

ПРОВИНЦИАЛИЗМ—термин традиционной стилистики, обозначающий слово или оборот речи, свойственные лишь местному диалекту (см.) и не ставшие достоянием литературного языка в целом.

Особенности местного говора легко привлекают внимание представителей иных говоров. Так, в русском фольклоре широко распространены «дразнилки»—пародии на местные произношения: «С Масквы, с пасада, с авашнова ряда» (московское аканье); «У нас в Рязани пираты с глазами: их ядять, а ани глядят» (южнорусское аканье); «Хоцу—вскоцу, но хоцу—не вскоцу» (севернорусское цоканье); «Мильй, чо, мильй, чо, мильй, сердисься на чо!» (частушка, пародирующая сибирское произношение «что»).

Поэтому неудивительно, что понятие «П.» возникает задолго до создания национальных языков, в эпоху развития буржуазии. Уже античные грамматики при первых попытках унификации письменной речи (см. «Греческий язык», «Латинский язык») уделяют много внимания вопросу о солецизмах (=П.). В языковой практике куртуазных поэтов средневековья наблюдается стремление устранить слишком узкие П. словаря при сохранении в целом диалектальной окраски речи. Но особенно важное значение понятие «П.» получает в языковой теории и практике эпохи строительства национальных языков. Если на первых этапах унификации лит-ых языков Франции и Германии теоретики еще рекомендуют широко черпать словарь литературного языка из различных областных диалектов (таковы выступления Вокелэна по поводу французского, Лейбница по поводу немецкого языка), то на следующем этапе уже начинается борьба с дублированием П.—словами областных диалектов—слов, уже вошедших в литературный язык. Разумеется, и здесь унификация осуществляется не сразу и не во всех разделах лексики, захватывая прежде всего словарь собственно письменной речи и не затрагивая словаря речи разговорной. «Для оных слов, кои к сельской жизни касательство имеют,—писал Готтшед еще в 1758,—невозможно всю Германию к единомыслию привести».

Аналогичная борьба с П. в словаре, строе языка и произношении наблюдается и в эпоху становления русского лит-ого языка. Так, Самуаров ставил П. в упрек Ломоносову, «яко провинциальному уроженцу, ...как рожденному еще и не в городе, а от поселян», но в свою очередь подвергался нападкам Тредьяковского. Ко второй половине XVIII века известные П. в произношении и словаре (напр. цоканье, формы типа «свово» и т. п.) воспринимаются уже как достояние исключительно крестьянских устных говоров, как явление нелитературной речи.

В дальнейшем развитии русского лит-ого языка обогащение его словами «языка народного», осуществляемое с пушкинской поры и до нашего времени, все же не изменяет его основной тенденции к единству, предпрешая тем самым вопрос о роли и значении П. Даже такие ярые защитники «простонародного языка», как Даль, не упускают из виду этой тен-

денции. Открывая в недрах этого языка «множество превосходных незаменимых выражений, которые должны быть приняты в книжный язык наш», он вместе с тем предостерегает от «порчи литературного языка» ненужными, дублирующими уже существующие в нем слова провинциализмами, от употребления выражений типа «бажонный» вместо «мильй», от новгородского «блицы» вместо «грибы» и т. п. диалектизмов, «которые могли бы испортить язык наш».

В современном русском лит-ом языке вопрос о месте и значении П. привлекает серьезное внимание. С одной стороны, широкое развитие краевой и колхозной лит-ры естественно влечет за собой насыщение лит-ого языка местными словами для обозначения особенностей быта, не имеющих общелитературного обозначения. С другой—некритическое отношение к слову привело некоторых писателей к неряшливому и небрежному отношению к ценнейшему наследию—русскому литературному языку.

В дискуссии о лит-ом языке, развернувшейся в советской литературе [нач. 1934], вопрос о П. занимает едва ли не первое место; особенно энергично протестует против засорения П. лит-ого яз. величайший мастер слова современности Горький, уже раньше указывавший на возникающую отсюда опасность провинциальной ограниченности лит-ры: «Литератор должен писать по-русски, а не по-вятски, не по-балахански». Это выступление Горького тем более важно, что он всегда подчеркивает значение народного языка и фольклора для лит-ой учобы писателя, и свидетельствует о глубоком понимании основных закономерностей развития литературного языка. См. «Язык».

Все сказанное о месте и значении П. относится к лит-ому языку в собственном смысле этого слова, т. е. к несказовым формам изложения. Что же касается сказовых форм и в особенности характеристики персонажей посредством их речи, то здесь П. является одним из распространеннейших изобразительных средств, в особенности в творческом методе реалистических и натуралистических направлений. См. «Сказ». Р. Ш.

ПРОЗА—см. «Поэзия и проза».

ПРОЗАИЗМ—термин традиционной стилистики, обозначение слов или оборотов, применяемых в речи научной и деловой, но не допускаемых стилистическим «канонам» в языке поэзии. Ср. напр. у Пушкина:

«...Таков мой организм.
(Извольте мне простить ненужный прозаизм)...»

Как и учение о вульгаризмах (см.), учение о прозаизмах тесно связано с типичным для ложноклассицизма и аналогичных ему направлений учением о высоком и низком стилях речи. Это учение стремится стабилизировать словарь поэзии и оградить его от вторжения элементов языка иной социально-исторической среды, иной стилистической направленности, нарушающих установленную эмоциональную и социальную тональность целого. Устранение П. из речи поэтической осуществляется в лит-ой практике этих на-

правлений путем замены слов деловой и научной речи: а) архаизмами (см.) и вообще более общими выражениями, лишенными характерного оттенка профессиональной или технической терминологии; б) перифразами (см.). Так, Жуковский («Певец во стане русских воинов») вооружает генералов 1812 щитами, мечами, стрелами, тщательно избегая упоминания о более современных орудиях боя как П., свойственного лишь военным религиям. Здесь практика поэтического языка вполне совпадает с теорией, осуждавшей современные военные термины как П. «Весьма было бы смешно в похвальном слове какому-нибудь полководцу вместо: „Герой! вселенная тебе дивится“, сказать: „Ваше превосходительство, вселенная Вам удивляется“» (А. Шишков).

Борьба за введение П. в язык поэзии во многом совпадает с борьбой за введение «вулгаризмов», как борьба за сближение языка письменного с разговорной речью. Так, в истории русского лит-ого языка за П., против перифрастического стиля выступает Пушкин, осмеивая выражения вроде: «Сия юная питомица Талии и Мельпомены, щедро одаренная Аполлоном», и обосновывая допустимость П.: «Эта молодая актриса». С отказом от учения о высоком и низком стилях исчезает и понятие «П.».

В литературном языке XIX—XX веков вопрос о П. ставится в ином плане — как вопрос о сближении поэзии с научно-технической и публицистической прозой, т. е. о сближении жанров письменной же речи. Здесь формы борьбы за П. тесно связаны с теорией и практикой различных направлений так наз. «научной» и вообще урбанистической поэзии. Действительно наличие специфического оттенка в семантике научно-технических и т. п. терминов заставляет выдвигать вопрос о введении их в язык поэзии — вопрос, в разрешении к-рого до настоящего времени не существует единства в теории различных поэтических направлений и к-рый может разрешаться всякий раз, лишь исходя из конкретной поэтической практики. Так, введение в лирические пьесы Маяковского, Безыменского, Сельвинского, Асеева и многих других современных советских поэтов научно-технических и т. п. терминов отнюдь не воспринимается читателем как П.

См. «Лексика», «Стилистика». Р. Ш.

ПРОЗОПОЕЯ — см. «Олицетворение».

ПРОКОФЬЕВ Александр Андреевич (1900—) — современный поэт. Р. на Ладге в семье крестьянина-рыбака. Окончил три класса учительской семинарии. С 1919 по 1930 — в Красной армии. В гражданскую войну дрался на Питерском фронте. Был в плену у Юденича и бежал. Печатается с 1927 в «Комсомольской правде» и «Юном пролетарии». Был членом ЛАПП (группа «Резец»).

П. — талантливый, оригинальный поэт современности. Он сочетает дарование лирика с умением дать эпическое изображение. В своем творчестве разрабатывает две основных для советской лит-ры темы — тему гражданской войны и тему перестройки деревенской жизни, ярко выражая настроения поднявшегося к ре-

волюционной практике крестьянина-бедняка, постепенно преодолевающего ограниченность своего мироотношения. Первая книга П. — «Полдень» [1931] — книга о ладожской деревне, деревне восстановительного периода; начиная с «Улицы Красных зорь» (1931; вторая книга), поэт надолго перешел к теме гражданской войны. Лишь в последнее время он снова обратился к реконструирующей деревне. В своей работе над синтаксисом, слогом, интонациями поэт широко опирается



на народное творчество. В лирике Прокофьев использует преимущественно песенно-прибавочную поэзию, в последних же своих стихах он переходит к разработке былинно-эпического творчества.

Осваивая фольклор, П. далек однако от стилизации и имитации. Поэт выражает чувства и мысли, типичные для революционного крестьянства. В первой же книге Прокофьева выражены чувства интернационализма, преданности пролетарской революции, ненависти к ее врагам, пафос борьбы. Но бок о бок с этими мотивами дана поэтизация стихийности.

Переходя к теме гражданской войны, П. расширяет запас своих изобразительных средств, удачно осваивает «балладный лад»; поэтизация стихийной, неорганизованной ненависти к врагу, прославление молодецкой удали и т. п. проходят через этот цикл стихов Прокофьева.

В цикле стихотворений «Уральские партизаны» лирическая и патетическая приподнятость, свойственные поэту, ослаблены. Усиливаются повествовательные интонации, шире используются фольклорные прибаутки, присказки, частушки, даже заговор. В антипоповских стихах удачно используются иронические интонации. После некоторых неудач (например «Перечень профессий», «Ответ») П. дает цикл лирических стихов, отличающихся более широким кругозором и ослаблением ладожской «этнографичности». Наряду с превосходной политической лирикой здесь значительную группу составляют сти-

хи на лит-ые темы, выражающие некоторую смеятельность поэта.

Для П. последнего времени характерно стремление к новым мотивам, к тематическому обогащению своей поэзии. С этим связано и расширение изобразительных средств, реконструкция стиха. Органическая революционность поэта, талантливость его и значительное мастерство дают все основания говорить о больших творческих возможностях П.

Библиография: I. Полдень, ГИХЛ, М.—Л., 1931; Улица Красных зорь, ГИХЛ, М.—Л., 1931 (два изд.); Победа, Третья книга стихов, ГИХЛ, Л.—М., 1932; Сотворение мира, Избранные стихи, ГИХЛ, М.—Л., 1932 (Масовая биб-ка); Стихотворения, Изд-во писателей в Ленинграде, Л., 1933; Дорога через мост, изд. то же, Л., 1933; Временник, Стихи 1932—33 гг., Ленгизд, Л., 1934; Сборник стихов. (Вводная статья И. Гринберг), издание Лояз, Л., 1934; Избранное, Гослитиздат, Ленинград, 1935.

II. О т а з в ы: об «Улице Красных зорь»; «Книга—строителем социализма», 1931, № 11; Мессер Р., «Звезда», 1931, № 2. О сб. «Полдень»; «Книга—строителем социализма», 1931, № 15. О сб. «Сотворение мира»; «Книга—строителем социализма», 1931, № 32—33. О сборнике «Победа»; С к о б л и н Ю., «Книга—строителем социализма» (Художественная литература), 1932, № 8; Саянов В., Письма о современной поэзии. (Письмо первое), «Ленинград», 1931, № 2; Гринберг И., А. Прокофьев, «Литературный современник», 1933, № 10; Тарасенков А., О поэзии А. Прокофьева, «Знамя», 1933, № 11; Тихонов Н., Поэзия большого плана, «Литературная газета», 1934, № 68, 30 мая.

«ПРОЛЕТАРСКАЯ КУЛЬТУРА»—основной теоретический орган Всероссийского совета Пролеткульта (см.), издавался в Москве в 1918—1921 под редакцией П. И. Лебедева (В. Полянского), Ф. Калинина, В. Керженцева, А. Богданова, А. Маширова-Самобытника. Всего вышел 21 номер. Помещались статьи А. В. Луначарского, Н. К. Крупской, В. Полянского, Ф. Калинина, С. Кривцова, А. Богданова, В. Керженцева, В. Плетнева; стихи В. Кириллова, А. Гастева, М. Герасимова, А. Поморского. Журнал уделял основное внимание вопросам пролетарской культуры, в частности поэзии, критике, театру. В отделе библиографии систематически рецензировались провинциальные пролеткультовские журналы. Значительное внимание уделялось творчеству начинающих рабочих-писателей, культурному строительству в стране.

Развертывая борьбу с капитулянтским троцкистским отрицанием пролет. культуры, «П. к.» явилась одним из первых боевых пролетарских журналов, проводивших принципы классовости культуры и искусства; «П. к.» давала отпор идеалистам, теоретикам буржуазного искусства (Волькенштейн), критиковала мелкобуржуазные влияния в поэзии (футуризм), выступала против представителей кулацкой лирики (Есенин, Клюев), противопоставляя им борьбу за создание классово-заостренного, идейно насыщенного искусства пролетариата.

В то же время журнал в полной мере выразил все недостатки и слабости пролеткультовского движения. Уже в № 1 в одной из программных статей утверждалось, что Пролеткульт «должен быть свободен от тех мелкобуржуазных элементов—ремесленников, служащих и лиц свободных профессий, которые, согласно проекту конституции, получают доступ в Советы в значительном количестве», т. к. «по самому существу своей социальной

природы союзники по диктатуре не способны понять новой духовной культуры рабочего класса». Там же говорилось о необходимости развивать пролетарскую культуру «вне зависимости от тех форм организации, которые предписываются государственными органами», «вне всякого декретирования». «П. к.» закрепила в этих положениях ту ограниченность Пролеткульта, считавшего себя особой формой рабочего движения, которая в дальнейшем привела к идейно-организационной замкнутости «людей, которые называют себя специалистами по пролетарской культуре» (Ленин), предлагавших искусственным, лабораторным путем «выработать» пролетарскую культуру, в отрыве от задач широкого развития культурной революции.

Ошибочные установки Пролеткульта отразились в лит-ой критике в статьях А. Богданова и др. Богданов сосредоточил внимание на труде и производстве, выдвинул на первый план мотив товарищеского сотрудничества, меньшевистски упуская из виду мотивы классовой борьбы, пропагандировал ложно понятый коллективизм за счет конкретного показа образа человека революции и событий диктатуры пролетариата.

С углублением культурной революции в стране Пролеткульт окончательно потерял почву для своей деятельности, и «П. к.» прекратила свое существование.

Библиография: II. Бухарин Н., Рецензия на № 1 «П. к.», «Правда», 1918, № 152 от 23 июля; К. З. [К. Залевский], Первый блин комом, «Известия ВЦИК», 1918, № 147 от 14 июля.

III. «Периодика по литературе и искусству за годы революции», сост. К. Д. Муратовой, под ред. С. Д. Балухатого, изд. Академии наук СССР, Л., 1933, стр. 204 (неверно указано, что журнал прекратился в 1920 на № 19).

ПРОЛЕТАРСКАЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА—литература, отражающая действительность с позиций мировоззрения пролетариата как класса, возглавляющего борьбу трудящихся за социалистическое общество. Определяющей чертой П. л. является не столько социальное происхождение ее создателей, сколько пролетарское социалистическое идейно-художественное содержание их творчества.

СОДЕРЖАНИЕ ПОНЯТИЯ «ПРОЛЕТАРСКАЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА».—В своей революционной практике пролетариат создает и развивает все стороны и формы своей идеологии, в том числе и художественную литературу. Решающий признак пролетарской литературы тот, что эта творчески свободная литература революционна, антибуржуазна, социалистична и по характеру и по цели. Ленин писал: «Это будет свободная литература, потому что не корысть и не карьера, а идея социализма и сочувствие трудящимся будут вербовать новые и новые силы в ее ряды. Это будет свободная литература, потому что она будет служить не пресыщенной героине, не скукающим и страдающим от ожирения «верхним десяти тысячам», а миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность. Это будет свободная литература, оплодотворяющая последнее слово революционной мысли человечества опытом и живой работой социалистического пролетариата, создающая постоян-

ное взаимодействие между опытом прошлого (научный социализм, завершивший развитие социализма от его примитивных, утопических форм) и опытом настоящего (настоящая борьба товарищей рабочих)» (Ленин, т. VIII, стр. 390).

Не ставя в данной статье цели проследить историю пролетарской лит-ры (см. «Русская литература» и соответствующие статьи о литературе Запада), мы ограничимся общетеоретической характеристикой пролет. лит-ры, отметим ряд главных и существенных ее свойств.

Решающий признак пролетарской лит-ры — ее социалистическая устремленность — тем полнее и ярче выражен, чем выше ступень развития последовательно-революционной социалистической борьбы рабочего класса. По мере того как пролетариат в своей борьбе поднимается на высшую ступень, эта устремленность выступает глубже, определеннее, конкретнее, приобретает более реалистические очертания. Если творчество первых пролетарских поэтов XIX века проникнуто общедемократическими и временами даже либеральными мечтами, а социалистические тенденции выражены смутно, неопределенно (в России — первые годы творчества Нечаева, Шкулева и др.), то боевым пафосом, глубокой убежденностью в победе рабочего класса звучат произведения эпохи подготовки революции (стихи Д. Бедного напр. в эпоху «Звезды» и «Правды»). Уже в ранних своих произведениях М. Горький, рисуя мир капиталистических отношений как мир порочный, противостественный («Фома Гордеев», «Супруги Орловы» и др.), указывает, что выходом из этой порочной действительности является не анархический бунт бсяков, не индивидуалистический пассивный протест интеллигентов, а организованная революционная деятельность пролетариата, единственного до конца революционного класса, способного устранить величайшие несправедливости общественного строя («Мать», «Враги»). Уверенностью в победе социалистического пролетариата отмечены произведения многочисленных рабочих-поэтов дооктябрьской поры.

Социалистическая направленность есть то качество, которым отличается пролетарская лит-ра не только от лит-ры эксплуататорских классов, но и от общего потока революционной лит-ры в целом. Известно например, что Маяковский еще до революции выразил острую ненависть к капиталистическому порядку, однако несомненная революционная окрашенность раннего творчества Маяковского еще не дает права говорить о пролетарском характере его поэзии тех лет. Маяковский, ненавидя «господина Купона», склонен был считать его мощь несокрушимой, а мечта поэта о прекрасном рае для человечества абсолютно противопоставлена низкой прозе повседневных отношений людей. Пролетарский художник знает силу, которая окончательно устраняет систему эксплуататорских отношений и позволяет установить действительно человеческую жизнь. Самый метод пролетарского творчества дает возможность научного предвидения, являющегося составной частью полноценного реалистического воплощения действ-

тельности средствами художественной литературы. Учение творцов научного социализма, Маркса — Энгельса — Ленина — Сталина, вдохновляет собой как практическую деятельность пролетариата, так и его науку и творчество. Воплощенное в практику строительство социализма в Советском Союзе, это учение вдвойне делается источником для художественных обобщений.

Противопоставление пролетарской лит-ры и социалистической, широко распространенное в РАПП, положение о том, что пролетарская лит-ра впоследствии «отменяется» развитием социалистической лит-ры, механистично и глубоко ошибочно теоретически и политически, т. к. игнорирует социалистическую природу культуры пролетариата и всех видов его практики. На деле социалистические элементы даны в развитии пролетарской культуры и литературы, а все более и более зрелое выражение этого социалистического качества обусловливается развитием самой социалистической практики пролетариата и его общим успехом по созданию новых общественных отношений.

Социалистическая пролетарская лит-ра пронизана духом большевистской партийности. Легенда о беспартийности творчества, о свободе творческого вдохновения выработана буржуазией с целью самозащиты и не соответствует реальному положению вещей. Ленин прямо указывал: «Свобода буржуазного писателя, художника, актрисы есть лишь замаскированная (или лицемерно маскируемая) зависимость от денежного мешка, от подкупа, от содержания» (Ленин, т. VIII, стр. 390). Партийность буржуазного художника есть его ограниченность как идейная, так и специфически художественная, следуя ей, он расходится с интересами масс и с тенденциями развития действительности. В последнее время, когда в ряде стран буржуазия перешла к фашистским методам самозащиты, она открыто взяла установку на партийное творчество и тем наглядно обнаружила враждебное, тлетворное значение своей партийности для искусства (см. доклад К. Радека на I Всесоюзном съезде советских писателей). Партийность пролетарской лит-ры не требует для себя маскировки, так как она свидетельствует не об ограниченности, а о превосходстве этой литературы. Партийность пролетарского художника означает его способность выразить и защитить взгляды рабочего класса и дело его, несущее освобождение для миллионов людей. Такая партийность не навязывает субъективистских утверждений, а обеспечивает возможность уловить и верно передать тенденции развития самой действительности. Тенденция пролетарского творчества не противоречит, а, наоборот, совпадает с ходом действительности. Партийность пролетарского творчества воспитывает в художнике чувство общественной ответственности и дает ему возможность создавать произведения глубокой, действенной силы.

Еще в дооктябрьский период развития пролетарской лит-ры четко обозначилось исключительное значение принципов большевистской партийности для развития талантов.

Примером может служить творческий путь Д. Бедного. До прихода в ряды большевистской партии на его творчестве лежала печать традиций революционно-демократической поэзии с характерными для нее мотивами печали за судьбы народа и т. п. Встав на партийные большевистские позиции, Д. Бедный развернул свое дарование, поставив его на службу пролетариату, разрабатывая в своих произведениях тему революционного разрушения капиталистического строя и создания социалистического общества.

После Октября особенно ярко раскрывается роль большевистской партийности в пролетарской литературе. Среди произведений, посвященных изображению гражданской войны, до сих пор образцами почитаются такие, как «Чапаев» Д. Фурманова, «Железный поток» Серафимовича, «Разгром» Фадеева. Сила этих произведений в том, что их авторы, изображая эпоху гражданской войны, сумели художественно вскрыть пролетарское содержание революции, политический рост масс, в ней участвующих, роль большевистского руководства, пролетарской сознательности. Принцип партийности пролетарской литературы подвергался особым нападкам со стороны меньшевиков, капитулянта перед буржуазной культурой, перешедшего затем на рельсы контрреволюции Троцкого и его последователей, отрицавших возможность создания пролетарской лит-ры (см. «*Меньшевизм в литературоведении*»), но все эти контрреволюционные теории опрокинуты ходом развития пролетарской лит-ры в послеоктябрьский период.

Отличие пролетарской лит-ры от других классовых литератур не ограничивается одним идейно-политическим содержанием, но в такой же мере проявляется и в особенностях художественной формы. Пролет. лит-ра выдвигает новые темы, образы, новые приемы творчества, она делает эстетически-значимыми такие объекты, к-рые до того или совсем игнорировались художниками или же если и разрабатывались ими, то где-то на периферии повествования. Мелкобуржуазному реализму Чехова Горький противопоставил такое изображение действительности, из которого вытекала необходимость борьбы за революцию. Чеховскому интеллигенту, способному мечтать о прекрасной жизни лет через 200—300, Горький противопоставил волевых людей, активно устремленных к действию, протестующих против капиталистических порядков. Самый язык Горького, метафорический, призывный, был также весьма своеобразен, необычен для лит-ры тех лет, глубоко отличаясь в частности от языка Чехова.

УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ И ХАРАКТЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА ПРОЛЕТАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.—Пролетарская лит-ра возникает и формируется в условиях революционной борьбы пролетариата и в свою очередь служит показателем как общественной активности рабочего класса, так и его политической зрелости.

Литературно значительные произведения пролетарского творчества вырастают на почве революционных выступлений рабочего класса. В период 1848 во Франции проявляют

себя поэты Дюпон, Леруа, Лепаж, в Германии—Фрейлиграт, соратник и друг Маркса и Энгельса, Георг Веерт и др. В 1871, в год Парижской коммуны, рабочие песни создаются такими поэтами, как Клеман, Жуи, Э. Потье, плеяда рабочих-поэтов возрастает значительно. В Англии пролетарское творчество возникает еще в годы чартизма, затем пресекается, вновь возрождается в 80-х годах (Эбенезер, Эллиот, Уильям Моррис), но в годы империализма опять заглушается и лишь в последнее время начинает себя проявлять активным образом.

Начальная стадия развития пролетарского творчества показывает, что в ней налицо революционный порыв, защита прав обездоленных, негодование против поработителей и тех условий жизни, к-рые создают они для большинства человечества. Но, будучи глубоко демократичной и революционной, эта лит-ра проявляет свою слабость в том, что социалистические элементы в ней еще не дифференцированы, общи. Суждение писателей о действительности затрагивает главным образом наиболее очевидные проявления общественного антагонизма (труд—праздность, нищета—излишество, полноценность свободного человека—человек как раб машины, производственного процесса и т. п.). Об исторической роли пролетариата эта лит-ра еще не говорит отчетливо. По определению Ленина, 1848 год—это год, «когда революционность буржуазной демократии уже умирала (в Европе), а революционность социалистического пролетариата еще не созрела» (т. XV, «Памяти Герцена»). Это своеобразие момента обусловило как общественно-историческое содержание пролетарского творчества того времени, так и значение его. Несомненно пролетарская лит-ра была самой революционной в ту пору; она была сильна тем, что выражала протест и негодование трудящихся масс. Но сам по себе этот протест был во многом еще стихийным, незрелым. Выражая этот незрелый протест, литература пролетариата в ту пору не могла еще перешагнуть порога детства, не являлась еще в полной мере самостоятельной.

Более отчетливый характер приобретает социалистическая направленность в творчестве писателей пролетариата в 1871 во Франции. Сделать шаг вперед в развитии пролетарского творчества оказалось возможным потому, что пролетариат хотя временно, но оказался победителем буржуазии (опыт Парижской коммуны), и потому еще, что была разработана к тому времени теория научного социализма (учение Маркса, Энгельса), что опыт пролетарской борьбы получил международное значение (деятельность I Интернационала). Но пролетарская лит-ра еще не смогла стать самостоятельной до конца, выделить себя из потока общедемократической литературы, т. к. сама не была еще свободна от гуманистических настроений и не приобрела необходимой политической партийной заостренности и последовательности.

Уже из этих примеров видно, какое исключительно важное значение имеет для развития пролетарской литературы непосредственно революционная обстановка. Подлинная история

пролетарской лит-ры начинается по-настоящему только в эпоху империализма и пролетарских революций, тогда, когда развертывается решительный бой пролетариата за политическое господство, за диктатуру. Сейчас уже «нет такой страны в мире, в которой борющийся пролетариат не пытался бы оспаривать монополию буржуазии на литературу, не пытался бы создавать свою литературу борьбы» (Из доклада Радека на I Всесоюзном съезде советских писателей). Весьма характерно, что наибольших успехов достигает пролетарская лит-ра в тех странах, где пролетариат имеет больший опыт борьбы и обладает высокой политической зрелостью. Так, в годы «стабилизации» капитализма, после революции 1918—1923, формируется пролетарская лит-ра в Германии. Пролетарские писатели И. Бехер, А. Шарер, К. Нейкрауц, Г. Мархвитц, В. Бредель, Э. Вейнарт, Турек и др. в своем творчестве отразили эпизоды борьбы германского пролетариата, разоблачали приемы фашистской буржуазии, попытки ее начать войну с СССР, выразили глубокое сочувствие отечеству пролетариата, Советскому Союзу (напр.: И. Бехер, «Великий план»). Опыт диктатуры пролетариата в Венгрии определил собой качественный и количественный рост венгерской пролетарской литературы: Б. Иллеш, А. Гидаш, А. Барта, А. Габор, А. Комьят, А. Гергель, Л. Киш—писатели венгерского пролетариата, заслуженно получившие широкую известность.

— Не только европейский пролетариат создает свою лит-ру. Показательны успехи развития пролетарской лит-ры в Азии. Особо значителен рост пролетарской лит-ры в Японии и Китае. Сильная непосредственная близость с жизнью трудящихся масс, глубоко демократическая, политически четкая, эта литература на деле становится мощным фактором борьбы пролетариата с империалистическим режимом.

Так. обр. величайшее значение для развития пролетарской лит-ры имеет острота борьбы за политическое господство пролетариата, размах борьбы и степень революционной сознательности рабочего класса. Огромным по значению стимулом для развития международной пролетарской литературы является факт существования пролетарского государства, наличие страны строящегося социализма. Опыт пролетариата Советского Союза воздействует на международную пролетарскую литературу многосторонне. Прежде всего остро обозначившаяся борьба двух систем—загнивание одной и расцвет другой—усиливает переход на сторону пролетариата писателей из мелкобуржуазных и других социальных групп, содействует выявлению дарований непосредственно из рабочего класса, которые отдают свой талант делу подготовки революции, зажигаются стремлением приблизить сроки ее. Самый факт существования СССР содействует качественному росту международной пролетарской лит-ры. Получает большую конкретизацию идея социалистического переустройства, критика капиталистического господства становится более глубокой, острее осознается необходимость для пролетарской

лит-ры освободиться от крупного своего недостатка—неумения писателей выйти за пределы изображения непосредственных, гл. обр. экономических отношений между буржуазией и пролетариатом. Опыт развития пролетарской лит-ры в самом Советском Союзе в свою очередь благотворно идейно-творчески воздействует на практику зарубежных писателей пролетариата.

В России, так же как и в других странах, даже может быть с большей определенностью, пролетарская лит-ра измеряла и определяла свое развитие ступенями политической борьбы пролетариата. Пролетарская литература здесь формируется с конца 80-х и начала 90-х гг. (Горький, Шкулев, Нечаев и др.), т. е. в годы политического и общественного становления русского рабочего класса. Революция 1905 обозначила рост пролетарской лит-ры как количественный, так и качественный, П. л. стала определенной в идейно-политическом смысле, возросла ее общественная роль. Традиции революционной борьбы живут в творчестве пролетарских писателей и в годы реакции (Горький, А. Луначарский и др.). Организованная в 1912, в год подъема революционной борьбы, большевистская «Правда» совершает большую работу по сбору и воспитанию пролетарских писателей, отстаивает принципы большевизма в области культурного и лит-ого строительства. Но решающим и всеопределяющим моментом для развития пролетарской лит-ры явилось завоевание рабочим классом политического господства в октябре 1917.

Лишь диктатура пролетариата обеспечивает полную возможность для действительно свободного развития пролетарской лит-ры. В недрах капиталистического общества революционная, а тем более пролетарски-революционная литература преследуется господствующими классами. Достаточно напомнить факты сжигания книг в Германии, постоянные политические преследования и аресты писателей. Целый ряд писателей Венгрии находится в вынужденной эмиграции в СССР: на родине их преследует белый террор. В Китае революционных писателей казнят (Дан-Лин и др.). В царской России жестокие цензурные гонения и репрессии были обычным методом «регулирования» литературного творчества. Так. обр. только пролетарская диктатура, создавая действительно свободную обстановку для творческой деятельности пролетариата, поддерживает лучшие социальные устремления писателей. Только в СССР пролетарская лит-ра получила право говорить «во весь голос».

Решающее для судеб развития пролетарской литературы значение диктатуры рабочего класса обосновывалось большевизмом задолго до фактической победы пролетариата. Большевизм на всех этапах борьбы опровергал тезис меньшевиков о том, что пролетариат, прежде чем помышлять о политическом господстве, должен идти на длительную выучку к эксплуататорским классам и признать их приоритет как в политике, так и в культуре. Давний спор был так подытожен Лениным в 1922: «Если для создания социализма

требуется определенный уровень культуры (хотя никто не может сказать, каков этот определенный „уровень культуры“), почему нам нельзя начать сначала с завоевания революционным путем предпосылок для этого определенного уровня, а потом уже на основе рабоче-крестьянской власти и советского строя двинуться дальше догонять другие народы» (т. XXVII, стр. 399).

Так. обр. политическое господство пролетариата создает материальные предпосылки для развития пролетарской лит-ры—дает свободу для проявления дарований, раскрепощает таланты, обеспечив подлинно человеческую жизнь для всех трудящихся.

Диктатура пролетариата, строй социалистических отношений—фактор, определяющий содержание и направление творческой работы писателей. Новая обстановка строительства социализма, коренное изменение в отношениях людей дают новое богатое содержание литературе.

С переходом власти в руки рабочего класса пролетарская лит-ра обогащается в своем идейно-художественном содержании тем, что получает объективную возможность развивать идею социализма в положительной, а не только в критической форме. По мере того как все более выпуклые, конкретные очертания приобретает социалистический характер реальной действительности, большую определенность получает социалистическое качество пролетарской литературы. Главная тенденция развития объективной действительности—переход к социализму—определяла собой и направление развития лит-ры.

Диктатура пролетариата обеспечила советским писателям возможность создавать реалистические положительно утверждающие картины жизни, так как новая действительность стала действительностью утверждающегося социализма. Писатели могли теперь раскрывать в конкретных, реалистически правдивых образах торжество социалистических принципов, преобразующую мир роль пролетариата.

В лучших произведениях пролетарской лит-ры обозначился ряд существенных признаков нового художественного метода. Буржуазия, особенно в пору упадка и загнивания, культивирует по преимуществу камерные формы искусства. Даже в большой эпической форме в буржуазном искусстве центр тяжести—жизнь индивида, для которого общественные события—фон. Пролетарская литература располагает другими масштабами. Показывая человека, она тщательно изображает «типические обстоятельства», содержание которых—события классовой борьбы за социализм, кардинальные изменения, вносимые революцией в судьбы миллионов людей, их общественное и личное возрождение. Не случайно в пролетарской лит-ре ведущее значение приобрело широкое эпическое произведение (в поэзии и прозе) с сложным сюжетом и композицией. В лучших произведениях пролетарских писателей дано по преимуществу изображение событий общественно-исторического значения. Писатели берут разные участки действительности, разные отрезки времени,

но сходятся в одном—все они показывают, что революция есть сдвиг всемирно-исторического значения, что она открывает собой начало подлинной истории человечества. Проблематикой пролетарского творчества стали решающие моменты объективного хода социалистической революции: значение социалистического переворота для жизни многомиллионных масс, рождение нового типа людей и новых отношений, сложная проблема взаимоотношения рабочего класса с трудящимися крестьянством, проблема судьбы мелкотоварного производства и порожденного этим укладом строя представлений и т. п.

Художественный метод пролетарской литературы—социалистический реализм. Явления действительности изображаются пролетарскими художниками разносторонне, в развитии, с учетом характерных для этих явлений противоречий. Сосредоточенные на изображении главных, существенных тенденций развития объективной действительности, пролетарские писатели показывают, как в практике людей преодолеваются отрицательные явления прошлого. Они показывают, что процесс революционной ломки сложен, труден, но вместе с тем объективно необходим, что только через эту ломку и искоренение всех «родимых пятен» прошлого достигается возрождение человечества. Метод социалистического реализма в пореволюционной пролетарской лит-ре включает в себя разоблачительное отношение к противникам революции и остро-критическое ко всем пережиткам прошлого, включает также умение писателя вскрыть корни этих пережитков, способы их преодоления.

Главные герои буржуазной литературы—это, с одной стороны, «плут, вор, затем сыщик и снова вор, но уже „вор-джентельмен“» (из доклада М. Горького на I Всесоюзном съезде писателей), а с другой—«лишний человек», бесплодный индивидуализм которого делает его практически никчемным. Буржуазная литература эгоцентрична, индивидуалистична по преимуществу. Торжество индивидуальной воли предполагало здесь униженность и обезличенность других людей, массы.

Пролетарская литература, изображающая социальные процессы большого исторического значения, показывает борьбу масс и формирование нового человека. «Мать» М. Горького—одно из первых произведений, дававших пример мастерства писателя показать типичные обстоятельства жизни, дать полноценное художественное обобщение опыта борьбы за новый общественный порядок. А поскольку пролетариат поднимает и увлекает в своей революционной практике всю массу трудящихся, постольку положительный герой в пролетарской лит-ре представляет уже не исключение. Как в жизни, так и в литературе происходит своеобразная реабилитация человечества, восстанавливается поштрафованное веками человеческое достоинство большинства людей. Нилловна у М. Горького из поруганного, забытого существа становится человеком, устремленным к великой цели, беззаветно отдающим свои силы революционному делу. Морозко в «Разгроме» Фадеева жил, как завещали отцы,—до изнурения работал, затем пил,

озорничал, когда же началась революция, стихийно пришел в отряд; старая закваска продолжала бродить в нем, но постепенно в нем оформляются новые понятия, жизнь делается осмысленней и прерывается героическим, глубоко социальным поступком.

Положительные свойства людей понимаются пролетарскими писателями в их жизненной практической обусловленности и не растворяются в категориях отвлеченной морали. О положительности героя пролетарский писатель делает вывод по тому, какое участие принимает этот герой в борьбе за социализм, как практически преодолено им тяжелое наследство прошлого, т. е., так же как и в объективной действительности, в лит-ре выдвигается критерий практики, действительная характеристика людей. Отсюда положительный герой — не застывшая неподвижная величина однажды данных свойств, а человек, показанный в его развитии. «Родимые пятна» прошлого им преодолеваются, появляются новые чувства и мысли, формируется новое отношение к людям (Шленка, Ждаркин, герои «Поднятой целины» и др.). Лучшие люди — люди сознательного, последовательного, революционного действия, своим примером увлекающие и поднимающие массы. Пролетарская литература создала Левинсона, Кожуха, Давыдова и др. героев. Но при разработке типа большевика-руководителя еще сказывается с очевидностью отставание пролетарской литературы от того, что дает сама жизнь, — недостаточность силы обобщений, с одной стороны, и художественной индивидуализации типа — с другой.

Пролетарская лит-ра отразила рождение новых чувств и новых связей людей друг с другом. Она показала также, что рождение этих чувств и отношений сопряжено с развитием и обострением чувств классовой ненависти и решимостью бороться последовательно до конца с защитниками старого порядка жизни. Ниловна у Горького по-новому начинает относиться к сыну Павлу, проникается глубоким уважением к революционерам и преодолевает свою первоначальную боязнь их. Чапаев Фурманова из вождя крестьянской стихии делается большевиком, осмысливает великие цели революции, проникается глубоким чувством ненависти к врагам революции, безграничной преданности ее делу. По-новому понимает Чапаев жизнь. До революции не было охоты жить — теперь, в революцию, пробудилась великая жажда жизни. Радость жизни испытывает Кирилл Ждаркин («Бруски»), становясь человеком большого общественного дела. Пролетарская литература дает конкретизацию положения К. Маркса: «Революция необходима не только потому, что никаким иным способом невозможно свергнуть господствующий класс, но и потому, что свергающий класс только в революции может избавиться от всей старой мерзости и стать способным создать новое общество» («Немецкая идеология»).

Преданность делу революции, последовательность в защите ее — вот неперемные качества пролетарского гуманизма. Нет новых чувств и нового отношения к жизни в тех лю-

дах, которые отступают с дороги борьбы, ища «мирного способа» разрешения противоречий. Так, Фадеев исчерпывающе разоблачает Мечика, случайного спутника борьбы масс, от участия в борьбе пришедшего к прямой измене.

В эпоху буржуазного господства в лит-ре преобладает сюжет, основу которого составляет противоречие личности с обществом. Наблюдаются два варианта подобного сюжета. Первый из них, — когда во враждебных с обществом отношениях находится сильный, положительный в буржуазном смысле человек. Второй вариант, — когда враждует с обществом «лишний человек». И в том и в другом варианте основные действенные моменты сюжета — частная интимная жизнь человека.

Пролетарская лит-ра оригинальна и нова по своему сюжетному основанию. В практике социалистической революции и построения нового порядка жизни даны объективные условия для искоренения противоречий личности и общего. Поэтому и в лит-ре в трактовке положительных героев современности основой сюжета выступает единство личности и общества, совпадение интересов индивидуума с интересами общественного развития в целом. Пролетарские писатели рисуют перипетии жизни таких людей, для которых действительна высокая мера общественной активности, которые живут интересами общества и измеряют свой личный рост успехами общественного состояния людей. И это отнюдь не умаляет личности, не стирает ее вполне индивидуальных черт. Правда, вплоть до последнего времени в произведениях советских писателей можно было встретить трактовку единства именно в таком духе — умаления, убыли индивидуальных свойств и запросов. Указывалось, что современность — требует жертвенного к себе отношения, растворения своего «я» в общем деле («День второй» Эренбурга, «Соть» Л. Леонова и некоторые др.). Но эта точка зрения обусловлена непониманием того, что социализм есть расцвет человечества. Такая жертвенность закономерно отвергалась самой жизнью, оспаривалась она и в литературе. Пролетарские писатели показали, как рождаются новые, подлинно человеческие чувства — коллективизм, героичность, как постепенно теряют человек черты обособленности, инертности, которые веками прививались ему наличием собственнических отношений.

Совершенно иначе пролетарская литература трактует тему возможных и бывших противоречий личности и общества. В буржуазной и дворянской литературе противоречие личности и общества неразрешимо и неустранимо. Резкий вызов героя обществу не несет в себе обновления общественной жизни, сам герой лишь отражает силу буржуазного общественного порядка, со всеми характерными для него противоречиями. В пролетарской литературе личность последовательно борется против буржуазного общественного порядка и руководствуется необходимостью избавления человечества от пут рабства. В пролетарской литературе героизация отдельной личности, выступающей против строя экспло-

атации, связана с показом корней ее в жизни, предпосылки ее борьбы в положении масс, с показом не частной стороны жизни, а общественной, связана с изображением единства личности и класса. Примером может служить «Мать» Горького.

Любовь, взаимоотношения полов—сюжетный стержень большинства произведений прошлого. Только писатели революционной демократии оспорили эту традицию. В пролетарской лит-ре сюжетным стержнем стали преимущественно события общественной практики людей. Тема любви выступает как одна из сторон характеристики общественного состояния людей, индивидуализации образа действующих лиц. Вместе с тем лишь пролетарская лит-ра получила объективные условия для раскрытия подлинно человеческого содержания этой темы.

Особо важное значение в пролетарской лит-ре имеет тема труда. Дворянская лит-ра позиционировала праздность и паразитизм или же такую деятельность, которая ограничивалась целями узко-индивидуалистического самоутверждения. Буржуазия на определенном этапе развития позиционировала труд, но брала его гл. обр. как цель индивидуального жизнеустройства либо как упование творчеством вне общественного его значения. В прошлом лишь писатели революционной демократии открыли мир труда и борьбы как значимый мир и показали труд как основу жизни общества и отдельного лица, показали социальные условия труда (Чернышевский, Некрасов). Эта линия была углублена и приобрела новое качество в пролетарской литературе. На первых порах тема труда была чуть ли не единственной. Первоначально, эпигонски подражая лит-ре демократии, пролетарские писатели показывали труд как горькую долю бедняка. Но главное для пролетарской лит-ры—это то, что и труд осмысливается в его конкретном общественном и классовом значении, тема раскрывается в плане критики паразитизма господствующего класса, с одной стороны, а с другой—акцентируется необходимость борьбы против эксплуататорского труда, за свободный труд, т. е. осмысливается общественно-историческая роль класса, создающего все ценности. Тема труда была одновременно темой борьбы. Тема труда имела большое значение в развитии поэтической пролетарской лит-ры. Песни о свободном труде—первые песни поэтов новой действительности. Отмирание старого, привитого капитализмом отношения к труду и рождение нового, социалистического отношения отразила пролетарская литература. В романе Ф. Гладкова «Цемент» показано как сознательное, социалистическое отношение к труду (Глеб Чумалов, Даша), так и старое, привитое веками отношение, когда рабочий не чувствовал себя хозяином производства и относился к труду как к обременительной необходимости, отчужденно. С некоторым отставанием от жизни при переходе ко второй пятилетке пролетарская литература подошла к изображению социалистического отношения к труду как явлению массовому и глубоко типическому (Як. Ильин, «Большой конвей-

ер»; Ф. Гладков, «Энергия»; Б. Ясенский, «Человек меняет кожу» и др.). «Превращение труда в самодеятельность и превращение прежнего вынужденного общения в общение между собой индивидов как таковых» (Маркс)—вот та новая, данная жизнью обстановка, которая раскрывает перед писателями большие возможности художественных обобщений. Пролетарская литература отразила также сдвиг в отношении к труду в сельскохозяйственном производстве. Веками существовавшая «радость» работы на собственном загончике, чреватая неудачами, лишениями, нуждой, звериной обособленностью людей друг от друга, уступила место радости коллективного труда (Шолохов, Панферов и др.).

