему удалось перевестись в Тифлис секретарем по иностранной части



Фамусов. Рис. М. С. Башилова по изд. 1862

при знаменитом «проконсуле Кавказа», генерале Ермолове. В Тифлисе Г. тесно сошелся с поэтом и будущим декабристом В. К. Кюхельбекером, к-рому читал сцену за сценой из создаваемого «Горя от ума». В 1823, приехав в отпуск в Москву, Г. привез с собой почти окончательно готовые первые два акта комедии. Последние два акта были написаны летом того же 1823 в деревне. В Москве Г. быстро возобновил литературные и театральные отношения, начал писать пролог для открытия Московского театра на сюжет из молодости Ломоносова — «Юность вещего», совместно с кн. П. А. Вяземским и композитором Верстовским написал оперу-водевиль «Кто брат, кто сестра», несколько стихотворений (в числе их перевод отрывка из «Фауста» — «Пролог в театре»). Однако в центре всего стояла работа над «Горем от ума». Не надеясь провести комедию, направленную против Москвы и всего московско-дворянского быта, через местную цензуру, Г. летом 1824 поехал хлопотать о разрешении ее в Петербург. Несмотря на

большие связи, все усилия Г. провести пьесу не только на сцену, но и в печать оказались тщетными. Лишь Булгарину, с к-рым Г. в это время сблизился, удалось, благодаря его ловкости, напечатать значительную часть комедии (четыре последние явления первого действия и весь третий акт, т. е. около половины всего текста «Горя от ума»), хотя тоже с многочисленными цензурными изменениями и изъятиями, в издаваемом им альманахе «Русская Талия» на 1825. На сцену же провести пьесу решительно не удалось (даже спектакль учеников театральной школы, пытавшихся поставить «Горе от ума» у себя в училище, был в последнюю минуту запрещен). Пьеса появилась на сцене только после смерти автора (отдельными явлениями с 1829, полностью в 1831). Не удалось Г. увидеть и полного печатного издания «Горя от ума» (первое отдельное издание, изуродованное цензурой, — в 1833, полный же текст комедии мог быть легально опубликован только в 1862, т. е. почти через сорок лет по ее написанию). Однако весть о комедии Г. быстро разнеслась в московском и петербургском обществе. Г. читал свою комедию в лит-ых кругах. Одновременно комедия начала стихийно распространяться в бесчисленных списках («нет ни одного малого города, нет дома, где любят словесность, где б не было списка сей комедии», — свидетельствовал несколько позднее Булгарин). Сам Г. в это время писал, что в связи с его комедией «грому, шуму, восхищению, любопытству конца нет». По словам Пушкина, комедия Г. «произвела неописанное действие и вдруг поставила его наряду с первыми нашими поэтами».

Опубликование отрывков из «Горя от ума» сопровождалось шумной журнальной полемикой. Выразители мнения старой дворянско-чиновной Москвы яростно нападали на комедию, отказывая автору не только в правильности нарисованной им картины московского быта, но и в каких-либо художественных достоинствах его пьесы. Наоборот, представители новых общественных групп — редактор «Московского телеграфа», разночинец Н. Полевой, декабрист А. А. Бестужев — дали о пьесе Г. восторженные отзывы. Будущие участники декабрьского восстания использовали «Горе от ума» в целях политической пропаганды, усиленно распространяя его в списках (свидетельство декабриста Завалишина). За время пребывания в Петербурге сам Г. сблизился со многими деятелями декабризма, жил у А. Одоевского, тесно сошелся с Рылеевым («Рылеева обними за меня искренне, по-республикански», — пишет он Кюхельбекеру за две недели с небольшим до 14 декабря), А. Бестужевым и др. По пути к месту своей службы, на Кавказ, куда Г. снова выехал через Украину и Крым весной 1825, он встретился с видными деятелями Южного общества. У последних была мысль ввести Грибоедова в общество, однако дальше «смелых суждений насчет