Свойственный буржуазии фетишизм преломляется и в стиле творчества ее художников. Эстетски-созерцательное отношение к вещам, продуктам труда и техники, апологетическое восхваление «разумности» организации производства вне его социального содержания—характерные признаки буржуазного творчества, особенно на последнем этапе. Фетишизм чужд пролетариату. В пролетарской лит-ре как составное звено критики капиталистического строя дано развенчание буржуазного фетишизма, устанавливается иная, положительная трактовка мира вещей и характера связи с ними человека. Подчиненность человека силе вещей и природе рассматривается как явление историческое и классовое. У Панферова напр. дана выпукло историческая обусловленность «власти земли» над крестьянством. Еще раньше М. Горький в рассказе «Челкаш» в характеристике крестьянина Гаврилы показал давление условий труда на мысль, определяющее все представления человека (Гаврила мечтает о том, чтобы море было его пашней). Подчиненность рабочего машине на первых ступенях развития пролет. поэзии была одним из главных ее мотивов, а дальше эта подчиненность подвергается отрицанию и приобретает черты иронического осмысления в отдельных образах. Так, иронически осмысливает чувство страха перед машиной Панферов, рисуя первые впечатления от завода нового рабочего, вчера лишь оторвавшегося от земли.

Не культ вещи, не голый техницизм, а осмысление конкретно-исторической, классово-функции мира вещей и техники—главное для пролетарской лит-ры. В несовершенной, далеко еще неполной степени показана пролетарскими писателями та новая ступень власти человека над природой и вещами, к-рая обеспечена победой нового строя (А. Безыменский, поэма «Социализм» и др.), и та новая функция, в к-рой выступает теперь техника. Учет функции, социальный аспект в подходе к явлениям материального мира характерны для пролетарской лит-ры. Так, одним из существенных пунктов спора пролетарских писателей с писателями группы «Лев» был вопрос о характере изображения производственной деятельности в очерковом творчестве. Ориентируясь на литературу факта, писатели «Лев» выдвигали в качестве основного требования концентрацию внимания писателя и

его изобразительных средств на показе технического процесса как такового. Пролетарские писатели оспаривали творчески эту точку зрения. Они защищали обязательность для писателя раскрытия мира вещей, техники, производственной деятельности в общем контексте изображения классовой борьбы, в функциональном разрезе. И в этом споре еще раз находим подтверждение уже указанному выше положению—пролетарская литература призвана самой жизнью отразить реабилитацию людей, показать их как подлинных творцов реальной истории.

Партия и ее вожди—Ленин, Сталин—воспитывали и воспитывают писателей, ставят их литературному творчеству великие задачи борьбы за освобождение трудящихся. Партия с момента своей организации внимательным повседневным, систематическим руководством способствует развитию творческой деятельности.

I Всесоюзный съезд советских писателей был своеобразной демонстрацией ведущего положения советской лит-ры и прежде всего ее авангарда—пролетарской—в современной мировой лит-ре. Но при всех преимуществах как идейно-политического, так и специфически-творческого порядка пролет. литературы еще не удовлетворяет требованиям действительности, отстает от других участков практики пролетариата. Вторая пятилетка поставила задачу ликвидации капиталистических пережитков в экономике и сознании людей. Тем самым общественно-воспитательная роль лит-ры максимально повысилась, перед писателями поставлена задача быть в полной мере «инженерами человеческих душ».

Капиталистический способ производства враждебен некоторым видам духовной деятельности, напр. искусству, отмечал К. Маркс. Гегель в свою очередь заявлял об угасании искусства при капитализме, о том, что торжество прозаических буржуазных отношений подрывает вконец художественную деятельность. Современность подтвердила справедливость их положений. Наоборот, социализм обеспечивает расцвет искусства и дает условия для рождения нового, высшего его типа—искусства социалистического реализма. Неизжитое еще отставание лит-ры от жизни объясняется тем, что новая изменяющаяся действительность, сама по себе глубоко поэтическая, богатая и красочная в своих проявлениях, представляет особо сложные задачи для художественного отражения. От художника требуется большая подготовка и огромная работа, для того чтобы он мог отобразить новую поэтическую действительность,—объективная жизнь подчас оказывается гораздо ярче, сильнее и выразительнее, чем ее превращение в искусство. Само лит-ое творчество новой эпохи меньше всего должно исчерпываться простым отображением того, что было или есть. Оно должно давать глубокое освоение мира, улавливать зреющие, еще не получившие выражения тенденции развития, синтезировать явления. Это делает творческую работу весьма сложной, но вместе с тем все это направляет литературу по пути ее роста и расцвета.

ПРОЛЕТАРСКАЯ И СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА КАК ЯВЛЕНИЯ РАЗВИВАЮЩЕЙСЯ ЛИТЕРАТУРЫ СОЦИАЛИЗМА.—Выше указывалось, что своей социалистической содержательностью пролетарская лит-ра отличается от лит-ры других классов и социальных групп.

Пролетарская лит-ра—явление конкретно-историческое. Закономерности ее развития—в классовой борьбе пролетариата. Отсюда само понятие пролетарского писателя исторически изменчиво, конкретизируется в зависимости от этапа классовой борьбы. Протест ранних пролетарских поэтов носил стихийный характер, мотивы безнадежности, проистекающие от недостаточной уверенности в силе рабочего класса, наличествовали в их творчестве, и однако нельзя ставить под подозрение пролетарскую природу их творчества, если брать его в исторической обусловленности, с учетом свойств и сторон революционного рабочего движения. Историческая изменчивость проявляется себя не только в общей идейной окрашенности литературы, но и в формальных ее сторонах, в тех источниках, которые воздействуют на ее стиль. Так, Нечаев испытывает на себе влияние Никитина, Д. Бедный широко и вполне самостоятельно осваивает в дореволюционную пору басню, политически оттачивает ее. После революции басня уступает место фельетону, эпическому повествованию и другим формам, соответствующим новым требованиям и новому обогащенному содержанию пролетарского творчества.

Критерий, указывающий на пролетарский характер творчества писателя, полно и многосторонне определяется с переходом власти к рабочему классу и обеспечением победы социализма. Высшая мера политической четкости, партийности и глубокая убежденность в победе социалистического строя—необходимые качества подлинно пролетарского писателя. Он сознательно делает свое творчество средством защиты завоеваний революции, раскрывает всемирно-историческое ее значение на показе существенных сторон общественной практики, предельно углубляет критику прошлого и его пережитков в современности. В сознании пролетарских писателей партия воспитывает ответственность за судьбы развития лит-ры в целом, партийное отношение к своей отрасли труда. В резолюции ЦК ВКП(б) 1925 эта мысль проходит отчетливо. В этой резолюции осуждены случаи мешанского обособления, зазнайства, комчанства.

Пролетарская литература—ведущий отряд всей советской литературы. Обстановка творческого соревнования различных направлений в советской лит-ре способствует расцвету творческих сил пролетариата и поднимает идейное качество литературы промежуточных социальных групп, переводя их на позиции пролетариата.

В таком сложном явлении, как советская литература, пролетарская литература играет ведущую исторически-революционную роль. Это можно проследить на тех тематических узлах, к-рыми измеряла свое развитие советская литература в целом и в которых четко проявлялась глубина познания действительности писателями различных групп. Эти те-

мы — гражданская война, социалистическая перестройка деревни, рост социалистической индустрии и ряд других.

В творчестве писателей интеллигенции, ранее так наз. писателей-попутчиков, посвященном изображению гражданской войны (Вс. Иванов, Багрицкий, Сельвинский), характерным была поэтизация в той или иной степени партизанской стихии, недоучет социалистической природы и целей революции, отсутствие развернутого показа пролетариата и партии в роли руководителя революционного наступления. Несомненно эти произведения свидетельствовали о политической солидарности писателей интеллигенции с советской властью. Они приветствовали революцию как силу, устраняющую уродства прошлого, показывали глубокие корни революции, но вместе с тем не могли раскрыть ее социалистического качества. Пролетарские писатели эту же тему раскрывали в ее подлинном, социалистическом смысле, показывали значение пролетарского руководства, создавали типические образы участников движения. Так. обр. творческая «дискуссия» самими произведениями показала положительную и руководящую роль пролетарских писателей в советской литературе.

Пролетарская лит-ра идейно-творчески опровергала интерпретацию революции как стихии, разгула инстинктов, «скифства», «метели», выпукло выраженную напр. Б. Пильняком. Она показывала сознательность пролетарской борьбы, ее интернациональный характер и роль в ней революционных резервов.

Тема о переломе деревни также по-разному трактовалась различными отрядами советской лит-ры. Формировавшаяся в восстановительный период крестьянская лит-ра давала образ пореволюционной деревни, расхождение ее, тягу лучших представителей деревни к новой жизни, выражала признание руководящей роли города. Но крестьянская лит-ра критично-самокритично, субъективно, мелкотоварного характера производства не доводила подчас до социалистических выводов. Тем самым притуплялось критическое острое, ограничиваясь по преимуществу явлениями бескультурия, дикости, варварства, и не показывался реальный путь перестройки мелкотоварного хозяйства. Но крестьянская лит-ра резко противостояла лит-ре кулацкой с характерной для последней ненавистью к городу, к машине, с защитой патриархальности деревни, и в то же время не поднималась до уровня пролетарской. Деревня в произведениях пролетарских писателей получила реалистическое изображение. В этом случае пролетарская литература опять-таки оказалась плодотворной, исторически-прогрессивное влияние, она идейно-творчески воздействовала на крестьянских писателей.

Так же как и пролетарская, советская лит-ра—явление историческое, изменяющееся в зависимости от данного этапа классовой борьбы. Наиболее резко идейно-художественное отличие пролет. лит-ры от лит-ры мелкобуржуазной интеллигенции, а также крестьянской обозначилось в восстановительный период и захватило начало реконструктивного

периода. Некоторый рост капиталистических элементов в начале нэпа, обострение классовой борьбы и наступление пролетариата на капиталистические элементы были почвой для колебаний в среде писателей-«попутчиков».

Но если первоначально писатели-«попутчики» свою солидарность с рабочим классом выражают в общемировоззренческом плане, то дальше, по мере того как социализм становится очевидным, реально обозначаются контуры нового строя жизни, по мере того как очевидным стало кризисное состояние капиталистического мира, эта солидарность была углублена и доведена до идейно-творческого плана. Пафос социалистического труда, рождение новых социалистических взаимоотношений — теперь общая основа творческой практики большей и лучшей части советских писателей. Различие между пролетарской литературой и литературой советской интеллигенции обнаруживает свою историческую относительность. Пролетарская литература с большей определенностью обозначается как подлинно социалистическая лит-ра.

Библиография: Ленин Н., Партийная организация и партийная литература, «Новая жизнь», 1905, № 12, 13 ноября (см. в «Сочинениях В. И. Ленина», изд. 2 и 3, т. VIII, М.—Л., 1931); Письмо тов. Ленина Президиуму конференции пролетарских культурно-просветительских организаций, «Правда», 1918, № 201, 19 сент. (по рукописи начато в «Сочинениях В. И. Ленина», изд. 3, т. XXIII, М.—Л., 1931); Ленин в. И., О пролетарской культуре (1920), «Красная новь», 1926, № 3 (по рукописи начато в «Сочинениях В. И. Ленина», изд. 3, т. XXV, М.—Л., 1931); Высказывания Ленина о пролетарской литературе см. также по «Предметному указателю ко II и III изд. сочинений В. И. Ленина», М., 1934 (см. рубрики: Культура пролетарская, Литература художественная); Маркс и Энгельс о литературе. Новые материалы. Комментарии Ф. Шиллера и Г. Лунача, М., 1933 (Био-на журн. «Литературное наследство»); Маркс и Энгельс об искусстве, состав. Ф. Шиллер и М. А. Лившиц, под ред. А. В. Луначарского, М., 1933; Луначарский А. В., Задачи социал-демократического художественного творчества, «Вестник жизни», 1907, I; Горький М., О писателях самоучках, «Современный мир», 1911, № 2; Юшкевич П., Пролетариат и художественная литература, «Новый журнал для всех», 1912, XII; Луначарский А. В., Письма о пролетарской литературе. (Что такое пролетарская литература), «Борьба», 1914, I; Богданов А. А. (псевд. А. А. Малиновского), Искусство и рабочий класс, М., 1918; Фриче В. М., Пролетарская поэзия, М., 1918; Луначарский А. В., Диалог об искусстве, М., 1919; Бессалько П. и Калинин Ф., Проблемы пролетарской культуры. Пути и достижения пролетарской культуры в освещении рабочих писателей, П., 1919; Львов-Рогачевский В. П., Поэзия новой России. Поэты полей и городских окраин, М., 1919; Пролетарская культура. Пролетарская поэзия, Саратов, 1920; Малецкий И., Материалы к истории пролетарской литературы. Первый Всероссийский съезд пролетарских писателей, Харьков, 1921 (Доклады. Прения. Резолюции); Плетнев В. Ф., Пути пролетарской поэзии. (Опыт анализа идеологии), «Горь», 1923, VIII; Богданов А. А., О пролетарской культуре, 1904—1924, Л.—М., 1924; Полянский В. (П. И. Лебедев), На литературном фронте, Сб. статей, М., 1924; К вопросу о политике РКП(б) в художественной литературе, Москва, 1924; Нейтралитет или руководство? (К дискуссии о политике РКП в художественной литературе); Чужак Н., Литература, К художественной политике РКП, М., 1924; Бухарин Н., Пролетариат и вопросы художественной политики (Стенограмма речи, произнесенной на литературном совещании при ЦК в февр. с/г.), «Красная новь», 1925, № 4; Варецкий И., О нашей линии в художественной литературе и о пролетарских писателях, «Правда», 1925, № 40, 18 февр.; Вопросы культуры при диктатуре пролетариата, Сборник, М.—Л., 1925; Гроссман-Рощин И., О пролетарской литературе и классовой идеологии, «Октябрь», 1925, I; Лебедев-Полянский П. И., О литературной политике. (Речь на Всесоюзной конференции пролетарских писателей), «Октябрь», 1925, I; Лунач-

чарский А., По поводу Всесоюзной конференции пролетарских писателей, «Октябрь», 1925, I; Ольминский М. С., Пути пролетарской литературы. Речь на Всесоюзной конференции пролетарских писателей, «Октябрь», 1925, I; Осинский Н., К вопросу о «литературной» политике партии, «Правда», 1925, № 34, 11 февр.; Пролетариат и литература, Сборник статей, М., 1925; Резолюция I Всероссийской конференции пролетарских писателей, «Октябрь», 1925, I; Авербах Л., За пролетарскую литературу, Л., 1926; Бендский Демьян, О пролетарской литературе. (Речь при открытии 6 янв. Всесоюзного совещания пролетарских писателей), «Правда», 1926, № 12, 15 янв.; Коган П. С., Пролетарская литература, Ив.-Вознесенск, 1926; М. В. Фрунзе по вопросам литературы (Речь М. В. Фрунзе на заседании комиссии ЦК ВКП 3 марта 1925), «На литературном посту», 1926, № 5—6; Авербах Л., Наши литературные разногласия, Л., 1927; Идеологическая и художественная платформа группы пролетарских писателей, «Октябрь», 1927, III; Григорьев М., Творческие пути пролетарской литературы, «На литературном посту», 1928, № 9; Друзин В., Задачи пролетарского поэтического молодянка. (К вопросу об усвоении культуры прошлого), «На литературном посту», 1928, № 9; Литературные манифесты. От символизма к Октябрю, подготовил к печати Н. Л. Бродский [и др.], М., 1929; Ильянский В., Кто же является пролетарским писателем. (Заметки публициста), «Красная новь», 1929, № 3; Фадеев А., Столовая дорога пролетарской литературы, Л., 1929; Фричев В., К вопросу о повествовательных жанрах пролетарской литературы, «Печать и революция», 1929, № 9; Храпченко М., О творческих путях пролетарской литературы, «Красная новь», 1929, № 11; Гурштейн А., Проблемы пролетарской литературы, «На литературном посту», 1930, № 20; Нусинов И., Вопросы стиля в пролетарской литературе, «Литература и искусство», 1930, № 3—4; Селивановский А., Творческие задачи пролетарской литературы, М.—Л., 1930; Фадеев А., За художнюю материалистско-диалектика, Л., 1930; Авербах Л., За гегемонию пролетарской литературы, М.—Л., 1931; Витфогель К., О пролетарской культуре, «РАПП», 1931, № 1; Нусинов И., Вопросы жанра в пролетарской литературе, «Литература и искусство», 1931, № 2—3; Фадеев А., Какая литература нужна рабочему классу, М.—Л., 1932; Горький М., О литературе. Статьи 1928—1933, М., 1933; Лифшиц Мих., К вопросу о взглядах Маркса на искусство, М.—Л., 1933; Ефремин А., Поэты в дооктябрьской «Правде», «Литературное наследство», 1934, № 7—8; I Всесоюзный съезд советских писателей (материалы и документы), М., 1934.

Ш. Львов-Рогачевский В. В. и Мандельштам Р. С., Рабоче-крестьянские писатели, М.—Л., 1926; Мандельштам Р. С., Марксистское искусствознание, редакция Н. К. Пиксанова, Москва—Ленинград, 1929. Е. Ковальчик

«ПРОЛЕТАРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА»—журнал лит-ой теории и критики, орган ВОАПП (с номера 4-го журнала; первые 3 номера выходили как орган РАПП под назв. «РАПП»). Журнал начал издаваться в 1931—периодичностью раз в два месяца; первоначально редколлегия состояла из Л. Авербаха, А. Афиногенова, М. Гельфанда, С. Динамова, В. Ермилова, Г. Корабельников, М. Серебрянского, Е. Трошенко и А. Фадеева, а с номера 4-го состав редколлегии изменился, в нее вошли: Л. Авербах, А. Афиногенов, Л. Бенде, Б. Буачидзе, Н. Дабаган, С. Динамов, В. Ермилов, В. Коваленко, М. Лузгин, И. Микитенко, М. Серебрянский, Г. Корабельников, А. Фадеев и Б. Ясенский.

Редакция журнала рассчитывала удовлетворить потребность в теоретическом осмыслении развития лит-ры и культурной революции в стране. Сильной стороной журнала была борьба с враждебными марксизму-ленинизму направлениями в литературоведении и вредными для развития пролетарской лит-ры идеологическими уклонами, отражавшими классово-враждебные влияния. Воронина, теории «Перевала», контрреволюционный троцкизм в литературоведении подверг-

лись жестокой критике. Проводилась борьба с литфронтовщиной, с великодержавным шовинизмом и местным национализмом—надемовщиной, национал-оппортунизмом. Журнал выступал против социал-фашистской лит-ой политики и критики Германии. Однако значение развернутой борьбы против проявлений враждебной идеологии сильно снижалось наличием рапповских ошибок (см. «РАПП»). Предполагалось осуществить широкий план. Помимо проблем принципиальной литературно-политической борьбы («П. л.») включила в свою программу разработку вопросов художественного наследства (были помещены статьи о Гейне, Чернышевском, Тургеневе, Г. Успенском и др.), характеристику искусства современности вообще (театр, изобразительное искусство, кино и т. д.), конкретные исследования творческого пути выдающихся современных художников, разработку проблем творческого метода, пролетарской эстетики.

Однако журнал сделал мало в области положительной разработки проблем пролетарской и советской лит-ры и классического наследства. Основной и громадный порок большинства теоретических и литературно-исследовательских статей журнала — в том, что они, выдвигая лозунг диалектико-материалистического творческого метода, страдали безжизненностью, схоластичностью и не основывались на анализе конкретного развития литературы. Тенденции безжизненного абстрактного методологизирования сказывались в ряде статей журнала. Незначительным было количество работ о конкретных произведениях писателей. Часто в журнале воспроизводились ошибки творческой платформы налитпостовства. Трактовка художественного реализма исчерпывалась психологическим анализом, высшую оценку получали те классики, которые были мастерами подобного анализа. Метод Л. Н. Толстого получал особую поддержку и выдвигался в качестве метода диалектико-материалистического. Политически ошибочный лозунг руководства РАПП «союзник или враг» отражался в подходе к писателям-попутчикам. Выход журнала относился к тому периоду, когда теоретические кадры РАПП — не без воздействия критики извне — начали пересматривать некоторые положения своей платформы. Однако их самокритика в журнале была недостаточной, половинчатой (ст. Ю. Либединского и др.).

Недостаточная бдительность редакции журнала неоднократно приводила к тому, что в журнал проникали ложные и вредные по своим установкам статьи, к-рые лишь в следующих номерах журнала подвергались запоздалому критическому разбору. Так напр. была помещена содержащая меньшевистско-троцкистские ошибки статья М. Добрынина «За ленинскую переоценку наследства Плеханова», в к-рой автор доказывал, что философская борьба большевизма с ревизионизмом начата якобы лишь на последнем этапе, а не с самого начала существования большевизма. Следует отметить схоластическую и ликвидаторскую по отношению к пролетарскому искусству статью Н. Иезуитова «Конец красоте».

Последним номером журнала был № 1—2 за 1932, подписанный к печати 23 апреля, т. е. как раз в день исторического постановления ЦК партии о перестройке литературно-художественных организаций, о ликвидации РАПП и ВОАПП как организаций, ставших помехой для развития советской лит-ры. С ликвидацией РАПП журнал прекратил свое существование.

А. Прозоров

ПРОЛЕТКУЛЬТ—сокращенное название «пролетарских культурно-просветительских организаций», действовавших в первые годы революции (I конференция ПКПО—сентябрь 1917). Свою работу Пролеткульт направлял к тому, чтобы «дать рабочему классу целостное воспитание, непреложно направляющее коллективную волю и мышление» его; целью своей П. ставил «выработку самостоятельной духовной культуры». Первая конференция, положившая начало Всероссийскому П., была созвана наркомом по просвещению А. В. Луначарским по решению конференции профсоюзов в сентябре 1917.

Активными деятелями П. были: А. Луначарский, А. Богданов, Ф. Калинин, В. Полянский, Ст. Кривцов, В. Плетнев, П. Керженцев, Н. Маширов-Самобытник, Н. Лукин, В. Игнатов и др. В организацию входили лучшие пролетарские поэты и писатели: Александровский, П. Бессалько, Герасимов, Кириллов, Маширов-Самобытник, Обрадович, Поморский, Садофьев, Санников и др. П. активно занимался вопросами науки и искусства—лит-рой, музыкой, живописью, театром, рабочими клубами. Однако вопросы литературно-творческие были главными для организации. В университетах, рабочих студиях, организованных П., нашла себе воплощение идея о принципах пролетарской культуры и науки, гл. обр. как их понимал А. Богданов (см.). П. вел большую издательскую работу, имел ряд периодических изданий (напр. журнал «Пролетарская культура», «Грядущее», «Горн», «Гудки», всего около 20 органов). Выпустил П. много сборников пролетарской поэзии и прозы. П. имел свои организации в ряде провинциальных городов. К лету 1919 было около 100 провинциальных П. По данным 1920 в организации насчитывалось около 80 000 студийцев, работой П. были охвачены значительные слои рабочих. Существовал П. при Наркомпросе как общественно-добровольная организация пролетарской самодеятельности. Массовый характер пролеткультовского движения был обусловлен победой пролетарской революции. Стремление рабочих масс овладеть культурными ценностями прошлого и работать творчески получило поддержку и организационное оформление. Но принципиальные установки П. содержали глубокие ошибки, и коммунистическая партия неустанно исправляла их. Основная политическая ошибка П. состояла в том, что П. рассматривал культурное движение пролетариата как новую, особую форму рабочего движения наравне с движением политическим, профессиональным и кооперативным, претендуя на особую чистоту от всяких мелкобуржуазных влияний. П. отрывал культурное строительство от всей остальной общест-

венно-политической практики пролетариата, а строительство пролетарской культуры объявлял делом исключительно индустриальных рабочих как выразителей пролетарской идеологии в ее чистой форме. Поэтому в строительстве социалистической культуры П. игнорировал не только крестьянство и интеллигенцию, но и некоторые более отсталые слои рабочего класса. Классовое сознание индустриального пролетариата пролеткультовцы объявили уже сложившимся, «ясным и математически точным», по выражению В. Плетнева. П. ставил вопрос об отношении пролетариата к культурному наследию, призывал к критическому усвоению и переработке ценностей прошлых эпох. Несмотря на это, некоторые пролеткультовцы, поэты и деятели театра, подпадали под влияние мелкобуржуазной стихии, ориентируясь в своей работе на искусство эпохи распада буржуазного сознания, на символизм, декадентство, футуризм. Некоторые из поэтов прошли мимо наследия реалистов-классиков, да и не претендовали на реалистическое творчество, предпочитая ему пафосное и отвлеченное воспеание революции.

Заслуга П. в том, что в своей деятельности он опровергал меньшевистско-троцкистское отрицание пролетарской культуры, в том, что он начал работу по собиранию и сплочению сил пролетариата на культурном фронте. Создать единый фронт революционного искусства пролеткультовцы однако не смогли, т. к. игнорировали роль трудового крестьянства и интеллигенции. Лишь левовцы активно участвовали в Московской организации П. (ср. напр. «Тезисы по искусству», П., 1923, и «Горн», № 8), пользовались большой поддержкой, печатались в ее журналах (Б. Арватов, С. Третьяков, Н. Чужак). В самой организации П. по ряду принципиальных вопросов идеологического единства не было.

Последняя декларация П., написанная В. Плетневым, вызвала резкую критику со стороны г. Ленина (см. «ЛЭ», т. VI, стр. 211—216). В 1922 деятельность П. стала замирать. В условиях дальнейшего углубления культурной революции в стране П. постепенно распадается, уступая место новым формам организации творческой деятельности. На их место создались отдельные, самостоятельные объединения пролетарских писателей, художников, музыкантов, театроведов и т. д.

Во время II конгресса Коминтерна в августе 1920 было создано Международное бюро П., к-рое выпустило манифест «Братьям пролетариям всех стран». На него же была возложена задача: «распространение принципов пролетарской культуры, создание организаций П. во всех странах и подготовка Всемирного конгресса Пролеткульт». Деятельность Международного бюро П. широко не развернулась и оно постепенно распалось.

Библиография: Л е н и н В. И., Письмо президиуму конференции пролетарских культурно-просветительских организаций, Собр. соч., изд. 3, т. XXIII, М.—Л., 1931; Е го же, О пролетарской культуре, там же, т. XXV, М.—Л., 1931; Заметки на статье В. Плетнева «На идеологическом фронте», в сб. «Вопросы культуры при диктатуре пролетариата», Гиз, М.—Л., 1925; Письмо ЦК РКП(б) о пролеткультвах, «Вестник рабочих искусств», 1920, № 2—3; Протоколы I Всерос-

сийской конференции Пролеткультуры с 15—20 сент. 1918, под ред. П. И. Лебедева-Полянского, М., 1918; Журналы Пролеткультуры: «Пролетарская культура», Москва, 1918—1921; «Горняк», 1918—1923; Богданов А., О пролетарской культуре 1904—1924, Сб. ст., Л.—М., 1924; Керженцев П., Творческий театр, П., 1920; К новой культуре, П., 1921; Плетнев В., Три точки зрения на пролетарскую культуру, М., 1926; См. также библиографический указатель Львов-Рогачевского В. и Мандельштам Р., Рабоче-крестьянские писатели, М.—Л., 1926; Периодика по литературе и искусству за годы революции 1917—1932. Сост. К. Д. Муратова, под ред. С. Д. Балухатого, изд-во Академии наук СССР, Л., 1933. Б. Д.

«PROLIT» (Пролетарская литература)— массовый ежемесячный литературно-художественный и критико-библиографический журнал на евр. языке, орган бывшей еврейской секции ВУСПП, издавался в Харькове с апреля 1928 по июнь 1932. «Р.» активно проводил линию ВУСПП в еврейской лит-ре.

Особенное внимание «Р.» уделял выдвижению молодых кадров из среды еврейской рабочей комсомольской молодежи и сыграл положительную роль в деле укрепления пролетарского крыла еврейской советской лит-ры. Специальные номера посвящались молодняку, а позднее и «призывникам». «Р.» выдвинул группу молодых еврейских писателей (Альтман, Балясна, Гарцман, Гринзайд, Штерман, Добин, Забаре, Коминаер, Лопата, Маламед, Полянкер, Табачников, Шехтман и др.). «Р.» вел борьбу против мелкобуржуазной националистической группы «Вои» за партийность лит-ры, за актуальную тематику.

В журнале имело место искажение линии партии в отношении попутчиков, групповщина. К крупным недостаткам журнала следует отнести совершенно недостаточное внимание к вопросам теории, слабость конкретной критики.

ПРОЛІТФРОНТ [Пролетарский литературный фронт]— украинская лит-ая организация, издававшая одноименный журнал [1930—1931]. П. был последним звеном в цепи сменявших одна другую националистических литорганизаций (ВАПЛІТЕ, Літературний ярмарок, Пролітфронт), возглавлявшихся представителями контрреволюционного шумскизма в лит-ре—Хвильовым и его группой. Эти же организации активно поддерживал националистический перерожденец Скрыпник и его сторонники. Кроме основных идеологических положений шумскизма-хвильовизма (теория борьбы двух культур, ориентация на буржуазную Европу против Москвы, единый фронт националистической буржуазии) хвильовисты выдвинули национал-троцкистскую теорию «активного романтизма», формализовавшую их творческие установки. К этим установкам прежде всего следует отнести культ сильной личности, противостоящей революционному коллективу, отрицание советской действительности (националистическая сатира), романтику прошлого, буржуазный объективизм и прямую идеализацию классово-враждебных революции типов, эпигонство по отношению к бульварной «европейской» литературе. Если в ВАПЛІТЕ эти установки пропагандировались в более прямой и открытой форме, то начиная с Літ-ого ярмарка (и особенно в период Пролітфронта) группа Хвильового прибегала к различ-

ным формам маскировки классовой сущности своих установок, протаскивая их под видом «юродства», прикрываясь также революционной фразеологией. Теория «активного романтизма» в период П. сочеталась с перевернутой и литфронтскими установками. Велась активная борьба против пролетарской литературы.

Для художественной продукции П. характерен национализм, буржуазный гуманизм по отношению к классовому врагу («трагедия» раскулаченного кулака), мелкобуржуазный индивидуализм, эстетство, формалистическое экспериментаторство, искажение сущности советской действительности. П. стремился втянуть в орбиту своего влияния и рабочих, старался привить молодым писателям свои идейно-творческие установки.

В результате разоблачения идеологической сущности П. и отхода от национализма лучшей его части П. ликвидировался.

Часть бывших пролитфронтовцев (М. Яловый, О. Досвитний, О. Вышня), как выяснилось впоследствии, продолжала классово-враждебную работу «тихой сапой» и была разоблачена как агентура националистической контрреволюции и интервентов.

ПРОЛОГ [греч. prólogos—«предисловие»] в драматургии—повествовательное начало драматического произведения, композиционно часто не связанное с фабулой действия. В П. излагаются предшествующие действию события или разъясняется содержание событий, которые последуют в действии.

П.—«начало трагедии до появления хора», по определению Аристотеля,—усиленно культивировалось античными драматургами. В трагедиях П. заполнялся рассказыванием мифов, лежащих в основе трагедии, чем устранялась необходимость длительной и детальной экспозиции и предоставлялась возможность начать трагедию максимально близко к самой катастрофе. В комедии П. помогал зрителю следить за сложной сюжетной архитектурой представления. Имея чисто подсоборную роль по отношению к драматургическому произведению, П. очень часто служил авторам средством прямого выражения своих политических взглядов и эстетических вкусов (Теренций в прологах своих комедий постоянно нападал на враждебный ему театр Плавта и его сторонников).

В мистериальном средневековом театре П. превратился в проповедь, предшествующую представлению и излагающую священные притчи, сценическое интерпретирование к-рых составляло мистериальное действо (такой пролог-проповедь уже существует в «Миракле о Святом Николае» Жана Боделя, начало XIII в.).

Сохраняется П. и в театре Ренессанса. В «Сказании об Орфее» Полициано [1471], являющемся мистерией, написанной на античные мотивы, П. произносит Меркурий—классические и мистериальные традиции смешиваются. В «comedia erudita» (ученая комедия), выросшей на образцах Плавта и Теренция, П. присутствует неизменно—в нем автор не только поясняет события сценического действия, но и запросто пускается в разговор со зрителями (как напр. Макьявелли в «Мандрагоре»). П.,

называемый «loas», составляет обязательную часть и спектаклей старинного испанского театра, причем служит он в основном для восхваления зрителей, а иногда и актеров.

В *commedia dell'arte*, не допускающей по своему характеру предварительного изложения сценических ситуаций, П. все же сохраняется и заполняется комическими монологами, сплошь и рядом совершенно не связанными с действием и часто построенными на комическом приеме «отклонения от темы» («пролог мальчика», «пролог доктора» — приведены в книге К. Миклашевского «Театр итальянских комедиантов»).

Сохраняется П. и в английском театре Елизаветинской поры — ср. прологи Шекспира; особенно едкие и воинственные П. писались Бен-Джонсоном, сводившим в них счеты со своими лит-ыми и театральными врагами.

П., нарушающий иллюзию правдоподобия сценического действия, уже редко встречается у Мольера. Пользуясь же прологом, Мольер превращал его, как напр. в «Амфитрионе», в отдельную комическую сценку.

Буржуазный бытовой театр вообще отверг П. как композиционно-самостоятельное, повествовательное начало спектакля. Дидро в «Трактате о драматической поэзии» предлагал П. полностью растворить в первой экспозиционной сцене, которая должна, не нарушая правдоподобия действия, ознакомить зрителя с намекающимися ситуациями и с персонажами, действующими в драме.

В реалистическом театре П. сохранился только в виде отдельной первой картины или главы, оторванных от сюжетной цепи действия и являющихся как бы *Vorgeschichte* последующей истории. В таком П. рассказываются события, задолго предшествующие действию («детство героя» — прием, часто употребляемый в мелодраме), или указываются условия, которые дают возможность автору познакомить читателя или зрителя с событиями, показанными на сцене.

Иногда термин «П.» условно применяется и к *Vorgeschichte* (см.) повествовательных жанров.

Библиография: П. Сагнан Д. Н., *The prologue in the old-French and Provencal mystery*, Diss., New Haven, 1905; Zellweger E., *Prolog und Epilog im deutschen Drama*, Wiener Diss., 1906; Schauer H., *Prolog*, в кн. «Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte», Bd II, Berlin, 1926—1928. Гр. Бодэжис

ПРОЛОГ (в древнерусской лит-ре) — сборник кратких житий, поучений и назидательных рассказов-эпизодов, с расположением всех статей по дням года, из месяца в месяц. Составляя принадлежность письменности болгар, сербов и восточных славян, П. образовался в своей основе путем перевода одного из византийских «минологиев» или «синаксарей» — житийных сборников X—XI вв.; русское название «П.» вероятно получилось по недоразумению от *prologos*, т. е. «предисловия» к кодексу, послужившему оригиналом при переводе. Самый перевод, как думают, был произведен коллективным трудом, в к-ром участвовали и южные славяне и восточные, скорее всего в Константинополе, в начале XII в., причем к основной греческой части книги тогда же

были присоединены памяти князей Бориса и Глеба, княгини Ольги, печерского игумена Феодосия, незадолго до того канонизованного [ок. 1108]. Вскоре же русский П. стал пополняться поучениями и легендами, прикрепляемыми к тем или иным календарным памяткам из состава других переводных памятников: собраний поучений, патериков и т. п.; изредка сюда же включался и свой местный материал, примитивно приспособленный в тех случаях, когда он не отвечал церковному стилю чтения: ср. напр. под 30 ноября легенду о посещении апостолом Андреем Киева и Новгорода (без эпизода старшей, летописной версии того же рассказа — о мытье в новгородских банях, чему будто бы удивлялся апостол). По мере того как П. становился широко популярным, в него проникали отголоски устной легенды, иногда даже былинные. Дошедшие до нас старшие списки русского П. — Новгородские [конец XII в. и XIII в.]. К XIV в. существовала уже так наз. вторая, обширная редакция П., превзошедшая по объему основной переводной части втрое. Позже П. рос и варьировался без особенной редакционной последовательности, применяясь вообще к среднему бытовому уровню духовенства и читателя-мирянина, включая часто оригинальные поучения — анонимно или под «святоотеческим» псевдонимом. Успех П. объясняется двумя причинами: во-первых, сжатостью, тематической элементарностью его учительных статей, что делало их удобными к произнесению или чтению в определенные дни; во-вторых, широтой его содержания, к-рое охватывало всю социальную лестницу от «царей» до «рабов», — конечно с феодально-церковной точки зрения на общество. — От обычного (домонгольского происхождения) П. нужно отличать «стишню» П., появившийся у русских сравнительно поздно [XV в.] и в особом (болгарском) переводе; этот П., с краткими «стихами» — характеристиками святых перед началами их житий, сам не смог широко прижиться, но послужил для дальнейшего осеожнения П. обычного, в каковой роли вошел и в первопечатное московское издание 1641.

Библиография: См. «Русская литература».

ПРОМЕТЕЙ — образ античной мифологии, занявший выдающееся место в мировой лит-ре. Миф о П. впервые фиксировал Гезиод (см.) в своих поэмах «Труды и дни» и «Теогония». Согласно Гезиоду «изворотливый умом Прометей обманул» Зевса, обделив его при разделе быка, за это отец богов «измыслил людям гнетущую печаль», отняв у них огонь. Но П. похитил огонь и принес его людям в пустом тростнике. Тогда разгневанный Зевс создал женщину Пандору, распротраняющую на земле зло и несчастья, самого же П. приковал к скале и заставил орла выклевать ему печень. Впоследствии Геракл (с согласия Зевса) убил орла и освободил П. Этот миф послужил основанием для огромной лит-ры, посвященной разработке образа П. — небожителя, друга людей, восставшего против Зевса и принявшего бесконечные муки во имя освобождения человечества.

Буржуазные ученые сравнительно-исторической школы связывали античный миф о П.

е существовавшими на Кавказе уже в глубокой древности сказаниями о прикованном к Кавказским горам богатыре, при этом они ссылались на то, что и согласно античному мифу П. прикован к вершинам Эльбруса или вообще в Кавказских горах (см. А л е к с е й В е с е л о в с к и й, Прометей в кавказских легендах и мировой поэзии, «Этюды и характеристики», М., 1907).

Имеется однако очень много оснований, чтобы поставить под сомнение гипотезу о миграции мифа о Прометее с Кавказа в античный мир. Уже по Гезиоду П.—извечный друг людей. Между тем во всех вариантах древнейших кавказских сказаний о великанах, прикованных к горам (см. В с М и л л е р, Кавказские предания о великанах, прикованных к горам, «ЖМНП», 1883, январь), прикованный богатырь—царь, обидчик людей, наказанный богом за его насилия над людьми. Таков Амран из осетинской легенды, к-рый сам о себе рассказывает, что он «был насильник, не давал покою людям на земле, спорил с божьими джуарами (ангелами, духами) и даже бога самого ни во что не ставил»; таков Роканий из грузинской легенды, освобождение к-рого было бы концом мира, и др. Общее с греческим мифом о П. во всех этих легендах лишь то, что пред нами Титан, вступивший в единоборство с богом. Известное родство имеется в описании судьбы Титана. Однако в то время как в эллинской легенде скованный Титан выступает как начало добра, в кавказской легенде он—начало злое. Отсюда ясно, что мы тут имеем дело не с странствующим мотивом, видоизмененным на эллинской почве, как то думали представители историко-сравнительной школы. Это два весьма различных друг от друга образа, возникших на различной социальной базе и потому столь отличных по характеру проблем, по мотивировке конфликта между Титаном и богом. Кавказский миф остается в кругу борьбы с социальным злом, тогда как эллинский ставит также проблемы борьбы человека с природой. В эллинском мифе П. восстает против всемогущего, но жестокого бога, в кавказском мифе всемогущий и милосердный бог укрощает жестокого насильника. Ясно, что кавказский миф создан поработленным народом, возглавлявшим все свои надежды об облегчении своей участи на бога—«единственного заступника обиженных». Недаром в одной из поздних кавказских легенд Христос присутствует при том, как заковывают насильника. Эллинский же миф вырос из практики народа, неоднократно восстававшего против своих поработителей, выдвигавшего из своей среды героических бунтарей. Вся античная, а затем более поздняя общеевропейская лит-ра о П. пошла по линии усложненной и углубленной разработки эллинского понимания мифа о П. как бунте добра против зла, творческого разума против стихии природы.

Из греческих произведений до нас дошла только трагедия Э с х и л а (см.) «Прикованный Прометей», составляющая среднюю часть его трилогии о П. Первая часть этой трилогии совершенно погибла, сохранились отдельные отрывки последней части—«Освобожденный Прометей».

Вторая, сохранившаяся часть начинается тем, что Власть приводит Гефеста и велит ему заковать П. за то, что он похитил огонь и подарил его людям, за то, что научил людей ремеслам. Так. обр. П. пострадал за то, что помог людям преодолеть стихию природы, овладеть ее силами. Однако у Эсхила проблема борьбы с природой самым теснейшим образом связана с социальной борьбой. Здесь сказывается огромный опыт политический и социальной борьбы его родины. Трагедия Эсхила насыщена большими политическими страстями. Эсхил оперирует богатым опытом сложного дифференцированного политического организма, живущего напряженной общественной жизнью. Все его образы воплощают в себе те или иные характерные черты общественной психики. Из этой сложной социально-политической обстановки вырастает образ Прометея, великого бунтаря, мыслителя, гордого и сильного своей волей и умом, покровителя и друга человеческого рода.

Трагедия Эсхила пронизана противоречием между его симпатиями к Прометее и верой в божественный характер олимпийской иерархии. Зевс для Эсхила не миф, а бог. Однако проблема П. у Эсхила шире старого, связанного с Олимпом религиозного сознания. Прометей выступает прежде всего как образ великого протестанта, гордого, неустранимого борца, внутренне свободной и независимой личности. Он—великий гуманист, остро чувствующий печаль страждущих, в том числе поработченность человека природой. Человеколюбие сливается у П. со свободолюбием. Он не приемлет мир рабствующих перед Зевсом, покорных его тирании. Счастливым человеком для П. немислим вне гордого и независимого человека. Только через это гордое величие независимого духа получают глубокую осмысленность те блага, которые П. приносит человеку ценой своих трагических мук. П. сделал людей разумными, способными к мышлению, он научил их ремеслам, судоходству, науке чисел и грамоте, дал им творческую память и пр. Но все это для П. значимо не только потому, что облегчает человеческий удел, но и потому, что ограничивает власть Зевса над людьми.

Однако ограниченное античное религиозное сознание Эсхила, помноженное на опыт рабовладельческого строя, не позволило еще ему сделать людей активными участниками той борьбы, которую П. поднял в их же интересах. Люди ограничиваются лишь скорбным сочувствием страданиям П. Человеческая немощ выступает как категория, извечно им присущая и вовек непреходящая. Поэтому П. в свои великие дары людям включает то, что он «смертных от предвидения избавил, слепые в них поселил надежды». Эти дары изобличают пессимистическую струю в сознании эллинских трагиков V в. В Гезиодовых записях о П. не содержится никакого намека на подобный дар П. людям. Однако пессимизм Прометея насчет судьбы человека не только не лишает его воли к героическим деяниям, но, наоборот, увеличивает его жажду облегчить человеческий удел.

Противоречия между симпатиями Эсхила к П. и его почитанию Зевса сказались с особой силой на последней части трилогии, к-рая заканчивалась, насколько можно судить по сохранившимся фрагментам, тем, что Геракл освобождает П. с согласия Зевса.

Тема П. нашла свою дальнейшую разработку в римской лит-ре. О в и д и й (см.) в «Метаморфозах» (кн. I, гл. II) рассказывает, что, после того как все живые существа были созданы, П., смешав землю с водой, создал человека по подобию богов. Но в то время как все живые существа были созданы с головами, направленными к земле, П. создал человека с головой, направленной к небу, и со взглядом, устремленным к звездам. Мотив о том, что П. не только облагодетельствовал, но и создал человека, стал впоследствии центральным во многих произведениях о П. Если у Овидия мы находим еще наивное продолжение Гезиодова мифа, то у сатирика Л у к и а н а (см.) мы уже сталкиваемся с сатирическим снижением этого мифа. Спор П. и Гермеса у Лукиана представляет собой образец софистического искусства, где торжество П. над Зевсом не столько моральное, сколько риторическое. В основе этого снижения образа Прометея Лукианом лежит признание, что едва ли человеческий род достоин величественного героизма титана. Проблема противоречия между героизмом и жертвенностью и моральным величием П., с одной стороны, и жалким человеческим родом с его аморальностью — с другой, была поставлена также Платоном в его диалоге «Протагор».

Образ П. в средневековой лит-ре получил истолкование как образ предшественника Христа. Так, один из отцов церкви Тертуллиан говорит о П. как кавказском распятии и дважды повторяет, говоря о Христе, — «вот дополнительный Прометей». П. как предшественник Христа, как искупитель истолковывался и в испанской религиозной драме XVII в. Но христианское истолкование слишком шло вразрез со всей сущностью П., и средневековая лит-ра не оставила ни одного значительного произведения о П. Расцвет лит-ры о П. наступает с середины XVIII и в начале XIX вв. Образом П. заинтересовываются Вольтер, Гёте, Байрон, Шелли, Леопарди, Лонгфелло, Альфред де Мюссе и др.

Французские классици, обращаясь к античной древности, миновали тему П. Образ великого бунтаря против неограниченной власти, небожителя, образ героического заступника за угнетенное человечество был глубоко антагонистичен лит-ре, к-рая в основном служила возвышению абсолютизма. Этой темой однако заинтересовываются в XVIII в., ей и посвящена пятиактная опера В о л ь т е р а (см.) «Пандора». «Пандора» Вольтера проникнута

чувством большой веры в торжество добра, но великий богоборец, вековечный бунтарь П. до крайности снижен. П., по Вольтеру, предоставляет Титанам, помогающим ему в борьбе с Зевсом, власть над небесами, сам же он ограничивается счастьем с Пандорой. Общая социально-политическая умеренность Вольтера не давала ему понять и раскрыть все те глубинные проблемы, к-рые были заложены в мифе о П.

Наиболее глубоким и значительным памятником в лит-ре нового времени о П. остается



Флакман. Иллюстрация к трагедии Эсхила «Прометей»

«Прометей» (Prometheus, 1773—1774) Г ё т е (см.). П. у Гёте отказывается признать безграничность силы и власти богов, ибо он знает, что и они зависят от власти рока и времени. Он отказывается стать соучастником власти Олимпа. Он этой ограниченной власти предпочитает свой безграничный творческий труд. Он — ваятель, в своих творческих созданиях он находит свой «всецельный мир». Творческая мысль, творческий труд — вот где источник бесконечного счастья, бесконечной силы человека. Но само утверждение творчества лежит через великую скорбь. Однако это сознание не ввергает П. в пессимизм, а, наоборот, наполняет его верой в свое творчество: «Людей ваяю, по образу ваяю моему, род, мне подобный, — страдать, скорбеть, усладу знать и радость, о тебе-ж и не думать, как я!»

«Прометей» Гёте остался незаконченным. Гёте писал «Прометей» в молодые годы, в годы расцвета «Бури и натиска». Надо думать, что в те годы Гёте никак не завершил бы «Прометей» примирением с Юпитером. Да и слишком чуждо примирение тому образу П., к-рый Гёте дал в осуществленной им части трагедии. Но одной из причин, почему Гёте не закончил своего «Прометей», было то, что уже и тогда Гёте едва ли знал, какое разрешение дать бунту П., тем более что в произведении имеет-

ся весьма явственный намек на пессимистическое по существу разрешение конфликта П. Минерва превращает статуи П. в живых людей. Возмущенный Меркурий рассказывает об этом Юпитеру как об акте измены Минервы. Но Юпитер успокаивает Меркурия. Поступок Минервы не приводит к торжеству П., а лишь «рабов моих громаду сей род червей умножит».

Утверждением революционного оптимистического начала П. является образ П., созданный Байроном. Мотивы прометеизма пронизывают все творчество Байрона (см.). Образы Манфреда и Каина чрезвычайно родственны П. В соответствии с опытом «Века разума» Байрон в своем стихотворении «Прометей» подставляет под традиционный символ огня разум; обращаясь к П., он говорит: «Твое святое преступление в том, что ты был добра пророк... и человека дух унылый доверием к разуму поднял». Байрон лишает П. пессимистических черт Манфреда. Стихотворение «Прометей» проникнуто глубоким оптимизмом, верой в осмысленность прометеевых страданий, в торжество героической воли.

Эта вера еще более углублена у Шелли (см.). В своей лирической драме «Освобожденный Прометей» (Prometheus unbound, 1820) в отличие от многих своих предшественников, писавших о П., Шелли окружает П. преимущественно теми, кто является носителем того или другого светлого начала, теми, кто пусть с меньшей силой и без дерзновения П., но все же всегда стремится, как и П., к добру и справедливости. Его П. знаменует собой завершленную волю к победе добра, муки П. приводят к торжеству гармонии добра и красоты. Даже враги П. осознают его великую правду и справедливость. Все века внимают его торжеству. Освобождение П.—в совершенном уничтожении самого противоречия взаимно исключаящих друг друга начал, добра и зла, света и тьмы. Его освобождение—в торжестве мировой гармонии, в вечном торжестве добра и света, не знающих больше своих противоположностей.

«Освобожденный Прометей» Шелли—последнее великое произведение досоциалистической лит-ры, посвященное образу П. После Шелли появился еще целый ряд произведений, посвященных П., но все они уже приближают закат буржуазной мысли, эпигонское бессилие понять величие античного мифа, жалкое стремление снизить великий образ до своего уровня. Так напр. Эдуард Кине в своей драме «Прометей» (Prométhée, 1838) превратил П. в заурядного предтечу Христа, к-рого архангелы Михаил и Гавриил вводят в лоно христианской церкви. А швейцарский модернистский, несколько запоздалый нищенец Шпителер в своем «Прометее» сделал П. отшельническим сверхчеловеком. Ту же неспособность понять этот образ показывали и столь разнообразными и далекие друг от друга поэты погибающих классов, как Леопарди (см.) в своем «Споре Прометея» (La scommessa di Prometeo) или Вяч. Иванов в своем «Прометее», и неудивительно, что так чужд был образ Прометея поэтам классов, вся социальная практика которых является отрицанием прометеевых начал.

Библиография: Weiske B. G., Prometheus und sein Mythenkreis, Lpz., 1842; Holle C., Die Prometheusgeschichte, Berlin, 1879; Kuhn A., Die Herabkunft des Feuers und des Göttertranks, 2. Abdr., Gütersloh, 1886; Preller L., Griechische Mythologie, Bd I, 4. Aufl., bearb. von C. Robert, Berlin, 1894; В а р р К., Prometheus, «Lexikon der griechischen und römischen Mythologie», hrsg. v. W. H. Roscher, Bd III, Lpz., 1909; Mann O., Der Prometheusmythus in der modernen Dichtung, Progr., Frankfurt a/O., 1878; Walzel O., Das Prometheusymbol von Shaftesbury bis zu Goethe, 2. Aufl., 1932; Веселовский А., Этюды и характеристики. См. также библиографию к статьям «Эсхил», «Гете», «Шелли». И. Юсупов

ПРОПАГАНДИСТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА — отрасль литературы, которая, используя форму литературы художественной, имеет своей самодовлеющей установкой наглядное разъяснение читателю определенных социальных, моральных и других положений, их популяризацию. В широком смысле слова всякое лит-ое произведение—научное, публицистическое, художественное—является пропагандистским, т. к. каждое из них проводит, отстаивает известные идеи, составляющие его содержание. Однако в отличие от художественной литературы П. л. в узком смысле слова использует элементы художественной формы (образы, сюжет и т. п.) лишь как средство для наглядной и популярной передачи идей читателю. П. л. стоит на грани лит-ры художественной и публицистической, научной. Образный рассказ о действительности сочетается в ней с внеобразной публицистикой. Индивидуализированный показ людей, событий, обстановки в П. л. привлекается лишь в качестве конкретного жизненного примера, иллюстрирующего в доступной форме идеи о сложной общественно-политической жизни. Отсюда такая особенность П. л., как некоторый аллегоризм, иноказначительность ее. Отсюда и преобладание таких жанров в П. л., как сказка, притча и т. п. П. л., как правило, обращена к широкому массовому читателю. К ее образцам можно частично отнести и так наз. «литературу для народа» (см. «Народная литература»), преследующую моралистические, воспитательные задачи, каковы напр. сказки и рассказы Л. Толстого, предназначенные для «народа». Однако наиболее типические образцы П. л. выдвинуты революционными группами общества, стремившимися через печатное слово пробудить сознание широких масс. Отсюда и типичное для П. л. содержание, заключающееся гл. обр. в трактовке общественно-политических и социальных вопросов.

От П. л. следует отличать агитационную лит-ру (см.). Их различия определяются различием между пропагандой и агитацией, на к-рое указал Ленин: пропагандист «должен дать „много идей“, настолько много, что сразу все идеи, во всей их совокупности, будут усваиваться лишь немногими (сравнительно) лицами. Агитатор же, говоря о том же вопросе, возьмет самый известный всем его слушателям и самый выдающийся пример... и направит все свои усилия на то, чтобы, пользуясь этим, всем и каждому знакомым фактом, дать „массе“ одну идею» (Ленин, Сочин., т. IV, стр. 412). По структуре своей П. л. отличается от агитационной прежде всего тем, что она рассчитана гл. обр. на аргументацию, разъяснение, доказательное

убеждение, в то время как агитационная литература в большей мере — на эмоциональное воздействие. Разумеется оба эти элемента имеются и здесь и там, вопрос сводится к их соотношению.

К. П. л. несомненно относится в русской литературе такие например вещи, как нелегальные «сказки» 70-х годов, написанные Степняком-Кравчинским: «Из огня в полымя», «Вот тебе, бабушка, Юрьев день», «Сказка-говоруха», «Правда и кривда», из к-рых последняя была издана под таким титульным листом: «Слово на великий пяток преосвященного Тихона Задонского, епископа Воронежского, изд. 5, напечатанное в типографии Духовной Академии, 1875»; книжечки Л. Тихомирова: «Сказка о четырех братьях» и «История Пугачевского бунта» — точно так же П. л. Сюда же относится пропагандистская сказка «Хитрая механика», к-рая должна была показать в цифрах, куда идут доходы государства, в частности налоги, к-рым облагается народ, обреченный на голод и тьму. Традиции пропагандистских сказок продолжал в XX в. Басов, автор «Конька-Скакунка». Э. л.

ПРОПЕРЦИИ Секст [ок. 49—15 до н. э.] — римский поэт эпохи перехода к Империи, один из виднейших представителей римской эротической элегии (см.), к-рая в то время являлась лит-ым выражением оппозиции против национально-консервативной идеологии нового режима, культивировавшего «высокие» жанры, гл. обр. исторический эпос. Сам П. принадлежал к тем провинциальным землевладельческим слоям, к-рые недружелюбно встретили установление принципа Августа, основанного на союзе крупного землевладения с торгово-ростовщическим капиталом. Лит-ые дебюты П. отмечены печатью некоторого фрондерства. В противоположность господствующему классицистическому вкусу эпохи П. ориентировался на мастеров эллинистической поэзии — Каллимаха и Филета. Уже первый сб. стихотворений П. — «Cynthia» [Кинфия, ок. 28; Кинфия (Цинтия) — имя, данное поэтом своей возлюбленной Гостии (Hostia)] — содержит типичное для эллинистической литературы соединение сентиментальной эротики с «ученой» мифологической аппаратурой. Основная тема — любовь поэта к «суровой владычице», гложущая, неизбывная страсть, к-рая захватывает все существо человека и не оставляет места для других жизненных интересов. Но широко используя традиционную эротическую и мифологическую топику, вращаясь в значительной мере в кругу условных мотивов и ситуаций, П. не отвлекался от современности и реагировал на нее со своей (не менее условной) позиции влюбленного поэта, учителя любви, врага войны и наживы. Для выражения всепожирающей силы страсти П. создал темпераментный и патетический язык, сжатый до темноты, семантически перегруженный, построенный на сочетании сложных фигур и смелых образов. «Кинфия» привлекла к П. внимание известного вельможи Мецената, к-рый собирал вокруг себя писателей с целью направить их интересы в сторону пропаганды нового режима и его идеологических основ. Уже во втором сборнике Пропер-

ция [ок. 26], где поэт варьирует прежние темы, углубляя анализ страсти и еще более усложняя композицию своих стихотворений, звучат нотки примирения с Августом. Тематика П. меняется: в третьем сборнике [ок. 22] преобладают теоретические размышления на любовные темы, и П. возмещает свой отход от «Кинфии», т. е. эротической поэзии. В качестве продолжателя эллинистической традиции, «римского Каллимаха», он избрал «ученую» элегию, разработку мифов и национальных преданий римской старины — жанр, направленность к-рого в известной мере соответствовала господствующей идеологии. Однако этот план не был осуществлен полностью, т. к. в последнем сборнике П. [ок. 16] вновь возвращается к проблемам женской психологии, достигающей в своих стихотворениях большой реалистической силы. Произведения П. пользовались значительным успехом у современников, но «трудный» и «ученый» язык делал его малодоступным для позднейшей античности. Интерес к П. возродился лишь со времен Петrarки. Мотивами П. увлекались А. Шенье и Гёте. В русской поэзии имеются подражания П. у А. Майкова.

Библиография: I. Издания: С. Hosius, 2 Aufl., Lpz., 1922 (лучшее); J. S. Phillimore, Oxf., s. a., [1912], комментарий; M. Rothstein, Bd I—II, 2 Aufl., Berlin, 1920—1924; Элегия, перев. А. Фета, СПб, 1888; То же, изд. 2, СПб, 1908 (неудовлетворительн., но П. вообще с трудом поддается переводу на новый язык).

II. P. L e s s i s F., Etudes critiques sur Propere et ses élégies, P., 1886; B i r t Th., Die Cynthia des Propertius, Lpz., 1922; B u e c h e l e r F., Propertius (Kleine Schriften, Bd II), Lpz., 1927; F e s t a N., Saggi sulla poesia di Propertio, Firenze, 1927; B e n d a J., Propere ou les amants de Tibur, 3-me éd., P., 1928. И. Троицкий

ПРОПОВЕДЬ — церковный ораторский жанр, имеющий свою весьма разработанную теорию (так наз. г о м и л е т и к а), привлекаемый к историко-литературному изучению лишь в той мере, в какой он является в некоторые моменты своего исторического развития показателем для характеристики лит-ого стиля данной эпохи и в той или иной степени его определяющим. Так, П. так наз. «отцов церкви» — Иоанна Златоуста, Василия Великого, Григория Богослова, Августина Блаженного, Амвросия, Григория Двоеслова и др. — дают очень яркие образцы стиля позднеримской и латинской прозы. Анализ стиля проповедей Лютера образует неотъемлемую часть изучения развития новонемецкой прозы. Проповеди Боссюэта, Бурдалу и др. духовных ораторов XVII в. являют важнейшие образцы прозаического стиля французского классицизма, а проповеди Абрагама де Санта-Клара — стиля немецкого барокко. Таково же значение некоторых видов П. в средневековой русской лит-ре, с преобладающей ролью в ней церковной культуры и с типичным для нее синкретизмом лит-ых жанров (термин «П.» однако в эту пору отсутствует и ему соответствуют термины более общие — «С л о в о» и «П о у ч е н и е»). В качестве образцов старинной русской домонгольской П., дающих представление о выработке элементов художественного стиля и композиции, могут быть названы «Слова» митрополита Иллариона [XI век] и Кирилла Туровского [XII век], очень искусно использовавших соответствующие византийские источники и на основе их

давших для своего времени незаурядные по лит-ому мастерству произведения. В них в изобилии присутствуют сравнения, антитезы, олицетворения отвлеченных понятий, символический параллелизм, иносказание, риторические обращения, драматизация изложения, осуществляемая между прочим введением диалогов, наконец элементы пейзажа. Без знакомства с этого рода образцами риторически украшенной П. было бы трудно понять возникновение в конце XII в. такого памятника, как «Слово о полку Игореве», с его системой художественных средств выражения. В дальнейшем в качестве примеров художественно оформленной П., интересной в стилистическом отношении, могут быть указаны «Слова» Серапиона Владимирского [XIII в.], «Слово похвальное» инока Фомы [XV век], «Слова» Максима Грека. Теория и практика проповеднического искусства расцвели в XVIII в. на Украине, главным образом в произведениях Галеровского, в связи с борьбой Украины с Польшей, нашедшей себе в сфере церковной выражение в борьбе православия с католичеством.

Библиография: Пыпин А. Н., История русской литературы, тт. I—II, изд. 4, СПб, 1911; Келтула В. А., Курс истории русской литературы, ч. 1, СПб, 1906—1911; Петухов Е. В., Русская литература, изд. 3, П., 1916. Литература по древней русской П. см. Мезлер А. В., Русская словесность с XI по XIX ст. включительно, ч. 1, СПб, 1899. П. Г.

ПРОРОКИ—см. «Библия».

ПРОСВЕЩЕНИЕ.

1. Общая характеристика [323].
 2. Идея «естественного человека» [325].
 3. Противоположность «цивилизации» и «естественного состояния» [325].
 4. «Грассанское общество» и политический идеал Просвещения [327].
 5. Недостатки материализма эпохи Просвещения [328].
 6. Художественный реализм в эпоху Просвещения [330].
 7. Особенности русского Просвещения [336].
- Библиография* [337].

1. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА.—Идейная борьба, к-рую вели буржуазные классы с политической и культурной системой феодально-абсолютистской государственности, носит в истории название «П.». Против идеологии феодализма революционная буржуазия выдвинула свою идеологию, основанную на «разуме», пропагандирующую П. в противовес религии и суевериям—наследию феодального строя. Широкое движение против феодализма начинается с эпохи Возрождения и образования независимой голландской республики. Но свою специфическую форму оно получает накануне буржуазной революции XVIII в. в связи с приближением промышленного переворота, ростом массового антифеодального движения среди широких слоев так называемого «третьего сословия».

Основной поток новых идейных и политических стремлений нашел свое первоначальное русло на английской почве, в стране, в которой буржуазные формы общежития сложились быстрее и раньше, чем в других странах Европы. Не только политические формулы буржуазного освободительного движения, выраженные уже Локком, но и философско-эстетические нормы и мораль перешли к французским и немецким просветителям от Шейфсбери, Геттесона и др. Особенно

крупную роль сыграло французское П., в к-ром выявились в наиболее интенсивной и универсальной форме все присущие этому общественному движению свойства в отличие от более узко-практического характера английского П. Меньшее влияние имело П. в Германии; лишь один его представитель Лессинг (см.) оказался в центре общеевропейского направления передовой мысли этой эпохи. Различная сила и роль просветительского движения в разных странах объясняется различными историческими условиями развития трех передовых в XVIII в. стран Европы и положением, занимаемым в них буржуазной демократией, этим преимущественным носителем идей П. Компромиссный характер борьбы английской буржуазии с дворянством, в значительной мере вызванный их общим страхом перед уравнительными стремлениями крестьянской и ремесленной демократии (движение левеллеров), привел к тому, что в Англии сама аристократия выделила из себя и либеральные (виги) и консервативные (тори) элементы. Отказавшись от ряда экономических привилегий, английская аристократия сохранила свое влияние в политической и идеологической области. В Германии же вследствие ее исключительной раздробленности и экономической отсталости против реакционного дворянства не оказалось развитой и сильной буржуазии, способной объединить интересы всего третьего сословия страны. И только во Франции единственной прогрессивной силой, охватившей своим влиянием все передовые элементы страны, было tiers d'état—третье сословие,—возглавлявшееся на том этапе революционной французской буржуазией. Национальному объединению этой силы способствовала централизация всех политических и административных органов государства под эгидой абсолютизма. Но в хозяйственной жизни страны, сохранившей весь груз феодальных привилегий и цеховых регламентаций, власть абсолютистского государства проявлялась как тормозящий общественное развитие пресс, тяжесть к-рого испытывали не только народные массы, но и буржуазия. Вот почему в П. можно уловить две тенденции: первая состоит в отрицании формального идеала абсолютного государства, как его понимали в парламентах «королевские буржуа»—приверженцы абсолютизма, и в защите интересов «свободной» личности; вторая, напротив, заключает идею общенационального гражданского единства, отличаясь этим политическим оттенком от принципа «laissez faire», т. е. программы безудержной конкуренции, и следовательно от той жадности спекуляции, наживы и грондерства, к-рыми отмечены уже первые десятилетия XVIII в.

«Нельзя забывать,—писал Ленин,—что в ту пору, когда писали просветители XVIII в. (которых общепризнанное мнение относит к вожакам буржуазии), когда писали наши просветители от 40-х до 60-х гг., все общественные вопросы сводились к борьбе с крепостным правом и его остатками. Новые общественно-экономические отношения и их противоречия тогда были еще в зародышевом состоянии. Никакого своекорыстия поэтому

тогда в идеологах буржуазии не проявлялось; напротив, и на Западе и в России они совершенно искренно верили в общее благоденствие и искренно желали его, искренно не видели (отчасти не могли еще видеть) противоречий в том строе, который вырастал из крепостного» (Сочин., изд. 3, т. II, стр. 315).

Тем не менее внутри П. можно заметить ряд различных направлений, отражающих как отдельные этапы его становления (от Монтескье и Вольтера до Дидро и Гольбаха), так и начинающуюся дифференциацию внутри третьего сословия (основное крыло П.—энциклопедисты и линия Руссо).

2. ИДЕЯ «ЕСТЕСТВЕННОГО ЧЕЛОВЕКА». — Одной из центральных идей, к которой было приковано внимание идеологов П., была идея, что политические, правовые и эстетические нормы жизни должны создаваться, исходя из качеств «естественно» сложившегося индивидуума, не скованного никакими рамками политической и государственной системы. Этой идее просветители придавали особое значение, опираясь на исторически переходные формы жизни, в к-рых разложение феодальных отношений выделяло личность, уже свободную от всяких родовых и феодально-иерархических связей и, с другой стороны, еще не знающую действия разнервнутых антагонистических противоречий капиталистического общества. Пропаганда «естественного человека» и «естественного» права имела в то время громадное прогрессивное значение, так как была направлена против абсолютизма и католицизма с их полным подчинением личности авторитету церкви и государства. Науку о человеке просветители понимали как «антропологию» в широком смысле, в центре к-рой стоит изучение биологических и психических возможностей человеческого существа, взятого как самостоятельная единица, как «атом». Идея «естественного человека» сближает и связывает единой нитью все этапы освободительного движения буржуазной демократии, на знамени к-рой значились идеалы гуманизма уже в эпоху Возрождения. Но в отличие от этой эпохи П. несло свои гуманистические идеи в обществе с развитым мануфактурным производством, большей степенью классового расслоения и более равномерно развитыми элементами буржуазной цивилизации. Выделившаяся из распада феодального мира личность в эпоху Возрождения еще глубоко связана с народной почвой, тогда как общее образование и распространение художественных знаний в эпоху П. более академично, верхушечно и отдалено от народа. Поэтому гуманизм просветителей, тоже горячих поборников интенсивной жизненной полноты и «естественного» личного развития, уже значительно более рассудочен, чем тот идеал стихийного проявления натуры, к-рый обрисован например Рабле (см.).

3. ПРОТИВОПОЛОЖНОСТЬ «ЦИВИЛИЗАЦИИ» И «ЕСТЕСТВЕННОГО СОСТОЯНИЯ». — Если разложение натурального хозяйства и связанных с ним «естественных» природных форм жизни находилось в эпоху Возрождения еще на сравнительно ранней стадии, то в XVIII в. вопрос окончательно решен в пользу «искусственных»

культурных образований—«цивилизации» и ее городских центров. Вот почему проблема так наз. «естественного состояния» ставится П. в более заостренной форме, чем у классиков Ренессанса; эти последние решали ее еще наивно и без особой логически обоснованной аргументации. Новая степень общественного развития отличалась тем, что стремления отдельных личностей к неограниченной свободе, повседневно ущемляемой феодально-католическим государством, столкнулись вместе с тем и с отрицательными сторонами нарождавшегося капиталистического строя. И вот демократически-плебейская часть просветителей устами Руссо (см.), этого «короля улиц» (Д'Аламбер), и отчасти Дидро, сравнивая достижения цивилизации с тем, что народные массы вкладывали в понятие жизненного благополучия, высказывалась в пользу «естественного состояния», когда человек, лишенный преимуществ цивилизации, не знал и ее темных сторон. Пессимистическая оценка общественной формы человеческого существования вела Руссо к признанию рокового антагонизма между естественными потребностями человека как существа природы и навязанной ему коллективной жизнью системой сковывающих узаконений. Так. обр. Руссо отрицательные свойства классового общества рассматривал как необходимые следствия прогрессивного хода человеческой истории. Но основная линия П., представленная напр. Дидро и Лессингом, держалась точки зрения, примирявшей «социальное» и «естественное», «природу» и «цивилизацию». Просветители положительно оценивали общественные качества человека и, как говорит о них Ленин, не замечали еще противоречий буржуазного общества. Во всяком случае они далеки еще от того, чтобы подобно Руссо избрать противоречия общественного прогресса трагическим мотивом всех своих построений. Это послужило одной из причин, побудивших просветителей обратиться к классической древности, чтобы в присущем ей способе производства, сохранявшем элементы естественных и личных связей, увидеть подтверждение мысли Гельвеция и Дидро о возможности «какой-то степени цивилизации, более соответствующей счастью человека». Другими словами, с этим отношением к древности как к историческому образцу можно заметить не только тоску по простой и мощной культуре в противовес вычурной идеологической системе абсолютизма, но и стремление защитить положительный элемент цивилизации от нападков на нее слева. В отличие от классиков Просвещения Руссо больше внимания уделял, так сказать, разрушительным проявлениям исторического процесса, его изнанке, обращенной преимущественно к социальным низам. Под углом зрения идеализированной, не запятнанной цивилизацией природы «естественного» человека история казалась Руссо сплошным декадансом, несмотря на признанный им прогрессивный рост ее материального и технического элемента. Но разумеется самое интересное заключается вовсе не в том, что Руссо в состоянии дикости отыскал «золотой век» человечества, а в том, что он понимал неизбеж-

ность исторических противоречий, основанных на неравенстве имуществ, и в этом смысле стоял ближе к диалектическому пониманию истории, чем более оптимистически, но и более прямолинейно мыслявшие просветители. Энгельс писал, что «учение Руссо в первом своем изложении, можно сказать, блистательно обнаруживает печать своего диалектического происхождения», что «более чем за 20 лет до рождения Гегеля» Руссо уже знал диалектику противоречия («Анти-Дюринг»).

4. «ГРАЖДАНСКОЕ ОБЩЕСТВО» И ПОЛИТИЧЕСКИЙ ИДЕАЛ ПРОСВЕЩЕНИЯ.—Просветители хотя и были идеологами буржуазии, но отражали на той ступени исторического развития интересы народных масс. Поэтому они не могли совсем обойти тот факт, что гармония между естественными предпосылками существования человека и общественной формой его жизни давно нарушена ходом самой цивилизации, в которой рост богатства неизменно рождает свою противоположность—нищету, т. е. вынужденный отказ даже от элементарных жизненных потребностей. Но все эти явления просветители связывали больше с прогнившими устоями феодального государства, а известные затруднения у них вызвало только то, что происходило в недрах самого буржуазного мира. Уже Гоббс, характеризую этот мир, пришел к отрицательной оценке господствующего в нем эгоизма и хищных инстинктов. Просветители наблюдали, как коммерческий дух цивилизации проникал даже в феодальные элементы общества, порождая так наз. «торгующую аристократию»—этот предмет горячих споров в салонах XVIII в.,—и вплоть до иезуитских корпораций. Но с точки зрения великой программы универсального перевоспитания человечества—на основе «разума» и «просвещения»—феодално-буржуазный эгоизм выглядел, как зло, от которого человечество может вполне освободиться под руководством его мыслящего, философского авангарда. Когда Монтескье (см.) и Дидро писали, что торговля «смягчает нравы» и одновременно служит фактором разрушения «добродетели» и гражданской спаянности людей, то они не переставали верить в силу интеллекта и в доброту человеческой природы. Такой оптимизм ставил престиж общеполитического интереса буржуазии выше обыденной практики буржуазной жизни, расщепляющей этот класс на множество эгоистических воль. Трудность однако заключалась в том, что «общегражданский» политический идеал нельзя было вывести непосредственно из классовых основ буржуазного общества, как и склонность к общественной деятельности в форме бескорыстного стремления—из материальных эгоистических интересов отдельных буржуазных индивидов. Политическое сознание буржуазной демократии оказалось так. обр. на известном отлете от содержания буржуазного общества как «мира потребностей, труда, частных интересов» (M a r k c). Поэтому просветители, не принимавшие культу эгоизма как единственной основы полноценной жизненной деятельности, установили идеал политического гражданина—*citoyen'a*,

преодолевающего эгоизм собственного материального существования. Недаром Вольтер (см.) вменял в заслугу родоначальнику французского Просвещения Бейлю то, что он сумел сохранить равновесие между двумя крайними принципами, усвоенными им от Платона (идея и моральный долг) и Эпикура (страсть и самостоятельность личности).

Вот это противоречие буржуазно-демократического движения, состоящее в том, что его представители в борьбе с феодализмом воплощают как бы интерес всего гражданского общества и даже всех его классов, враждебных старым порядкам, и вместе с тем рассчитают исторический путь только для господства буржуазии, обусловив ряд существенных недостатков в материалистическом мировоззрении просветителей—от Дидро до Фейербаха и Чернышевского.

5. НЕДОСТАТКИ МАТЕРИАЛИЗМА ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ.—В защите чувственной жизни от посягательств на нее со стороны полусредневековых сил—церкви и государства—передовые деятели Просвещения, Дидро, Гольбах, Гельвеций и др., выступали как материалисты. Ратуя за свободную и деятельную личность, они боролись за ее право на проявление всех ее особенностей, ее индивидуальной жизненной энергии. Абсолютное государство и его общие и формальные законы они рассматривали как антитезу общества. На признании наслаждения мотивом всякой жизнедеятельности просветители строили свою сенсуалистическую философию радостного и творческого эпикуризма. Принципы П.—чувственность, страсть и личная жизнь—начисто отрицали ханжескую политическую и религиозную догматику, требующую от личности полного самоотречения в пользу католического абсолютистского государства. Эти принципы получили свое выражение уже у Монтескье и Вольтера, представивших первый этап французского П., находившегося еще целиком под влиянием английского либерального конституционализма в политике и локковско-ньютоновского деизма—в философии. От этой материалистической тенденции произошел в литературе между прочим тот философский юмор относительности—сравнения всего претендующего на абсолютность с малым и ничтожным,—воплощением к-рого служат напр. Гулвер Свифта (см.) и Микромегас Вольтера. Смысл этого юмора заключен конечно в уничтожающей критике всех догм и кодексов жизни, к-рых придерживались тогда консервативные элементы, включая парламентскую буржуазию. Этот же материализм, даже в вольтеровской половинчато-деистической форме, нес с собой и атеизм или хотя бы сомнение в религии. Просветители искали при этом такого выражения индивидуальной потребности, в к-ром не было бы духа «войны всех против всех», духа всеобщей корысти и эгоизма. Неудивительно, что оптимизм и материализм П., особенно на его зрелой ступени (Дидро, Гельвеций, Гольбах), прямым путем ведет к утопическому социализму и коммунизму Бабефа, поднявшим в XIX в. на щит веру просветителей в прогресс и коллективность человеческой природы. «Не требуется

большого остроумия,—говорит Маркс,—чтобы усмотреть связь между учением материализма о природной склонности к добру, о равенстве умственных способностей людей, о всемогуществе опыта, привычки, воспитания, о влиянии внешних обстоятельств на человека, о высоко значении индустрии, о нравственном праве на наслаждение и т. д.—и коммунизмом и социализмом» («Св. семейство», Сочин., т. III, стр. 160). Напротив, П. в высокой степени далеко от позднейшего буржуазного либерализма, этого подлинного выражения экономического хаоса и обособленности интересов в капиталистическом мире, как и от моральной арифметики общественного счастья в духе Бентама. Но просветители не могли стать на подлинно материалистическую историческую точку зрения в общественных науках. В области истории они остались идеалистами, считая в конечном счете, что для изменения общества достаточно изменить сознание и нравы людей. Всю общественную историю они рассматривали с точки зрения идеалов разума. За исключением таких образцов человеческого общежития, как Греция и Рим, все остальное в истории представлялось просветителям как плод дурного ума, как неразумная случайность, а современность рисовалась им в виде странной смеси добродетельных побуждений со стремлениями к грязной наживе. Подобным низким стремлениям они сочли возможным противопоставить только стоическую мораль и идеал чувственных самоограничения. Этот стоицизм выражен и в учении Винкельмана об «идеале» как «тихом величии» (*stille Grösse*), отвлеченном подобно античной статуе от повседневно-эгоистических и чувственных влечений отдельных индивидов. Крайний адепт теории «общественного договора», с ее принципом всеобщего равенства людей, Руссо ставил суровую мораль Спарты выше даже афинской, по его мнению, уже слишком чувственной культуры. Не трудно понять, что деятельный человек казался просветителям возможным только в образе «эгоистического независимого индивида» (Маркс), а его практика—только в грязно-торгашеской форме. Поэтому они предпочитали занять позицию бесстрастных наблюдателей, осуждающих всю реальную диалектику положительных и отрицательных сторон в жизненной практике как сомнительное счастье, однообразие к-рого утомяло уже описанного Вольтером Кандида. Поэтому же материалистические мыслившие просветители придали своему материализму созерцательный и абстрактный характер. Вследствие непонимания диалектики они вынуждены были своим стоицизмом, политическим идеализмом и признанными ими абсолютными нормами «разума» ограничить собственную апологию чувственной материальной жизни.

Совершенно понятно, почему просветители становились идеалистами, как только принимались объяснять общественные факты. Материализм эпохи П. представлял связь эгоистических буржуазных индивидов—этих «результатов распавшегося общества» (Маркс)—как механическую связь абсолютно незави-

симых, наподобие атомов, «естественных» людей. Оставаясь на почве механического материализма XVIII века, можно было только рассудочным путем установить единство и целостность «гражданского общества». «После Бекона,—говорит Маркс,—в своем дальнейшем развитии материализм становится односторонним», хотя французские просветители «наделили английский материализм остроумием, плотью, кровью и красноречием». Материализм П.—это философия свободной, не связанной никакими нормами личности, а между тем просветители не могли принять напр. того эгоизма в форме плутовства и цинизма, с к-рым действовали натуры, воплощенные в образе племянника Рамо,—эти продукты разложения старого мира, «эти черви», по выражению Дидро. Еще меньше способствовал созданию «нравственной» и политически воодушевляющей концепции аристократически-скептической материализм придворных Людовика XV или Фридриха II, отражавший распад всех патриархальных уз феодального мира. Без идеализации буржуа как «гражданина», как морального и этического существа нельзя было понять в ту эпоху практики буржуазного мира в ее исторически-прогрессивной форме. Если Кант узаконил противоречия коллективности и эгоизма, эту «необшительную общительность» буржуазного мира, как роковую и неразрешимую антиномию, то просветители, также постигшие двойственность буржуазного индивида—антагонизм его «моральной» и «физической» натур,—старались, напротив, разрешить антиномию с помощью теории «морального эгоизма» (например Гельвеций), т. е. как-то примирить личное с общественным. Диалектически разрешить эту проблему или просто обойти ее просветители смогли бы, только выступив за пределы буржуазных отношений или примирившись с их основными качествами. Историческая ограниченность П. состоит в том, что оно не сумело сделать первого, а величие—в том, что оно не легко соглашалось во второе.

6. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЕАЛИЗМ В ЭПОХУ ПРОСВЕЩЕНИЯ.—Те же противоречия мы найдем в художественной литературе, в искусстве и в эстетических теориях этого времени. Лит-ра развивается под знаком реализма. Дидро—враг аскетизма—очищал стоицизм в драмах от его «монашеского» оттенка. Лессинг вытравлял из немецкого театра все, что напоминало формальный общий долг и отвлеченный стоицизм; в последнем он видел мало движения и личного элемента и потому считал его в качестве художественной идеи неспечичным. И Дидро и Лессинг боролись против эстетики дворянско-абсолютистского классицизма, за индивидуализацию художественного образа, за внесение в искусство эмоциональности, чувства, наконец за приближение искусства к жизни обыкновенных «средних» людей с их нетрагичными заурядными «характерами». Новый реалистич. принцип изображения «характеров» был проинкнут сентиментальными тенденциями. Но даже избыток чувствительности представлял демонстративную форму эстетики. выражения той тенденции, к-рая направлена была против дис-

цивилизованной придворным этикетом аристократии. У Руссо и Стерна (см.) эта чувствительность служит как бы признаком чистоты или «естественности» человеческой природы, не испорченной нивелирующим влиянием цивилизации. Не случайно XVIII в.—это век исповедей и дневников.

Реализм таким образом шел рука об руку с индивидуализмом. Последний имел две характерные формы, обе таившие опасности для дальнейшего развития реалистического искусства. «Чувствительная» форма индивидуализма обнаруживала, как впоследствии культ чувства у романтиков, бессилие личности, разорванность ее психики, отказ от практической борьбы. Достаточно вспомнить Руссо, его психологическую двойственность и внутренний разлад: почти патологическую интенсивность его эмоций, с одной стороны, и необычайную абстрактность его политических формул,—с другой. Другая форма индивидуализма сразу же придавала образу абстрактные очертания. Ее главный, доминирующий мотив—изображение «естественного человека» не в его эмоциональных реакциях, а как носителя новой формы жизненного движения, в качестве самостоятельной единицы или атома. Художественным выражением этой абстракции служит распространенная в XVIII в. композиция «робинзонад» (см.) в романах, в к-рых вполне буржуазный индивид описан как довлеющий сам себе хозяйственный и моральный субъект. Этот род индивидуализма отличался уверенностью в себе и практической подвижностью—качествами, отраженными в авантюрном элементе просветительской романистики. По тому, как Робинзон блуждает, лишенный не только коллектива, но и национальной почвы, можно судить об абстрактности космополитизма этой эпохи. Пустота мирового пространства, в любой точке к-рого может поселиться Робинзон (острова и т. п.), отдаленно напоминает мировой рынок, тогда еще легко расширявший свои границы, еще не тесный для инициативных буржуа.

Реализм эпохи П. обнаруживает свою абстрактную подкладку, как только пытается разрешить проблему личного и коллективного. Недаром Дефо, заставивший Робинзона обзавестись Пятницей, т. е. создать зародыш коллектива, написал вторую, чисто моральную часть своего романа. Морализм, приправленный религиозностью, очень типично представляет английский путь лит-ры П., выражением к-рого служит и слезливый пафос Ричардсона (см.). На сцену выступает элемент, примиряющий чувствительное существо «среднего человека» с «гражданской» действительностью. Так, Аддисон (см. «Эддисон»), говорит Тэн, искал «комфортабельного состояния души», т. е. некоего среднего состояния между эгоистическим самоудовольствованием и чистой совестью. Или Филдинг (см.) едко высмеивал мораль и ханжество пуританизма, но рисовал вместе с тем и благородных людей с «инстинктом добродетели». Английская лит-ра XVIII в. оказала большое влияние на всю европейскую просветительскую лит-ру, в том числе и на таких передо-

вых людей, как Дидро и Лессинг. «Слезливая комедия», или так наз. «мещанская драма», во Франции и в Германии повторяла английские формы реализма, несмотря на то, что в ней было много примиренческих тенденций. Реалистическая лит-ра требовала правдивости, отказа от всякой условности, всякой аллегоричности художественного содержания. Этой правдивости она однако не добилась, ибо, выражаясь словами Маркса, «действительный человек признан [ею] лишь в образе эгоистической личности, истинный человек—лишь в образе... аллегорической, моральной личности». Эгоизму мещанского существования буржуазная лит-ра противопоставляет абстрактную норму добродетели либо в форме пристойности, правила, обыденности (Стиль, Аддисон), либо в образе «естественного человека», якобы вполне свободного от всяких социальных качеств (Руссо), либо наконец в виде классического «гражданина» (Вольтер, Лессинг, драмы революции).

Счастливым исключением составляет творчество тех писателей, к-рые больше чувствовали демократические стремления своего времени и добивались общественной справедливости путем защиты материальных и индивидуальных потребностей человека. Эти стремления способны были вызвать некоторые сомнения в общих абстрактных нормах и, напротив, доверие к реальной диалектике жизни. В этих случаях манера абстрактного противопоставления морали пороку, добра злу и т. п. уступает место тонкому юмору и реализму. Особенно интересны в этом отношении Дидро, Филдинг, Бомарше, к-рые в качестве художников умели ценить даже сочетание в одном лице шарлатанства и благородства, плутовства, наглости и сметливости и т. п. (Племянник Рамо, Фигаро, Том Джонс). Такой же тонкий юмор и ирония проявил Мандевильл в своем пародийном памфлете против буржуазного аристократизма моралиста Шефтсбери (в «Басне о пчелах»). Подобный же реализм проникает гениальною сатирой Свифта, ставившего низко добродетельную мораль купцов и заклеившего их в образе злых животных—Иеху.

Но в основном лит-ра эпохи П. ограничила свой реализм изображением людей в их личном, обособленном существовании—в быту, в семье. Как только она переходила к общественным ситуациям, она подчинялась абстрактному кодексу всевозможных идеальных правил. Этот идеалистический элемент лит-ры П. тоже приобретал различные формы. У английских писателей он принял характер морализма. Французские и немецкие просветители (Лессинг, Винкельман) обращались не к моральной совести, а к «идеалу», универсально и прежде всего политически истолкованному. Достижение же «идеала» предполагало применение всех средств преобразования человеческого общества: от педагогики до искусства. Вот почему классики Просвещения, борцы за художественный реализм, опасались вместе с тем той перегрузки элементами чувствительности, характеристичности и субъективизма, которые вносил в искусство сентиментализм (см.). Единство личного и обществен-

ного, с точки зрения просветителей, требовало некоторого ограничения индивидуальных деталей в образе в пользу общих идеальных его черт (см. «Парадокс об актере» Дидро, «Гамбургскую драматургию» Лессинга). Неудивительно, что просветители—сторонники гражданственности, политического героизма—хотя и являются противниками дворянского классицизма, никогда не порывают с традициями классицизма, античности. Об этом говорят и классические трагедии Вольтера и попытки в этом направлении Лессинга. Напротив, английская буржуазия даже в лице революционных еще пуритан обращается за образцами не к грекам—этому «политическому» народу,—а к древним иудеям с их абстрактной и жесткой моралью. Лит-ые и художественные явления, проникнутые классическим духом, в Англии носят на себе больше аристократических влияний [Аддисон, Поп (см.), Шефтсбери], чем во Франции и в Германии, породивших наиболее чистый тип буржуазной классики.

Уже в конце века в Германии наметился еще один путь реализма, продолжающий в известной степени линию Лессинга и Винкельмана и следовательно лежащий близко к французскому П. Но этот путь был уже освещен философией и эстетикой Канта, в противоположность просветителям отрицающей возможность практического разрешения общественных противоречий. Борьба гражданского и личного переносится немцами внутрь человека, как у английских морализующих писателей, хотя в отличие от последних противоречие этих начал понимается еще как отношение «идеала» к действительности, «форма» к грубому материалу буржуазной жизни. Недаром французские и в XIX в. русские просветители распространялись об утилитарном, общественном назначении искусства, тогда как в немецкой классической эстетике это качество вытеснено «эстетическим созерцанием». Классицизм Гёте (см.), Шиллера (см.) и Гумбольдта вопреки романтикам сохранял еще античную традицию П. Так, Шиллер («Эстетические письма») и Гёте («В. Мейстер») мечтали о том, чтобы путем эстетического воспитания создать из людей, живущих в буржуазном царстве «нужды и рассудка», достойных граждан «эстетического государства». Культ свободной личности, всесторонне развитой и пластически гармоничной, связывает Гёте и Шиллера непосредственно с П.; вместе с тем этот классицизм отличается уже известным разочарованием в буржуазно-демократическом идеале и значительно большим примиренчеством.