правительства», в которых Г., по его собственному позднему показанию следственной комиссии, «брал участие, осуждал, что казалось вредным, и желал лучшего», сочувствие Грибоедова идеям декабризма, видимо, не пошло. Разделяя в значительной части идеологию декабризма, Г. явно скептически относился к практической осуществимости замышляемого ими государственного переворота. Для него было ясно, что заговор был делом небольшой кучки офицеров-дворян: «сто человек прапорщиков хотят изменить весь государственный строй». Широкие народные массы оставались заговору совершенно чужды. «Народ не имеет участия в их деле — он будто не существует», — записывает Г. в плане своей неосуществленной трагедии «Радамист и Зенобия», рассказывая о заговоре вельмож против царя. Эту запись с полным основанием можно принять и за выражение взгляда Г. на деятельность русских тайных обществ. Это отразилось, в частности, и в «Горе от ума», где наряду с идеологическими высказываниями Чацкого, весьма близкими декабристам, в образе и речах Репетилова дана ироническая, почти прямо пародийная зарисовка деятельности тайных обществ, сочленены к-рых «шумят и только». Тем не менее во время следствия по делу декабристов, застигнутого Г. на Кавказе, он был арестован и с фельдгегерем привезен в Петербург. Существует предание, что Ермолов предупредил Г. об аресте и тем дал ему возможность уничтожить компрометирующие бумаги. На следствии Г. держался смело, готов был в свою очередь обвинять своих обвинителей за неправильный арест (письмо его по этому поводу к царю было возвращено с замечанием, что «таким тоном не пишут государю»), но категорически отрицал принадлежность к тайному обществу. Это же подтверждало в своих показаниях и большинство декабристов (за исключением оговоривших Г. Оболенского и Трубецкого). Г. был вскоре освобожден с денежным вознаграждением и повышением по службе. После назначения на Кавказ родственника Г., генерала Паскевича, вскоре сменившего Ермолова, для Г. открылась наконец возможность той блестящей служебной карьеры, к-рой всю жизнь добивалась для него мать. Г. принял в свое ведение заграничные сношения с Персией и Турцией, сопутствовал Паскевичу в его походе на Эривань, вел мирные переговоры с наследником персидского престола, закончившиеся заключением весьма выгодного для России Туркманчайского мира. С текстом Туркманчайского трактата Г. был отправлен к царю, в Петербург, получил крупную денежную награду и блестящее назначение полномочным послом в Персию. Г. до тех пор, по его собственным словам, — «нищий, слуга государю из хлеба», «вмиг сделался и знатен и богат». Его «пламенная страсть... к делам необыкновенным», к «замыслам беспредельным» теперь нашла себе исход. Туркманчайский

договор создавал для России преимущественное положение в Персии. Это неминуемо сталкивало Россию с Англией, в свою очередь заинтересованной в преобладающем влиянии на персидские дела. В Персии завывался один из самых трудных узлов мировой политики. Г., глубоко сознавая, что исход дипломатического поединка с Англией будет зависеть лишь от экономического завоевания Персии русским капиталом, в противовес Ост-индской торг. компании выдвинул грандиозный проект создания «Российской закавказской компании», содержащей «исполнительные предначертания» к капитализации всей страны. В сопроводительной записке Г. всячески стремился доказать, что его проект не заключает в себе никакой новизны. Тем не менее проект, опережавший русскую действительность по меньшей мере на полвека, не встретил сочувствия в русских правительственных кругах, в частности, испугавшихся и тех исключительных прав, к-рых требовал Г. для Компании и ее главных деятелей. Однако англичане сразу почувствовали в нем опаснейшего противника, заменявшего в Персии, по отзыву современника, «единым своим лицом двадцатитысячную армию». Г. прибыл в Персию, по пути женившись в Тифлисе, в октябре 1828 и через четыре месяца погиб вместе со всем составом русской миссии (за исключением случайно спасшегося секретаря) во время нападения на нее толпы, фанатизированной муллами, видимо, действовавшими в свою очередь по указке англичан.

Принадлежность к родовитому, но оскудевшему дворянству, кровная родственная связь со всей фамусовской стародворянской Москвой и в то же время социальное одиночество «певца истинно-вдохновенного в том краю, где достоинство ценится в прямом содержании к числу ордеи и крепостных рабов» (письма Г. к Бегичеву), гениальное художественное дарование, выдающаяся образованность и, вместе с тем, почти до последних годов жизни крайняя материальная стесненность, «ненавистная» чиновничья служба «из хлеба» — таковы противоречия социального бытия Г.