Мы уже видели, что дуализм идеала и действительности в качестве роковой и неизменной формы существования не мог удовлетворить просветителей. Они были философами и политиками и в отличие от экономистов заняты были также моральными проблемами и поисками синтетических форм жизни. Просветители не могли поэтому всякое явление окружающей их жизни считать результатом всемирно-исторического значения. Они искали среднего идеального состояния общества, не знающего того деления на серых и блестящих

людей, с которым впоследствии носились романтики как с мотивом подлинного эстетического контраста. Просветители лишены были этого чувства контраста и выше его ставили меру, коллективную общность и равенство. Не случайно во всей Энциклопедии отсутствует выражение симпатии к буржуа в достатке (Морлей). Вообще просветители не прошли мимо того факта, что внешний и чисто количественный рост общественного богатства сопровождался пропорциональным оскудением чувственной и эмоциональной культуры индивидуума. Они понимали, что возвышенность и эстетический пафос дворянского классицизма не соответствуют содержанию нивелирующей духовный уровень людей промышленной цивилизации. Устами Дидро П. защищало буржуазный жанр даже в живописи, искусстве, предметно фиксирующем духовную и физическую серость буржуазной жизненной прозы. Но отличая буржуа как хозяйственного субъекта от буржуа как морального субъекта, экономисту буржуазного общества от его идеализирующей политической морали, просветители в основном только последнюю рассматривали как предмет, способный вызвать высокое эстетическое возбуждение. Поэтому в перевесе морали и «идеала» над экономикой—сферой материальных интересов—просветители видели залог достижения той середины между двумя полюсами—античной древностью и буржуазной современностью,—реальность которой они считали неоспоримой в просвещенном и упорядоченном общественном коллективе. Эстетическим дополнением к этому социально-политическому идеалу служила программа художественного реализма, в понимании просветителей далекого от холодного-бездушного дворянского классицизма и от чрезмерно субъективного сентиментализма.

Это была одновременно и программа умеренного классицизма, гениальным истолкователем которой был Лессинг, предвосхитивший великих веймарцев—Гёте и Шиллера. С ее помощью основное крыло П. обходило крайний радикализм Руссо, как обходило оно и апологию буржуазного индустриального государства в английском стиле. Неправильно поэтому подобно буржуазным историкам XIX и XX вв. (напр. Сорелю и Мишле) видеть в просветителях прямых предтеч жирондистов, тем более—термидорианцев. Ибо в тех исторических условиях П. способствовало развитию революционной энергии третьего сословия, объективно содействуя приближению революционной ситуации, тогда как жирондисты объективно играли на-руку контрреволюционным элементам в эпоху революции, хотя субъективно они мнили себя, подобно Кондорсе, Верньо и г-же Ролан, наследниками энциклопедистов и даже Руссо.

Но балансирование между признанием непрерывного прогресса и идеалом разумного и гармоничного общежития, отражавшим и вражду народных масс к отрицательным симптомам этого прогресса, имело свою логику. Просветители вынуждены были рассматривать всякий материальный интерес как нечто грубо-вещественное, тормозящее идеальный про-

гресс чистого человеческого разума. Просветители не заметили, что интеллигенция в качестве носительницы «разума» и просвещения сама является продуктом социальных условий и массовых, следовательно материальных интересов. Вот почему их учение об идеальном прогрессе «необходимо... приводит к разделению общества на две части, из которых одна стоит над другой» (М а р к с). Радикализм эпохи П. был полон реакционных ноток, как это заметно в идеализации натурального обмена у Руссо (в «Новой Элоизе») или во фразерских декларациях представителей «Бури и натиска» в Германии, с к-рыми полемизировал Лессинг. Но, избегая подобного радикализма, просветители апеллировали к «разуму» и великим историческим образцам, а не к насущным потребностям революционных масс их времени. Не случайно этот неисторически мыслящий век проявляет такой глубокий интерес к истории (Монтескье, Вольтер, Гиббон, Юм) и особенно к ее эволюционному элементу. С этим связана переоценка возможности постепенного преобразования общества путем всестороннего воспитания и просвещения его членов. Так, Юм защищал даже право Стюартов перед революционными притязаниями масс, Лессинг оправдывал религию как элемент «воспитания человеческого рода», а французские просветители становились поборниками так наз. «просвещенного абсолютизма». Известно, что Вольтер слыл другом королей и даже плебей Дидро общался с Екатериной II.

Ценой постепенного развития просветители надеялись достигнуть также синтеза личного и общественного, чтобы вернуться отчасти к «простоте античного героизма» (Дидро). Но буржуазная цивилизация оставалась такой же внешней и абстрактно-бездушной к потребностям личности, как и формы дворянского абсолютизма, если не больше их. Просветители не добились своего синтеза ни в жизни ни в искусстве. Еще Тэн указывал, что самыми живыми и полными образами лит-ры П. оказались отрицательные типы, такие, как Жиль Блаз Лесажа, Фигаро Бомарше или даже барон Тундергентронк Вольтера (в повести «Кандид»). Нельзя считать удавшейся и попытку Лессинга создать синтетический образ путем смешения черт античного героя с чертами «среднего» буржуазного человека его времени, как в драме «Эмилия Галотти». Так и теория искусства в целом, ставившая реализм изображения повседневности выше напр. идеальных героических трагедий Корнеля и Расина, тщетно формировала синтез семейной жизни и гражданской добродетели. Неизменный, искусственно приделанный добродетельный конец в плутовских романах—лучшее подтверждение этого факта. Вот почему Лессингу даже в теории удалось только размежевать сферы: идеальное—пластическим искусством, реальное и личное—позни и театру. Так же как и «нормальная эстетическая идея» у Канта, человек вообще и разум вообще—в понимании просветителей—представляли абстрактную родовую форму, живое содержание к-рой было одинаково далеко как от реальных буржуазных, так и на-

родных интересов. Отсюда то ощущение вне-временности, к-рое связано с понятием «разума» XVIII в.—esprit, представляющего какую-то застывшую наподобие космической силы меру. А понятие добродетели, которую еще Аристотель считал серединой двух крайностей, выключенное из реального исторического движения и как бы повисшее между буржуазией и народом, в устах просветителей приняло вид совершенно отвлеченной, даже парадоксальной истины. Поэтому в художественной лит-ре Просвещения нет глубокого отражения народных движений, несмотря на ее демократические стимулы. Радикализм Руссо оказался более страстным, настойчивым и плебейски-деятельным.

Несмотря на все эти недостатки П., обусловленные историческими противоречиями дореволюционного буржуазного общества, просветительское движение за реализм в искусстве и его борьба за материализм в мировоззрении сыграли всемирно-историческую, прогрессивно-революционную роль. Субъективно настроенные недоверчиво к народным массам и отрицательно к революционным переворотам (даже Руссо, не говоря уже о более консервативном Вольтере), просветители объективно своей научной и художественной деятельностью подтачивали устой феодально-католического государства и тем самым подготовили плоды самой радикальной из буржуазных революций—Французской.

7. ОСОБЕННОСТИ РУССКОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ.—В условиях страны с запоздалым капиталистическим развитием почву русского П. составило преимущественно движение широкой крестьянской демократии. Собственно буржуазия в России свой либерализм с самого начала поставила на службу идее примирения и уступок. Все же западное П. оказало известное влияние на развитие буржуазных идей в русской лит-ре. Влияние это определялось ростом капитализма в России и обращением к Западу за помощью в оформлении идеологии этого роста. Новиков, Крылов-журналист и, с другой стороны, Радищев свидетельствуют об этом. Но это раннее русское «просветительство» имело очень своеобразный характер и достаточно далеко отстояло (не только по времени) от подлинного П. в России, развернувшегося в 50—60-х гг. XIX в. Это последнее имеет более демократич. и радикальный характер, чем его европейский, даже французский прототип. Благодаря более низкому по сравнению с Европой XVIII в. уровню промышленного развития русское П. избежало такой разновидности, как руссоизм с его отращиванием к прогрессу. С другой стороны, радикальная его природа вызвана была и более жестокими формами крепостнической эксплуатации, царившими в полуазиатской, полувосточной России. Кроме того русское П. развивалось все же в окружении далеко ушедшей вперед Европы, опыт двух-трех революций которой был в теоретической форме усвоен и русскими просветителями. Поэтому крупнейшие представители этого общественно-политического движения в России, начиная с Белинского и кончая Чернышевским, Добролюбовым и Писаревым, меньше придерживались идеалов се-

единности и более бесстрашно принимали реалистическую концепцию мышления и искусства. Не случайно разработка материалистической эстетики в духе философии Фейербаха выпала на долю русского просветителя Чернышевского (см.). Несмотря на этот более плетейский характер русского П., основные его черты, как и известная, исторически оправдываемая ограниченность, повторяют особенности классического европейского П., как его выразили франц. просветители и Лессинг. Подобно последним русские просветители оказались не в состоянии последовательно провести идею «альтруистического эгоизма», следовательно понять истинную природу противоречий буржуазного общества. Подобно зап. просветителям и русские просветители связывали все отрицательные продукты и моменты историч. процесса с системой феодального самодержавия, не предвидя будущих, еще более глубоких противоречий капитализма. Но зато русские просветители разделяют вседостойность точки зрения своих предшественников на значение народного просвещения—всеми средствами, включая искусство,—хотя и в этом проявляется общая черта всякого просветительства: переоценка роли «разума». К числу достоинств следует отнести и высокую оценку значения эстетики и искусства. Совсем не случайно и Белинский, и Чернышевский, и Добролюбов, несмотря на то, что защищали линию самого беспощадного и прозаического реализма, не переставали открыто и, так сказать, принципиально восторгаться пластической и художественно законченной формой пушкинской поэзии. В идеал «прекрасной жизни» Чернышевский, как и Дидро и Лессинг, вкладывал не только политическое, но и эстетическое содержание. Понятно, что Писарев (см.) стоит ближе уже не к французскому, а к английскому типу П., когда утверждает, что «эстетика и реальное находятся действительно в непрерывной вражде». Если Чернышевский и Добролюбов (см.) и рассматривали искусство рационалистически, они сумели все же понять его идейное и воспитательное значение, которое осталось равно непонятым и для поклонников «искусства ради искусства» и для практиков, даже эмпирически мыслившего Писарева. Совсем не случайно Чернышевский—этот политик и экономист—является не только критиком, одаренным большим художественным чутьем, но и автором художественного романа («Что делать?»), как Дидро или Лессинг—публицисты и философы—авторами драм и повестей.

Наконец в политическом и философском отношении русское П. естественно быстрее эмансипировалось от просветительских иллюзий идеального прогресса и в лице гениального Чернышевского близко подошло к той грани, за которой начинается мировоззрение пролетарского коммунизма. Только отсутствие сложившегося пролетариата помешало замечательной плеяде русских просветителей перейти эту грань.

Библиография: Ленин В. И., От какого наследства мы отказываемся, Сочин., т. II, изд. 3, стр. 303—338; Маркс и Энгельс, Св. семейство, Сочинения, том III; Плеханов В. Г., К вопросу о развитии монистического взгляда на историю, Сочинения,

том VII, гл. I; Егго же, Очерки по истории материализма (Предисловие. Гольбах. Гельвеций), Сочин., т. VIII; Егго же, Н. Г. Чернышевский, Сочин., тт. V, VI; Меринг Ф., Легенда о Лессинге; Лескю В. Е. Н., Geschichte des Ursprungs u. Einflusses der Aufklärung in Europa, 2 Bde, 2 Aufl., Lpz., 1873; Brockdorff C., v., Die englische Aufklärungsphilosophie, München, 1924; Егго же, Die deutsche Aufklärungsphilosophie, München, 1926; Ewald O., Die französische Aufklärungsphilosophie, München, 1924; Sommerfeld M., Aufklärung, в кн. «Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte», Bd I, Berlin, 1925—1926; Dilthey W., Studien zur Geschichte d. deutschen Geistes, Lpz., 1927; Heimpel-Michel E., Die Aufklärung, Langensalza, 1928; Das Weltbild der deutschen Aufklärung, Lpz., 1930; Ermatinger E., Durch Aufklärung zu wahren Menschlichkeit, Lpz., 1932; Rosenthal B., Geniebegriff der Aufklärungszeit, Berlin, 1933; Вeyer-Gröblich M., Höhe u. Krise der Aufklärung, Lpz., 1934 (антология); Вердман И., Проблема реализма в эстетике Просвещения, «Литературный критик», 1935, IV.

И. Вердман

ПРОСОДИЯ [греч.]—в античной грамматике обозначает ударение (притом первоначально ударение музыкальное), а также графическое обозначение ударения; далее—учение об ударении, учение о долготе и краткости слогов. Через латинских грамматиков учение о П. усваивается гуманистами как учение о соотношениях долгот и краткостей в стихе. По мере того как осознается принципиальное различие между метрическим стихосложением древних и новоевропейскими (силлабической, силлабо-тонической, тонической) системами стихосложения (см.), понятие П. все более расширяется и приобретает весьма неопределенное содержание. К П. относится изучение всех свойств звуков данного языка, которые имеют значение для стихосложения, включая сюда ударение, длительность звуков, интонацию, паузы и т. д., а иногда объявляют П. равнозначной ритмике (см.) как определенному разделу в стиховедении. В новейшем стиховедении термин «П.» почти не употребляется. См. «Стихосложение».

Р. М.

ПРОТОПОПОВ Михаил Алексеевич [1848—1915]—лит.-ый критик. Печатался в «Отечественных записках», в «Устоях», «Слове», «Деле» и «Русском богатстве». В 1884 лит.-ая деятельность П. была прервана арестом. В конце 80-х гг. П. возобновил свою деятельность в «Северном вестнике», в 90-х гг. участвовал в «Русском богатстве» и «Русской мысли».

Мировоззрение П. сформировалось в 70-х гг. под влиянием народников—Лаврова и Михайловского. Народнический характер его общественно-политических взглядов нашел свое наиболее полное выражение в статье «Литературная злоба дня» («Отечественные записки», 1877, под псевд. Н. Морозов). Как народник П. выступал сторонником идейного искусства. Он утверждал, что лит.-радо сих пор занималась гл. обр. вопросами индивидуальной нравственности, теперь же она должна перейти к разработке социальных вопросов. Произведения психологические должны уступить место произведениям социальнотенденционным. Подлинным видом лит.-ой критики П. считал критику публицистическую. С точки зрения публицистической критики, как ее понимал П., художественное произведение—не более как удобный повод для критика формулировать свои воззрения на жизнь и ее явления. Вопросы же генезиса

творчества писателя, особенностей его таланта и его художественной манеры П. оставлял в удел пренебрежительно третируемой им исторической и эстетической критике. П. писал о Гл. Успенском, Решетникове, Златовратском, Надсоне, Якубовиче и др.

Выступив на лит-ом поприще как представитель разночинной народнической интеллигенции, отражавшей интересы мелкого товаропроизводителя, П., по мере развития капитализма и разложения в связи с этим мировоззрения народничества, все более эволюционировал в сторону либерализма. Однако оставшиеся в его мировоззрении народнические иллюзии мешали ему понять прогрессивность капитализма. Отсюда борьба, к-рую П. одновременно вел с «последовательными» народниками, сохранившими веру в «устой» и идеализирующими мужика, и с выступившим на общественную арену марксизмом. В какой мере для П. осталось чуждо и непонятно значение марксизма, можно судить по тому напр., что он рассматривал марксизм в теснейшей связи с символизмом и декадентством, с которыми также вел ожесточенную борьбу.

Положительные идеи П. сводились к примитивно-культурническому требованию просвещения масс как панацеи от всех зол: «Чему учить народ? Учите его тому, что хорошо знаете и чему придаете цену сами. Сельский хозяин пусть учит агрономии, учитель—грамоте, священник—религии, техник—техническим наукам и ремеслам, писатель—элементарным основам науки и государственности».

Неудивительно, что при непонимании реального пути общественного прогресса П. оказался в стороне от широких дорог общественной жизни и закончил свою лит-ую деятельность почти за 15 лет до своей смерти.

Библиография: 1. Литературно-критические характеристики, СПб, 1896, изд. 2, 1898; Критические статьи, М., 1903.

П. Бельчиков Н. Ф., М. А. Протопопов, в книге: Народничество в литературе и критике, М., 1934.

Ш. Владиславлев И. В., Русские писатели, изд. 4, Л., 1924; Ульянов И. А. и Ульянов В. Н., Указатель журнальной литературы, вып. II, Москва, 1913.

В. Гольдинер

ПРОТОТИП—первообраз, конкретная историческая или современная автору личность, послужившая ему отправным моментом для создания образа. Процесс переработки, типизации прототипа Горький определяет так: «Я признаю за литератором право и даже считаю его обязанностью „домысливать“ человека. Литератор должен выучиться прививать, приписывать единице наиболее характерные черты ее класса». Процесс «домысливания» и есть процесс обобщения, типизации П. в художественном образе. На переработку П. в образ нельзя смотреть лишь как на выражение отношения автора к данному П. Так, образ Веры Павловны основным своим содержанием имеет не отношение Чернышевского к Сеченовой, к-рая послужила П. этой героине романа «Что делать?», а ставит проблему женского равноправия с точки зрения революционной крестьянской демократии 60-х гг. Отсюда ясна порочность попыток ряда представителей домарксистского литературоведения свести анализ образа только к сопоставлению его с П. и трактовать образ как выражение отношения

писателя к одному из своих близких друзей, врагов и т. д. Такой подход в изучении П. подменял проблему отношения искусства к действительности анализом личных симпатий и антипатий писателя. Самый процесс переработки П. в образ не мог быть при этом научно осмыслен, т. к. классовые основы отношения писателя к действительности не могли быть вскрыты.

Значение исследования П. зависит от характера самого П. Чем более ярким явлением общества и истории является П., тем больший смысл приобретает его изучение и сопоставление с образом, потому что в таком случае мы имеем отражение в искусстве чрезвычайно важного, содержательного, типичного явления общества. Маркс писал о правдивости в изображении политических вождей: «Было бы весьма желательно, чтобы люди, стоявшие во главе партии движения,—до революции ли, в тайных обществах или печати, после нее ли, в качестве официальных лиц,—были, наконец, изображены суровыми рембрандтовскими красками во всей своей жизненной яркости» (Маркс К. и Энгельс Ф., Сочинения, том VIII, изд. ИМЭ, 1930, стр. 293).

Такой П. настолько содержателен и типичен сам по себе, что, будучи показан писателем правдиво на основе исторически-передового классового мировоззрения, явится сам важным художественным обобщением. Но изучение и такого П., для типизации к-рого художнику многое приходится привносить, «домысливать», также имеет большое значение: оно дает возможность конкретнее прощупать связи произведения с действительностью, изучить методы творческой работы писателя, наконец убедительнее отметить те или иные искажения писателем действительности и тем самым определить особенности его классового мировоззрения. Так, сравнение Сваакера, героя рассказа К. Федина «Трансвааль», с действительным кулаком, послужившим П. для образа, помогло марксистской критике ярче вскрыть ошибки Федина в показе кулачества. Изучение П. романа «Мать» М. Горького—Заломова и его матери, — наоборот, позволяет понять обобщающую роль писателя при переработке им П. в литературный т и п (см.). Самое отношение к П. определяется общими творческими позициями писателя; отсюда напр. у писателей-романтиков роль П. обычно невелика, наоборот, для реалистов П. имеет большое значение. Поэтому характер П. у того или иного писателя определим лишь в конкретном историко-литературном анализе.

Своеобразен прототипизм советской и в первую очередь пролетарской лит-ры, для которой характерна глубокая связь с действительностью. Советские писатели и поэты пишут часто о конкретных людях нашей страны («Чапаев», «Феликс Дзержинский», «Люди С. Т. З.», герои «Разбега» Ставского и др.). В этом отношении наша лит-ра коренным образом отличается от революционно-буржуазной, которая свои героические образы вынуждена была одевать в героические мантии прошлого, как это показал Маркс в «18 брюмера». Соц. строительство, предоставляя широчай-

ший простор творческому развитию личности, рождает героев, к-рые являются живыми типами нашей эпохи. Естественно отсюда стремление изобразить этих людей во всей их жизненности. Весьма поучителен в этом отношении пример Ставского, к-рому удалось провести конференцию героев, выведенных им в «Разбеге». Понятно, что и здесь имеет место процесс осмысливания, обобщения, типизации, примером чего может служить образ Кожуха в «Железном потоке» Серафимовича, где автор типизирует черты героя гражданской войны, командира Таманской армии Ковтюха.

Библиография: Указываем работы, посвященные установлению конкретных П.: Пиксанов Н., Творческая история «Горя от ума», Гиз, М.—Л., 1928; Кубиков И., Комментарий к повести А. Серафимовича «Железный поток», изд. «Мир», М., 1933; Егоров Ж., Комментарий к роману М. Горького «Мать», изд. «Мир», М., 1932; Бродский Н. Л. и Сидоров Н. П., Комментарий к роману Н. Г. Чернышевского «Что делать?», изд. «Мир», М., 1933; Медведев П., В лаборатории писателя, Изд-во писателей в Ленинграде, Л., 1933, стр. 154 и сл. Др. указания см.: Пиксанов Н. К., Два века русской литературы, изд. 2, Гиз, М., [1924], стр. 256; разработка темы «Бытовые прототипы литературных героев»; Творческая история, Сб. под ред. Н. К. Пиксанова, «Накинутые субтитры», М., 1927. Большой материал по установлению конкретных П. различных героев отдельных произведений расцен по монографиям, анализирующим творчество отдельных писателей, их мемуарам, воспоминаниям о писателях (напр. воспоминания Кузьминской-Берс о Л. Толстом) и т. п.; Parpritz R., Don Carlos in der Geschichte und in der Poesie, Naumburg, 1913; Wallenstein P. R., Die dichterische Gestaltung der historischen Persönlichkeit, gezeigt an der Wallensteinfigur, Würzburg, 1934. Г. Шнайер

ПРОШЬЯН Перч [1837—1907]—армянский писатель. Сын портного. Р. в с. Аштарак. Учился в Тифлисской армянской духовной семинарии, по окончании к-рой посвятил себя педагогической деятельности. Первый роман П. «Сос и Вартитер» [1860] написан под влиянием «Ран Армении»—известного произведения Х. Абовяна. Этот роман определил творческий путь П., выявив как положительные, так и отрицательные черты его дарования. Хорошо зная народную жизнь, П. не сумел создать цельных образов. Из ряда произведений, появившихся в разных периодических изданиях, наиболее удался Прошьяну роман «Аци хитир» (За хлеб, 1880). В этом романе яркими красками изображена жизнь села Аштарака. Местное наречие, к-рым пользуется автор, воспроизведено во всем его многообразии. В творчестве П. отразилось расхождение армянской деревни под влиянием роста товарного обращения [40-е и 50-е гг. XIX в.]. В этом разрезе даны образы сельских ростовщиков и др. паразитов [«Сако», «За хлеб», «Баласанага» (Барин), «Цецер» (Паразиты, 1889)], царских чиновников-взяточников и эксплуатируемых крестьян.

По своему мировоззрению П. консервативен и в своем творчестве отражает главным образом настроения отсталых слоев армянского крестьянства.

Романы П. крайне растянуты, изобилуют ненужными отступлениями и имеют неестественную развязку. Однако они представляют большой социально-этнографический интерес. П. писал преимущественно на местном аштаракском наречии.

Библиография: Г. Крвацахик (Яблоко раздора), 1878; Шагян, 1883; Бхде, 1890; Руно, 1900. Е. Мартиросян

ПРУС Болеслав [Aleksander Głowacki, псевд. Bolesław Prus, 1847—1912]—польский писатель, один из выдающихся представителей так наз. позитивизма, течения 70-х гг. Отречение от романтического прошлого, от революционных традиций, примирение с настоящим во имя «постепенного» движения вперед—характерные черты польского позитивизма, отразившего раннюю полосу капиталистического развития Польши. Прус, бывший



повстанец, отрицательно относится к прошлому и считает спокойную, легальную «культурную» работу основой общечеловеческой и патриотической задачей. П. желает примирить всех и вся: униженных и унижающих. От всех он требует честности, отзывчивости, альтруизма. Спокойствие, миролюбивый труд без волнения и борьбы, без всяких политических перспектив—вот его идеал. В ряде мелких рассказов П. дал галерею разнородных типов. Он видит нищету крестьян и рабочих и всякого мелкого люда, он сочувствует страдающим, но нигде у него нет ни резкой критики социальных отношений ни призыва к борьбе, всегда лекарство его против социальных зол одно и то же: призыв к альтруизму. Если взять еврейский вопрос, обострившийся в связи с ростом капитала и все усиливавшимся общением широких еврейских масс, то П., с одной стороны, боится конкуренции еврейского купца и часто едкой сатирой или со свойственным ему юмором выступает против евреев; с другой стороны, «мягкое сердце», филантропизм заставляют его считать еврея достойным сочувствия и симпатии и видеть не только «паразитов» и мошенников среди евреев, но также и «порядочных людей». Он—типичный трезвый буржуа, выражающий устремления молодого национального купечества и зачинающейся национальной промышленности. В творчестве Пруса все примитивно, ясно, поверхностно и порой пошловато. Никакой определенной программы ни по еврейскому вопросу ни по другим вопросам у него нет. Трезвость нарушается у Пруса остатками шляхетской сентиментальности. В одном из

главных своих романов — «Lalka» (Кукла, 1891) — П. выступает в защиту «честных», «культурных» купцов, он защищает этих купцов от презрения со стороны аристократов с их феодальными предрассудками. П. старается уговорить аристократов, чтобы и они взялись за торговлю, ибо иначе все возьмут в свои руки евреи, а евреи торгуют — «не честно», другое дело — поляки. Герой его романа Воквульский — шляхтич-спекулянт, разбогатевший на военных подрядах, но изображен он тем не менее как честный, благородный человек. Герой П. — бездарный, бесхарактерный мямля, не имеющий ничего общего с действительно нарождающимся капиталистическим хищником, к-рого близорукий, поверхностный П. не видит. В «Кукле» Прус дает ряд интересных картин из жизни разных слоев буржуазии и аристократов, ряд метких сатирических характеристик, но в то же время в романе ярко отражается слабость его мировоззрения и художественное бессилие: он не умеет глубоко и правдиво осветить новые сдвиги, новых людей в тогдашней Польше. Единственно хорошо сконструированным, с сильным костяком, с сильно очерченными контурами является знаменитый его рассказ «Płascówka» (Форпост, 1886). Борьба крестьянина Слимака за землю дана с большой силой, крестьянская жизнь в разных прослойках польской деревни изображена верно и ярко, и пожалуй до «Мужиков» Реймонта «Форпост» — самое талантливое отражение жизни крестьян в польской лит-ре. Но даже и в этом рассказе П. не мог преодолеть своей ограниченности. Слимак борется, но не против помещика, а против немецких колонистов, желающих купить его участок. И здесь классовая борьба подменяется национальной, не вскрываются действительные причины нищеты Слимака и не указываются действительные средства борьбы. В конце концов все сводится к сентиментальной «гуманности». В одном только произведении, в романе «Фараон» [1897] П. как будто бы глубже, ярче, шире охватывает общественную жизнь, но это общественная жизнь древнего Египта.

Прус откликнулся на революцию 1905 контрреволюционным памфлетом «Dzieci» (Дети, 1909). В этот же период обостряется антисемитизм П. Его раньше юмористически-сентиментальный показ евреев уступает место явно контрреволюционному зоологическому антисемитизму. «Филантроп», «альтруист», отзывчивый как будто на все страдания униженных и оскорбленных, кончает свою писательскую и житейскую карьеру в лагере черносотенного человеконенавистничества.

Характерные черты П. как художника слова — простота рассказа, безыскусственность стиля, поверхностность психологического анализа. Часто наблюдаются болтливое резонерство, банальное проповедничество. Но П. — меткий наблюдатель мелких внешних проявлений жизни. Одна из самых характерных черт П. — это юмор. Юмор П. и его любовь к детям отчасти напоминают Диккенса, но П. никогда не достигает силы и глубины Диккенса, не вскрывает скрытых пружин человек. жизни, ее социальной подоплеки. Юмор П. скользит

по поверхности, развлекает, заставляет смеяться, но часто это смех французского фарса. Для нас П. интересен как выдающийся представитель лит-ого и общественного течения, сыгравшего выдающуюся роль в развитии Польши 70—90-х гг., как талантливый выразитель этой эпохи.

Библиография: I. Полное собр. сочин., изд. Иогансона, Киев, 1899—1900 (т. I. Фараон, Роман, Рассказы; Саксонский сад, и др.; т. II. Форпост, Роман, Повести и рассказы; Из легенд древнего Востока, и др.; т. III. Кукла, Роман; т. IV. Эмансипантка, Роман; т. V. Б. Прус. Литературная характеристика, Мелкие рассказы: Пан Дудковский и его хутор, и др.); Грешня юности, Повесть, СПб., 1899; Слимак и немцы, Повесть, М., 1893; Дети, Роман, М., 1909; и др.

II. Wojciechowski K., B. Prus, Kraków, 1913; Wlodek L., B. Prus, Warsz., 1918; Szwejkowski Z., «Lalka» B. Prusa, Lwów, 1927; Araszkiewicz F., B. Prus, Warsz., 1928; Forst-Battaglia, B. Prus, в сб. «Jahrbuch für Kultur u. Geschichte der Slawen», Bd V, 1929; Яцимирский А., Болеслав Прус и его повести, «Русская мысль», 1906, IX; Козловский Л., Б. Прус, «Русское богатство» 1912, IV.

А. Малецкий

ПРУСТ Марсель [1873—1922] — французский писатель, один из крупнейших художников буржуазного упадка. П. вышел из верхнего слоя франц. рантьеерской буржуазии, и его



жизнь — типичная жизнь буржуазного «парвеню», выскочки, облизавшегося с аристократией и проникшего в «светское общество». Он вырос в теплой атмосфере аристократических салонов Парижа, и жизненный облик его поражает своим мелким снобизмом, подобострастием перед знатью. Подражая поэту-роялисту и дядни Монтескье, П. писал «светскую хронику» в газ. «Фигаро» [1900—1913], впоследствии объединенную в томике «Chroniques» (Хроники, 1927). Первые новеллы Пруста «Les plaisirs et les jours» (Утехы и дни) появились в 1896. Светская среда, в которой сформировался П., наложившая на весь его облик печать исключительной замкнутости, еще углубленной его недугом — тяжелейшей астмой. Вторую половину своей жизни он вынужден был болезнью почти целиком провести взаперти. Творческая оформляя свою прошлую жизнь, переживая ее вновь, П. создает 15-томный роман «À la recherche du temps perdu» (В поисках утраченного времени), пер-

вый том его вышел в 1913, остальные, частью вышедшие уже посмертно [1919—1927], доставили П. мировую известность. Своеобразная биография П. сделала его исключительно подходящей фигурой для выражения паразитизма французской буржуазии XX в. и ее крайнего субъективизма, интуитивизма, борьбы против «Разума» и т. д.

В буржуазной литературе в это время возникает настоящее «пиршество ощущений», разгул индивидуалистических настроений, жадное и наглое смакование мира. Отражая эти черты паразитизма, П. прошел безучастно мимо самых крупных политических и социальных событий своей эпохи. Он описал с огромным знанием дела процесс проедания награбленных богатств. Утверждая право на наслаждение ими, П. выявил болезненность, распад своей среды. Это исключительно ярко сказалось на огромном цикле П. Бесконечное нагромождение ощущений, деталей буржуазной и светской жизни превратилось в огромную монументальную картину загнивания общественной верхушки. Пятнадцать томов романа П. превратились в настоящую энциклопедию буржуазного паразитизма.

Цикл «В поисках утраченного времени» — своеобразные мемуары П., воссоздание его собственной жизни с самого детства. Реально прочитая писателем жизнь осознается им как «потерянное время», как бесплодная и ненужная жизнь. Единственно ценная, подлинная и глубокая жизнь — это жизнь в искусстве, в воспоминаниях, творчески воспроизводящих пережитое. Два последних тома названы «Le temps retrouvé» (Найденное время) именно потому, что автор перестает жить реальной жизнью и весь отдается искусству, творческому воспоминанию. В этом смысле весь роман — развернутое признание банкротства своего класса, его жизни, выхолащенной, праздной и нетворческой. Но т. к. в воспоминании воспроизводится все та же самая жизнь, и притом уже с смакованием и наслаждением, то пессимизм П. не стирает резко выраженной апологетичности его творчества, но органически с ней сливается, как впрочем и у многих крупных буржуазных писателей эпохи империализма.

П. пытался уйти в свой субъективный мир, пережить еще раз свою жизнь. Он — законченный субъективный идеалист. Но, нагромождая свои ощущения, он должен был воссоздать всю среду паразитической верхушки, с которой были связаны его воспоминания. Однако П. воспроизвел свою эпоху весьма своеобразно. Его роман охватывает огромный отрезок истории III республики — от 70-х гг. до мировой войны, но в сложнейшем мире социальных противоречий П. увидел лишь очень узкий кусочек — светскую общественную верхушку. Взаимоотношения вырождающейся французской аристократии и продвигающейся вверх — «в свет» — паразитической буржуазии, процесс срачивания этих слоев исчерпывают для П. историю. Он подошел к своей эпохе с точки зрения «проблем» светского салона, с точки зрения гениального «парвеню». Поэтому с таким пафосом снобизма воспроизводит П. среду французской знати — «Le côté de Guer-

mantes» (Сторона Германтов). Образы Германтов отмечены той печатью «благородства родовитости», которая манит выскочку П. Роман заполняется бесконечными деталями светских приемов, вечеров и туалетов, и Пруст смакует уточненные титулы, аристократическую геральдику, аромат старины. Эпизоды, подобные спектаклю в «Стороне Германтов» или приемам в последних томах романа, представляют настоящий апофеоз аристократической касты. Дух кастовости, к-рым пронизано мышление П., нашел интересное выражение в его языке. Замечательное искусство слова у П. направлено на подчеркивание различий светских рангов. Утонченная и «естественная» речь аристократии противопоставлена вульгаризированному, комически подчеркнутому языку буржуазных выскочек.

Воскрешая свое детство и юность, П. воспроизводит праздную рантьеерскую французскую семью как целый мир мельчайших бытовых деталей, разговоров, семейных отношений и эмоций. Буржуазная французская семья, разоблаченная рядом французских писателей во всей ее фальши и уродливости, у П. превращается в облагороженный, милый домашний уют, окутывается мягкой и интимной лирикой. Мельчайшие детали этого косного, патриархального семейного быта гипертрофированы до огромных размеров. Из этой среды поднимется вверх, в светское общество, сам юный Марсель, и этот путь благожелательно проследит писателем. Однако, выбравшись вверх, П. с точки зрения преуспевающего парвеню, надменно и презрительно обрисовал целую галерею буржуазных выскочек. «Стороне Германтов» противопоставлена в романе буржуазная «сторона», сниженная и вульгаризированная. В образе семьи Вердюренов П. дал весьма едкий портрет буржуазного карьеризма. Особенно язвительна ирония П. в изображении молодого еврейского буржуа Блоха. И здесь П. злобно использует язык персонажей. Речь Блоха, Альбертины и др. неродовитых персонажей вульгаризирована, иронически отрублена П. Речь же какого-нибудь междодея вообще становится пародией на французский язык. «Обличение» буржуазного карьеризма ведется П. с позиций резко реакционных, с точки зрения защиты «неприкосновенности» светских салонов. Однако объективно в романе П. раскрывается глубочайшее вырождение и распад обеих «сторон» — аристократической и буржуазной. В самих характерах, созданных П., выступают черты вырождения. Совершенно специфический отпечаток гниения придает всему роману настоящая тема Содомы и Гоморы, тема извращенной любви («Sodome et Gomorhe»). Она охватывает все «сторону» общества, даже самых идеализированных П. аристократов, вроде Сен-Лу. Над этой средой доминирует образ барона Шерлюса, ярчайший образ всего романа, выросший в какой-то символ гниения.

Несмотря на всю «розовую» лживость и лакировку П., его роман приобретает местами мрачный и предгрозовый оттенок.

П. и сам ощущает бесплодность своего мира. Вся картина, развернутая в «В поисках утраченного времени», связана с развитием Мар-

селя, дана через его восприятие. И это восприятие непрерывно изменяется с течением лет. «Постепенно,—пишет П.,—действительность заставляла мою мечту сдавать одну позицию за другой». И действительность романа становится все серее и будничнее. Происходит своеобразный процесс «деромантизации мира». История жизни П., рассказанная в романе, превращается в историю разочарования. В первых томах все было эстетизировано, ибо жизнь вставала сквозь свежее и романтизирующее восприятие Марселя. Среда Германтов давалась в пышных, почти мистических тонах, кухарка уподоблялась Микель-Анджело, а безобразная судомойка—фреске Джигото, Альбертина и группа девушек из «*L'ombre des jeunes filles en fleurs*» (Под сенью девушек в цвету) казались таинственными и прекрасными. В последних томах все сереет и тускнеет. Будничными становятся Германты. Изящный денди Сванн является в виде старого прозаического еврея с красным носом. Одэтта из фрески Боттичелли превращается в вульгарную салонную даму и т. д. Из-под романтизирующих, красочных одежд выступает скучный и мелкий мир. Поэтому Марсель последних томов уходит полностью в свое «я». Реальная жизнь заменяется творческим воспоминанием. Но название романа «В поисках утраченного времени» приобретает двусмысленный оттенок. Это одновременно и потерянное время, ибо Пруст-пессимист считает бесплодно потерянной всю свою прожитую жизнь и утраченное уже время, которое Пруст-аполог пытается еще раз искусственно воскресить в воспоминаниях.

В своем романе и в частности во II томе «Найденного времени» П. развертывает чрезвычайно целостную теорию субъективистского и интуитивного искусства, обосновывая ее философией Бергсона.

Основа философии П.—предельная изоляция от внешнего мира. Подобно Бергсону П. противопоставляет мир времени и мир пространства как две совершенно различные области. И если в мире пространства протекает вся реальная жизнь, действуют объективные законы, ненавидимые П. законы причинности, разума и науки, то мир времени—область «души», психики, куда убегает П. и где царствует субъективистский произвол. Человек с точки зрения Пруста—это целый космос ощущений и воспоминаний. И для Бергсона и для П. человек—это бесконечный поток сознания, и весь огромный роман П. есть попытка воспроизвести эту бергсоновскую «длительность» (*durée*), непрерывный и субъективный внутренний поток. Вся теория искусства П. построена на этих предельно-субъективистских основах. Гениальность для него заключается в предельной изоляции, индивидуальности и точности в воссоздании своего субъективного мира. Внешний мир кажется П. настолько непознаваемым, что он отказывается даже от познания своих персонажей. Они не имеют объективных качеств и даны сквозь все время изменяющееся восприятие самого Марселя. Поэтому у П. почти нет целостных характеров. Его персонажи распадаются на ряд

отдельных субъективных «снимков» с них, единство образа разрывается настолько, что читатель не всегда может отождествить эти «снимки» с одним и тем же персонажем. Так например распадается облик Одэтты на «Мисс Сакрипант», даму в розовом, Одэтту из «Любви Сванна» и т. д. или образ Сванна—на Сванна в восприятии родителей Марселя в I т., изящного денди из «Любви Сванна», Сванна-дрейфусара и наконец прозаического красноносого старого еврея. Совершенно так же субъективистски даются пейзажи города. Даже само «я» Марселя распадается на множество отдельных расблук. Даже самые простые события распадаются на крохотные осколки. Так напр. поцелуй Альбертины в «Стороне Германтов» разлагается на несколько последовательных «снимков» щеки Альбертины, видимой Марселем с трех различных состояний. У Пруста намечаются черты распада художественного образа—процесс, типичный для загнивающего буржуазного искусства и обостренный в послевоенной французской литературе.

Наряду с эпитонами символизма, джойсизмами, фрейдизмами, сюрреалистами и т. д., П. выступает воинствующим борцом упадочного субъективизма. В «Найденном времени» П. резко выступает против идейного искусства и реализма. Пруст противопоставил им свое понимание «правдивости»—правдивости, наиболее пассивно и точно воспроизводящей текучесть, бесформенность, непрерывность субъективного потока. Чем меньше мыслит художник, тем он правдивее. Этот культ «правдивости» как точного воспроизведения бесформенного потока воспоминаний выражается во всем стиле П. Композиция и синтаксис его романа основаны на интуитивной отдаче внутреннему потоку. Композиция романа бесформенна, рыхла. Воспоминания нагромождаются в нем алогически, в том порядке, как они самопроизвольно всплывают у писателя. Каждое ощущение и деталь одинаково значительны, ибо они существуют в сознании, а разум не должен вмешиваться и производить отбор. До чудовищного предела тот же принцип «правдивой бесформенности» доходит в построении фразы. Она необычайно длинна, усложнена, загромождена бесконечными вставными предложениями. Периоды П. делятся страницами, ибо воспоминания наплывают одно на другое, и автор, чтобы не нарушить правдивости внутреннего потока, двигает их в скобках, тире, запятых, но не останавливает непрерывного периода.

Мир, распадающийся у П. на осколки ощущений, предстает в его романе в вечном колебании, изменчивости. Явления теряют устойчивость своих очертаний, становятся зыбкими, бесформенными. П., так ярко выступавший против неподвижности разума, конечно не создал динамического искусства. Его «динамизм»—это иллюзия движения внешнего мира, происходящая от непрерывной изменчивости сознания. У П. своеобразно сочетается статичность его замедленных темпов, статика всей косной, паразитарной, загнивающей среды и явная зыбкость мира, резкое ощущение его неустойчивости. Здесь очень ярко

проявляется Пруст-художник буржуазного паразитизма в эпоху упадка, крушения буржуазного мира.

П. пытался создать искусство чрезвычайно целостное, отказываясь от разума и обратившись к интуиции. Но именно потому, что он отказался от обобщающей, синтезирующей силы мышления, он создал искусство чисто аналитическое, беспомощно распадающееся на груды мельчайших, раздробленных психических единиц. Лишь вопреки всей системе П. эти мазки сложились в широкую картину общественного загнивания, ибо они все-таки отражали реальную жизнь, а не только «четвертое измерение», как думал Пруст.

Замкнувшийся в свое «я» П.—релятивист и агностик. Не веря в объективные качества своих собственных персонажей, он не верит и в объективные истины политики, религии или морали. Он подчеркивает случайность политических убеждений своих персонажей, например дрейфусарства Сванна, Сен-Лу или герцога Германт. Он оценивает мировые события, исходя из привычного узкого мира индивидуальной психики, в убеждении, что индивидуальная психология—ключ к постижению политических событий. Типичны его сравнения напр. мировой войны с ссорами влюбленных. Он описывает детали быта, совершенно не исходя из каких бы то ни было норм религии или морали. Он подчеркнуто «аполитичен». Вместе с тем, когда уже у П. во всех этих вопросах намечается какая-то точка зрения, то она всегда наиболее реакционна. Этот релятивист при помощи тончайшей релятивистской аргументации признавал возможность существования души после смерти, фактически защищал шовинизм в «Найденном времени» и протестовал против отделения церкви от государства, исходя из утонченных эстетических соображений. Все это рисует П. как художника, глубоко апологетически относящегося к своему загнивающему миру, смакующего его, несмотря на тление, к-рому он же сам ощущает и воспроизводит.

Выросший творчески в начале века, продолживший иррационалистские традиции французских символистов, П. был поднят на щит в качестве «новатора» в послевоенные годы, когда послеверсальская французская буржуазия особенно цинично смаковала изощренное искусство. В дальнейшем та защита капитализма, которую проводил П., оказалась недостаточной фашизирующимся буржуазным публицистам Франции, призывающим «преодолеть» это «искусство разложения» ради более агрессивного и воинственного.