В лит-ой деятельности Г. «новизна» причудливо переплетается со стариной. Вместе с Батюшковым, Пушкиным Г. в своем «Горе от ума» явился одним из создателей новой литературно-языковой культуры — «просторечья», — удовлетворявшей потребности того слоя небогатого просвещенного, демократически настроенного дворянства — дворянской интеллигенции, — к к-рому все они в той или иной мере принадлежали. Однако в то же время в своих личных вкусах и пристрастиях Г., отталкиваясь от языковой «иностранины» дворянских верхов — от смеси «французского с нижегородским», — явно тяготел к языковому архаизму, был тесно связан с кругами «Беседы любителей русского слова», с шишковистами. Вместе с архаистом

Катениным он пишет комедию «Студент», переполненную пародиями против новейших поэтов-элегиков: Карамзина, Батюшкова, Жуковского, юноши Пушкина. В критической статье «О работе вольного переводца Бюргеровой баллады „Ленора“» — выступает в защиту Катенина против Жуковского и «романтиков». В том же 1824, когда отдаются в печать отрывки из «Горя от ума», Г. печатает стихотворение «Давид», насыщенное славянизмами. Мало того, автор «Горя от ума», произведения, открывшего эпоху в истории новейшего русского театра, всю жизнь мечтает о возврате к «высоким» сценическим формам XVIII в. — о создании трагедии. Даже «Горе от ума» Г., по его собственному признанию, первоначально задумал в более высоком плане



Софья и Молчалин

«сценической поэмы» — и лишь в дальнейшем, приспособляясь к требованиям и условиям театральной постановки, оказался вынужденным снизить свой замысел: «первое начертание этой сценической поэмы, как оно родилось во мне, было гораздо великодушнее и высшего значения, чем теперь, в суетном наряде, в который я принужден был облечь его». После же «Горя от ума» Г. упорно порывается к написанию трагедии. В его бумагах сохранились планы двух трагедий — «Радамист и Зенобия» и «1812 год», последние годы жизни он работает над трагедией «Грузинская ночь», в которой сказывается влияние Шекспира и которую сам автор и некоторые его литературные друзья были склонны расценивать чуть ли не выше «Горя от ума» (дошедшие до нас незначительные отрывки «Грузинской ночи» не дают к этому никаких оснований). Однако старые формы трагедии Г. пытался наполнить новым содержанием. Так в подсказанном Г. трагедией XVIII в. сюжете «Радамиста и Зенобии» находим любопытные реминисценции из современной действительности (заговор декабристов). Содержание «1812 года» составляет драма крепостного крестьянина, совершавшего подвиги во время войны с Наполеоном и по возвращении домой — «под палку господина» — не выдерживающего и кончающего самоубийством. Фабулой «Грузинской ночи»

является мечь крепостной кормилицы своему господину, обменявшему ее сына на коня (вспомним реплику Чацкого против «Нестора негодяев знатных», который на слуг, не раз спасавших его жизнь, «вдруг выменял борзые три собаки»). Вместилище такое содержание в старые формы классической или даже шекспировской трагедии было конечно немислимо. Между содержанием и формой возникал зияющий разрыв. Заполнить этот разрыв, осуществить высокую трагедию в исторических и лит-ых рамках двадцатых годов XIX в. было не под силу даже творческому гению Г. Этим гораздо в большей степени, чем служебной занятостью, объясняется почти совершенное творческое бесплодие Г. вслед за написанием «Горя от ума» — единственного произведения, с которым он — типичный «автор одной книги» — навсегда вошел в историю мировой лит-ры.

Основная тема «Горя от ума» — судьба социального неудачника-дворянина во враждебном окружении своего же собственного класса. В плане спенической интриги тема эта показана как история несчастливой любви Чацкого к Софье; в сочувственном авторском осмыслении возникает в качестве обреченной борьбы «одного здравомыслящего человека» с «25 глупцами» (отсюда и название пьесы «Горе от ума» или первоначально еще резче «Горе уму»); наконец, с полной, прямо-таки физиологической обнаженностью тема раскрывается в монологах Чацкого и репликах всех остальных персонажей. Представитель старинного оскудевшего дворянства — неудачник по своему социально-экономическому положению — владетель всего трех, максимум четырех сотен душ, — неудачник по службе (вспомним участливый вопрос Молчалина: «Вам не дали чины, по службе не успех?») и горько-гневно отпоедь Чацкого — «Чины людьми даются, а люди могут обмануться») — Чацкий оказывается социально-беспризорным, извергается из общества, для равноправного пребывания в к-ром необходимо «с именем быть и в чине» («Будь плохонький, да если наберется душ тысячи две родовых, тот и жених») или состоять в «бессловесных» Молчалиных, с помощью этой «бессловесности» и «прислуживанья» также доходящих через некоторое время «до степеней известных» — добывающихся и имений и чинов. Особенно выразительна в этом отношении сцена между Чацким и семьей князя Тугоуховского. Княгиня, мать шести дочерей-невест, услышав, что Чацкий холост, засылает мужа звать его к себе «на вечер». Князь «отправляется, вьется около Чацкого и покашливает». Тем временем княгиня продолжает расспрашивать о Чацком: «Он камер-юнкер?» — Нет. — «Бо — гат?» — О, нет! — Княгиня (громко, что есть мочи) «Князь, князь! Назад!» Таково же отношение к Чацкому Фамусова, Хлестовой и др. На враждебность общества Чацкий

отвечает громовой критикой всей дворянско-чиновной Москвы. Однако эта критика исходит из уст тоже дворянина, и это определяет ее характер и пределы.

В своем «гоненье на Москву» Чацкий затрагивает исключительно бытовые стороны дворянской Москвы, ни в какой мере не посягая на социальные устои дворянского быта. Характерно, что даже в страстных тирадах по адресу «негодяев»-крепостников он протестует не против самого института крепостного права, а лишь против злоупотреблений последним со стороны знатных помещиков. Сатирическое острое его речей и реплик, как и сатира всей комедии Г. в целом, направлено не против всего дворянства как класса (в образе самого Чацкого дан прямой идеал высокой дворянской культуры: Чацкий не только носитель ума, таланта, образованности, но и специфически дворянских качеств — чести, личного достоинства и т. п.), а против отдельных социально-враждебных или далеких ему дворянских слоев: прежде всего придворной знати — «придворных особ», «вельмож в случае», «сгибających в перегиб» придворных и чиновных «шутов»; затем статской и военной дворянской бюрократии — Фамусовых и Скалозубов; наконец, провинциального мелкопоместного дворянства — «безродных» Молчалиных. Мало того, прогрессивный в своей критике — злоупотреблений крепостного права, вражды к просвещению, низкопоклонства и пр. — в своих положительных идеалах Чацкий явно стоит на реакционных стародворянских позициях, проповедуя возврат к чуждой всякому европеизму допетровской «святой старине» — возврат к бороде, древнерусской «величайшей одежде», старинным «нравам», основанным на «премудром незнании иноземцев» и пр.

Декабрист, каким вошел Чацкий в сознание позднейшей литературно-публицистической критики, характерно соединяется в нем со славянофилом. В этом Чацкий вполне совпадает с самим Г., в своих «Замечаниях, касающихся истории Петра I», высказывающим резко отрицательное отношение к личности и преобразовательной деятельности Петра, сочувствие Софье, боярской партии, стрельцам.

Создание колоритного образа Чацкого, закрепившего в себе целый этап из истории русской общественности, бросающего яркий свет на социальную подоплеку специфически дворянских идеологий — декабризма, славянофильства, было выдающейся не только лит-ой, но и общественной заслугой автора «Горя от ума». Однако с полной силой огромное художественное дарование Г. — по справедливому слову Белинского, этого «Шекспира комедии», — выразилось не столько в создании положительного образа Чацкого, являющегося в значительной степени «alter ego» самого автора, рупором для высказывания собственных авторских взглядов, сколько в изумительных по сатирической меткости и одновременно

жизненной правде зарисовках разнообразных представителей современного ему московского дворянско-чиновного общества — «Грибоедовской Москвы». Материал для своих зарисовок Г. брал прямо из жизни. Критика отмечала «зеркальность» комедии; в ее персонажах современники узнавали своих знакомых. Сам Г. не отрицал «портретности» выведенных им характеров: «Характеры портретны. Да! портреты и только портреты входят в состав комедии... в них однако есть черты, свойственные многим другим лицам, а иные всему роду человеческому настолько, насколько каждый человек похож на всех своих двуногих собратий». Действительность, к-рая послужила Г. оригиналом для его комедии, довольно быстро сошла с исторической сцены. Уже в 1833, меньше чем через десять лет по написании «Горя от ума», Пушкин писал, что нарисованная в нем картина старой «Грибоедовской Москвы» «есть уже картина обветшавшая, печальная анхронизм»: «Вы в Москве уже не найдете Фамусова, ни Татьяны Юрьевны... Хлестова в могиле, Репетилов в деревне. Бедная Москва...» Однако в сатирические «портреты» своих москвичей Г. вложил столько сущности типичности, столько свойственных «всему роду человеческому» черт, что А. В. Луначарский был совершенно прав, утверждая в своей юбилейной речи, через сто лет после смерти Г., что основные персонажи его комедии: — «Фамусовы, Скалозубы... Молчалины, Загорецкие, Репетиловы конечно живы и сейчас».