В советской литературе делались явно почерные попытки культивировать прустовское «преодоление автоматизма восприятия». Воронский пытался делать это, исходя из своей интуитивистской теории «непосредственного впечатления». Аналогичные попытки последних лет связаны с пережитками формализма и литературщины, хотя сам Пруст конечно не формалистичен. Насквозь субъективистская изощренность ощущения у Пруста, как и его субъективистская «правдивость», в корне противоположна реализму социалистической лит-ры. Значение П. для нас лишь в том, что

вопреки своей субъективистской системе П. объективно отразил буржуазное гниение, являясь своего рода «классиком» упадочного буржуазного паразитизма.

Библиография: I. *Oeuvres complètes*, 45 vv., P., NRF, 1929; *Les plaisirs et les jours*, P., 1896; *Pastiches et mélanges*, P., 1919; *Chroniques*, P., 1927; *À la recherche du temps perdu*, I. *Du côté de chez Swann*, P., 1913; II. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, P., 1919; III. *Le côté de Guermantes*, P., 1920; IV—V. *Sodome et Gomorthe*, P., 1920—1922; VI. *La prisonnière*, P., 1923; VII. *Albertine disparue*, P., 1925; VIII. *Le temps retrouvé*, P., 1927; *Correspondance générale de M. Proust*, P., 1930—1933 (вышло 4 тома); *Lettres à la comtesse de Noailles*, 1901—1919, 1931; Кроме того Пруст перевел и комментировал две книги Рёскина: *La Bible d'Amiens*, 1904, и *Sésame et les Lys*, 1906; *Утехи и дни*, Роман, с предисл. А. Франса, перев. Е. Таховской и Г. Орловской, под ред. и с предисл. Е. Ланна, изд. «Мысль», Л., 1926; *Под сенью девушек в цвету*, Роман, перев. Л. Я. Гуревич в сотрудничестве с С. Я. Парнок и Б. А. Грифцовым, изд. «Недра», М., 1927; *То же*, перев. и предисл. Б. А. Грифцова, изд. «Academia», Л., 1928; *В поисках за утраченным временем*, т. I. *Книги 1—3*. В сторону Сванна, Роман, перев. и предисл. А. А. Франковского, изд. то же, Л., 1927; *Собр. сочин.*, предисл. А. В. Луначарского, т. I. *В поисках за утраченным временем*. В сторону Сванна, перев. А. А. Франковского, изд. «Время», Л., 1934, т. II. *Под сенью девушек в цвету*, перев. А. Федорова, Гослитиздат, Л., 1935.

II. M. Proust. An English Tribute. Coll. by C. Scott-Monieriff, L., 1923; *Gide A., Incidences*, P., 1924; *Pou r t a l è s G., de, de Hamlet à Swann*, P., 1924; *Rivière J., M. Proust*, Monaco, 1924; *Curtius E. R., Französischer Geist im neuen Europa*, Stuttgart, s. a. [1925]; *Его же*, M. Proust, P., 1928; *Clermont-Tonnerre E., de, R. de Montesquieu et M. Proust*, P., 1925; *Laget A., Le Roman d'une vocation*, M. Proust, Marseille, 1925; *Pierre-Quint L., M. Proust*, P., 1925; *Его же*, *Le comique et le mystère chez Proust*, P., 1928; *Robert L., de, Comment débuta M. Proust*, P., 1925; *Dreyfus R., M. Proust à dix-sept ans*, P., 1926; *Fernandez R., Messages*, P., 1926; *Gaborgy G., Essai sur M. Proust*, P., 1926; *Grémieux X., XX-e siècle, 4-re série*, P., 1927, p. 9—98; *Его же*, *Du côté de M. Proust*, P., 1929; *Les cahiers M. Proust, I (Hommage à M. Proust)*, P., 1927 (дана лит-ра); *Souday P., M. Proust*, P., 1927; *Spritzer L., Stilstudien*, II, München, 1928, S. 365—497; *Jacob J., M. Proust, son oeuvre*, P., 1928; *Abram P., M. Proust*, P., 1930; *Biey R., de, de M. Proust, lettres et conversations*, P., 1931; *Seillière E., M. Proust*, P., 1931; *Wolters K., M. Proust im literarischen Urteil seiner Zeit*, Diss., München, 1932; *Jäskel K., Bergson und Proust*, Breslau, 1934; *Лококс К., «Новый мир»*, 1927, № 3 (отзыв об «Утехах и днях»); *Его же*, «Печать и революция», 1927, № 8 (отзыв о романе «В сторону Сванна»); *Рейх Б., Марсель Пруст, «Печать и революция»*, 1927, № 8; *Ваталександр П.* В лабораториях стиля, «Литература мировой революции», 1931, № 8—9; *Диванов С. С.* Заметки о творчестве Марселя Пруста, «Литература и марксизм», 1931, № 1; *Эйшикин А. Н.* На вершинах искусства упадка, «Художественная литература», 1934, № 7; *Анисимов И., «Известия ЦИК СССР и ВЦИК»*, 1934, № 166 (отзывы от I «Собр. сочин.», изд. 1934).

III. *Dau det C., Répertoire des personnages de «À la recherche du temps perdu», préc. de la vie sociale dans l'oeuvre de M. Proust*, P., Fernandez; *Pierre-Quint L., Comment travaillait Proust*, P., 1928. *Е. Гальперина*

ПРУТКОВ—см. «Козьма Прутков».

ПРУЦ Роберт [Robert Prutz, 1816—1872]—немецкий политический поэт и критик; в конце 30-х гг. примкнул к младогегельянскому движению и стал одним из руководящих критиков «Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft u. Kunst» А. Пуге. Первое его значительное политическое стихотворение «Der Rhein» (Песня о Рейне, 1840) написано в духе радикальной бюргерской оппозиции против феодально-бюрократического режима домартовской Пруссии. П. скоро выдвинулся в ряды блестящей плеяды революционных поэтов 40-х гг., сотрудничал в редактировавшейся молодым Марксом «Рейнской газете» [1842—1843] и ожесточенно боролся с реакционным роман-

тизмом и примирившейся с действительностью «Молодой Германией». После запрещения младогегельянских органов печати П. издавал ежегодник «Literarhistorisches Taschenbuch» [1843—1848], в котором напечатал ряд воинствующих работ против «чистой поэзии» и защищал актуально-политическое искусство в духе Гервега (см.). Высшего расцвета своего поэтического творчества П. достиг в сборнике стихов («Gedichte. Neue Sammlung», 1843) и в политической комедии в аристофановском духе, направленной против всей домартовской Германии («Die politische Wochenstube», 1845). После разложения младогегельянской левой он примкнул к буржуазному либерализму, но его многочисленные произведения (стихи, драмы и романы) уже не достигают прежней силы. Из домартовских драм П. следует отметить «Karl von Bourbon» (Карл Бурбонский), «Moritz von Sachsen» (Мориц Саксонский) и «Erik XIV, der Bauernkönig» (Эрик, крестьянский король). П. написал серию политических романов—«Helene» (Елена, 1856), «Oberndorf» (Оберндорф, 1862), в которых революция и социальный вопрос трактуется в духе примирения классов. После 1866 П. примирился с Бисмарком. П. является также автором работ по истории немецкой лит-ры, театра и общественной жизни 40—60-х годов.

Библиография: П. Büttner G., R. Prutz, Lpz., 1913; Robert Prutz, Gedenkbuch, Stettin, 1916; Шиллер Ф. П., Роберт Пруц—политический поэт и младогегельянский критик, в сб. статей автора «Очерки по истории немецкой революционной поэзии XIX в.», Москва, 1933. Ф. Ш.

ПРЮДОМ—см. «Сюлли Прюдом».

ПСАЛЬМЫ и **КАНТЫ** [от латинск. psalmus—«псалом» и cantus—«песнь»]—род в ирш (см.) религиозного содержания. Мода на них установилась в Польше к XV—XVI вв. (сб. «Kantyczki»), в XVII в. она перешла на Украину, а затем и в Московскую Русь. П. и К. содействовали внедрению в общественный быт привычки петь религиозные песни вне богослужения, прививая вместе с тем вкус к зап.-европейской музыке. В Москве в 1680 Симеон Полоцкий (см.) выпустил в свет «Псалтырь рифмованную». В предисловии, ссылаясь на существование таких стихотворных псалтырей на латинском и польском яз., он считает желательным иметь подобные же произведения на языке русском (славянском), тем более, что под польским влиянием многие москвичи стали увлекаться пением польских псалм, без понимания польского яз. Различные псалмы сочинял и другой церковный писатель того времени, тоже представитель юго-западной образованности, Дмитрий Ростовский. В XVII и XVIII веках огромное распространение получили многочисленные рукописные тетрадки П. и К. Как можно установить по записям, средой, предъявлявшей спрос на эту лит-ру, была среда духовенства, мелкого гражданского и военного чиновничества, мелкого и среднего купечества. В XIX веке П. и К. проникли уже в крестьянскую толщу, причем наибольшее распространение нашли в старообрядческой среде, несмотря на их явную генетическую связь с католической и униатской поэ-

зией. Эти П. и К. послужили источником для очень многих «духовных стихов» (см.) позднейшего склада.

В конце XVIII в., именно в 1790, был издан в Почаевской типографии так наз. «Богогласник», свод П. и К., переработанных в униатских целях. «Богогласник» несколько раз с небольшими изменениями перепечатывался на протяжении всего XIX века.

П. и К. распространялись не только письменным, но в еще большей степени устным путем, вбирая в себя элементы традиционной (польской, украинской и русской) народной песни (см.), проникаясь зачастую светским, грубо-реалистическим, комическим и иногда явно порнографическим содержанием. Создателями и распространителями их были большей частью «школяры», ученики духовных академий и семинарий, бурсы. Как выяснено теперь, П. и К. наряду с «рацеями» и другими видами школьного виршевого творчества оказали немалое влияние на форму украинских народных «дум» (см.).

Библиография: Бессонов П., Калики переходные, Сб. стихов и исследования, вып. IV, М., 1863; Житский П. И., Мысли о народных малорусских думах, Киев, 1893; Перетц В. Н., Историко-литературные исследования и материалы, т. I. Из истории русской песни, СПб, 1900. Ю. С.

ПСЕВДОКЛАССИЦИЗМ—см. «Ложноклассицизм».

ПСЕВДОНИМ [греч. pseudónymos—«ложименный»]—вымышленное имя, заменяющее собой настоящее, к-рое по тем или иным причинам надо скрыть. По условиям создания вымышленного имени следует различать П. лит-ый от П. сценического и других многочисленных случаев зашифровки имен (напр. употребление условных партийных имен при подпольной работе и т. п.). В дальнейшем мы будем говорить только о лит-ом П.

Рост употребления П. находится в прямой связи с ростом индивидуального самосознания автора, с возникновением понятий авторского права и авторской ответственности. Зашифровка имени вызывается стремлением автора по тем или иным причинам отвести от себя подозрение в авторстве. Причины эти весьма различны—П. часто подписываются первые выступления (Гоголь выпустил «Ганца Кюхельгартена» под псевдонимом В. Алова), выступления не по специальности (проф. Вагнер подписывал свои «Сказки» псевдонимом Кота Мурлыки) и т. п.; но особенно часто к П. прибегают в тех случаях, когда лит-ые выступления становятся формой политической борьбы,—отсюда особенно широкое применение П. в сатирической лит-ре, в памфлете, в критике и публицистике.

Античные классики естественно редко прибегали к П. Как на самый древний пример зашифровки имени иногда указывают на Аристофана [V—IV вв. до н. э.], якобы ставшего на сцене свои первые (а также и некоторые более поздние) пьесы не под своим именем, а под именами комических поэтов того времени Филонида и Каллистрата (причем авторство Аристофана было известно зрителям, и сами Филонид и Каллистрат за авторов этих комедий себя не выдавали). Кроме этого примера указывают еще на Ксенофонта, называв-

шего в своей «Истории Греции» (III, к. 2) Фемистогена автором описания похода Кира Младшего и скрывавшего под этим П. самого себя. Из более поздних примеров укажем на Федра (Phaedrus), автора басен на латинском яз.; по предположению Cassitto, Федр есть одно и то же лицо с тем Полибием (не греч. историком), которому Сенека написал свое «Утешение» (Consolatio ad Polybium). Зашифровка имен в поэзии средневековья тоже не подходит под понятие лит-ого П., т. к. обычно зашифровывается не имя автора, а имя адресата. В эпоху Возрождения П. впервые получают большое распространение. Правда, лишь с некоторой натяжкой можно подвести под понятие П. обычную у гуманистов манеру изменять свои фамилии на античный лад. Так напр. филолог César de l'Escale назывался Julius Caesar Scaliger; знаменитый гуманист Henri Estienne—Henricus Stephanus; сподвижник Лютера Schwartzerd—Philippus Melanchthon (буквальный перевод с немецкого на греческий—«черная земля»). Но в боях гуманистов с «темными людьми» и агитационной лит-ре времен реформации и контрреформации можно уже говорить о псевдониме в собственном смысле слова.

Не менее распространены П. в публицистической лит-ре XVII и XVIII вв., когда автору, державшему выступить против «великих мира сего», угрожали всяческие кары. Вольтер (настоящая фамилия—Arouet) имел свыше 160 П., иногда маскируя даже русским (Jean Blok, Sheremetof, Ivan Alethof и даже Alexis archevêque de Novogorod). Были П. у Бальзака, Виктора Гюго, Вальтера Скотта и едва ли не у всех крупных и малых зап.-европейских писателей.

Формы зашифровки фамилий весьма разнообразны. Иногда П. являются первые буквы настоящей фамилии (П. Я.—П. Якубович-Мельшин), иногда намекают на свое происхождение (писатель Завалишин пользовался псевдонимом А. Мордвин), иногда берут фамилию предка, когда-то писавшего (В. Я. Брюсов иногда писал под фамилией своего деда-баснописца—В. Бакулин), иногда исходят из своей профессии (ак. Н. А. Котляревский писал под П. «Старый профессор»), часто переворачивают свою фамилию, читая ее обратно (поэт М. Э. Портен—Нетроп+ов), подчас подписываются латинскими словами («Alexander»—В. Я. Брюсов, «Ното»—В. Л. Львов-Рогачевский и т. д.), иногда берут П. свое отчество (Серафимович—Александр Серафимович Попов). П. то служит подсобной фамилией для сторонних выступлений писателя (таковы псевдонимы Брюсова, Блока и др.), то совершенно затмевает настоящую фамилию автора (М. Горький, А. Белый, Д. Бедный). Д. Бедному приходилось пользоваться псевдонимами к псевдониму; так, в 1917 он подписывал ряд своих выступлений «Солдат Яшка—медная пряжка» и др. П. Иногда зашифровка фамилий стремится прозвучать комический эффект; таковы П. типа «Чехонте» (молодого Чехова), « $\frac{M}{T}$ » (Д. Д. Минаева). Примером П. собирательного, скрывающего за собой нескольких авторов, является П. братьев Жем-

чужниковых и А. К. Толстого—Козьма Прутков (см.). Особый интерес представляет П. тогда, когда он вырастает в художественный образ, от лица которого и ведется изложение (образы «Белкина» у Пушкина, «Рудого Панько» у Гоголя, «надворного советника Щедрина» у Салтыкова и т. п.).

Библиография: Bartels E., Der Schutz des Pseudonyms, Diss., Greifswald, 1919; Borgmann E., Die Kunst des Pseudonyms, 1901. Слова и псевдонимы в общем: Naukes J. E., Pseudonyms of authors, N. Y., 1882 (4 200 псевдонимов, спреобладанием америк. и английских); Cushing W., Initials a. pseudonyms, 2 vv., N. Y., 1885—1888; Weller E. O., Lexicon pseudonymorum, 2 Aufl., Regensburg, 1886; Dawson L. H., Nicknames a. pseudonyms, N. Y., 1908; Abbott W., The colloquial who's who (1600—1924), 2 vv., N. Y., 1924—1925. Французские: Barbier A. A., Dictionnaire des ouvrages anonymes et pseudonymes, 4 vv., 2 éd., P., 1822—1827; Querard J. M., Les auteurs déguisés de la littérature française au XIX-e siècle, P., 1845; Его же, Les écrivains pseudonymes de la littérature française, 2 vv., P., 1854—1864; Его же, Les supercherches littéraires dévoilées, 2 éd., 3 vv., P., 1882; Joliet Ch., Les pseudonymes du jour, P., 1884; Heyll G., de, Dictionnaire des pseudonymes, P., 1887 (новое изд. под ред. Е. А. Poinso). Англо-американские: Marchmont F., A concise handbook of ancient a. modern literature, issued either anonymously, under pseudonyms or initials, L., 1896; Halkett S. a. Laing J. A., Dictionary of the anonymous a. pseudonymous English literature, 7 vv., New a. enl. ed. by J. Kennedy, Edinburgh, издается с 1926; Stonehill Ch. A., Anonyma a. pseudonyma, 4 vv., L., 1926—1927. Немецкие: Holzmann M. u. Vohatta H., Deutsches Pseudonymen-Lexikon, Wien, 1906. Итальянские: Melzi G., Dizionario di opere anonime e pseudonime di scrittori italiani, Milano, 1848—1859; Passano G. V., Dizionario di opere anonime e pseudonime in Supplemento a quello di G. Melzi, Ancona, 1887; Россо Е., Anonimi e pseudonimi italiani (дополняет Пассано и Мельци), Napoli, 1888. Польские: Czarnowski L., Pseudonymy i kryptonymy polskie, Wilno, 1922. Еврейские: Zeitlin W., Anagramme, Initialen u. Pseudonyma neer-hebräischer Schriftsteller u. Publizisten, Frankf. a/M., 1905. Русские: Дран Е., Пseudonymy von Autoren aus der freihetlichen Bewegung Russlands in der Literatur des 19 und 20 Jh., «Zeitschrift für Bücherfreunde», 1925, S. 34—35. Карпов В. С. и Мазеев М. Н., Опыт словаря псевдонимов русских писателей, СПб, 1891; Добавления к «Опыту» помещены в «Библиографич. записки», 1892, №№ 2, 5, 6, 8 и 11; Трубчевский Ю. р. и, Еще материалы для словаря псевдонимов русских писателей, «Антивар», 1903, №№ 9—12; Кравченко-Максименкова Н., Аноним та псевдоним в загалній і українській бібліографії, «Укр. бібліографія», вып. I. Методологічний збірник, Київ, 1928; Тудубо, Словник псевдонімів в українських письменників, «Зап. істор.-філологич. відділ», 1928, кн. XVI (отд. отт., Київ, 1928). Добавления Б. Комарова к «Словнику» см. в «Зап. Укр. бібліографіч. товариства в Одесі», 1928, ч. 1; Лан Е. в. г., Литературная мифификация, М.—Л., 1930; Масанов И. Ф. и Ю. И., К истории русского литературного псевдонима, «Советская библиография», 1934, № 2. P. R.

ПСИКАРИ Эрнест [Ernest Psichari, 1883—1914]—французский писатель, вук Ренана, представитель так наз. колониального романа. В юности был социалистом, но скоро определился как один из наиболее ярких представителей молодого поколения крупной реакционной буржуазии, разочаровавшейся в парламентаризме и науке и противопоставившей им возврат к религии, милитаризм и национализм. Первое произведение Психари «Terre de soleil et de sommeil» [1908] еще носит несколько расплывчатый характер. Но появившийся в 1913 роман «L'appel des armes» говорит уже о вполне созрелой идеологии. Книга повествует о превращении антимилитариста в убежденного сторонника войны. Появление этого романа накануне войны свидетельствовало о проводившейся бур-

жуазией глубокой идеологической подготовке мировой войны, о сознательном воспитании так наз. «жертвенного поколения» (*génération sacrifiée*), к-рому в первую очередь относятся сам П. и его друг и учитель Ш. Пеги, оба убитые в первые же дни войны. Другое произведение П.—посмертный роман «*Le voyage du centurion*» [1916]—посвящено истории обращения атеиста в католицизм. В 1920 были изданы «*Les voix qui crient dans le désert*», являющиеся дополнением к «*Le voyage*». Религиозность, обнаженный милитаризм и ярко шовинистическая окраска обеспечили П. выдающееся место в ряду предшественников и идеологов современного французского фашизма. На русский яз. произведения П. не переводились.

Библиография: П. Bourget P., Предисловие к «*Voyage du centurion*», P., 1916; Massis H., *La vie d'E. Psichari*, P., 1916; Aguetant L., E. Psichari, Lyon, 1920; Gouichon A., E. Psichari d'après des documents inédits, P., 1921; Maritain J., E. Psichari, «*Revue universelle*», VIII, 1922, p. 609—633; Его же, *Antimoderne*, P., 1922, p. 203—247; Calvet J., *Le renouveau catholique dans la littérature contemporaine*, P., s. a. [1927]; Psichari H., E. Psichari, mon frère, Paris, 1933. E. G.

ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКИЙ МЕТОД—см. «*Методы домарксистского литературоведения*».

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ МЕТОД—см. «*Методы домарксистского литературоведения*».

ПУБЛИЦИСТИКА [от слова публичный, общественный]—область лит-ры, имеющая своим предметом актуальные общественно-политические вопросы, разрешающая их с точки зрения определенного класса в целях непосредственного воздействия на общество и поэтому содержащая в себе ярко выраженные оценку, призыв и т. д. В то время как художник свое идейное утверждение дает через систему образов, у публициста образ привлекается лишь как одно из средств выражения мысли, к-рое может и отсутствовать, не нарушая основного принципа построения публицистической работы. От научно-теоретических работ П. отличается тем, что она не имеет специфических черт научного исследования и пользуется теми или другими научными исследованиями, стремясь к разработке вопросов общественного порядка и освещению их уже на основе добытого научного знания. Самым ярким жанром П. является памфлет (см.). В памфлете всегда звучат ирония, сарказм, насмешка, издевательство над врагом и яркий горячий призыв к читателю. Публицистическими жанрами являются также фельетон, заметка, обращение, воззвание, прокламация, политическое письмо, лозунг, публицистическая статья. Особое место в П. занимают такие жанры, как воспоминания, письма, дневники. Дневники Герцена, Добролюбова, многочисленные воспоминания о Ленине, Сталине и т. д. могут быть приведены как образцы публицистических произведений.

Охватывая большое содержание в столь разнообразных жанрах, П. включает в себя массовую агитационную и пропагандистскую лит-ру. Здесь с предельной отчетливостью выступает подлинная природа П., ее смысл и значение как особого вида лит-ого творчества. Но П. существует не только как само-

стоятельный вид литературы, она нередко врывается в смежные области, выступая там в качестве «публицистической тенденции». Так возникла уже в 60-х гг. публицистическая критика, так художественная лит-ра 70-х гг. несла в себе яркую публицистическую окраску. Пролетарская П. органически перерастает в научную работу. Глубина научного анализа, объективность содержания, выступая в неотрывном единстве с партийной заостренностью научных выводов, сопряжены в силу этого с ярко выраженной публицистической тенденцией. Примерами такого типа научных работ с яркой публицистической окраской могут быть «Капитал» Маркса, «Анти-Дюринг» Энгельса, «Развитие капитализма в России» и «Материализм и эмпириокритицизм» Ленина, «Вопросы ленинизма» Сталина и мн. др. Публицистичность не только не уменьшает их научного характера, но, наоборот, придает ему яркость, остроту. О публицистической тенденции так. обр. мы говорим тогда, когда писатель (беллетрист, ученый) не ограничивается выражением своего понимания действительности через показ ее в образах или понятиях, но и непосредственно заявляет о своем к ней отношении. В момент обострения классовой борьбы большое значение получает публицистическая критика, когда не столько само лит-ое произведение служит материалом для критика, сколько действительность, нашедшая в лит-ре свое отражение. Это обуславливается прежде всего остротой самих вопросов действительности, увлекающей критику, а также в условиях отсутствия свободы слова (революционно-демократическая критика 60-х гг.) стремлением использовать художественную лит-ру и критику как единственное средство выражения политических взглядов.

Выясняя вопрос о взаимоотношении публицистики и лит-ры художественной, надо отличать те лит-ые произведения, в которых выступает тенденция, не вытекающая из положения и действия (по выражению Энгельса), от тех произведений, где публицистичность является органической частью идейно-образной системы. Публицистичность первого рода может происходить и из неумения художника образно отразить мир, неумения, обусловленного в частности художественной беспомощностью автора.

Развитие публицистики тесно связано с развитием общественной жизни. П. феодальной формации, П. капиталистической эпохи в зависимости от политических условий, места и времени либо существует самостоятельно либо пользуется художественной лит-рой и критикой как средствами, создавая особый тип художественной лит-ры и публицистическую критику. В эпоху диктатуры пролетариата П. развивается наряду с художественной литературой и критикой, становясь в руках пролетариата мощным орудием коммунистического перевоспитания масс и пропаганды идей коммунизма и пролетарской революции во всем мире. В то же время советская художественная литература и критика, сохраняя свою специфичность, приобретают четкую идейную направленность и

заостренность, выражая этим свойственную пролетарскому мировоззрению действенность, партийность.

В России яркие примеры П. мы находим уже в XVI в. М. Н. Покровский писал: «В XVI в. у нас появляется вдруг, что и не снилось Москве XIV в., политическая литература, публицистика». Не касаясь всей массы публицистических произведений, отметим литературную полемику Ивана IV с кн. Андреем Курбским, писания Ив. Пересветова, а еще раньше [XV в.] послание старца Псковского монастыря Филофея к великому князю Василию Ивановичу. Политическая задача Филофея заключалась в проведении идеи Москва—III Рим: «два Рима падоша, а третий стоит, а четвертому не быти». Писания Ивана Пересветова имели своей политической задачей защиту самодержавно-бюрократического государства Ивана IV и проповедь той же идеи Москва—III Рим. Публицистические произведения Ивана Грозного — письма к Курбскому и писания к игумenu Кирилло-Белозерского монастыря — вызваны были политическими задачами защиты дворянства и купечества против претензий старого боярства. Боярство выдвинуло своего идеолога — кн. Андрея Курбского, давшего «историю вел. кн. Московского» и письма к Грозному. Раньше феодал, при помощи насилия или хитрости отнял землю у своего соседа, иногда старался замолить свой грех, построив один или два монастыря. Дальше этого сознание совершенного им преступления не шло. Теперь отдельные классы оспаривают друг у друга земли и власть над трудящимися, стараясь доказать свою правоту примерами из истории, священного писания и т. д., стараясь убедить, что то, что нужно им, хорошо для всех. Поэтому иногда они даже заступаются за угнетенных и выступают под видом представителей народных масс и их интересов. В числе публицистических произведений XV—XVI вв. мы имеем произведения, направленные против церкви. «Беседа преподобного Сергия и Германа валаамских чудотворцев» — яркий памфлет, направленный против церкви и монастырей.

В XVIII в. П. в России выступила уже довольно широко. К П. должны быть отнесены сатиры Кантемира, «Были и небылицы» Екатерины II и в особенности «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева, журналистика Новикова, раннего Крылова и др. Новиков, Крылов и в особенности Радищев резко критиковали всю систему общественных отношений, крепостное право, царскую бюрократию, суд, воспитание, а Радищев и Новиков — и самовластие царя. В XVIII в. появляются произведения и низовых крестьянских, казачьих и солдатских масс: «Плач-памфлет о крепостной доле (копия с просьбы в небесную канцелярию)», «Плач холопов» и др.

На Западе начало развития П. также относится к эпохе феодализма. Острая классовая борьба конца средних веков и начала нового времени вызывает к жизни П. Борьба капитализма на Западе против феодализма приняла форму отрицания церкви и монастырей, попов и монахов как ярких выразите-

лей реакции. «Похвала глупости» Эразма Роттердамского, «Письма темных людей» обнажают характер этой борьбы средствами публицистики. Сама художественная литература принимает ярко выраженный публицистический характер.

В период Реформации, когда крестьянское движение шло под знаменем религиозной борьбы, возникла нужда в обращении к широкому народным массам. Этой потребности отвечала П., видное место среди произведений к-рой занимает полемика между Фомой Мюнцером — вождем крестьянского восстания 1525 — и вождем Реформации Лютером.

Английская революция XVII века вызвала исключительный рост П. Борьба против Карла I требовала своей аргументации в защиту казненных. Появился памфлет, отвечавший этой задаче, — «Kielsing no morder» (Умерщвление — не убийство). Промышленный переворот в Англии и развитие буржуазных отношений создали мощное развитие П. как формы политической борьбы. Такие явления, как борьба за освобождение Ирландии, чартистское движение и т. д., вызывали к жизни периодические органы, как «Спектатор» и знаменитые памфлеты Свифта и Дефо.

Период подготовки к Французской революции дал мощный толчок развитию П. в форме памфлета, фельетона, газетной сатиры и т. д. П. просветителей (Вольтер, Руссо, Дидро, мемуары Бомарше и др.) является замечательным образцом этого типа творчества. «Что такое третье сословие» Сийеса может считаться лучшим образцом тогдашней публицистики, яркой, убедительной, насыщенной политической тенденцией. Газетные статьи Марата доводят П. до высшего развития, а «Народный трибун» Бабёфа кончает период этого блестящего расцвета. Эпоха Реставрации и связанная с нею борьба придали П. сатирический характер (Поль Луи Курье, Беранже этого периода сугубо насыщены П.). П. в России продолжала развиваться и в XIX в. Центральной проблемой публицистики alexандровской эпохи оставался вопрос об освобождении крестьян и форме политической власти. Николаевская реакция не уничтожила П., но действовала на ее форму своим железным цензурным уставом. П. вошла неизбежным элементом и в художественную литературу и в критику. Блестящим публицистом-критиком николаевской эпохи был Белинский. Его знаменитое письмо к Гоголю является, по утверждению Ленина, одним из лучших произведений цензурной демократической печати. Письмо Белинского к Гоголю — замечательный яркий памфлет, с четко выраженными политическими требованиями и с страстно-разрушительным выпадом против самодержавно-крепостнического строя России.

Ярким образцом охранительной П. являются «Выбранные места из переписки с друзьями» Гоголя, против к-рых и был направлен удар Белинского. Тенденция охранительной П. развивали: в Москве — Погодин, Шевырев и отчасти славянофилы в журнале «Москвитинин», а в Петербурге — рептильные писатели Греч и Булгарин в «Северной пчеле». Тенденция революционной П. нашли свое продолжение

ние у Чернышевского и Добролюбова в «Современнике», радикальной—в «Русском слове» у Писарева. Борьба между журналами 60-х гг. велась по принципиальным политическим вопросам. Обострение классовой борьбы способствовало росту П. Вместе с тем рос и цензурный гнет, и П. неизбежно становилась частью художественной лит-ры и критики. Блестящими образцами революционно-демократической публицистической критики 60-х годов являются статьи Чернышевского, Добролюбова и Писарева. Замечательными публицистами-художниками являются Некрасов, Салтыков-Щедрин и Глеб Успенский. Реакционный лагерь выдвинул в 60-х гг. таких публицистов, как Достоевский и Катков. П. 40—60-х гг. ставила проблему крепостного права, социализма и революции, свободы человеческой личности, женской эмансипации, семьи и брака. Иной характер имела П. бесцензурная. «Предшественницей рабочей (пролетарски-демократической или социал-демократической) печати была тогда общедемократическая бесцензурная печать с „Колоколом“ Герцена во главе ее», писал Ленин («Из прошлого рабочей печати в России», Сочинения, том XVII, стр. 341). «Колокол» Герцена-Огарева создал тип вольного бесцензурного публицистического произведения, принимающего то форму памфлета, то сатиры, то прямого обвинительного акта. По яркости, силе и страстности публицистика Герцена занимает одно из первых мест в истории русской публицистики.

Появление на исторической сцене новой общественной силы—пролетариата—дало новый толчок развитию публицистики и придало ей новое содержание. В Германии публицистика выявилась особенно ярко в произведениях К. Маркса и Ф. Энгельса. Памфлеты К. Маркса показывают огромный лит-ый талант, остроумие, язвительный, уничтожающий противника сарказм; его П. являлась одновременно и агитацией и глубокой обобщающей научной работой, подкреплявшей и развивавшей определенную политически-партийную линию. Это—характерный признак пролетарской П. В России содержанием пролетарской П. на первых порах являлась борьба с народниками. Основными вопросами были вопросы о характере развития России, о крестьянстве, о революции, о социализме и т. д. Народнический лагерь выдвинул Н. К. Михайловского. С позиций марксизма (хотя и непоследовательного) боролся с народничеством Плеханов. Подлинным и наивысшим образцом последовательно-марксистской П. была гениальная публицистика Ленина, творчески развивавшая принципы Маркса в обстановке новейшего этапа капитализма. Преследования царской жандармерии обусловили появление подпольной агитационной П. Еще в 60-х гг. возникла форма подпольной прокламации. В 90-х и 900-х гг. в России «подпольные листки» были обычным явлением. Многие марксисты-публицисты пользовались образами художественной лит-ры (Некрасова, Салтыкова-Щедрина, Гл. Успенского и др.). Борьба с экономизмом и меньшевизмом, отзовизмом, богоискательством, богостроитель-

ством, ликвидаторством и т. д. вызвала к жизни яркие произведения большевистской публицистики (В. Воровский, М. Ольминский, М. Покровский, В. Фриче и др.). Особенность ее заключалась прежде всего в открытом проведении в ней принципа партийности. Ленин в 1905 писал: «Литература должна быть партийной. В противовес буржуазным нравам, в противовес буржуазному литературному карьеризму и индивидуализму, „барскому анархизму“ и погоне за наживой,—социалистический пролетариат должен выдвинуть принцип партийной литературы, развить этот принцип и провести его в жизнь в возможно более полной и цельной форме. В чем же состоит этот принцип партийной литературы? Не только в том, что для социалистического пролетариата литературное дело не может быть орудием наживы лиц или групп, оно не может быть вообще индивидуальным делом, независимым от общего пролетарского дела. Долой литераторов беспартийных! Долой литераторов сверхчеловеков! Литературное дело должно стать частью общепролетарского дела, „колесником и винтиком“ одного единого, великого социал-демократического механизма, приводимого в движение всем сознательным авангардом всего рабочего класса. Литературное дело должно стать составной частью организованной планомерной, объединенной социал-демократической партийной работы...

Мы, социалисты, разоблачаем это лицемерие (т. е. свободу печати—М. Д.), срываем фальшивые вывески,—не для того, чтобы получить неклассовую литературу и искусство (это будет возможно лишь в социалистическом внеклассовом обществе), а для того, чтобы лицемерно-свободной, а на деле связанной с буржуазией, литературе противопоставить действительно свободную, открыто связанную с пролетариатом литературу» (Ленин, Партийная организация и партийная литература, Сочин., т. VIII, стр. 387 и 389).

Примерами партийной-заостренной пролетарской публицистики кроме названного могут служить статьи «Искры» до раскола или в революцию 1905 публицистика лит-ой группы при МК РСДРП в сборниках «Текущий момент», «Вопросы дня» и др. Не замолкала пролетарская П. и в годы реакции после революции 1905. Литераторы выступали тогда не только с публицистически-художественными произведениями, но и прямо с публицистическими статьями, как напр. М. Горький.

В то же время буржуазия открыто превращала своих публицистов в продажных, лживых, на все готовых наемных агентов, к-рые не стыдились быть орудием вопиющей несправедливости. Меншевистская П., как и буржуазная, выполняла свою политическую задачу—одурманивания масс, превращая их в послушное орудие империалистических хищников. Пролетарская П. вынужденно ушла в подполье и свободно развернулась лишь после Октябрьской революции. Гражданская война, социалистическое строительство, индустриализация страны, коллективизация с. х., громадный культурный подъем в стране, рабселькоровское движение, возникно-

вание множества газет и массовых изданий, все это вызвало расцвет пролетарской П. Работы гениального вождя социалистической революции т. Сталина, а также речи лучших соратников его, тт. Кирова, Кагановича, Молотова, публицистика «Правды» являются образцами советской пролетарской П. В условиях диктатуры пролетариата П. является мощным орудием пропаганды и агитации в коммунистическом духе. Научность и партийность—характерные черты пролетарской публицистики.

М. Добрынин

ПУЙМАНОВА Мария [Marie Pujmanová]— чешская писательница. Р. в 1893 в семье профессора Пражского ун-та. Первая книга П. вышла в 1918 под названием «Под крыльями» (Pod křidly). Тогда Пуйманова находилась под влиянием импрессионистических произведений писательницы Свободовой. Первая книга П. является воспоминаниями из детских лет, причем П. изображает буржуазную семью в очень радужных красках. Но следующая книжка П.—«Рассказы из городского сада» (Povídky z městského sadu, 1920)—уже острая критика буржуазной семьи и ее устоев. П. переходит к реалистическому изображению действительности и в романе «Пациентка доктора Гегеля» (Pacientka d-ka Hegla, 1931) развешивает объективную картину упадка буржуазного общества. Одновременно с художественным ростом наступает у П. поворот к революционному движению рабочего класса. Она участвует активно в движении интеллигенции, сочувствующей революционной борьбе пролетариата, совершает поездку во время забастовки в угольный район северной Чехии, выступает там на собраниях и пишет статьи в пользу бастующих горняков. В 1933 П. посетила СССР и выпустила книжку «Взгляд на новую землю» (Pohled do nové země), полную восторженных отзывов о строительстве СССР.—П. принадлежит к числу выдающихся чешских писательниц.

Ю. В.

ПУЛ Эрнест [Ernest Poole, 1880—]—американский журналист и писатель. Работал корреспондентом в России в 1905 и в 1917—1918. Близко стоял к рабочему движению; помогал Э. Синклеру собирать материал для «Джунглей». Наиболее социально-значительное его произведение—роман «The harbour» (Гавань, 1915)—дает картину развития нью-йоркского порта в различные периоды капитализма. В этом же романе ставится проблема положения писателя в буржуазном обществе—выбор между легким успехом и поисками социальной правды. Сам П. в послевоенный период пошел по первому пути. Место пролетарской революции заняла послевоенная «революция» в буржуазной морали, проблема «отцов и детей», брачные неурядицы миллионеров и т. п. («Silent storms»—«Немые бури», 1927, и др.). Социальные проблемы трактуются им в плане буржуазной филантропии («Nurses on horseback», 1932). Революцию 1917 П. встретил как поклонник «демократического развития» русской деревни под знаком кулацкой «американизации» («Village: Russian impressions»—«Деревня—русские впечатления», 1918). Манера П. характеризуется добросовестным, несколько бесцветным реализмом.

Библиография: I. Voice of the street, N. Y., 1906; His second wife, N. Y., 1918; Dark people, Russia's crisis, N. Y., 1918; The village: Russian impressions, N. Y., 1918; Hunter's Moon, N. Y., 1925; Silent storms, N. Y., 1927; Destroyer, N. Y., 1931; Great winds, N. Y., 1933; Гавань, Роман, перев. Я. Я. Круковской, изд. «Сейтель», Л., 1924 (и в др. изд-вах: «Прибой», Л., 1924; ВЦСПС, М., 1924); То же, сокращ. перев. Э. К. Пименовой, Гиз, М.—Л., 1926; Опасность, Роман, под ред. В. Азова, изд. «Петроград», Л.—М., 1925.

II. B a l d w i n C. S., Men who make our novels, 3-rd. ed., N. Y., 1924; M e n s k e n H. L., Prejudices, First series, N. Y., 1919 (резко отрицательная характеристика); v a n D o e n C. S., Contemporary American novelists, 1900—1920, N. Y., 1923. Отзывы о романах П.: Благый Д., «Книгошар», 1924, № 33(64) (о «Гавани»); Динамов С., «Книгошар», 1925, № 25 (об «Опасности»);

3. П.

ПУЛАЙЛЬ Анри [Henry Poulaille, ?—]—современный французский писатель. Вышел из рабочей среды, вождь лит-ой школы, группировавшейся вокруг журн. «Nouvel âge», печатается с 1925. Лейтмотив ранних произведений П.—пацифистское осуждение войны, разрушительности личного счастья. В сборнике новелл «Ames neuves» [1925] нищенское существование полурабочих, полуремесленных семей в послевоенные годы дано через детское восприятие (контрастное сопоставление непосредственных радостей бытия ребенка и осознания им ужасов нужды). В романе «L'enfantement de la paix» [1926] показаны несчастья бывших фронтовиков, увидевших, что их места в жизни заняты. Но герои П. не проникаются пафосом борьбы с социальным злом.

В 1930 П. выпустил книгу теоретических и критических статей «Nouvel âge littéraire», в к-рой изложил в духе социал-реформизма свое понимание пролетарской лит-ры и стоящих перед ней задач. Считая, что творчество пролетарских писателей должно исходить из натуралистических принципов Золя и его школы, он призывает строить лит-ое произведение на документации фактов рабочего быта и психологии, выступает против политической направленности в литературе, как препятствующей «объективному» изображению действительности. Вышедший в 1931 роман П. «Le pain quotidien» дает конкретную иллюстрацию теоретических положений автора. Продолжая, как и в ранних произведениях, описывать беды и несчастья рабочего люда, П. с натуралистической точностью рисует сцены труда, домашней жизни, описывает стачку, выборы в парламент, празднование 1-го мая, выводит как эпизодических лиц социалиста, анархиста, но во всем этом абсолютно отсутствует что-либо похожее на пробуждение классового самосознания, пафос революционной борьбы. Жалкими и ничтожными рисуются герои П. даже в своих попытках протеста и проявлениях элементарной солидарности.

Как в области теории, так и в своей художественной практике Пулайль—представитель буржуазной агентуры в рабочем классе, пытающийся притупить классовое сознание пролетариата и отвлечь его от революционной борьбы.

Библиография: I. Ils étaient quatre, Roman, 1925; Charlie Chaplin, 1927; Le train fou, Roman film, 1928; Избранные рассказы (из сборника «Ames neuves»), авторизован. перев. Г. Наматьер, М., 1927; Мир заключен, Роман, перев. К. И. Варшавской, Л., 1927; Письмо

Сюзанны Энгельсон к Апри Пуляй и его ответ, «Литература мировой революции», 1931, № 5—6.

П. Guicheno J., *Littérature prolétarienne*, «Europe», 1931, 15/XII, p. 568; Bernard M., *Le pain quotidien par H. Poulaille*, «Nouvelle revue française», 1932, 1/II, p. 302; Fernandez R., *Le pain quotidien d'Henry Poulaille*, «Marianne», 1934, 16/V, p. 4; Ромов С., Апри Пуляй, «Nouvel âge littéraire», P., 1930, «Иностранная книга», Серия литературно-художественная, 1930, № 2, октябрь; Селивановский А., «Пролетарская» литература г-на Пуляйа, «Литература мировой революции», 1932, № 5—6; Энгельсон С. М., «Проблема Золя» во Франции, «Литература мировой революции», 1932, № 5. Л. Галицкий

ПУЛЬЧИ Луиджи [Luigi Pulci, 1432—1484] — итальянский поэт эпохи Ренессанса (см.). Р. во Флоренции в буржуазной семье. Был приближенным флорентийских правителей,



Титульный лист поэмы Пульчи «Морганте» [1500]

банкиров Медичи и в частности знаменитого Лоренцо Медичи (см.). Связанный с последней тесной дружбой, П. воспевал его победы на турнирах («Giostra di Lorenzo» — «Турнир Лоренцо», 1469), развлекал его шутивными сонетами и выполнял его дипломатические поручения в различных городах Италии.

Место Пульчи в истории лит-ры Ренессанса определяется его участием в кружке поэтов, группировавшихся вокруг Лоренцо и проводивших определенную литературно-политическую линию в интересах правящей Флоренцией буржуазной знати. Как сам Лоренцо, Полициано и другие поэты этого кружка, П. стремился вывести гуманистическую литературу за пределы чисто ученой академической поэзии на латинском яз., господствовавшей в Италии в первой половине XV в. Стремясь воздействовать на широкие круги мелкой буржуазии, П., как и Лоренцо, писал на народном яз., стремился демократизировать тематику и форму своих произведений, использовал мотивы и ритмы народной поэзии (так

наз. *strambotti*), вносил элементы буффонного реализма в обрисовку действительности. В целом, Пульчи демократичнее всех прочих поэтов кружка Лоренцо; его юмор носит более грубый, но и более сочный, плебейский характер.