В форме «Горя от ума» имеем такое же соединение элементов «старинны и новизны», как и в идеологии Чацкого. Смелым нововведением, вызвавшим резкие нарекания части критики, было композиционное членение комедии на четыре акта, вместо канонических пяти. Однако в пьесе характерно содержится рефлекс пятого акта: третье действие явно распадается на две картины (Пиксанов Н., Творческая история «Горя от ума»). Двудейная интрига пьесы (любовная и общественная драма Чацкого), «выдвижные, — по выражению П. А. Вяземского, — лица и эпизоды являются существенным нарушением классического требования единства действия». Зато единства времени и места автором целиком соблюдены: действие всей пьесы происходит в доме Фамусова, не выходя за пределы классических 24 часов. Образы Лизы и Чацкого содержат в себе следы классических амплуа — наперницы и резонера. Больше всего «новизны» в яз. и стихе «Горя от ума», что и сообщает пьесе Г. всю ее неуывающую сценическую жизненность вплоть до наших дней. Стихотворный яз. «Горя от ума» также идет от «высоких» традиций XVIII века. Однако взамен канонического александрийского стиха (шестишопного ямба с парной рифмовкой) «Горе от ума» написано разностопным ямбическим стихом (начиная от одношопного и кончая шестишопным), восходящим к яз. басен Крылова и

памфлету «Дубочный театр» самого Г., с почти непрерывной сменой стоп (около 1 300 изменений) на общее количество около 2 220 стихов), с большим количеством пирхивев. Кроме того Г. применяет самую разнообразную рифмовку (парную, перекрестную, опоясанную, внутренние рифмы и т. д.). Все это придает стиху комедии необычайную до тех пор в драматическом произведении легкость, подвижность, непринужденность, близость к живой, разговорной, речевой стихии. Полным открытием явилось «Горе от ума» в отношении яз. Современники комедии находили в ней «невиданную доселе беглость и природу разговорного русского яз. в стихах» (А. Бестужев), «всю живость яз. разговорного» (О. Сомов), «непринужденный, легкий яз., каким говорят у нас в обществах». «До Г. слог наших комедий был слеском слога французских..., у него одного находим мы в слоге колорит русской...» (В. Ф. Одоевский). Непосредственное впечатление современников всецело подтверждается лингвистическим анализом: около 87% словаря «Горя от ума» составляют чисто русские слова, среди которых имеется большое количество идиотизмов, элементов народного языка, живой речи. Наоборот, недоброжелатели «Горя от ума», «лит-ые староверы», воспитанные во французско-классическом вкусе, в «правилах французской систематики», именно на языке и стихе комедии сосредоточивали свои главные нападки. Так один из них усматривал в комедии «сряду тысячу дурных стихов», язык пьесы называл «наречием, которого не признает ни одна грамматика», и так далее.

Своей формой, в особенности яз., так же как своим широким социально-общественным содержанием «Горе от ума» произвело переворот в русской драматургии.

Влияние комедии вышло далеко за лит-ые пределы: огромное количество стихов «Горя от ума», по оправдавшему предсказанию Пушкина, «вошло в пословицу», большинство персонажей приобрело значение нарицательных имен. Несомненно и прямое лит-ое влияние «Горе от ума» на седьмую главу «Евгения Онегина» (картины московского общества), на сатиру Салтыкова-Щедрина и другие. Конфликт юноши-аристократа с «светом», столь рельефно развернутый Г., будет затем повторен Пушкиным, Марлинским, Лермонтовым и Львом Толстым. От Чацкого тянутся явственные нити к Онегину и Печорину — их роднит между собой и общий генезис из обедневшего родовитого дворянства, и культурное превосходство над средой, и стремление порвать с ней, тяга в чужие края, уход в экзотику и т. д. Однако своей драматургической школы «Горе от ума» не создало, если не считать театра Лермонтова, в частности его «Маскарада». Стихотворный язык комедии, несмотря на все нововведения автора, все же представлял собой пережиток старого

театра XVIII в. Новый театр развивался по иным путям. В истории русской стихотворной комедии «Горе от ума» остается одиноким достижением гениального мастера.