Особенно ясно это отразилось в главном произведении П. — поэме «Il Morgante» (Морганте, 1482—1483). Эта поэма, с одной стороны, отражала тяготение буржуазной аристократии Флоренции к рыцарскому быту и тематике, с другой стороны — высмеивала эту тематику в наивной трактовке ее так наз. кантасториями — уличными сказителями, развлекавшими народ рассказами о подвигах героев каролингского эпоса и романов Круглого стола. «Морганте» состоит из 28 песен, каждая из которых начинается и кончается, по примеру кантасториюв, религиозным воззванием. В первых 23 песнях Пульчи точно следует за сюжетом анонимной поэмы «L'Orlando» [ок. 1380], в последних 5 песнях вольно использует другие поэмы кантасториюв и в первую очередь «Spagna in Rima», повествующую о Ронсевальской битве. Сюжет поэмы — излюбленная народными певцами вражда между родом Кьярамонте, к которому принадлежат «герои» Орlando (Роланд) и Ринальдо, и родом Маганца, представителем которого является «предатель» Гано (Ганелон). Последнему удается оклеветать «героев» перед императором Карлом, который изображен глупым стариком, посылающим на гибель своих вернейших вассалов. Помимо Карла в поэме снижены также и другие главные герои. Так, Ринальдо изображен болтуном, бабником и обжорой; аппетит управляет его поступками больше, чем рыцарский дух. Даже Орlando, являющийся наиболее серьезным персонажем поэмы, имеет на себе легкий налет комизма.

Хотя главный герой поэмы — Орlando, однако Пульчи назвал ее именем второстепенного персонажа, исчезающего в XX песне, — крещенного Роландом и беззаветно преданного ему глухого, но доброго великана Морганте, обладающего колоссальной силой и таким же аппетитом (съедает за ужином целого слона и т. п.) и умирающего от укуса рака в пятку. Наименование поэмы именем Морганте — сознательный прием, которым П. подчеркнул ведущую роль в его поэме буффонного элемента и несущественность ее рыцарской фабулы. Буффонада Пульчи насыщает особенно сильно изобретенные им самим 2 комических эпизода ее — с Маргутте (песни XVIII—XIX) и с Астаротте (песнь XXV). Если Морганте — воплощение добродушной и грубой силы, то Маргутте — воплощение хитрости, плутовства и всяческих пороков. Отъявленный циник, богохульник, вор и обжора, издевающийся над всем и даже умирающий от смеха, Маргутте привлекает к себе сочувствие своим остроумием и откровенностью. Образ его дает П. возможность развернуть во всю ширь свое нигилистическое отношение к феодально-религиозным ценностям. Еще более ярко проявляется насмешливое отношение П. к религии в образе любезного дьявола Астаротте, которого П. заставляет проповедовать

христианские догматы и защищать истинность католической веры.

Но буффонада призывает не только вставные этюды поэмы, но и ее основную фабулу. Излюбленный прием Пульчи—чудовищное преувеличение, накопление невероятнейших происшествий и подвигов, само по себе обесмысливающее их. При этом П. ведет сначала рассказ в серьезном тоне, а затем разрушает иллюзию читателя неожиданной насмешкой. Так поступает П. даже в самых патетических местах поэмы, напр. в описании Ронсевальской битвы, в котором архангел Гавриил, напугав умиравшего Роланда, приносит ему новости с того света о Морганте и Маргутте, а апостол Петр, крикая и обливаясь потом, ежеминутно открывает двери рая для убитых французских рыцарей и гложет от беспрестанного пения «Осанны», которым встречают в раю погибших героев.

Систематическое разрушение иллюзии, неуважение к «священным» вещам, циническая насмешка над феодально-церковной моралью, прославление житейской ловкости, хитрости и плутовства позволяют признать П. идеологом крепкого ядра флорентийской буржуазии, выступающим против аристократического вырождения ее верхушки. Эти особенности поэмы П. отличают ее от связанных с нею тематически и некоторыми приемами поэм *Б о я р д о* (см.) и *А р и о с т о* (см.) и роднят ее с поэмами *Ф о л е н г о* (см.), использовавшего манеру П. для борьбы с нарастающей в Италии в первой половине XVI века феодальной реакцией. С другой стороны, от П. протягивается (как непосредственно, так и через *Фоленго*) нить к великому буржуазному гуманисту—сатирику *Р а б л е* (см.), усвоившему метод систематической буффонной гиперболизации людей и явлений с целью их разоблачения и вдохновившемуся целым рядом образов Пульчи (*Морганте, Маргутте* и др.).

Библиография: I. Лучшее издание «Morgante» вышло под ред. G. Fatini, 3 vv., Torino, 1927; Lettere di Luigi Pulci a Lorenzo il Magnifico e ad altri, a cura di S. Bongi, Lucca, 1886; Strambotti di Luigi Pulci fiorentino, ed. A. Zenatti, Firenze, 1887. Русских переводов Пульчи не имеется.

II. *R a j n a P.*, La materia del Morgante, «Propugnatore», (1869), t. II; *E g o ж е*, La rotta di Roncisvalle, ib., (1871), t. IV; *E g o ж е*, Le fonti dell'Orlando Furioso, 2-da ed., Firenze, 1900; *H ü b s c h e r L.*, Orlando, die Vorlage zu Pulci's Morgante, Marburg, 1886; *F o l f a n o P.*, Il Morgante di L. Pulci, Torino, 1894; *V o l p i G.*, Luigi Pulci, studio biografico, «Giornale storico della letteratura italiana», t. XXII, 1893; *D e S a n c t i s F.*, Il Morgante, «Scritti vari, inediti o rari», a cura di B. Croce, Napoli, 1898; *E i n s t e i n L.*, L. Pulci and the Morgante maggiore, Berlin, 1902; *M o m i g l i a n o A.*, L'Indole e il riso di Pulci, Rocca S. Casciano, 1907 (перевд. в 1926); *P e l l e g r i n i C.*, L. Pulci: l'uomo e l'artista, Pisa, 1912; *E g o ж е*, La vita e le opere di L. Pulci, Livorno, 1913 (перевд. в 1927); *Г а с п а р и А.*, История итальянской литературы, том II, М., 1897; *О в е т т А.*, История итальянской литературы, СПб., 1908, в Гиз, М.—П., 1923. *С. Мокучьский*

ПУМПУРС Андрей [Andrejs Pumpurs, 1841—1902]—латышский поэт. Один из идеологов нарождавшейся латышской буржуазии, к-рая под знаменем национального освобождения подняла в 60-х гг. на борьбу против феодализма, против немецкой бюрократии бесправное латышское крестьянство. В поэзии и в общественной деятельности П. отразились и сила и слабость этого движения: его прогрессив-

ный, но не революционный характер, политическая наивность его вождей, надеявшихся, что в борьбе против немецких баронов их поддержит русский царизм, и наконец переход движения в реакционное русло после реформы 60-х годов, удовлетворившей требования зажиточного крестьянства. Пумпурс—восторженный глашатай идеи освобождения латышского народа, он же—верный слуга царизма, военный чиновник, в 1877 отправившийся добровольцем на сербско-турецкую войну. Его поэзия—романтическая идеализация национальной старины, эпохи воображаемой свободы и благоденствия латышского народа. На возрождение в будущем этого несуществовавшего строя П. и возлагал свои восторженные надежды. В доказательство славного прошлого П. создал мифы о древних латышских богах и героях: стихотворение «Иманга», эпос «Lācplēsis» (Лачплэсис) и др.

В смысле чистоты, гибкости и образности языка поэзия П. и его соратников намного превосходит творчество латышских писателей предыдущей эпохи.

Библиография: I. Andreja Pumpura raksti, 3 izd., Riga, 1925 (с биографич. очерком R. Klauštins'a); Izlāsti raksti, Riga, 1927; Lācplēsis, Latvju tautas varonis, 3 izd., Riga, 1929. *А. Перле*

ПУНКТУАЦИЯ—правила употребления дополнительных письменных знаков (знаков препинания), служащих для обозначения ритмики и мелодики фразы, иначе фразовой интонации (см.). При этом надо отметить, что паузы (см.), которые мы считаем основным средством ритмического членения речи, фактически могут и отсутствовать, и впечатление пауз может обуславливаться лишь соответствующей интонацией. Поскольку однако ритмика и мелодика речи выражают членение потока нашей мысли, а иногда ту или другую связь отдельных ее моментов и наконец некоторые смысловые оттенки, постольку можно сказать, что знаки препинания служат собственно для обозначения всего этого на письме. Этим определяется двойственный характер всякой П.: фонетический, поскольку она выражает некоторые звуковые явления, и идеографический, поскольку она непосредственно связана со смыслом. Членение речи—мысли, а в еще большей мере связь между отдельными ее частями и разные смысловые их оттенки выражаются в речи не только интонационно, но и отдельными словами, формами слов и порядком слов, и если справедливо, что членение и аффективные оттенки всегда находят себе выражение в интонации (хотя далеко не всегда это обозначается на письме), то связь между отдельными частями речи только очень суммарно выражается интонационно, а логические их оттенки и очень редко. Во фразе «Я спросил моих друзей довольно ли они своим пребыванием в Москве», написанной даже без знаков препинания, частица «ли» ясно показывает, что членение фразы приходится перед словом, к-рому эта частица относится; и соответственная интонация, передаваемая на письмо запятой, выражает членение, выраженное уже этим «ли». Такой же случай мы имеем и во фразе «Мы не топили вчера плиты потому что было слишком жарко», где слово «потому что»

и соответственная интонация выражают аналогичное членение. Наконец во фразе «Были вы вчера в театре» вопрос выражен частицей «ли» и вопросительной интонацией, нашедшей себе отражение на письме в виде вопросительного знака. Однако в последней фразе вопросительная интонация может быть сильно ослаблена, а в некоторых языках и вовсе аннулирована. Во второй фразе характер связи между двумя ее членами выражен исключительно словом «потому что», а не интонацией и т. п. С другой стороны, часто бывает и так, что интонация является единственным средством выражения как членения, так и характера связи между отдельными частями. Так, вторую же из вышеприведенных фраз можно перестроить следующим образом: «Мы не топили вчера плиты: было слишком жарко», где и членение и причинная связь выражены единственно интонацией. Благодаря этому совершенно естественно, что известную дешёву исторического анекдота — «казнить нельзя помиловать» — абсолютно нельзя понять без знаков препинания, которые бы отражали интонацию и ее членение.

Но дело дальше осложняется еще тем, что разные средства выражения членения речи могут иногда друг другу противоречить: «Я знаю что он придет», «дом где я живу» производятся чаще всего как интонационные целые, несмотря на словечки «что», «где», к-рые несомненно выражают членение. При таких обстоятельствах естественно, что П., которая должна отражать все эти явления на письме, находится зачастую в затруднительном положении. В силу своей фонетической природы П. должна была бы обращаться к интонации, которая в естественном потоке устной речи всегда налицо и не оставляет места ни для каких сомнений; но когда нам надо искусственно воспроизвести эту интонацию, для того чтобы записать ее на бумаге в виде знаков препинания, дело оказывается очень трудным. Поэтому П. охотно обнаруживает другую свою природу — идеографическую — и обращается к словесному анализу каждого данного контекста. Но и смысловой анализ зачастую представляет значительные затруднения, а потому П. часто обращается к тем средствам выражения смысла, которые легче схватываются, — к словам, их формам, их порядку и т. д., и зачастую ставит знаки вопреки смыслу и интонации, руководствуясь лишь формальными признаками. Мы уже видели, что там, где по-русски ставится формальная запятая (перед относительными словами), сплошь и рядом нет никакого — ни интонационного ни смыслового — членения: в самом деле, синтагма «дом где я живу» по смыслу абсолютно равна синтагме «наш дом» (с переносным значением слова «н а ш»), имея лишь отличную от нее внутреннюю форму (см. «Семантика»). Далее, мы обязательно выделяем запятыми такие слова, как «кажется», «вероятно», «может быть» и т. д., исходя из формального отнесения этих слов к категории «вводных слов». Между тем это в большинстве случаев не оправдывается ни интонационно ни по смыслу, т. к.

по большей части эти слова не являются самостоятельными предметами мысли. Благодаря этому в общепринятой П. скрадывается глубокое различие между «кажется, мы приехали» и «мы кажется приехали». С другой стороны, мы никак не отмечаем совершенно очевидного членения в таких фразах, как «мой дядя | был старый революционер», «мои родственники с отцовской стороны | приехали наконец в Москву» (школьные учебники вынуждены даже специально утверждать, что сказуемое никогда не может быть отделяемо запятой от своего подлежащего). Благодаря всему сказанному правила пунктуации носят в большинстве случаев компромиссный характер и являются отчасти фонетическими, отчасти смысловыми, отчасти формальными.

Большинство древних письменностей из всех знаков препинания знало только «абзац» или «точку». Графически они выражались по-разному, хотя повидимому точка и была самой распространенной формой, и первоначальная дифференциация этого знака у греков состояла лишь в постановке точки вверху строки, посреди строки и внизу строки. Значительное развитие П. получила лишь у поздних alexandрийцев. В древнерусской письменности самым распространенным знаком тоже была точка, употребляющаяся более или менее в смысле нашей запятой и в основном разделяющая повидимому текст на синтагмы (см. «Синтаксис»). Те или другие знаки более сложной формы, к-рые более или менее отвечали бы по смыслу нашей точке, встречаются реже и являются чем-то средним между нашим «абзацем» и «точкой». В этой же функции фигурировало повидимому то, что мы назвали бы большой, или прописной буквой, т. е. так или иначе увеличенная и изукрашенная буква.

Современная европейская П., в том числе и русская, восходит к началу книгопечатания, когда типографщики братья Мануции увеличили число знаков препинания и установили правила их употребления.

Однако правила эти установились не сразу, и в разных языках значительно разнятся друг от друга, причем можно наметить два их типа: французский (английский, итальянский и т. д.) и немецкий (чешский, польский, русский и т. д.). Первый реже, чем второй, ставит тире, употребляет гораздо меньше запятых и стремится выразить ими смысловые нюансы (зачастую чисто идеографические, т. е. вне всякой связи с интонацией); второй широко признает тире и злоупотребляет запятыми, ставя их более или менее по формальным признакам. В первом типе, напр. во французском, относительные придаточные предложения только тогда выделяются запятыми, когда пропуск их искажает общий смысл фразы; напротив, во втором, напр. в русском, запяты ставятся в этих случаях всегда. Напр. русской фразе «она знала человека, который ей поклонился» во франц. яз. соответствует фраза «elle connaissait l'homme qui l'avait saluée», где запятой никак нельзя поставить, т. к. «который ей поклонился» является для слова «человек» необходимейшим определением, без которого вся фраза теряет свой

смысл. Ж. Санд, имевшая свою систему П., стояла между прочим за систематическое употребление запятых при кратких относительных предложениях (независимо от их функции), ссылаясь повидимому на интонационные тенденции живой речи, объединяющей в таких случаях определяемое и определяющее в одно целое понятие. Так, во фразе «elle s'approcha de la lampe, qui finissait de brûler» (она подошла к лампе, которая догорала) она предлагала не ставить запятой. Но ее предложение не прошло, т. к. именно на этой фразе было показано, что без запятой она означала бы, что «она подошла к той лампе (из многих), которая догорала»; по-русски, при существующих правилах П., отсутствие запятой было бы просто безграмотностью, и указанное смысловое различие никак не может быть выражено знаками препинания.

Независимо от того или иного типа П., употребляемые в европейских письменностях знаки препинания имеют следующие общие смысловые функции: 1. запятая, с одной стороны, разделяет единое целое на отдельные части, члены, поскольку эти части не являются вполне самостоятельными единицами речи (легкое повышение тона); с другой стороны, она ставится между так называемыми однородными членами, вернее однородными элементами одного и того же члена единого целого (интонация перечисления); 2. точка с запятой разделяет вполне самостоятельные части единого целого (небольшое понижение тона); 3. двоеточие также разделяет две вполне самостоятельные части единого целого, но кроме того указывает, что во второй части даются какие-либо разъяснения к первой; так. обр. интонация, выраженная двоеточием (повышение тона), имеет приблизительно то же значение, что союзы «а», «именно», «потому что», «так что»; 4. тире, или черта, имеет самое неопределенное значение, в связи с чем сфера его употребления очень колеблется в разных письменностях от единственной функции разделения слов разных действующих лиц в диалоге (во французском) до крайне разнообразного его применения (в русском); повидимому можно сказать, что основной смысл тире—это более или менее резкое противопоставление, выражаемое повышением, а затем резким падением тона, а иногда и реальной паузой, противопоставление вопроса и ответа, подлежащего и сказуемого, протезиса и аподозиса, действия и неожиданного следствия, действия и его причины и т. п.; последнее обстоятельство ведет к некоторому смещению тире с двоеточием; кроме того тире употребляется иногда в смысле скобок; 5. точка в связи с большой буквой следующего слова обозначает полную законченность высказывания, выражаемую сильным понижением тона; 6. абзац, или «красная строка», к-рую тоже надо считать своего рода знаком препинания, углубляет предшествующую точку и открывает совершенно новый ход мыслей; 7. многоточие выражает недоконченность, недоговоренность, оборванность мысли (отсутствие и повышения и понижения тона); 8. вопросительный знак (специфическая интона-

ция) выражает вопрос; 9. восклицательный знак со специфической интонацией выражает сильный аффект (удивление, ужас и т. п.) и особенно энергичное приказание (здесь полезно будет указать, что в испанском вопросительные и восклицательные знаки остроумным образом ставятся не только в конце предложения, а и перед ним, но в перевернутом виде: ¿ sabe vd. el castellano?); 10. кавычки (лапочки) употребляются для текстуального приведения чужой речи, чужих фраз и даже отдельных слов, которые пишущий не считает своими (специфическая интонация); 11. скобки обозначают, что мысль, в них приведенная, совершенно выпадает из общего хода речи, что выражается иной высотой тона того, что произносится в скобках.

Черточка (иначе дефис), пробел между словами, а построчный хотя и являются дополнительными письменными знаками, но собственно не относятся к знакам препинания, так как не имеют отношения к фразовой интонации. Из них пробел не требует объяснений; черточка, или дефис, присоединяет частицы, не могущие быть употребленными отдельно, а также слова, потерявшие свою самостоятельность; апостроф выражает пропуск буквы, нормально пишущейся в данном слове.

Библиография: О П. в классической древности см.: Steintal H., Geschichte der Sprachwissenschaft bei den Griechen und Römern, Berlin, 1863. Специально о рукописной П. см. в соответственных палеографиях. О современной П. см.: Bieling A., Das Princip der deutschen Interpunktion nebst einer übersichtlichen Darstellung ihrer Geschichte, Berlin, 1880; Пешковская А. М., Знаки препинания и научная грамматика, в его брошюре «Школьная и научная грамматика», изд. 5, 1925; Пунктуация, в «Проекте реформы правописания». Наркомпрос РСФСР. Сектор науки, Огиз, Москва—Ленинград, 1930. Л. Шерба

ПУРАНА [от древнеиндийского purāṇam ākhyānam—«древнее предание»]—жанр древнеиндийской поэзии, религиозно-философская эпопея, включающая согласно указаниям туземных поэтик следующие обязательные «пять примет» (pañcalakṣaṇa): 1. sarga—«космогония»; 2. pratisarga—«воссоздание» циклически уничтожаемых и воссоздаваемых миров; 3. varṣa—«родословная богов» и святых отшельников (риши); 4. manvantarāṇi—эпохи праотцев рода человеческого (ману) и 5. varṣānucarita—«история родословных» царских династий Индии. Объединяя так. обр. космогонические мифы и исторические предания, П. занимают видное место в культовой литературе индуизма, пропагандируя культы Вишну или Шивы; представляют они, как показывают новейшие исследования, и известную ценность как источник по истории домусульманской Индии.

Художественная ценность П. не велика: окончательно оформленные сказителями брахманской касты, использовавшими их для прославления святых своего храма, предназначенные для воздействия на слушателей из низших каст, пураны поражают неистовыми гиперболами (например любовная встреча царя Пурураваса и нимфы Урваси продолжалась 61 000 лет), путанным темным изложением, неряшливостью метра и небрежным языком. Традиция называет 18 пуран, таково и чи-

сло дошедших до нас памятников. Это: 1. Брахма-П., или Ади-П. («Пурана начала»), посвященная прославлению святилища в Ориссе; 2. Падма-П. («Пурана лотоса»), содержащая наряду с многочисленными мифами вишнуизма миф о сотворении мира богом Брахмой; 3. более древняя по характеру Вишну-П., одна из основных культовых книг вишнуизма; 4. шиваитская Вайю-П.; 5. наиболее прославленная Бхагавата-П., повествующая о воплощениях Вишну; 6. развивающая учение о бхакти (спасение через любовь к богу Вишну) Нарада-П.; 7. Маркандей-П., во многом примыкающая к Махабхарате (см.); 8. Агни-П., выделяющаяся своим энциклопедическим характером среди остальных П. и вложенная в уста бога огня—Агни; 9. Бхавишья-П.—П. пророчеств; 10. Брахмавайварта-П., содержащая ряд мифов о богине Пракрити («первоматери»), о слоноголовьем боге Ганеше и в особенности о Кришна-Вишну, прославлению которого она посвящена; 11. Линга-П., раскрывающая мистическую символику шиваитского культа фаллуса (линга); 12. Вараха-П.—собрание вишнуитских молитв и ритуалов; 13. Сканда-П., не представляющая единого произведения, но охватывающая целый цикл произведений; 14. Вamana-П., посвященная воплощению Вишну в виде карлы; 15. Курма-П., излагающая учение об эманациях (шакти) Шивы; 16. Матсья-П., включающая миф о спасении Ману во время потопа богом Вишну, воплотившимся в большую рыбу (матсья); 17. Гаруда-П., вкладывающая прославление бога Вишну в уста мифической птицы Гаруда; 18. Брахманда-П., т. е. «Пурана о яйце Брахмы».

Наиболее спорным является вопрос о хронологическом приурочении цикла. Хотя упоминания о П. находим уже в Ведах, дошедшие до нас тексты—значительно более позднего происхождения. Постоянно встречающееся в них описание «железного века» («века Кали») свидетельствует о близости их возникновения к эпохе чужеземного порабощения Индии—мусульманского завоевания XII в., по мнению одних ученых, завоевания гуннами VI в.—по мнению других. Ряд исторических свидетельств заставляет считать последнее мнение более вероятным.

Библиография: На европейские языки переведены: The Vishnu Purāna, by H. N. Wilson, L., 1840, 2-nd. ed., by F. Hall, 5 vv., L., 1864—1877; Le Bhāgavata Purāna, par E. Burnouf, t. 1—3, P., 1840—1847; The Mārkaṇḍeya Purāna..., by F. E. Pargiter, Calc., 1888—1905; The Agni-Purāna..., by M. N. Dutt, Calc., 1903—1904; The Garuḍa-Purāna..., by M. N. Dutt, Calc., 1908. Кроме того неоднократно переводились отдельные разделы и эпизоды: Wils on H. N., Puranas or an account of their contents and nature, 2-nd ed., Calc., 1898. См. «Индийская литература».

ПУРАПУТЕ Ян [Jānis Purapuķe, 1864—1902]—латышский писатель. Сын батрака. Окончил учительскую семинарию, затем учительствовал. Автор ряда рассказов, повестей и романов. Наиболее ценное его произведение—«Свой уголок, своя полоска». Это—реалистическое изображение суровой борьбы безземельного крестьянина, потом и кровью добывающегося «своего уголка» и становящегося собственником усадьбы. Слабые в художественном отношении, произведения П.

проникнуты консервативной идеологией. П. борется против «нового течения» (см. «Латышская литература») —идейного направления 90-х гг., охватывавшего как легальных марксистов, так и первых проповедников революционного марксизма в Латвии. Он враг эмансипации женщины (памфлеты «Новое течение», «Наши современные девушки», роман «Враг женщин»). В творчестве П. реализм переплетается и с слезливым сентиментализмом и с грубым натурализмом.

Библиография: I. Послевоенные издания: Mazle stāsti. [Riga], 1931; Leisu svetbilžu griezējs, Stāsts iz agrākās leišu dzīves, Riga, 1928. А. Перле

ПУРИЗМ [латинское puras—«чистый»]—направление в строительстве лит-ого языка, ставящее своей задачей стабилизацию его лексики, «очищение» ее от всех элементов, осуждаемых лит-ым каноном, в первую очередь от иностранных слов, и дальнейшее обогащение языка словами, образованными исключительно средствами родного языка.

В сущности в лингвистических трудах в понятии «пуризм» объединяются весьма различные по своей социальной значимости явления, чем объясняются и расхождения в его оценке.

В эпоху становления так наз. «национальных» лит-ых языков, в особенности в странах, экономически отсталых, господствующие классы к-рых деликом усвоили иноязычную культуру более передовых стран, явления П. возникают в связи с ростом национального самосознания и свидетельствуют о стремлении найти более широкую «народную» базу для лит-ого языка, разбить его сословную ограниченность и создать единство языка в стране—«одно из важнейших условий действительно свободного и широкого, соответствующего современному капитализму торгового оборота». Такова напр. борьба с галлизмами в русском лит-ом языке в сер. XVIII в. или аналогичная борьба с alamode'измами в немецком лит-ом языке XVII века. Следует отметить, что, выступая против загромождения языка иностранными элементами, доступными лишь немногим двуязычным представителям господствующего класса, «очистители» языка этих эпох широко используют вместе с тем опыт языкового строительства более передовых стран, в особенности в области синтаксиса и семантики, обогащая язык кальками (см.) и новыми синтаксическими оборотами.

Совершенно другой характер носит пуристическая практика господствующих классов буржуазного общества в эпоху империализма. Выступая против «засорения» языка международными политическими и научными терминами, заменяя их переводами, часто нарочито неверными и искажающими значение слова, П. этой эпохи стремится отгородить свой язык от сближений с другими языками, уничтожить возможность его интернационализации, замкнуть мышление трудящихся масс в узкие рамки «только национального». Убедительным примером подобного П. служит Sprachreinigung немецкого фашизма. В отличие от демократизирующей язык и идущей по линии его развития деятельности эпох становления буржуазных государств этот П. глубоко

ко реакционен и антиисторичен, пытаясь задержать необходимое развитие языка.

Поэтому во избежание объединения двух этих в корне различных социальных явлений в одном понятии «П.» целесообразно применять этот термин только для обозначения языковой практики последнего типа, обозначая необходимый в первоначальном развитии национальных лит-ых языков этап устранения ненужной иностранщины термином «очистка языка». Это уточнение терминологии особенно важно в виду того значения, к-рое вопросы языкового строительства имеют в национальном строительстве народов СССР. Разработка национальных лит-ых языков в условиях социалистического строительства, требующая тщательной очистки литературного языка от унаследованных чужеклассовых элементов, его засоривших (ср. Ленин, Об очистке русского языка; Горький, О языке), протекает вместе с тем в энергичной борьбе со всеми попытками остатков разбитых классов провести в этом строительстве линию буржуазного П. (ср. разоблачение буржуазно-националистических вылазок в языковом строительстве Украины, Белоруссии и среднеазиатских республик). См. «Язык». Р. III

ПУРИМШПИЛЬ—общее название еврейских народных театральных текстов и спектаклей, постановка которых приурочивалась преимущественно к празднику «Пурим». В основу П. легла легендарная история о персидском царе Артаксерксе и его царедворце Амане, помышлявшем об истреблении евреев и погибшем в результате вмешательства еврея Мардука и его племянницы царицы Эсфири. Кроме этого П. включал в себя обработанные библейские сюжеты («О прекрасном Иосифе», о «Заклании Исаака», об «Исходе евреев из Египта», о «Давиде и Голиафе», о «Соломоне Мудром и пророке Ионе» и т. д. Театральный жанр П. появляется в XVI веке, хотя зачатки примитивных карнавальных П. восходят еще к 1415. В различные эпохи в зависимости от тех или иных социальных отношений П. менял свой характер, проделав эволюцию—от религиозно-проповеднической драмы через моралистически-бытовую оперу к народно-шутовскому зрелищу в стиле «commedia dell'arte». Театральное развитие П. относится к началу XVIII века. К этому времени тексты П. начали приобретать характер сатиры на богатей и равнинов. Это вызвало гонение со стороны последних вплоть до запрета постановок и уничтожения текстов. Впоследствии сатирические П. разыгрывались любителями из еврейской ремесленной бедноты. Стихотворная форма П. определенно влияла на первые этапы развития еврейской поэзии. Сохранился рукописный экземпляр П., датированный 1697. Первый печатный пуримшпиль вышел в 1708.

ПУРЦЕЛАДЗЕ Антон [1839—1913]—грузинский публицист, беллетрист и критик. Р. в семье мелкого дворянина. Свою лит-ую деятельность начал в 1858 в дворянском органе «Цискари», однако через некоторое время прекратил свое сотрудничество в нем. В 1866 на мингрельском бытовом материале П.

написал свой полусторический роман «Мапи-Хвигия», который в свое время имел большой успех у широкой читающей публики.

В 1869 П.—один из руководителей и активных сотрудников журн. «Мнатоби», в 1873—1874—редактор с.-х. газеты «Гутнис деда». В этих двух органах П. поместил ряд статей об актуальных социально-экономических проблемах. Статьи написаны под большим влиянием русского народничества и зап.-европейского утопического социализма. В 70-х гг.



П. принимал активное участие в народнических кружках. Впоследствии он отошел от своих прежних народнических воззрений и уже в 80-х годах примкнул к дворянскому либерализму.

П. известен как прозаик. Его произведения, написанные под сильным влиянием русских «шестидесятников», насквозь проникнуты духом воинствующего демократизма («Марта», «Китеса», «Приключение трех», «Горе праведникам» и др.). П. рисовал в них картины кабальной жизни и обнищания крестьян, смело выступая против их угнетения. Особое внимание уделял П. в своем творчестве вопросам семейного быта (на материале крестьянской жизни). Интеллигенты у П. увлечены естественными науками, идеями франц. революции. Один из его героев («Горе праведникам») — ярый приверженец социалистических идей, борющийся против социальной несправедливости, — уходит волонтером в отряд Гарибальди, а затем погибает на баррикадах Коммуны возле коммунара Делеклюз.

В формальном отношении рассказы П. недостаточно отделаны, композиционно не выдержаны, язык не отшлифован. Но при всех своих недостатках они по существу имели большое прогрессивное значение.

В 80—90-х гг. П. написал проникнутую националистическим духом большую историческую монографию «Георгий Саакадзе и его время». В своих критических статьях П. был единственным в Грузии проводником нигилистически-эстетических воззрений Писарева.

Библиография: Кроме указ. в тексте: На грузинск. яз.: Грузинская литература, «Цискари», 1863; О нашей литературе и печати, «Цискари», 1866; Разбойники, Трагедия, Тифлис, 1879; Пкалоба, Поэма, 1894; Жидовна, Трагедия, Тифлис, 1900; Общее владение земли,

над. 2, Тифлис, 1905; Человечество и народничество, Тифлис, 1906; Деньги и их значение, Тифлис, 1906. На русск. яз.: Наши общественные дела, «Закавказская речь», 1911—1912.

П. *А. П. Пурцеладзе, Сборник статей, Тифлис, 1914; К а л а д з е Р., А. Пурцеладзе (монография), Тифлис, 1924; Х у н д а д з е С. е. м. История социализма в Грузии, т. I, Тифлис, 1927. На русском языке: Х а х а н о в А., Очерки по истории грузинской словесности, том IV. Г. Абвианидзе

ПУТЕШЕСТВИЕ—наравне с х р о н и к о й (см.)—одна из форм изложения научной лит-ры (гл. обр. до сер. XIX в.), именно форма изложения географич. и этнографич. сведений. В этом понимании П. выходит за пределы изучения художественной лит-ры и привлекается к историко-литературному анализу лишь в той мере, в какой в известные эпохи (эпохи синкретизма прозаических жанров) оно является показательным для характеристики лит-ых стилей. Так, в этом плане подлежат изучению П. античных писателей или «паломничества» раннего средневековья. Однако П. как форма изложения оказывает огромное влияние на развитие художественной лит-ры, выступая в качестве одного из наиболее распространенных способов композиции в повествовательных и описательных жанрах.

Уже в античной лит-ре засвидетельствованы две типичных формы художественного путешествия. Путешествие в качестве основного сюжетного стержня авантюрной эпопеи («Одиссея») и романа как авантюрного (позднелатинские романы), так и правоописательного, сатирического («Сатирикон» Петрония) стремится создать фикцию реальности изображаемого. Наряду с этим П. пародийное (Лукиан) построено именно на убеждении читателя в нереальности сообщения.

Как сюжетный стержень П. проходит во всех видах авантюрной эпопеи и романа—от пилигримских саг средневековья (путешествие Брандана) через куртуазный роман (поиски св. Грааля) и роман галантно-рыцарский (путешествие Амадиса и других странствующих рыцарей, пародически—путешествие Дон-Кихота), через плутовский роман («скитания» Лазарильо, Жиль-Блаза и др.) и робинзонаду (путешествие Робинзона Крузо), через роман бытового правоописательного (П. как основной сюжетный стержень романов Филдинга, Смоллета, Дикенса, Теккерея, Гоголя) и приключенческий (П. в романах Марриета, пародически—путешествия Мюнхгаузена) вплоть до романа научно-популярного (П. в романах Жюль Верна) и экзотического (П. в романах Стивенсона, Дж. Лондона, Конрада и др.). Разумеется, вместе с изменениями творческого метода, жанра и стиля меняются и все моменты изображения П. Меняется мотивация П.—паломничество, торговая поездка, поход дополняются П. исследовательским, образовательным, в поисках работы. Меняется с уточнением географических сведений маршрут П.—необычайные приключения переносятся из «Липкого моря» и «Вертящихся островов» средневековья на «белые пятна» карт Америки, Африки, Азии. Меняется характер изображения—в центре интереса стоит то необычайность, экзотика приключения (П. в романе авантю-

ром, приключенческом, экзотическом) то, напротив, обыденное, типическое среды (П. в романе правоописательном и сатирическом). Разумеется, что в последнем случае мотив П. приобретает характер чисто внешнего скрепления, поскольку он дает автору возможность переносить действие из одной среды в другую; самое же П. не привлекает внимания ни автора ни читателя.

Следует отметить, что свойственный творческому методу сентиментализма и романтизма, а отчасти и реализма (психологический роман) перенос внимания с внешней среды на переживания героя создает в XVIII—XX веках виды литературного П., не свойственные более ранним эпохам: сентиментальное П. (путешествия Стерна, Карамзина), перерастающее иногда в публицистическую форму («Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева), и лирическое П. (путешествие Чайльд-Гарольда Байрона).

Близко к этим жанрам примыкает и путешествие как форма «воспитательного романа» («Вильгельм Мейстер» Гёте, «Гейнрих фон Офтердинген» Новалиса). Во всех этих видах романа впечатления путешествия интересуют автора не сами по себе, но лишь теми переживаниями, к-рые они пробуждают «в душе героя».

Другая линия лит-ого использования путешествия—«вымышленное П.» (voyage imaginaire)—создает одну из распространеннейших форм романа утопического и сатирического, начиная от Сирано де Бержерака и Вольтера и кончая—в современной лит-ре—Г. Уэллсом. И здесь общей является лишь внешняя схема П., конкретное же ее содержание бесконечно изменяется.

Наряду с повествовательными жанрами путешествие широко используется в описательных жанрах—от излюбленных «прогулок» ложноклассической и сентиментальной поэзии (Брокек, Делиль, кладбищенская поэзия) до П. как скрепляющего стержня очерковой лит-ры («Путешествие в Эрзерум» Пушкина, «Фрегат Паллада» Гончарова). См. «Описательная поэзия», «Очерк», «Роман».

ПУТИНАС [В. Миколайтис, 1891—]—крупнейший современный литовский поэт-символист. Выходец из крестьянско-кулацкой среды, П. стал католическим ксендзом, затем учился в духовной Академии (Петроград) и в университете (Швейцария). В Литве редактировал общественно-литературный журн. «Zidinys» (христианско-демократического направления); в настоящее время профессор Ковенского университета (по кафедре литовской лит-ры).

Как поэт Путинас выступил в предвоенные годы. Его стихотворения этого периода, воспевающие природу и родину, носят на себе отпечаток религиозного мистицизма. В годы войны П. опубликовал национально-романтическую поэму «Kunigaikatis Žvairys» (Князь Жвайнис), воспевающую княжеское средневековье Литвы. В эти годы П. выдвинулся в первые ряды литовской поэзии как большой мастер стиха.

После выделения Литвы в самостоятельное государство Путинас стал наиболее яр-

ким представителем литовского символизма с его стремлением отрешиться от всего земного и уйти в «чистое искусство», природу, внутренний мир художника, в религиозную мистику. Его творчество наиболее ярко выражает упадочнически-пессимистическую струю современной литовской буржуазной литературы (цикл стихотворений «Гимны пессимизма», стихотворения «Раб», «Погади огни», «В дыму сигары» и др.). Идеолог буржуазной интеллигенции, видящий загнивание своего класса, Путинас на этот период становится певцом буржуазной обреченности (сборник стихов «Tarp dviejų aušrų» — «Между двумя зорями», 1927).

В последние годы П. издал трехтомный роман автобиографического характера «Altojių šešely» (В тени алтарей), являющийся по мастерству лучшим психологическим романом в литовской литературе. В романе Путинас доказывает, что сан ксендза не совместим с подлинным художественным творчеством. Роман этот, имевший значительный успех в широких кругах читателей и крайне огорчивший клерикалов, все же не идет дальше узко-индивидуалистической критики буржуазно-клерикального общества. Кончается он надеждой писателя на фашистский переворот.

Известны также символические драматические произведения П. — «Valdovas» (Правитель, 1930), «Liedas ir Moteris» (Цветок и женщина), «Nuvainikuota vaidilute» (Развенчанная вайделота) и др.

П. известен и как представитель идеалистическо-эстетского направления в современной литовской буржуазной критике.

Библиография: 1. Putino Rastai, 2 vv., Kaunas, 1924. Б. Франкус

ПУХМАЕР Антонин Ярослав [Antonín Jaroslav Puchmajer, 1769—1820]—один из основателей новой чешской поэзии. С 1807—ксендз в Раднице. Известность приобрел вначале как филолог-славист, издал русскую грамматику на немецком языке («Lehrgebäude der russischen Sprache», 1820). П. является одним из представителей тех групп мелкой буржуазии, к-рая отстаивала право на существование чешской национальной культуры, создавая лит-ые произведения на чешском языке. Творчество П. не представляет ничего оригинального. П. подражал немецкой поэзии XVIII в., частично и французской, заимствуя у последней гл. обр. тематику. Стихи П. вышли отдельным сборником после его смерти под названием «Фиаль» (Fialky, 1833).

Не будучи оригинальным поэтом, П. все-таки оказал значительное влияние на развитие чешской поэзии в формальном отношении. Его лирические упражнения, в частности издание сборников поэзии П. и его друзей (так наз. альманахи—«Sebrání básní a zřevň», I—V, 1795—1814, т. III под названием «Nové bašně»), являлись первыми сборниками новой чешской поэзии. П. ввел в чешскую лит-ру тоническое стихосложение, к-рое потом разрабатывали его последователи, являвшиеся уже подлинными поэтами (например Юнгман).

Библиография: П. Mácha I A., A. J. Puchmajer, Praha, 1895. Ю. Вейль

ПУШКИН.

Пушкин [378]

Пушкин в истории русской литературы [413]

Пушкиноведение [442]

Библиография [446]

ПУШКИН Александр Сергеевич [1799—1837]—величайший русский поэт. Р. 6 июня (по ст. стилю 26 мая) 1799. Семья П. происходила из постепенно обедневшего старого дворянского рода. Отец был связан с наиболее видными представителями дворянской культуры—Жуковским, Карамзиным, Дмит-



Е. Гейтман. Портрет А. С. Пушкина [1823]

риевым и др., и будущий поэт с детства жил в атмосфере лит-ых интересов. Уже в детском возрасте, пятилетним мальчиком, П. писал стихи на французском яз. В 1811 он поступил в Царскосельский лицей—учебное заведение, созданное Александром I для подготовки к государственной деятельности детей высшей знати. Среди лицейских товарищей П. были, с одной стороны, будущие деятели декабризма (Пушкин, Кюхельбекер) и такие люди, как поэт Дельвиг, а с другой—будущие высшие сановники (барон Корф, князь Горчаков и др.). В лицее П. не ограничивался школьными предметами, значительную часть времени он тратил на изучение мировой лит-ры и культуры. Одновременно П. много времени отдавал собственному творчеству. В 1814 появилось в печати первое стихотворение П. Лицейские стихотворения, несмотря на определенную подражательность, свидетельствуют о большой силе и свежести юного таланта. Державин в 1815, услышав из его уст стихотворение «Воспоминания в Царском селе», высоко оценил молодого поэта. В 1817 П. окончил Царскосельский лицей. Еще во время пребывания в лицее его привлекли в литературное общество «Арзамас» (см.), организованное в противовес лит-ым «староверам»—шишковской «Беседе» (см.). После распада «Арзамаса»

П. в 1819 стал членом об-ва «Зеленая лампа» (см.). Годы 1817—1819 в жизни П. — период социально-политического самоопределения и быстрого поэтического роста. В 1817 П. написал стихотв. «Вольность», к-рым начинается цикл произведений политической лирики. В них поэт подвергнул острой критике феодально-крепостнический строй. Начиная с 1817 по 1820 П. работал над первым своим крупным

классицизма и защитниками новых веяний в лит-ре. Поэма поставила П. в первые ряды лит-ры. Летом 1820 П. совершил поездку на Кавказ для лечения после болезни. Осенью он поселился в Кишеневе и был зачислен на службу в канцелярию ген. Инзова. Здесь поэт находился в общении с целым рядом виднейших деятелей декабристского движения — Пестелем, В. Раевским, В. Давыдовым, Якуш-

киным, С. Волконским и др. В кишеневском дневнике П. записал о встрече с Пестелем — «умный человек во всем смысле этого слова... Мы с ним имели разговор метафизический, политический, нравственный и пр. Он один из самых оригинальных умов, которых я знаю...» Будучи крепко связан с деятелями декабризма, Пушкин однако не принадлежал к декабристскому обществу и не был последовательным сторонником его идей. Характернейшей чертой Пушкина был самый живой, глубокий интерес к социально-политической жизни как России, так и Запада. Эту особенность — острое восприятие социально-политической действительности, общественное чувство — поэт сохранил на протяжении всей своей жизни.

Во время пребывания на юге поэт живо интересовался революционным движением на Западе. Греческое восстание в 1821 вызвало несомненное его сочувствие. Творческое развитие в этот период шло под знаком углубления и оформления новых художественных принципов. Пушкин продолжал цикл произведений политической лирики («Кинжал»). В 1821 он написал «Гавриилладу», пронизанную

атеистическими мотивами. К этому времени относится также создание ряда байронических поэм: в 1821 Пушкин написал «Кавказского пленника» и «Братьев-разбойников», в 1822 — «Бахчисарайский фонтан». Литературная борьба, начавшаяся вокруг «Руслана и Людмилы», широко развернулась при появлении романтических поэм. Романтические поэмы явились утверждением нового направления, противопоставлявшего классицизму. П. стал центром размежевания лит-ых сил. Не замыкаясь в кругу определенных тем и образов, П. выдвигал новые проблемы,



Портрет А. С. Пушкина, рисунок Б. М. Кустодиева [1878—1927]

произведением «Руслан и Людмила». Политические стихотворения П. — ненапечатанные — распространялись в рукописном виде и сыграли огромную роль. Правительство Александра I, обеспокоенное популярностью вольнодумных стихотворений («Вольность», «Дервня», «Нозль», политические эпиграммы), намеревалось сослать П. в Сибирь, но благодаря заступничеству друзей (Жуковского, А. Тургенева, Карамзина) П. в мае 1820 был выслан на юг России. После высылки П. вышла из печати поэма «Руслан и Людмила», вызвавшая острую борьбу между сторонниками

по-новому подходить к их художественному воплощению. В 1823 он начал работу над романом «Евгений Онегин», к-рый закончил лишь через девять лет. В 1823 Пушкин переехал в Одессу, где был зачислен в канцелярию графа Воронцова. По настоянию Воронцова, к-рый опасался «губительного» влияния оппозиционно настроенного поэта, П. в 1824 был выслан из Одессы в с. Михайловское Псковской губ.—в имение родителей—без права выезда оттуда. Две ссылки, преследования, тяжесть существования в одиночестве вызвали у П. стремление покинуть Россию. В 1825 он пытался организовать поездку за границу под видом лечения, но выезд за границу ему не был разрешен, и он должен был попрежнему оставаться в ссылке. В Михайловском П. много занимался изучением народного творчества, в частности собиранием песен о Степане Разине. Здесь же он продолжал работать над «Евгением Онегиным», написал «Цыган» [1824] и «Бориса Годунова» [1825]. Декабрьское восстание 1825 застало П. в ссылке и произвело на него громадное впечатление. Вместе с тем оно вызвало отрицательное к себе отношение со стороны П. Это обусловлено было боязнью крестьянской революции. П. склонен был примириться с правительством. В августе 1826 ему разрешено было вернуться из ссылки. Николай I «простил» П. и взял на себя цензуру его произведений. Тактика Николая I заключалась в том, чтобы «милостью» привлечь П. к себе и подчинить его своему влиянию. Одновременно за П. был установлен усиленный полицейский надзор; каждый шаг П. был известен начальнику III отделения Бенкендорфу и царю. После возвращения из ссылки П. дважды угрожала опасность снова попасть под карающую руку самодержавия: отрывки стихотворения «Андрей Шенья» и затем поэма «Гавриилиада» попали в руки III отделения; П. вынужден был отказаться от авторства «Гавриилиады», чтобы избежать высылки «прямо, прямо на Восток». В творчестве П. в последнедекабрьский период произошел определенный поворот, наметившийся еще с 1823. В 1828 П. пишет «Полтаву»—поэму патристического содержания. Однако поэт не мог принять крепостническую действительность. Он переживал глубокие противоречия—наряду с признанием самодержавия, с патристическими нотами выявлялось и неприятие феодальной России. Поднадзорное существование угнетало поэта, вызвало тяжелейшие переживания. Попытка вырваться из обстановки шпионажа и уехать за границу снова не удалась. Летом 1829 П. уехал на Кавказ и остался там до конца года. В 1830 П. вместе с Дельвигом участвовал в издании «Литературной газеты», ведя оживленную полемику с репигильным писателем и журналистом Булгариным и с деятелями буржуазной лит-ры (Н. Полевым). Осень 1830 П. провёл в имении отца Болдино. Это—один из напращнейших моментов его творческой деятельности. В Болдино П. работал над окончанием «Евгения Онегина», написал «Повести Белкина», «Историю села Горюхина». Здесь же он создал маленькие трагедии—«Каменный гость», «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери»,

«Пир во время чумы»—и целый ряд лирических произведений. Зимой 1831 П. женился на Н. Н. Гончаровой. Отрицательное отношение к высшему свету, к придворной знати и невозможность отстраниться от этой среды—эта коллизия болезненно переживалась П. Противоречивость своего положения П. особенно остро ощутил после того, как в 1834 Николай I назначил его камер-юнкером. Новая должность обязывала поэта постоянно находиться в придворных кругах. Стремясь отойти от великосветской знати, П. просил о снятии с него звания камер-юнкера, но «высочайшее» неудовольствие, угроза опалы заставили его отказаться от первоначальных намерений. Противостоя в своем отношении к действительности господствующей среде, Пушкин проводил в своих произведениях принципы и идеи, глубоко отличные от официальной реакционной идеологии. Творчество П. 30-х гг. характеризуется ростом реалистических элементов, работой над созданием художественной прозы. После «Повестей Белкина» П. написал «Дубровского» [1832—1833]. В 1833 написал «Медный всадник». В 1834—«Пиковая дама». Летом 1833 П. совершил путешествие с целью собирания материалов для задуманной им работы «История Пугачева», которая под названием «История Пугачевского бунта» (название дано Николаем I) вышла в 1834. На материале Пугачевского восстания П. построил свое последнее крупное произведение—«Капитанскую дочку». «Капитанская дочка» была окончена в 1836. В этом же году П. начал издание журнала «Современник». Идея самостоятельного органа—политич. газеты или журнала,—в к-ром можно было бы широко освещать с своей точки зрения лит-ую и политическую жизнь, давно занимала П. После долгих хлопот П. удалось добиться возможности собственного издания, но широко осуществить задуманное дело не пришлось. Противоречия, характерные для жизни поэта после возвращения из ссылки, стали острее. Великосветское общество ненавидело П. в силу его независимого, отрицательного отношения к великосветской знати. В этих условиях возник конфликт с Дантесом, ухаживавшим за женой П. Было сделано все, чтобы разжечь этот конфликт. Из великосветских кругов вышли авторы анонимных писем, посланных П., в к-рых он изображался рогоносцем. Придворная среда была на стороне Дантеса, поддерживала его и так. обр. подготовила трагическую кончину поэта. 27 января 1837 П. дрался с Дантесом на дуэли, был тяжело ранен и умер 29 января. Жизнь гениального поэта была насильственно прервана в пору величайшего расцвета его творческих сил. Ряд его произведений («Дубровский», «Сцены из рыцарских времен» и др.) остался незаконченным. Многочисленные замыслы, наброски свидетельствуют о больших художественных планах. Поэт, чьи великие творения явились провозвестниками новых социальных отношений, был убит реакционной системой николаевской России.

Творческая деятельность П. протекала в эпоху, когда феодальная Россия начинала переходить на путь капиталистического раз-

вития. Капиталистические тенденции оказывали свое существенное воздействие на дворянское поместье, определяя не только его перестройку, но и кризис дворянских устоев. В творчестве П. нашли свое отражение эти сложные противоречия.

П. вырос на почве дворянской культуры и тесно связан с дворянским обществом. Вместе с тем важнейшая черта пушкинского творчества—критика феодальных отношений. П.

проблем, волновавших П., новые своеобразные моменты, определяла характер этого решения. Европейизм—одна из характерных особенностей мировоззрения П.

Утверждая необходимость изменения феодального строя, П. ставил проблему развития дворянского общества, его эволюции. Его положительным идеалом был постепенный «естественный» переход к новым общественным формам. Проблемы судеб дворянского общества, класса остро волновали поэта. Включение в капиталистич. развитие происходило в условиях кризиса дворянства. На основе ощущения кризиса у П. вырастали колебания. Мотивы ущербности, ощущение неустойчивости влияют на усиление реакционных тенденций П. в 30-х гг. Европейизм П. своеобразно переплетался с дворянско-поместными воззрениями. Это сочетание носило не всегда одинаковый характер, на разных этапах выступали то одни то другие его стороны. В формировании мировоззрения П. и его развитии определяющее значение имела близость поэта к общественному движению эпохи, к декабристскому движению.

Р а н н и й П. [1814—1818], поэтически и идейно еще не сформировавшийся, переживал значительное воздействие феодально-дворянской лит-ры конца XVIII и начала XIX вв. Своими корнями лицевая лирика П. связана с лит-рой позднего классицизма. П. продолжал тенденции, к-рые сложились в классицизме на рубеже двух веков. В лицевых произведениях нашла свое отражение героическая поэзия классицизма (ода). П. создал ряд од («Воспоминания в Царском селе», «На возвращение государя»), подражая образцам феодальной лит-ры. Не представляя значительной линии у раннего П., героическая поэзия легко уступала первенствующее место эпикурейской лирике. Под ее знаком проходил начальный период творчества поэта. Эпикурейская лирика сложилась под многообразными влияниями. Здесь проявлялось воздействие, с одной стороны, легкой французской поэзии XVIII в. (Пари и др.), к-рую П. хорошо знал, и с другой—влияние Державина, Карамзина и Батюшкова. Легкая эпикурейская поэзия выросла на феодальной почве. Ощущение дворянством непрочности социальных основ, их начинающегося распада определило появление легкой поэзии с ее мотивами забвения горестей жизни и беспечного наслаждения. Поэтизация жизненной беззаботности была в то же время формой отрицания буржуазного практицизма. Вместе с тем характерные для начинающегося кризиса феодализма настроения обусловили то, что легкая поэзия нередко сочеталась с мотивами оппозиционности, протеста против феодальной действительности. Доминирующий тонус эпикурейской лирики П.—это воспевание наслаждения. Жизнь коротка, нужно во всей полноте ощутить ее и пользоваться ее дарами («Гроб Анакреона», «Торжество Вакха»). Призыв к упоению жизнью сочетается с утверждением созерцательного отношения к миру. Подлинное счастье человеку может дать общение с природой, деревенская жизнь, лишенная волнений и тревог. Городу противопоставляет П. сельский мирный приют, деревенскую идиллию. В лек-



И. П. Витали [1794—1855]. Бюст А. С. Пушкина

принадлежал к тем слоям дворянства, которые становились на путь капиталистического развития. Рост капитализма в России начался позже, чем в ряде стран Зап. Европы. К тому времени, когда капитализм в России делал начальные шаги, на Западе (в Англии, Франции) рост капиталистических отношений привел к взрыву феодального строя, капитализм был уже господствующей общественной системой. В этот период феодальная Россия становится опорой реакционных сил в Европе, их притягательным центром. С другой стороны, социальные слои, выступавшие за капиталистическое развитие, не могли не обращаться на Запад, где новые общественные формы уже стали реальным фактом. Эти особенности исторической обстановки наложили свою печать на творческое развитие П. Связь с Западом, его культурной и общественной практикой, играла существенную роль в пушкинском творчестве. Общественная практика передовых капиталистических стран открывала широкие перспективы исторического развития. Она внесла в решение социальных



А. С. ПУШКИН

(с портрета В. А. Тропинина, Третьяковская галерея)

сике раннего П. сказываются утонченная пышность, стремление к внешней красочности. И одновременно с этим выявляется тяготение к вольности поэтического выражения, чаще всего в плане иронии и шутки, тяготение к жизненной конкретности в ее иногда обнаженном виде («Монах»).

В лирической лирике наряду со следованием традиции классицизма четко определяется и оригинальная пушкинская линия, его разрыв с феодальной лит-рой. В то время как у Державина, Карамзина эпикурейская поэзия сочеталась с религиозными устремлениями и утверждением бренности земной жизни, П., ближайшим образом следуя за Батюшковым, в отличие от него воспеваает жизнь как единственную ценность. Тенденции отхода от феодальной литературы проявляются также в отрицательном отношении к представителям классицизма («К Жуковскому», 1816).

В последние годы [1817—1819] П. принимает живое участие в общественно-литературной борьбе. Рост и формирование мировоззрения, поэтического стиля идет многолинейно. В «Руслане и Людмиле» П. в известной мере продолжает линию легкой поэзии. От жанра шуточных посланий Пушкин переходит к жанру иронической шутильной поэмы, тем самым расширяя эпикурейские мотивы. Однако эпикурейство в поэме приобретает новый смысл и содержание, новую функцию. Поэтизация героической старины была одной из основных черт литературы классицизма. Пушкин отталкивается от этой тенденции, давая в «Руслане и Людмиле» эту героиню в ироническом свете. Две линии творческих устремлений раннего П. (героика и эпикурейство) выступают в «Руслане и Людмиле» в качественно ином, чем раньше, соотношении; намечаются тенденции нового этапа поэтич. развития. Наряду с отрицанием героики прошлого П. в своей поэме пародирует волшебство, мистику, к-рую насаждал в это время в лит-ре Жуковский — «дядька пиитических чертей и ведьм».

В противовес мистике Жуковского, его уходу в ирреальное «Руслан и Людмила» явилась выражением жизнеутверждающих начал. Человеческие переживания в их самоценной значимости, приятие жизни как праздника наслаждения получают в поэме мастерское воплощение. Поэма отличается легкостью и изяществом повествования. «Руслан и Людмила» является первым значительным моментом в поэтическом самоопределении поэта. Поэма поставила определенную грань, с одной стороны, между П. и классицизмом и, с другой стороны, между П. и реакционно-романтиче-

ским стилем. Оригинальность, новизна этой иронической поэмы послужили основанием для острых споров вокруг нее, явившихся началом лит-ого размежевания. Отрицание мистики, утверждение жизни и человека находят свое продолжение и яркое выражение в «Гавриилиаде». Она написана под заметным влиянием Вольтера. В «Гавриилиаде» П. «снижает» уже не героиню старины, а «божественные» существа. Обитателям неба свойственны обычные человеческие стремления, чувства. Страсти волнуют и богов. Их действия ни-



Т. Романов. Иллюстрация к поэме «Руслан и Людмила» [1843]

чем не отличаются от действий людей, подчиняющихся велениям своих чувств. П. возвышается до «кощунственного» изображения божественных существ, до мотивов атеизма.

Лирика П. на этом этапе — лирика человеческих страстей, воспевание человеческих чувств в их жизненном многообразии. Пушкин отрицает необходимость подчинения жизни человека потусторонним целям и тем самым восстает против сужения ее, обеднения. Жизнь должна явиться полным раскрытием человека во всем богатстве его внутреннего мира, его земного, чувственного отношения к действительности («Выздоровление», «Юрьеву», «Мечтателю», «Энгельгардту» и др.). Любовные мотивы, интимная лирика переплетаются здесь с широким восприятием действительности в ее осязаемой реальности, в красоте ее форм. Основной тон этой лирики — радостная взволнованность, жизненная бодрость и оптимизм.

В лирике нач. 20-х гг. эта струя постепенно убывает. Нарастают новые мотивы и настроения — настроения скорби и разочарованности. Поэт говорил об остывших страстях и холодном страдании, пришедшем на смену легкомыслию радости. Утверждая целостного, «нормального» человека, поэтизируя человеческие чувства, П. пришел к художественному восприятию того, что данная общественная среда противостоит «возрожде-

нию» человека. Здесь истоки разочарования, скептицизма. Не случайно и то, что мотивы разочарования появляются во время пребывания поэта в первой ссылке, после того как ему пришлось остро ощутить реальные условия общественной жизни.

Лирика человеческих страстей и разочарования органически переплеталась с общественными устремлениями поэта, с социальными мотивами. В послании «Всеволожскому» [1819] П., воспевая жизнь и ее радости, говорит о принципах «капральства, прихотей и моды», к-рые господствуют в окружающей среде; отрицательными чертами он рисует светскую Москву. Но особенно рельефно выступают общественные мотивы в сочетании с настроениями разочарования, пессимизма. В таких стихотворениях, как «К Овидию» [1821], послание «Чаадаеву» [1821], П., раскрывая переживания горечи, печали, определяет свое место в общественной жизни. «Изгнанник самовольный, и светом, и собой, и жизнью недовольный», — так называет себя П. Поэт чувствует гнетущее давление среды, находящейся под властью условностей, приличий и невежества. Переход от тем интимной лирики к общественно-политическим проблемам — одна из характерных особенностей лирики П. этого периода. В посланиях «Чаадаеву», «Князю А. М. Горчакову» П. очень широко ставит проблему своего отношения к различным явлениям мира. Жанр лирической исповеди, лирического портрета является особо характерным для П. 20-х гг. — того периода, когда он особенно остро переживает проблему своего места в общественной жизни.

Но наиболее ярко выявляет тенденции поэтического развития П. в 10 — 20-х гг. его политическая лирика. Высокая страстность социального протеста, конденсированность политической мысли, яркая художественная форма — все это обусловило огромное влияние политической лирики П. Ведущая линия — отрицание феодального произвола и насилия, борьба за такой общественный порядок, к-рый даст возможность роста культуры и личности. Этот порядок может быть установлен, по П., введением законов, ограничивающих произвол. В «Вольности» [1817] находит определенное отражение идея равенства всех перед законом, выдвинутая французской революцией 1789. Защищая идею законности, П. резко критикует тиранов, предостерегает их от возмездия. С огромным пафосом и страстью восстает П. против тиранства и «самовластия». В «Нозль» [1818] он развенчивает надежды на царя, на то, что тот введет нужные законы. В «Кинжале» [1821] поэт воспевает цареубийцу Брута; идея борьбы с самовластьем пронизывает это стихотворение. В протесте против тирании в политической лирике П. звучат революционные ноты. Но это лишь отдельные ноты, не определяющие характера всей политической лирики П. Ее доминирующая черта — либерально-оппозиционная критика феодально-крепостнического порядка.

В стихотворении «Андре Шенье» [1825] П., отрицая тиранию трона, вместе с тем видит опасность в «тирании» народа, к-рая приносит с собой кровь и человеческие жертвы.

Утверждая законность, П. боролся за создание условий для роста просвещения, для развития общественной мысли. Защищая необходимость развития мысли, «разума», не стесняемого произволом, П. вместе с тем признает невозможность радикального изменения феодальной России: «Что нужно Лондону, то рано для Москвы». П. оставался на позициях либеральной критики феодализма.

В «Деревне» [1819] П. развенчивает сельские идиллии, к-рые были так распространены в феодальной лит-ре и нашли отражение в его лирической лирике. Контраст идиллически-прекрасной природы и социальных бедствий поселения подчеркивает «позор барства дикого». После радищевского «Путешествия из Петербурга в Москву» «Деревня» снова остро выдвигала вопрос о крепостном праве. Однако и здесь П. не подымался до идей насильственного уничтожения социального зла.

В своих социально-политических взглядах П. примыкал к декабристскому движению. Но декабристское движение, несмотря на свою противоречивость, ставило проблему революционного изменения феодального строя. Говоря о декабристах, Ленин охарактеризовал их как дворянских революционеров. У П. идея революционной борьбы не нашла своего развернутого выражения. П. отделяла от декабристов — в частности от Северного общества — ту грань, к-рая проходила между дворянскими революционерами и представителями либерально-оппозиционной критики феодализма.

В послелицейской лирике отчетливо отразился путь поэта от оптимистического мировосприятия к разочарованию, к мотивам неприятия социальной действительности своего времени, к-рые нашли выражение, с одной стороны, в лирической исповеди, а с другой — в политической лирике.

В 20-х гг., в период своего пребывания на юге в ссылке, П. создает романтическую поэму. Мотивы разочарованности, пессимизма приобретают в поэме чрезвычайную остроту и насыщенность. Лирическое восприятие противоречий со средой перерастает в лиро-эпическое отображение одинокой разочарованной личности, противопоставляющей себя обществу. И в то время как в политической лирике основной линией являлась борьба с «самовластьем» и утверждение законности, в романтической поэме реализуется в определенном плане более широкая проблема — проблема общества и человеческой личности. Вставал вопрос об общественном устройстве, об общественной среде как целом, о ее принципах. В восприятии декабристов (Бестужев, Рылеев) романтической поэма П. была прогрессивным лит-ым явлением, очень высоко ими ценившимся. Романтическая поэма сложилась под значительным воздействием Байрона. В байроновской поэзии П. привлекал культ сильного человека, отрицание во имя человеческой личности устаревших морально-общественных норм.

Романтический герой (кавказский пленник, Алеко) разочарован в людях, в обществе, он не признает тех принципов, на к-рых построена общественная жизнь. Изгнанник общества, «отступник света», романтический



Автопортрет А. С. Пушкина
[1823]



Рисунок А. С. Пушкина к „Сказке о попе и
работнике его Балде“



А. С. Пушкин. Эскизы лиц, замечательных по 14 декабря 1825

герой ощущает свое одиночество, жаждет свободы и иного мира, чем тот мир человеческих отношений, в котором он жил. С огромной силой П. воссоздает его мрачную охлажденность и отрешенность от общества. В образе романтического героя поэт концентрирует свое внимание на характере героя, бунтующего против общественных принципов. Суровая, дикая жизнь черкесов, цыган контрастирует с однообразной, мертвой жизнью светского общества. Этот контраст однако не означал призыва к мирному уединению на лоне природы, к отказу от культуры. Романтический герой не находит душевного равновесия и вне своей общественной среды. Конфликт человека и среды не снимается. Острота конфликта подчеркнута также и контрастом разочарованности героя и силы его страстей. Этот контраст является своеобразным выражением глубины противоречий. Поэт чувствует близкую связь с героем, он не отделяет себя от действующих лиц и в непосредственной форме — в лирических высказываниях, отступлениях, обращениях к героям — высказывает свою заинтересованность в их судьбах. Отсюда лиро-эпический характер романтической поэмы. В форме борьбы за личность в историческом развитии всегда выступала борьба с феодальной системой во имя новых буржуазных принципов жизни. Ленин в «Экономическом содержании народничества» подчеркивал, что: «именно капитализм, оторвавший личность от всех крепостных уз, поставив ее в самостоятельные отношения к рынку, сделал ее товароладельцем (и в качестве такового — равной всякому другому товароладельцу), и создал подъем чувства личности» (Ленин, Собр. сочин., т. I, стр. 287). Утверждение человека, которое ясно проявилось в лирике П. и с особой силой выразилось в романтических поэмах, возникло как отражение связей с капиталистическим развитием. Романтическая поэма явилась значительнейшим сдвигом в поэтическом развитии П. и в истории русской литературы. Воспевав своего романтического героя, П. боролся с тем подчинением человека системе государственно-сословных норм, которое проповедывалось литературой классицизма; застывшим поэтическим канонам П. противопоставил свободу в выборе художественных средств. Одновременно с этим пушкинская романтическая поэма противостояла и реакционно-романтическому стилю. Пушкинский романтизм не заключал в себе призыва в мистические дали. Это был прогрессивный романтизм, потому что за пессимизмом скрывалась страстная тяга к жизни, горячая жажда деятельности.

Естественно, что романтическая поэма П. вызвала борьбу в лит-ре. Она породила длительные споры о романтизме и классицизме.

Позиция П. в его борьбе за новые начала социального развития определялась не только капиталистическими тенденциями, к-рые складывались в России, но и воздействием зап.-европейского капитализма. П. внимательно следил за культурной и политической жизнью Европы, за освободительным движением. Освободительное движение в странах, переходивших от феодализма к капитализму, в ча-

стности в Италии и Испании, было для П. историческим явлением глубокого смысла. Об этом говорит ряд стихотворений П., связанных с этими событиями. Таковы «Сказали царю», «Вешали книжники, тревожились цари», «Недвижный страж дремал на царственном пороге».

Разгром освободительного движения на Западе создал колебания у П. Сомнения в успе-



Л. Ф. Майдель [1796—1846]. Иллюстрация к поэме «Цыганы»

шности борьбы со «старым» порядком, порожденные этим разгромом, сливались с признанием тщетности индивидуалистического бунта, социального отщепенства. Поэт отказывается от возведения романтического героя. В Алеко раскрывается то отрицательное, что включает в себя индивидуализм, — черствость, эгоизм, который ведет к жестокости, к столкновению индивидуальностей. Индивидуализм в своем предельном выражении означает отрицание прав других людей, нарушение их воли. Обнажая так. обр. сущность индивидуалистических стремлений, П. дает глубокую характеристику буржуазного индивидуализма, его противоречий. В «Цыганах» появляются мотивы смирения, покорности перед ходом жизни, ее логикой.

К 1823 относится стихотворение «Сеятель», к-рое П. заключает словами:

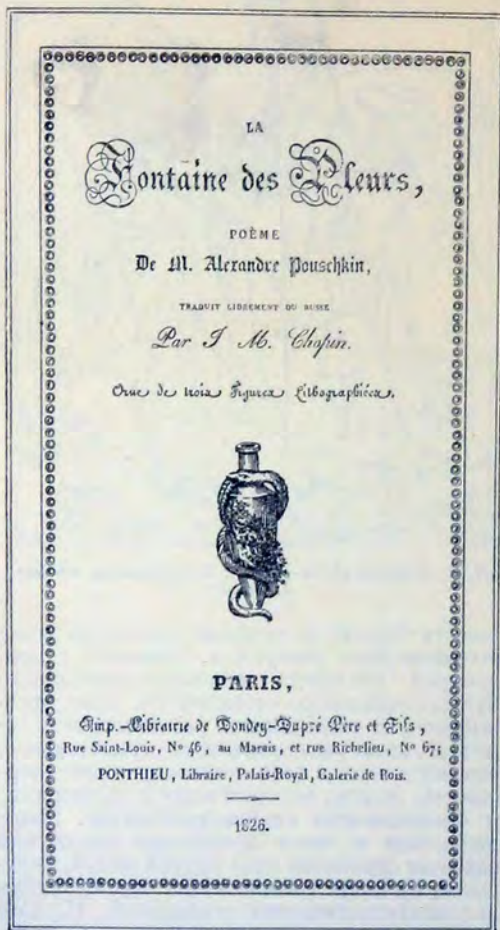
«Паситесь, мирные народы,
Вас не прорудит чести клич!
К чему стадам дары свободы?
Их должно резать или стричь;
Наследство их из рода в роды —
Ярмо с гремушками да бич».

Противоречия П., его двойственное отношение к проблемам политической борьбы, обозначившееся в 1823, не снимали однако ведущих тенденций творчества. Они заключались в том, что вплоть до декабрьского восстания 1825 П. остается на позициях политической борьбы с самовластьем, самодержавием. Политические устремления окрашивают его творческое развитие в период до 14 декабря. К 1824 относятся такие произведения, как «К Языкову», в к-ром поэт восклицает:

«Надзор обманем караульной,
Восхвалим вольности дары...»

«К морю», к 1825—«Андре Шенье».

Существенно новым моментом явился отход П. от романтизма, постепенное его преодоление. Изображение абстрактного человека, романтического героя в его социальном



Титульный лист французского изд. поэмы «Бахчисарайский фонтан» (Париж, 1826)

отщепенстве не могло вообрать в себя те конкретные общественные противоречия, которые остро чувствовал поэт. Необходимость понять реальные силы общественного развития стала внутренней потребностью художника. П. ощущает недостаточность своего романтического отрицания общества и тех художест-

венных принципов, которые реализовались в романтической поэме. Поэт тяготеет к изучению реальной обстановки, общественных отношений и места в них человека.

Выражением этих тенденций явилась работа над «Онегиным» и «Борисом Годуновым». Начав в 1823 «Онегина» и написав три главы, П. в 1825 пишет «Бориса Годунова». В этих произведениях, представляющих утверждение художником реалистического подхода к жизни, П. сконцентрировал творческое внимание, с одной стороны, на проблеме политической борьбы, а с другой—на широкой характеристике дворянского общества.

В основу «Бориса Годунова» были положены новые принципы, резко расходящиеся с принципами классической трагедии. «Я твердо уверен,—писал П. по поводу драмы,—что нашему театру приличны народные законы драмы Шекспировой, а не придворный обычай трагедии Расина». В отличие от трагедии классицизма движущим началом пушкинской драмы является не возвеличение героической борьбы во имя долга пред «отечеством», не проповедь дворянской преданности государству, монарху, не столкновение чувства и долга: в ее основе лежит широкий охват социальных явлений, взаимодействие разных общественных сил в политической борьбе. Личная судьба героев включена в эту драму, но она подчиняется основной линии. Драма П.—драма больших социальных столкновений. Отбрасывая придворную помпезность и замкнутость классической трагедии, П. вводит в драму народ, делает его определяющей силой. Местом действия становятся наряду с царским домом и боярскими палатами городская площадь и пограничная корчма. П. разрушает каноны придворной трагедии с ее законами единства места и времени. С чисто шекспировским размахом П. создает крупные характеры, изображает людей сильных стремлений, мощной целенаправленности. Яркость показа фигур большого масштаба, их законченность в соединении с широтой творческого изображения жизни делали «Бориса Годунова» совершенным образцом драматургии. «Борис Годунов» явился крупнейшим достижением П. в период роста его реалистических тенденций, его осмысления противоречий эпохи. Создавая «Бориса Годунова», П. обратился к истории и взял материалом драмы социально-политическую обстановку конца XVI века. Конец XVI в.—эпоха острой социально-политической борьбы, к-рая развертывалась у истоков самодержавия. Художественное обобщение ее пролиvalo свет на современную для П. обстановку, на развитие борьбы с самодержавием. Изображение столкновений Бориса, бояр, Дмитрия—это раскрытие тех принципов, которые лежат в основе деятельности развивающегося самодержавия. Борис Годунов воспринимает от Иоанна Грозного, первого русского царя, способ управления государством, он—продолжатель его дела. Принципы самодержавия—это принципы кровавой расправы, жестокой борьбы со всеми, кто против него. Власть достигается любыми средствами. Обнажая принципы самодержавия, П. в образе Бориса отмечает черты обреченности.

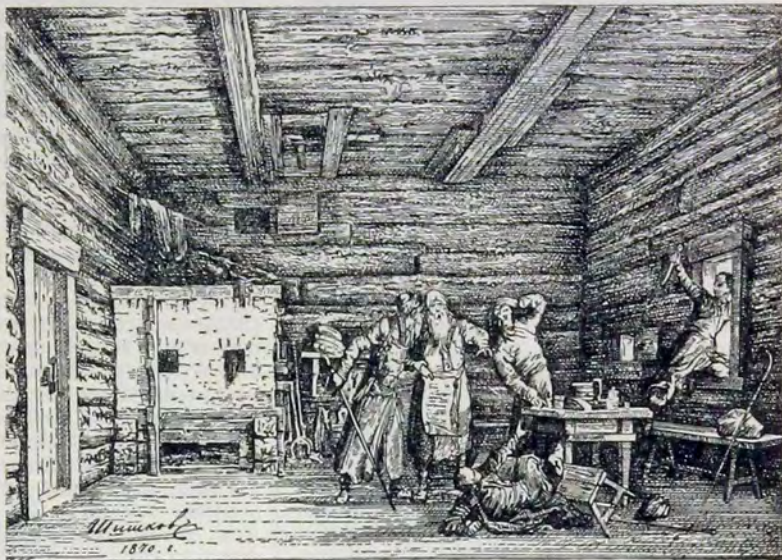
Власть Бориса оказывается недостаточной для того, чтобы смирить движение, развертывающееся против него. В драме показано нарастающее движение, неизбежно приводящее к взрыву. Обреченность Бориса кладет трагический отпечаток на его фигуру. Борис Годунов—человек, подчинивший все одному—жажде власти, борьбе с врагами. Жажда власти проходит как один из основных мотивов в драме и служит существенным моментом в характеристике действующих лиц, вызывая проявление самых низких инстинктов.

В образах князя Шуйского, Воротынского, организирующих борьбу против Бориса, раскрываются эти черты властолюбия, которые определяют их отрицательный облик. Отрицая Бориса, П. вместе с тем не становится на сторону его врагов из среды боярства, к-рые несут те же принципы кровавого насилия. Во всей сложной политической борьбе, развертывающейся в драме, выступает одна определяющая сила. Эта сила—народ. Роль народа в политической борьбе—ведущий момент драмы. Народ, его действия, отношение к событиям—эта линия пронизывает драму. И потому, что народ—та сила, к-рая определяет ход событий, каждый из борющихся лагерей стремится расположить его к себе, стремится использовать его.

Отношение народа предопределяет и исход борьбы, оно является решающим моментом развития событий. Но в то же время народ—это стихия, действие которой трудно учесть. Народ провозглашает царем Бориса, чтобы позже отказаться от него и его рода. Движение народа не подчинено разумному началу, народ—слепая стихия, его могут использовать различные люди в своих целях. У Пушкина—двойственное отношение к народу: с одной стороны,—понимание его роли, силы, сочувственное к нему отношение, с другой—страх пред этой силой, поведения которой нельзя предугадать. В «Борисе Годунове» нашли отражение проблемы, к-рые поднимались освободительным движением. П. остался на позиции отрицания самодержавия. Но «Борис Годунов», законченный незадолго до декабрьского восстания, показывает отличие взглядов Пушкина от воззрений декабристов. Лучше, чем многие декабристы, Пушкин понимал, что крупная социально-политическая борьба, восстание неизбежно означают обращение к народу, к его силе. Но это обращение к народу грозит опасностью. И в «Борисе Годунове» ясно ощущается отрицательный ответ

на вопрос о насильственной борьбе с самодержавием.

Реалистическая устремленность, проявившаяся в «Борисе Годунове», составляет существенную сторону «Евгения Онегина». «Онегин» по своей структуре и направленности в известной мере примыкает к романтическим поэмам. Его сближают с романтическими поэмами сгущенность противоречий, определенная лаконичность повествования, сплетение повествования с лирическими высказываниями поэта.



А. И. Шарлемань [1826—1905]. Сцена из трагедии «Борис Годунов»

Включение лирических отступлений в «Онегине» проведено как принцип структуры. Развитие действия романа, поэт включает свои переживания, мысли, свой жизненный опыт в непосредственной форме в характеристику среды. Существенным моментом, отличающим «Онегина» от романтических поэм, являются новые принципы реалистического письма. С течением времени замысел произведения претерпел изменения; определяющее значение при этом имело восприятие П. декабрьского восстания, ко времени к-рого была написана лишь часть романа. «Евгений Онегин» по своим жанровым особенностям—роман в стихах. Воплощая свои замыслы, П. создал необычайно своеобразную, оригинальную поэтическую форму. Значительное социальное содержание, типическую характеристику дворянского общества П. сконденсировал в поэтическое повествование, полное внутренней динамики и гармонического единства. Своеобразие повествования—в неповторимом сочетании классической строгости, стройности с восхитительной естественностью поэтического рассказа. Отличительной чертой поэтической структуры «Евгения Онегина» является четырнадцатистрочная строфа, которой поэт пользуется на всем протяжении романа. Строго выдерживая ее внутреннее строение, схему, поэт создает исключительно выразительный ритмический рисунок «романа в стихах», добивается заме-

чательнейшей ясности и единства произведение как целого.

Если в романтической поэме П. брал человека вне общественных связей, то в романе на первый план выдвигаются общественная среда и ее влияние на человека. Отсутствие подлинной культуры, широких интересов характеризует у Пушкина как основные массы помещичьего дворянства, так и дворянскую верхушку. Светское общество приобрело лишь некоторые внешние, ложно усвоенные формы культуры. Дворянская верхушка представляет среду, в которой все сковано этими внешними формами культурной жизни, приличиями, условностями. Живая мысль, живое отношение к миру, выходящее за рамки обычных представлений, здесь подавлены. Все люди нивелированы, все сглажено и сведено к посредственности. Светское общество необычайно консервативно. Традиции здесь во всей силе своей власти. Общественная жизнь является основой для раскрытия человеческих характеров, их отношения к действительности. Онегин и Татьяна, с одной стороны, Ленский и Ольга—с другой,—это разные восприятия мира, различные типы человеческой практики. Образ Онегина—это образ человека, пришедшего от увлечения жизнью к скептицизму. Скептицизм выступает в своей жизненной оправданности; поэт показывает закономерность его возникновения из жизненного опыта.

Наряду с скептицизмом в образе Онегина П. раскрывает черты надломленности, опустошенности. П. показывает, что надломленность возникает как результат губительного воздействия среды. Дворянское общество заглушает творческие импульсы, лишает человека устремленности, Онегин оказывается непригодным к творческой деятельности. По первоначальному замыслу П. хотел нарисовать Онегина в обществе новых людей—декабристов. Развитие образа, отношение его к действительности в этом смысле выступило бы в новом свете. Под влиянием декабрьского восстания образ Онегина трансформировался. П. оттеняет в Онегине черты опустошенности, черты лишнего человека, который не знает своего места в жизни. В скептицизме П. склонен подчеркивать влияние «чужих» образцов. При всем том на фоне окружающей среды Онегин со своей ущербностью представляет значительную фигуру. Если в образе Онегина важнейшая черта—скептицизм, то в образе Ленского Пушкин дает тип романтического восприятия, исполненного иллюзий и мечтаний, не видящего реальных жизненных противоречий и отрицательных качеств окружающей среды.

П. обаяет слабость, неоправданность романтического восприятия действительности. В том столкновении скептицизма и романтического мировоззрения, к-рое развивается в романе, превосходство оказывается на стороне Онегина. Онегин шире воспринимает жизнь, глубже анализирует явления действительности. Отрицая восприятие действительности вне ее противоречий, обаяет несостоятельность понимания Ленским окружающей среды, П. не отказывается от принятия жизни. При-

знание жизни сочеталось у Пушкина с утверждением критического отношения к ней, истоком которого было стремление к иной действительности.

От признания отрицательного влияния дворянского общества на человека П. идет к утверждению целостного, положительного героя. Образ Татьяны представляет утверждение природной естественности в противовес той ложной искусственности, в к-рой живет светское общество. Одновременно с этим образ Татьяны был и отрицанием ограниченных и застойных сторон помещичьей жизни—интерес ее к культуре, к чтению выгодно отличает Татьяну от других представительниц дворянской среды. Вместе с этим поэтизация образа Татьяны все же означала призыва к уходу в помещичье существование Буяновых и Пустяковых. Та жизненная философия, к-рая реализовалась в Онегине,—это философия глубочайшего стремления к деятельности и в то же время отрицания общественных форм, ломающих и стесняющих ее. Пафос жизненного утверждения не только не снимает критического отношения к действительности, но оправдывает его, делает его закономерным в данной общественной среде. Возникает в качестве отрицания общественного устройства, оно несет с собой жажду новой жизни. Светская среда построена на таких принципах, к-рые отрицают свободный рост и развитие человека; они губят человека.

Роман П. не был вполне завершен, это ощущал сам поэт. Об этом свидетельствует и то, что П. написал десятую главу, впоследствии им уничтоженную, и то, что он в 30-х гг. начинал писать продолжение «Онегина». Несомненно, что противоречия, раскрытые П. в романе, отличаются определенной незаконченностью своей характеристики.

«Евгений Онегин» положил основание русскому социально-психологическому роману. П. ввел в литературу обыденную жизнь людей, с их жизненными стремлениями.

Широко ставя социальные проблемы, П. на пороге декабрьского восстания отрицал идеи революционной борьбы («Борис Годунов»). Декабрьское восстание, гибель декабристского движения сыграли огромную роль в творческом развитии П. В этом восприятии исторических событий отразился страх либерального дворянства перед народным движением. Противоречивость отношения П. к революционной борьбе под воздействием декабрьского восстания переросла в отказ от вольнолюбивых стремлений. И если до декабря у П. ведущей тенденцией творчества являлось провозглашение борьбы с тиранией самодержавия, а отрицание «тирании народа» было моментом, в известной мере второстепенным, то после декабрьского восстания П. приходит к снятию борьбы с самодержавием.

Творчество П. после декабря 1825 характеризуется ростом патристических мотивов, мотивов отрицания «бунта». Такие произведения, как «Стансы» [1826], «Полтава» [1828], «Анджело» [1833] и ряд других, свидетельствовали о повороте П. вправо. Однако социальные противоречия, возникшие на основе роста капиталистических отношений, не

были сняты и после декабрьского восстания. Феодално-крепостническое государство стесняло развитие новых, капиталистических тенденций. Кризис феодального хозяйства, наметившийся в нач. 20-х гг., с особой силой сказавшийся в конце 20-х гг. и в 30-е гг., настойчиво выдвигал необходимость найти выход из того тупика, в котором оказывалось феодално-крепостническое общество. Одним из важнейших моментов творческого развития П. в 30-х гг. было обобщение отрицательных черт феодальной действительности. Отсюда большая сложность П., его противоречивость в период после декабрьского восстания. Примирение с самодержавием сочетается с глубоким анализом, с отрицательным отношением к крепостнической действительности.

Боязнь революционной бури и вместе с тем понимание противоречий феод. уклада создавали противоречивость социальных позиций, нашедших свое отражение в творческой эволюции П. Изменение социально-политической обстановки обусловило необходимость и нового осмысления поэтом эстетических проблем. Не случайно, что после декабрьского восстания П. создает ряд стихотворений, посвященных вопросу о сущности и характере поэзии, о месте поэта в жизни и т. д. В них поэт стремится определить направление своего творчества. У П. возникает теория искусства для искусства, в к-рой выражается прежде всего отход поэта от политических дерзаний. Если в «Вольности» поэт провозглашал:

«Хочу воспеть свободу миру,
На тронах поразить пороки»,

то теперь он пишет о том, что поэзия существует «не для житейского волнения, не для корысти, не для битв». В «Черни» [1828] поэтом отрицаются жизненная польза искусства, утилитарное его значение. В связи с этим выступает мысль о независимости поэта от общества, оправдывается уход его от «толпы».

Вместе с тем теория искусства для искусства у П. отнюдь не сводилась лишь к утверждению отхода от политических битв. В ней резко очерчена другая сторона — непримиренность с феодално-дворянским обществом. В стихотворении «Поэт» [1827] выражена идея, что поэтическое устремление поэта не совпадает с его жизненным поведением, жизненной обстановкой. В своих человеческих поступках поэт может не быть исключением, но как поэт он тем не менее не сливается со средой. Это разделение человека и поэта, указание на особое место поэта, свидетельствовало о том, что Пушкин противопоставлял себя феодално-дворянской среде. Невозможность сближения с нею, иное отношение поэта к жизни рождает мотивы одиночества, мысль о необходимости своего, независимого пути для поэта:

«Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Или, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя награды за подвиг благородной»
(«Поэту», 1830).

Оправдание независимости поэта от среды явилось формой неприятия официальной идеологии. Складываясь из различных моментов, теория искусства для искусства не

была законченным и твердо установленным эстетическим credo поэта. Она была лишь временным этапом в эстетических взглядах П. последекабрьского периода.

В обстановке николаевской реакции П. чувствует себя придавленным, загнанным в какой-то жизненный тупик. Это определяет тот факт, что во второй половине 20-х и в 30-е гг. у П. нередко прорываются ноты глубочайшего отчаяния, ноты разлада с жизнью. П. создает



А. Нотбек. Пушкин и Онегин [1829]

ряд произведений, в к-рых он развивает тему борьбы жизни и смерти. В «Каменном госте», в «Пире во время чумы» эта тема в своем развертывании приобретает чрезвычайную драматическую остроту. В «Каменном госте» Дон-Гуан, наслаждаясь жизнью, добываясь любовных успехов, сеет вокруг себя смерть. Беспечно относящийся к жизни, он сам погибает, сраженный роком. В «Пире во время чумы» сама жизнь, наслаждение ею переходят в ощущение грозного дыхания смерти. Ноты обреченности и пессимизма, трагического восприятия действительности звучат здесь в качестве лейт-мотива.

Лирика последекабрьского периода одной своей стороной близка маленьким трагедиям. П. неоднократно возвращается к выражению глубокой неудовлетворенности жизнью, к глубоким и скорбным раздумьям о ее движении, о ее целях: «Не дай мне бог сойти с ума» [1833], «Стихи, сочиненные во время бессонницы» [1830], «Брожу ли я вдоль улиц шумных» [1829], «Дорожные жалобы» [1829] и др. Это — целая струя лирики, в к-рой П. с величайшей искренностью отразил свою горечь и отчаяние. В отличие от лирики первой половины 20-х гг. здесь на первый план выступают мотивы философского восприятия жизни. Совершенно есте-

ственно, что именно в лирике эти тенденции проявились особенно отчетливо и привели к созданию особой, философской линии. Наряду с становлением философской струи у Пушкина заметно тяготение к образам природы, к темам искусства. Поэта привлекает красота, ее вечная неизменность. Вместе с тем у П. ярко выступают социальные мотивы, мо-

ширяются реалистические тенденции творчества П. Характерно свидетельство А. И. Герцена. Зная о всех «грехопадениях» поэта, он писал: в то время как душой всех мыслящих людей «овладела глубокая грусть», «одна лишь звонкая и широкая песнь Пушкина звучала в долинах рабства и мучений; эта песнь продолжала эпоху прошлую, наполняя



В. Шварц. Иллюстрация к «Каменному гостю» [1859]

тивы отрицания. В период жесточайшей реакции П. обращается к мужественным приветствием к заточенным в Сибири декабристам («Послание в Сибирь», 1827). Со скорбью и гневом поэт говорит в «Анчаре» [1828] о жестокой власти владыки над рабом, о власти человека над человеком, дающей право одному на жизнь другого. Глубоко реалистическими штрихами в стих. «Румяный критик мой» [1830] поэт воссоздает изумительные по своей выразительности картины русской деревни. Свой творческий путь в «Памятнике» [1836] П. осмысливает как служение освободительным идеям:

«И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я Свободу
И милость к падшим призывал».