Библиография: I. Полное собр. сочин. под ред. и с примеч. Н. К. Пиксанова, тт. I—III (Академическая библиотека русских писателей, П., 1911—1917); Горе от ума, ред., введение и комментарии Н. К. Пиксанова (серия «Русские и мировые классики», изд. 3-е, Гиз, 1929).

П. Гончаров И., Миллион терзаний (лучшая критическая статья о «Горе от ума»), см. Собр. сочин. Гончарова, т. XI, изд. Маркса; Мальчинский А. Н., Незданная записка А. С. Грибоедова, «Русский вестник», № 9, 1891 (отсутствует в Академич. изд.); Веселовский А., Алдест и Чацкий, «Вестник Европы», 1881, III (перепеч. в его же кн.: Этюды о Мольере. Мизантроп, М., 1881 и Этюды и характеристики, 4-е изд., 1912); Куняцкий В., Яз. и слог «Горе от ума» (со словарем), Киев, 1894; Рожков Н., Пушкинская Татьяна и грибоедовская Софья в их связи с историей русской женщины, «Журн. для всех», № 5, 1899; Некрасова Е., Незданные письма А. С. Грибоедова, «Дела и дни», кн. 2, 1921; Пиксанов Н. К., Грибоедов и Мольер (переценка традиции), Гиз, М., 1922; Филиппов В. Л., Проблемы стиха в «Горе от ума», «Искусство», журн. ГАХН, кн. II, М., 1925; Вагрисов В., Социальный генезис образа Чацкого, «Родной яз. в школе», сб. 4, 1927; Пиксанов Н., Творческая история «Горя от ума», Гиз, М.—Л., 1929; Его же, Грибоедов и старое барство, по неизданным материалам, М., 1926; Щеголев П., Грибоедов и декабристы, СПб., 1904 (перепечатано в его же сб. «Декабристы», Л., 1924); Гершензон М., Грибоедовская Москва, изд. 3-е, М., 1928;

Попова О. И., А. С. Грибоедов в Персии (по новым документам), М., 1929; А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников, ред. и предисл. Н. К. Пиксанова, М., 1929; А. С. Грибоедов, его жизнь и гибель, в мемуарах современников, ред. и примеч. Зин. Давидова, Л., 1929; Тынянов Юрий, Смерть Вазир Мухтара, Л., 1929 (беллетристическая обработка двух последних годов жизни Г.); Коган П. С., А. С. Грибоедов (критический очерк), М.—Л., 1929; Пиксанов Н., Грибоедов-мастер, «Новый мир», кн. 3, 1929; Его же, «Горе от ума» под панаурой, «Искусство», журн. Главискусства Наркомпроса РСФСР, 1929, № 1—2; Сакулин П. Н., Русская литература, ч. II, М., 1929; Луначарский А., А. С. Грибоедов (речь на торжественном заседании 11 февраля 1929), «Русский яз. в советской школе», № 1, 1929; Ениколопов И. К., А. С. Грибоедов в Грузии и Персии, Тифлис, 1929; Рыжиков Б., Обзор новейшей литературы о Грибоедове, «На лит-ом посту», № 10, 1929; см. еще юбилейные грибоедовские номера «Красной нивы», № 7, 1929; «Красной панорамы», № 6; «Огонька», № 6 и др.

III. До 1889 лит-ра учтена в «Библиографическом указателе произведений А. С. Грибоедова и лит-ры о нем» [1814—1889], совет. под ред. Н. М. Лисовского и прилож. при изд. сочин. Грибоедова под ред. И. А. Шляпкина, СПб., 1889, т. I. Продолжением служат «Материалы для библиографического указателя произведений Грибоедова и лит-ры о нем» [1889—1902], собр. Н. К. Пиксановым («Уч. зап. имп. Юрьевского университета», 1903, № 4). Лучшее и характерное в лит-ре о Грибоедове дано Н. К. Пиксановым в «Обзоре лит-ры о Грибоедове» при II т. Академич. изд. «Полн. собр. сочин. Грибоедова», СПб., 1913; Новейшая лит-ра зарегистрирована в указателях И. В. Владиславлева: Русские писатели, изд. 4-е, Л., 1924 и «Лит-ра великого десятилетия», М., 1928.

Д. Благой