В 30-х гг. поэт отходит от представления об искусстве как о явлении, далеком от житейских волнений. Отказываясь от борьбы с самодержавием, П. в центре своего внимания ставит социальные отношения эпохи. Политическое «примиренчество» не только не исключало обобщения социальных противоречий, но в определенной мере предопределяло концентрацию на них творческих сил поэта. Отойдя от «вольнлюбивых» мечтаний, поэт с большой остротой и с более широким охватом подходит к решающим сторонам действительности. Проблема путей социального развития, его реальных истоков и перспектив в последекабрьский период стоит значительно острее. В этой связи углубляются и рас-

ширяются реалистические тенденции творчества П. Характерно свидетельство А. И. Герцена. Зная о всех «грехопадениях» поэта, он писал: в то время как душой всех мыслящих людей «овладела глубокая грусть», «одна лишь звонкая и широкая песнь Пушкина звучала в долинах рабства и мучений; эта песнь продолжала эпоху прошлую, наполняя мужественными звуками настоящее и посылая свой голос отдаленному будущему. Пoesия Пушкина была зовом будущего и утешением. Вдохновение Пушкина не обмануло. Кровь, прилившая к сердцу, пораженному ужасом, не могла остановиться; она скоро устремилась от сердца во вне» (Герцен А. И., Сочинения, под ред. Лемке, т. VI, стр. 258). Так прозвучал голос революционного демократа, и он является решающим в споре о том, каков был характер творчества Пушкина после декабрьского восстания.

Первыми крупными произведениями, созданными П. после декабря, были произведения, построенные на исторической тематике. Если в «Борисе Годунове» обращение к исто-

рии заключало в себе отталкивание от кровавых принципов самодержавия, то в «Полтаве» [1828] исторический материал явился средством утверждения самодержавной власти, победы ее над «кравовой вольностью», над мятежным стремлением к национальному отделению. Столкновение резко противоположных друг другу социальных принципов развертывается на основе сочетания лично-интимного плана в характеристике героев и отображения общественно-политической борьбы. Сюжетная линия, лично-интимный план обнаруживают в Мазепе человека низких душевных качеств. Он жертвует любовью, дружбой, жизнью других для выполнения своих эгоистических замыслов. Действия его представляют сплетение вероломства, коварства, мстительности, черствости и особенно—честолюбия. В противоположность изменнику Мазепе Кочубей и Искра, сохраняющие глубокую преданность Петру, даны как образы людей, до конца честных и преданных своим принципам. Благородная месть заставляет их начать борьбу. С особой экспрессией П. рисует образ Петра. Лаконичность характерных черт, по замыслу П., должна была подчеркивать грозное величие Петра: «Он весь, как божия гроза», «Пирует Петр, и горд и ясен и славы полон взор его». Сюжетная обособленность образа Петра оттеняет ту роль определяющей исторической силы, которую отвел ему П. Столкновение Мазепы и Петра проходит как апофеоз самодержавия, как заостренная борьба против бунтарства, против «войны народ-

ной». «Полтава» — историческая поэма, в к-рой сочетаются моменты моралистического развенчания «изменника» и героизирующего возвеличения самодержавия.

И то и другое дано в патетическом строе речи, в сгущенном повествовании, построенном в порядке нарастания. Патетический строй речи находится в единстве со всем характером изображения героев. В образе Мазепы с предельным выражением сконцентрированы черты «злодея», образ перерастает рамки человеческого облика. С другой стороны, образ Петра выступает в каком-то надземном, божественном величии. Романтически абстрактен портрет Марии, — это портрет идеальной красавицы, в к-рой нет индивидуальных особенностей. Пересмотр социально-политических позиций у П. сопровождался отголосками романтизма; но в то время как романтизм южных поэтов носил прогрессивный характер, романтизм «Полтавы» заключал в себе реакционный смысл. В «Полтаве» Пушкин сближался с феодально-дворянской лит-рой, с той защитой государственных начал, которая была важнейшим моментом классицизма. Историческая тематика, в частности образ Петра, привлекают поэта и в «Арапе Петра Великого», над к-рым он работал в этот же период [1827—1828]. Но здесь П. взял другие проблемы по сравнению с «Полтавой», и образ самодержавного Петра взят в новом аспекте. В «Арапе Петра Великого» Петр — это самодержец-преобразователь, к-рый насаждает просвещение, меняет старые устои. Основная тема «Арапа Петра Великого», как она вырисовывается из незаконченного произведения, — это тема приобщения России к западной культуре,

выход из рамок древней Руси. Поворот к Западу в «Арапе Петра Великого» раскрывается как момент возрождения общества. Патриархальные основы снимаются, и на их месте возникают новые формы гражданственности. Проблема включения России в систему государств, развивающих в себе новую культуру, выдвигается П. как важнейшая проблема исторического развития. Решающую роль во внедрении просвещения играет самодержавная власть Петра.

И образ просвещенного монарха и тема приобщения к культуре Запада были чрезвычайно актуальными для П. Отступая от политических позиций 20-х гг., П. утверждал идеал просвещенного монарха, который для поэта был своеобразной формой примирения с самодержавной властью. К теме просвещенного монарха П. снова обращается в поэме «Анджело» [1833], создавая в ней образ царственного властелина, который инкогнито знакомится со своей страной, узнает о всех

преступлениях и затем мудро наказывает пороки. П. глубоко занимала тема новых принципов общественной жизни, перспектив исторического развития. Не замыкаясь в рамки российской действительности, П. осмысливает крупнейшие процессы смены общественных форм. Тема столкновения двух культур, двух общественных систем развита в «Скупом рыцаре» [1830].

Построенный на материале исторического прошлого (феодалное рыцарство Западной Европы), «Скупой рыцарь» показывает разложение феодальных устоев под воздействием силы денег. Общественная жизнь в ее самых различных проявлениях, включая мораль, искусство, становится подчиненной власти денег. Поэт обнажает противоречия, на которых вырастает власть золота. «Слезы, кровь и пот» — вот ее основа. П. показывает ту диалектику новых отношений, к-рой подчинена вся деятельность новых людей. «Скупой рыцарь» — властелин золота, но одновре-



М. Врубель. Иллюстрация к драматической сцене «Моцарт и Сальери» [1889]

менно и раб его. С изумительной пронзительностью поэт схватывает реальное движение исторического процесса, его закономерность. В той борьбе, к-рая происходит на исторической арене — между феодальным порядком, рыцарством и властителями золота, — сила на стороне последних, хотя поэту и импонирует благородство таких людей, как Альбер. «Скупой рыцарь» вырастает в социально-философское обобщение величайшей силы. В отличие от многих крупных художников Пушкин увидел в столкновении двух систем не извращение «нормального» хода жизни, не какое-то наводнение, не историческую случайность, а неизбежный процесс социального движения.

Существенной линией творческого развития П. в 30-х гг., темой, к к-рой он обращается в различных связях, в разных планах, становится отражение мира новых отношений, разрушающих феод. принципы жизни. В «Медном всаднике» [1833] П. создает изумитель-

ный образ города, возникшего «из тьмы лесов, из топи блат». Петербург — это своеобразный символ новой культуры, побеждающей дикую природу, отсталость. Культура торжествует над запустением, над дикостью, она вносит жизнь туда, где ее не было. П. поэтизирует новую столицу, которая открывает окно в Европу. Через нее протягиваются нити на Запад, через нее идет внедрение культуры. Разрушается замкнутость, устанавливаются



А. Алексеев. Иллюстрация к «Пиковой даме» (Париж, 1928)

связи с миром. В противовес феодальной литературе П. в «Медном всаднике» воспел город. Если для феодальной лит-ры город—это прежде всего источник разврата, лжи, губительных веяний, то для П. город—в первую очередь олицетворение прогресса. Изображение города, городской действительности для П. 30-х гг. чрезвычайно характерно. На материале города П. строит помимо «Медного всадника» «Пиковую даму», «Домик в Коломне». Отображая рост новых социальных тенденций, их историческую необходимость, П. вместе с тем приходит к созданию образов, в к-рых вырисовываются угрожающие черты новой действительности. Городекая тематика тесно связана с образом «среднего» человека, мещанина, к-рый проходит в ряде произведений Пушкина.

В «Домике в Коломне» [1830] обращение к мещанскому бытию—после больших исторических тем—носит в определенной мере шутливо-иронический тон. Подчеркнутая проницательность произведения скрывала однако за собой обращение к новым темам, к новым героям. «Пиковая дама» изображает светское общество, но ее главным героем оказывается человек, органически не связанный с этой средой. Герман как по своему происхождению, так и по тому реальному месту, к-рое он занимает в жизни, не является представителем дворянского общества. «Век минувший» в образе графини П. сталкивает с новым героем, выделяя тем самым его существенные черты. Герман—это образ «мещанина», к-рый хочет победить жизнь, властвовать над нею. Цель его стрем-

лений—деньги, к-рые приносит с собой все. Намеченной цели Герман подчиняет до конца свою жизнь. «Расчет, умеренность и трудолюбие—вот мои три верные карты, вот что утроит и усмерит мой капитал и доставит мне покой и независимость». И в то же самое время Герман готов любой ценой добиться своего. Мнимая любовь к Лизавете Ивановне—лишь средство для выполнения задуманного плана. Германа не останавливают в его стремлении к богатству никакие препятствия—он идет на преступление. Для П. этот умеренный, ограниченный «мещанин» с дерзновенными замыслами и полной свободой в выборе средств жизненной борьбы представляется органическим продуктом новой действительности, города и капитализма, ее существенной частью. Мораль этого человека страшит Пушкина.

Поэт с большим вниманием присматривается к людям города и его социальным низам. В «Медном всаднике» П. показывает бунт человека, принадлежащего к этим городским низам. Герой «Медного всадника» Евгений, предки к-рого принадлежали некогда к знатному роду,—мелкий чиновник. Стремления Евгения сконцентрированы на том, чтобы создать себе жизненную устойчивость. Идеалы, к к-рым стремится Евгений, заключаются в устроении мещанского благополучия, личного счастья. И когда надежды на личное счастье, на смиренный уголок рушатся, Евгений, смиренный чиновник, бунтует. Бунт Евгения—это бунт во имя самоценного значения незнатного человека города, заявляющего о своих правах на жизнь. Евгений бунтует против самодержавного властелина, к-рого он обвиняет в крушении своих надежд. В победном шествии самодержавия, государственности жизнь человека низов оказывается ничем не защищенной. П. не разделяет бунта Евгения. Образ Петра выступает у П. в своем победном величии. Но отталкивание от бунта смиренного мещанина не заключает в себе отрицания города, его культуры. И, с другой стороны, утверждение самодержавия в противовес бунту отнюдь не снимало мотивов протеста в защиту прав человеческой личности против жесткого давления самодержавия.

Образы людей города с их бунтом возникли у П. в органической связи с осмыслением путей исторического развития России и Западе. Можно утверждать, что события на западе Европы во многом способствовали созданию этих образов. В частности французская революция 1830, в к-рой значительную роль играла мелкая буржуазия, не могла пройти мимо внимания П. Отражением исторических событий являются высказывания П. о власти буржуазной демократии. В статье «Джон Теннер» П. писал об Америке: «С изумлением увидели демократию в ее отвратительном цинизме, в ее жестоких предрассудках, в ее нестерпимом тиранстве. Все благородное, бескорыстное, все возвышающее душу человеческую—подавленное неумолимым эгоизмом и страстью к довольству». Восприятие буржуазной демократии Западе в отрицатель-

ных чертах сочетается с ощущением кризиса феодализма, с боязнью народной революции. От изображения людей города протягиваются нити, с одной стороны, к отображению крестьянского движения, а с другой стороны, — к проблемам дворянства.

Отталкивание от буржуазной демократии переплетается у П. с обострением дворянского самосознания. Судьбы дворянства остро волнуют поэта в 30-х гг. И в своих публицистических статьях и в художественных произведениях П. настойчиво обращается к теме дворянства. Он особо концентрирует внимание на процессе оскудения дворянства, его упадка. В высказываниях П. о дворянстве отчетливо ощущаются опасения за его судьбы. Тревога за будущее класса вызывалась, с одной стороны, тем острым кризисным состоянием, в котором находилась феодальная Россия в 30-х гг., и, с другой стороны, — боязнью демократических низов. П. защищает дворянство как класс от наступления демократии, от ее притязаний. «Никогда не разделял я с кем бы то ни было демократической ненависти к дворянству. Оно всегда казалось мне необходимым и естественным сословием великого образованного народа». Для П. представляется несомненной и положительная историческая роль дворянства, историческая оправданность его положения в обществе. Отсюда обращение П. к прошлому дворянства, защита дворянских традиций. В журнальной полемике по поводу лит-ой аристократии, которая развернулась в «Литературной газете» между П., с одной стороны, и Булгариным и Полевым — с другой, отчетливо проявилось отрицание П. «демократической ненависти к дворянству». Борьба с Полевым шла прежде всего по этой линии. Нападки Полевого на лит-ых аристократов, его буржуазные взгляды определили отношение к нему П. Отражая нападения на литературную аристократию, Пушкин вместе с этим ведет борьбу с Булгариным, которая приобретает иной характер и смысл, чем борьба с Полевым. С нескрываемым презрением Пушкин относился к верноподданничеству Булгарина, к его роли литературного доносчика и шпиона. Борьба П. с Булгариным была борьбой оппозиционного дворянства с верноподданнической буржуазией.

Обострение дворянского самосознания у П. не исключало борьбы с реакционным мировоззрением. Ставя вопрос о дворянстве, П. занял своеобразную позицию в сравнении с официальной идеологией. Рассмотрение общественного развития привело Пушкина к выводу, что носителем общественного порядка, подлинной опорой общества может быть «просвещенное дворянство», отступающее от «феодальной нетерпимости». Это — центральный пункт социальных воззрений П., тот фокус, в котором сливаются многообразные тенденции его творчества в 30-х гг. В противовес демократии П. защищает дворянство как класс, но он глубоко отрицательно относится к официальной идеологии. Именно просвещенное дворянство может устранить феодальные принципы и в то же время оградить общество от ужасов «демократии». Весь ход общественно-

го развития делает необходимым, неизбежным смену старого порядка новым. Но эта смена не приведет к взрыву, будет органическим процессом лишь тогда, когда люди высокой культуры, аристократия духа, окажутся не в стороне, когда в общественной жизни они займут важнейшее место.

После «Онегина» тема дворянства широко развертывается в «Дубровском» [1833]. Как и в «Онегине», в «Дубровском» П. волнуют противоречия дворянского общества. Столкновение «старинного русского барина» Троекурова и бедного независимого дворянина Дубровского является тем противоречием, в котором обнажается практика феодального дворянства. Властолюбивый феодал и деспот Троекуров распорядается неограниченно не только крепостными, он чувствует себя вправе вершить судьбы менее знатных и менее сильных представителей дворянства. Бедный дворянин Дубровский бессилён бороться с феодальным деспотом, бессилён защитить себя. Сила и право — на стороне Троекурова. Обобщение противоречий внутри дворянского общества в «Дубровском» расширяется включением крестьянских образов. Качества Троекурова как деспотического властелина резко проявляются в его отношении к крестьянам. Бунт Дубровского — отражение недовольства дворянской действительностью, признание остроты внутренних противоречий общества. Но это не бунт против принципов класса, его устоев. Дубровский отстраняет попытку крестьян вмешаться в его конфликт с властью и с Троекуровым. Он прекращает выступление крестьян против представителей власти и сам совершает расправу над ними. Своим образом бунтарства Дубровского определяет переключение действия из реалистического плана в план романтического повествования. Образ благородного разбойника, его приключения выдвигаются на первый план. Прежняя связь Дубровского с семьей Троекурова снимает его месть в отношении последнего. Центристемительные силы оказываются сильнее центробежных. Вместе с тем сам по себе бунт Дубровского, его столкновение с Троекуровым выражают тенденцию неприятия практики феодального дворянства. От изображения в «Дубровском» феодального дворянства Пушкин в «Сценах из рыцарских времен» [1835] обращается к показу феодально-рыцарской среды в ее отношении к другим социальным группам, к буржуазии. Фигуры рыцарей с их принципами сословной обособленности здесь резко снижены. В образах рыцарей у П. уже не только нет той значительности и внутреннего благородства, к-рое еще в «Скупом рыцаре» импонировало П., но само стремление к величественности носит комический оттенок. Рыцари грубы и жестоки, но они не ощущают в себе подлинной силы. Жестокость, деспотизм неразрывно связаны здесь с трусливой мстительностью. Этот облик рыцарства тем яснее оттеняет незакономерность отношений к купечеству, к-рое существует у рыцарства. Сын купца Франц стремится попасть в рыцарскую среду, но быстро разочаровывается в ней. Независимость рыцарей, к-рая привлекала Франца, имеет и свою оборотную

сторону—принижение людей других сословий. Так намечается в «Сценах» идея иного отношения к новой действительности, протест против замыкания дворянства в себе, против сословной узости.

Поиски выхода из противоречий феодальной действительности приводили П. к отображению разных социальных групп, составляющих феодальное общество. Так появляются у П. люди, занимающие нижние этажи в общественной иерархии. «Станционный смотритель» [1831]—повесть о маленьком человеке, к-рый



М. В. Добужинский. Иллюстрация к «Станционному смотрителю» [1905]

оказывается жертвой феодально-дворянской практики. Незаметный Симеон Вырин беспомощен перед человеком из «света». Социальная драма маленького человека поднята П. до высот огромного обобщения, выдвинута как значительная социальная проблема, как проблема соотношения различных общественных элементов. В «Станционном смотрителе» отчетливо прозвучало признание права маленького человека на свою независимость. Пушкинский гуманизм был гуманизмом, основанным на принципах расширения социальных связей. Образ «обиженного» «маленького» человека был новым образом в художественной литературе. П. показал новую сторону действительности.

От темы маленького человека, станционно-смотрителя, П. идет к «Истории села Горюхина» [1830—1831], темой к-рой является крепостнич. действительность. В «Истории села Горюхина» проходит дворянское поместье в его связи с крепостной деревней. Пародируя в «летописи» села Горюхина усадьбную «ученость», П. рисует существенные черты действительности. История некоего села Горюхина—символическая картина крепостной Руси, патриархальной дикости и феодального варварства. Описание крепостничества, его жестокостей, сливается с изображением глубокого упадка крепостной деревни. Пушкин нащупал основные, решающие противоречия феодального общества.

В «Капитанской дочке» [1836] линия обнажения социальных противоречий завершается постановкой проблемы крестьянской революции. В этом смысле «Капитанская дочка» в творческих поисках П. имеет в некоторой мере обобщающий характер. Ощущение урод-

ливости феодального порядка, связанные с ним опасения за будущее класса может быть нигде так остро не сказываются, как в «Капитанской дочке». Накаленная общественная атмосфера современности чувствуется в этой исторической повести. П. волнует проблема «насильственных переворотов». Он резко порицает общественные потрясения, крестьянский «бунт». Пугачевское восстание для П.—это «бунт бессмысленный и беспощадный». Но этим отнюдь не исчерпывается идейно-художественный смысл повести. Важнейшая линия повести—это утверждение связи социальных групп. В фокусе художественного восприятия поэта—прежде всего образы людей, остающихся верными принципу дворянства даже в момент грозного народного «мятежа». Гринев не изменяет дворянской чести даже перед лицом смерти; он до конца остается твердым в своем поведении. В этом образе П. обозначает качества положительного дворянского героя. Гринева отличают смелость, честность, благородство, непоколебимость в самые грозные моменты. Гринев вырос в захолустье недорослем, капитан Миронов и его семья всю жизнь прожили в среде «простых» людей. Качества положительного героя Пушкин вкладывает и в образ капитана Миронова, рисуя его преданность, скромный героизм, самопожертвование. Своеобразной особенностью положительных героев являются их чувство долга, душевность и простота. В повести с народной стихией, с бунтами сталкиваются люди, лишенные светской надменности, высокомерной отчужденности. Эту простоту, патриархальность П. выделяет как такое качество, которое является определяющим для всего облика дворянских героев, героев положительных. «Кровавой стихии» противопоставляет П. людей простых, значительных в своей простоте. Изображение положительных героев проходит параллельно обрисовке образа Швабрин—дворянина-изменника, переходящего на сторону «мятежников». Но отталкивание от «бунта» перемежается у П. с притяжением к образу Пугачева. Через всю повесть проходит красной нитью отношения Пугачева и Гринева. Центр тяжести повести—не столько в изображении бунта, сколько именно в этих отношениях. Вся сюжетная линия повести построена на ее развитии. Помощь, которую оказал Гринев Пугачеву, явилась основой их отношений. Заячий тулупчик послужил связующим звеном. Доброе отношение Гринев вызывает ответную благодарность Пугачева. Развитие взаимоотношений Гринев и Пугачева—прежде всего повествование о том, как человечность рождает ответное выражение человеческой признательности, о том, как добро рождает добро. И с другой стороны, проявленная жестокость является источником новой жестокости. Капитан Миронов пытается пойманного башкира, жестоко наказанного за участие в бунте. Но как только Пугачев врывается в Белогорскую крепость, «бунтовщики» вешают капитана Миронова. В этой связи становится понятным и самый образ Пугачева. В «Капитанской дочке» Пугачев неотделим от народа. И эта

связь народа с Пугачевым проходит через все повествование. Народ окружает Пугачева, приветствует его, отмечает каждый его шаг. Для Пушкина Пугачев явился олицетворением не только мятежной стихии народа, но и других его качеств, к-рые П. оценивает очень высоко. П. показывает природную сметливость, ум Пугачева, глубокое понимание людей. Пугачев не просто «мятежник»—это человек широкого размаха и природного таланта. Он вызывает невольное уважение и удивление Гринева. Описание военного совета у Пугачева и военного совета у его противников оставляет впечатление вовсе не в пользу последних. П. оттеняет в Пугачеве черты великодушия, гуманности. В то время как для всей дворянской лит-ры и публицистики Пугачев был мятежным разбойником и злодеем, Пушкин воссоздает образ глубоко незаурядного человека, образ, привлекающий к себе своей силой. В «Капитанской дочке» реализуется идея дворянского гуманизма, идея примирения классовых противоречий. Пугачевщина должна явиться грозным предостережением для дворянства, к-рое не видит необходимости новых форм связи с крестьянством.

Во всей сложности творческого развития П. после декабрьского восстания, в его многообразии и противоречиях определяющим и важнейшим моментом является рост реалистических тенденций. Рост реализма у П. отражал, как было указано, поиски выхода из феодальной действительности. Реалистические произведения П. отличаются большой широтой социального диапазона. В то время как истоки реализма в «Евгении Онегине» были связаны с дворянской средой, развитие реализма в 30-х гг. принесло с собой сверх этого художественные обобщения гораздо более широкой действительности—людей города, мелкой буржуазии, крепостной деревни и т. д. С величайшей художественной проницательностью Пушкин всматривается в социальное движение эпохи, в классовую дифференциацию общества. Особенности социально-политической обстановки определили линии развития Пушкина в этот период, его противоречия. Романтизм выражается в реакционной идеализации прошлого («Полтава»), идеализации носителей христианских идей незлобивости («Галуб», 1829—1833), ухода от действительности. Смягчение жизненных коллизий проявляется в создании П. дворянско-поместной идиллии («Барышня-крестьянка», 1831). П. явился создателем социально-психологического реализма в русской лит-ре, блестящим мастером психологического раскрытия человека. Сложные психологические конфликты, лежащие в основе произведений П., не только не отстраняют действительности, ее явлений, но и оказываются органич. моментом в ее изображении. Внимание к психологии у П.—не самоценное явление, а средство выявления образа. Для П. специфична лаконичность психологической характеристики, ее собранность, сжатость. Органическая слитность психологич. рисунка и социальной характеристики героя создает выпуклость, рельефность пушкинских образов, их законченность.

В реалистических произведениях П. отчетливо ощущается тяготение к двум основным линиям поэтического выражения. С одной стороны,—это социально-историческое, конкретно-бытовое наполнение повествования, характеристика конкретных социальных явлений. Эта тенденция ясно проявляется в таких произведениях, как «Дубровский», «Капитанская дочка», «Пиковая дама». С другой стороны,—стремление к социально-философским обобщениям, в которых реальные детали отступают на второй план. Первостепенную роль играет характеристика принципов социального развития. «Скупой рыцарь» по своему характеру—произведение глубоко реалистическое, но оно во многом отличается от первой линии и именно в том плане, что в «Скупом рыцаре» П. меньше интересуют конкретная обстановка, бытовой облик героя. Черты, свойственные «Скупому рыцарю», выявляются и в «Медном всаднике», в «Сценах из рыцарских времен».

Богатство художественного освоения жизни поэтом выражается в том исключительном разнообразии жанров, к-рые П. создает в 30-х гг. Жанровое многообразие показывало многосторонность подхода поэта к социальным явлениям. Обращаясь к исторической тематике, Пушкин создает историко-героическую поэму («Полтава») с характерной для нее концентрированностью действия вокруг героя, морально-патетическим характером рисовки героев, пафетическим строем речи. Специфическим моментом нового этапа является создание прозы, широких прозаических жанров. На историческом материале петровской эпохи Пушкин строит социально-историческую повесть «Арап Петра Великого», существенно отличающуюся от героической поэмы широким охватом исторических явлений, показом различных слоев общества в их движении, в их психологических особенностях. Жанр социально-исторической повести П. развивается в «Капитанской дочке». Ставя в центре отношения Пугачева и Гринева, П. широко разворачивает проблему отношения двух классов—дворянства и крестьянства. Идея органической связи и взаимобусловленность жизненных событий отражаются и на сюжетно-композиционном построении повести. «Судьба» людей зависит от принципов их практики. И здесь «случайность» оборачивается жизненной необходимостью. Наряду с социально-исторической повестью П. культивирует социально-психологическую новеллу («Пиковая дама»). Социальная насыщенность в ней сочетается с психологической остротой и напряженностью, драматической силой в развитии действия. Стремление к экспрессивности психологических переживаний, разворачиваемых на основе раскрытия большой социально-исторической, философской проблемы, определяет создание особого типа поэмы («Медный всадник», «Галуб»). В ней для поэта основное—не расчлененная характеристика психологических явлений, а социальные тенденции в их заостренном выражении. Отсюда концентрированность действия вокруг резко обозначенных коллизий. В отличие от поэмы романтической она вы-

двигает на важнейшее место ход жизненных событий, повествовательный материал, в который включен герой с его переживаниями. Отсюда монолитность социальной поэмы, сюжетное и композиционное ее единство. В жанре «маленьких трагедий» острота психологической коллизии перерастает в драматический конфликт, конфликт, развертывающийся с



А. М. Опекушин. Памятник Пушкину в Москве
[1880]

углубленной насыщенностью событий, тяготеющих к определенному центру.

Одновременно с расширением круга социальных явлений, охватываемых творчеством поэта, с включением в него социальных низов, у Пушкина проявляется значительный интерес к народному творчеству. Пушкин переводит песни славянских народов (созданные Мери-ме), пишет баллады, построенные на тематике фольклора, — «Утопленник», «Гусар» и др. В результате повышенного интереса к народу П. создает свои сказки. Сказки П. могут служить образцом простоты, ясности, к-рая является результатом классической обработки речи. В сказках П. сознательно опрошает, «снижает» образы сказочных героев. Он вводит мотивы обыденности, мотивы каждодневных стремлений человека — зависти, злости, мести и т. д., включая их в сказочное повествование о царе Салтане, спящей царевне и семи богатырях и пр. Приближение к «народной стихии», социальная насыщенность сказочных мотивов особую значитель-

ность и художественную силу приобретают в «Сказке о попе и о работнике его Балде».

Развитие творчества П. идет от эмоционально-лирического отображения человека и общества к социально-историческим обобщениям, к глубокому изображению объективного хода действительности. Поэтизация человеческих страстей сменяется воспеванием гордого человека; от ошпенца, абстрактного человека романтических поэм творческий путь поэта ведет к конкретному изображению дворянского общества («Евгений Онегин»). Через обращение к историческому прошлому поэт вплотную подходит к сложнейшим проблемам социального развития своего времени, к выяснению его различных моментов. Широкое отображение в произведениях П. получает психология различных слоев общества. Социальная действительность в ее динамике, историческое развитие в его тенденциях все более становятся центром поэтического притяжения П. Гражданский пафос, лиризм уступают преобладающее место социальной психологии, лирические и лиро-эпические жанры — социально-эпическим полотнам. Напряженность творческих поисков создает сложный поэтический облик П.

После Октября широчайшие массы проявляют исключительный интерес к творчеству Пушкина. Пушкин становится одним из любимых поэтов Советского Союза. И в этом есть глубокая закономерность. Пролетариат является подлинным наследником значительнейших созданий культуры прошлого. Критически осваивая наследие Пушкина, пролетариат находит в нем великие художественные ценности. П. был поэтом широчайшего жизненного диапазона. Широта восприятия жизненных явлений дополняется у него острой оцущением действительности. Неутомимая жажда жизни, земное начало составляют важнейшую черту в поэтическом облике П. Историческое развитие, социальная обстановка создавали то, что у П. прорывались тенденции к уходу от действительности. Но и в этом надрые поэта, в нотах отчаяния оцущается его глубокая связь с действительностью. Пушкинский пессимизм, отчетливо выраженный в частности в романтических поэмах, скрывал за собой жажду лучшей жизни. Приятие жизни приводило к пониманию ее несовершенства. С восприятием действительности как реальной ценности тесно сплетаются отношения к человеку, к человеческой деятельности. П. отразил тот подъем чувства личности, к-рый возник на грани двух формаций. В пушкинском творчестве выразилось своеобразное пробуждение человеческой личности. П. воспел право человека на полное осуществление своих творческих сил. В противовес феодально-религиозному морализму, ригоризму П. возвысил человека со всем богатством его земных стремлений. Вместе с тем П. не был певцом индивидуализма — замкнутого и ограниченного в самом себе. Культ личности у П. сливался с широким стремлением к освоению мира, к социальной проблематике. Поэтич. произведения П. характеризует не только острота восприятия действительности, но и тяготение к деятельности,

к активному началу. Сама жизнь—это деятельность, это освоение всего многообразия мира. Жажда творческой деятельности определяет изображение отживающих социальных отношений как косного явления, преграды для новых жизненных тенденций. Пушкин отразил мир социальных отношений в период начавшегося столкновения двух систем—феодальной и капиталистической. Художественное обобщение поэта захватывает самые разнообразнейшие стороны общественного процесса. П. создал образы разных социальных слоев. В них П. обобщил тенденции исторического движения. И не принимая данной тенденции, П. не отстраняется от нее: он раскрывает ее ведущие черты. Отрицая «народный бунт», Пушкин показал реальную силу народа и его историческое значение. Ясность поэтического мышления позволила поэту увидеть и облик капиталистического мира в его реальных очертаниях.

П.—художник социальной динамики. Отвергая насильственную перестройку общественных отношений, он ощущал невозможность сохранения старой, феодальной системы и отстаивал необходимость ее изменения. Все творческое развитие поэта проходит под этим знаком. Пафос движения, динамики—ведущий момент в отношении поэта к действительности. Эти решающие стороны пушкинского творчества делают П. гениальным художником, пережившим свою эпоху. Они определяют включение поэта в нашу эпоху, ценность его для социалистической культуры. Борьба П. за человека, за свободное его проявление получает для нас особую значительность; ярчайшее выражение тяги к нормальному человеческому переживанию не может не волновать, не привлекать к поэту огромные пласты новых читателей.

Пушкинские образы сохраняют и сейчас свою силу великих художественных обобщений.

М. Храпченко

ПУШКИН В ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.—В годы, когда П. писал свои первые стихотворения, в русской поэзии шла ожесточенная борьба двух враждовавших между собой направлений. Одним был витийственный классицизм, когда-то возглавлявшийся Державиным, а теперь защищаемый его эпигонами, сгруппировавшимися вокруг «Беседы любителей русского слова» (см.). Ему противостояло новое лит-ое течение, включавшее в себя как представителей «легкого» классицизма (*poésie légère*), виднейшим вождем к-рого был Батюшков, так и возглавляемых Жуковским сентименталистов. Противоречия между этими школами были остры и непримиримы: если классики старого типа стремились к развитию русской поэзии в тесных границах высокого «витийственного» стиля, то сторонники новых течений отстаивали иные, более «низкие» темы и жанры. Эта борьба не была чисто лит-ой,—в ней отразились противоречия двух различных прослоек господствующего класса—крепостнической «вельможной» верхушки и дворянства, затронутого процессом капитализации и потому либерального. П. быстро определил свою позицию в этой борьбе крепостников и либералов: его симпатии с самого

начала были отданы тем, кто боролся за расширение и обогащение поэтической тематики, за теснейшую связь ее с настроениями широких слоев тогдашнего дворянского общества, за выработку нового лит-ого языка.

Им при этом была отдана дань высокому классицизму: в манере витийственной традиции выдержаны напр. «Воспоминания в Царском селе» [1814], так восхитившие Державина. Это стихотворение полно условных приемов, к-рых требовали обветшалые каноны придворно-аристократической оды. Патриотический «восторг» по адресу мудрых царей и храбрых полководцев сочетался в этом произведении с шовинистическими угрозами по адресу врагов дворянского государства.

Но П. недолго творил в духе этой традиции. Сохраняя уважение к «вечным труженикам» русской лит-ры XVIII в. (напр. к Тредьяковскому), он стал непримиримо бороться с Сувароковым, «несчастнейшим из подражателей», «вялые и холодные» трагедии к-рого были «исполнены противомыслия» и писались «варварским, изнеженным языком» (статья «О драме»). От пушкинской переделки не ушел и Державин. «Этот чудак,—писал П. Дельвигу в июне 1825,—не знал ни русской грамоты, ни духа русского языка... мысли, картины и движения истинно поэтические; читая его, кажется, читаешь дурной вольный перевод с какого-то чудесного подлинника... у Державина должно сохранить будет от всемо да несколько отрывков, а прочее сжечь». Чтобы уяснить всю строгость этой оценки, нужно припомнить, какой колоссальной популярностью пользовался в ту пору автор «Фелицы». Начало этой переделки классической культуры было положено П. уже в юности: еще воспитанником царскосельского лицея он был избран членом «Арзамаса» и круто повернул в сторону новых поэтических течений.

В 1817—1820 П. стоит под знаменами эпикурейско-вольнолюбивой поэзии. Примкнув к этому лит-ому лагерю, П. внимательно осваивает поэтическое наследство. Размах этой учобы поражает своей широтой. П. широко использовал наследие классиков—греческих поэтов Анакреона и Сафо, римских—Горация и Тибулла. Он внимательно учился у виднейших мастеров французской эротической поэзии—у Вольтера, Шолье, Грекура и особенно у Парни. Одновременно внимательно и любовно изучалось наследие русских учителей П.—эпикурейстические стихотворения Державина, поэзия Жуковского и Батюшкова. Сентиментальная и легкоклассическая тематика культивировалась им в самых различных своих жанрах. П о с л а н и е всех видов—к собрату по перу («К Батюшкову», «К Дельвигу» и др.), к любимой женщине («Послание Лиде», «К Наталье»), застольное стихотворение («Пирующие студенты», «Пуншева песня», «Заздравный кубок»), шаловливый и остроумный м а д р и г а л («Венере от Ланис», «Баронессе Дельвиг»), язвительная лит-ая э п и г р а м м а, п а с т о р а л ь («Блаженство», «Рассудок и любовь», «Вишня»), прославляющая сельскую тишину и уединение и д и л л и я

(«Городок», «Послание к Юдину»), томная любовная элегия («Цыганы»), романс («Певец»), многочисленные образцы анакреонтической («Торжество Вакха», «Старик», «Фиал Анакреона») и мифологической поэзии («Фавн и пастушка», отрывок из ненаписанной поэмы «Бова») — таковы главнейшие жанры Пушкина лицейского периода. К ним тесно примыкают его политические стихотворения. Жанровая подоснова вольнолюбивой лирики П. так же разнообразна: тут и патетическая гражданская ода в духе Радищева («Вольность», «Кинжал»), и сентиментальное размышление об ужасах крепостного произвола («Деревня»), и шутивая рождественская песенка («Ноэль»), и серия язвительных эпиграмм, направленных против вождей и идеологов политической реакции — Александра I, Аракчеева, архимандрита Фотия, автора консервативной «Истории государства Российского» — Карамзина. Вольнолюбивые произведения П. пользовались в те годы популярностью, едва ли не большей, чем гораздо более радикальная по своим политическим тенденциям поэзия декабристов. Но в то время как у декабристов (особенно у Рыльева) гражданская тематика вытесняла собой прочие виды творчества, например эпикуреистическую лирику, у П. мотивы вольнолюбия окрашивали небольшой поток его поэзии, свободно сосуществуя с мотивами наслаждения жизнью («Здорово, рыцари лихих любви, свободы и вина!»). Вольнолюбие Пушкина политически ограничено, содержание его не выходит за пределы либерализма.

В 1820—1821 были созданы два первых эпических произведения П. — «Руслан и Людмила» и «Гавриилиада»; обоим поэмам свойственна резко полемическая направленность. В первой зло пародировались каноны героического эпоса, столь распространенного во времена аристократического классицизма; другая направляла свой удар против церковной легенды о непорочности девы Марии, высмеивая этот сюжет в манере фривольных поэм Вольтера и Парни. Историко-литературная функция поэмы «Руслан и Людмила» особенно примечательна. Избрав героический сюжет о богатырях, спасающих похищенную волшебником красавицу, П. насытил рассказ намеренно «низким», прозаическим содержанием. Традиционная героика снижена здесь комическими сравнениями, венцом которых явилось уподобление лишившегося своей супруги Руслана петуху, «спесивому султану курятника», похищенной Людмилы — «курнице трусливой», волшебника Черномора — коршуну, «цыплят селенья старому вору». Обильно привлекая мотивы рыцарского эпоса (напр. поэм Ариосто), П. одновременно в изобилии использовал темы русских народных сказок (см. например пролог к поэме «У лукоморья дуб зеленый»). Остроумное пародирование общепринятых канонов придворно-аристократической эпопеи вызвало бурное одобрение «арзамасцев», доставило П. широкую популярность у большинства читателей и в то же время привело к неистовой ярости лит-ых

«староверов». Полемические тенденции «Руслана» более широки, чем можно было бы предположить: в поэме обращает на себя внимание напр. достаточно непочтительная пародия на «Двенадцать спящих дев» Жуковского, свидетельствующая о начавшемся отходе П. от тех традиций сентиментальной народности, в духе к-рых продолжал творить его учитель. В этом отходе была глубокая закономерность. Несмотря на то, что П. высоко ценил Жуковского, считал себя его учеником, в дальнейшем он резко отошел от творческих путей автора «Светланы», консервативной мечтательности последнего противопоставляя мятежный, бунтарский романтизм и глубокое внимание к действительности. Точно так же отошел П. и от Батюшкова, другого своего неоспоримого учителя. Перерастая его в своем развитии, он уважал в нем «несозревшие надежды»; тем не менее относящиеся к 1827 замечания на полях «Опытов» Батюшкова содержат наряду с одобрением и резкую критику приемов Батюшкова.

Старые дороги покинуты П. безвозвратно. И «Руслан» и «Гавриилиада» равно свидетельствовали о росте пушкинского таланта. Уже в эти ранние годы своей творческой деятельности П. в совершенстве овладел техникой поэтического языка, стих его достигал высокой степени гибкости и легкости. Именно в эти годы формировались те лирические жанры, к-рые впоследствии прошли через все его творчество (послание к друзьям, элегия и др.).

В 1820—1821 в лит-ой деятельности П. начинается новый этап; о наступлении его говорит уже тематика написанных в эту пору лирических стихотворений. Безмятежный эпикуреизм уступает место разочарованности («Мне вас не жаль, года весны моей»), поэтизации сущест, томящихся в неволе («Овидию», «Узник», «Птичка»), наконец экзотическим описаниям красот южной природы («Гаврилическая звезда», «Погаасло дневное светило»). Появление в лирике П. новых тем объясняется не столько ссылкой поэта на юг, сколько формированием в нем нового мироощущения: вспомним, что именно в эти годы русскую поэзию охватили мощные токи влияния западноевропейского романтизма и его величайшего вождя — Байрона. Поэзия Байрона окрашена в мятежные, боевые тона: выразитель настроений деклассирующейся феодальной аристократии Англии объективно отражал своим творчеством рост буржуазно-национальных революций. Революционное возбуждение в России 20-х годов было тем фактором, который обеспечил здесь Байрону бурный успех. В сознании его русских последователей фигура создателя «Чайльд-Гарольда» получила революционный ответ: «Байрон носится в облаках, спускается на землю, чтобы грянуть негодованием в притеснителей, и краски его романтизма сливаются часто с красками политическими» (из письма кн. Вяземского А. И. Тургеневу, 1821). Однако в русских условиях популярность байроновского романтизма приняла односторонний характер. Только в немногих произведениях декабристских поэтов (напр. в поэме Рыльева «Войнаровский») получили



А. Бенуа. Иллюстрация к поэме А. С. Пушкина „Медный всадник“ [1906]



С. Галактионов. Иллюстрация к поэме А. С. Пушкина „Бахчисарайский фонтан“ [1827]

себе применение и развитие байроновская ненависть к тирании, байроновское свободолобие, байроновский пафос политической борьбы,—большая же часть поэтов той поры (напр. П. Козлов, Баратынский, Подолинский, Жуковский) приглушала гражданскую, обличительную сторону его творчества. Процесс аполитизации байроновского творчества окрасил собой и поэзию П. нач. 20-х гг., особенно сильно отразившись на его романтических поэмах. Быстро совершившийся в те годы отход либералов от политического волюнтаризма приглушил в байронических поэмах Пушкина мотивы общественного протеста и политической сатиры, широко открыв дорогу экзотическим страстям («Бахчисарайский фонтан») и живописным красотам дикой природы («Кавказский пленник»). В поэмах П. несомненно присутствует протест против «света», против законов общечеловеческого, но достаточно вспомнить монологи Алеко в «Цыганах», чтобы понять, что протест этот, несмотря на социальное углубление его, лишен конкретной политической направленности и представляет собой не борьбу с «самовластием», а стремление выйти из сферы обобщающей борьбы («Цыганы» писались за два года до декабрьского восстания). Этот жанр сыграл чрезвычайно значительную роль в личном лит-ом развитии П. и в эволюции современной ему поэзии. Свободная композиция сюжета, резко разрывавшая с классической скованностью и регламентацией, обильные описания малоизвестной и эффектной природы, полные загадочных «противочувствий» характеры героев, яркий, эмоционально окрашенный язык—все эти особенности романтических поэм П. быстро сделались объектом массового подражания.

Одной из самых излюбленных сфер, привлекавших внимание романтического писателя, была история; здесь особенно тяжело давили шаблоны крепостнической, придворно-дворянской трактовки действительности. Представители мелкой буржуазии и более демократических групп дворянства, романтики сумели по-новому показать далекое историческое прошлое, сделав большой шаг в сторону правдивого его изображения. Это преимущество исторических жанров романтизма особенно широко проявилось в «Борисе Годунове». Время работы П. над этой трагедией [1825—1826] не случайно совпало с острой критикой им эстетических канонів классической драматургии (статья «О драме», 1825). Изображение царственного героя, столь обычное в трагедиях Сумарокова и Озерова, уступило здесь место раскрытию противоречий его преступного сознания. Изображение личности было введено драматургом в широкий контекст политич. борьбы начала XVII в. Разнообразны характеры и языковой строй своей трагедии, П. особенно много внимания уделил свободной композиции сюжета, строя последний по образцу шекспировских хроник. Создаваясь под знаком «истинного романтизма», «Борис Годунов» и по уничтожению условностей и по «вольному и широкому изображению характеров» может быть причислен к образцам раннего русского ре-

ализма (в этом смысле характерно, что широкая дорога русской романтической драмы 20—30-х годов оставила в стороне пушкинскую трагедию, явно опередившую свое время). Художественное своеобразие «Бориса Годунова» не уступало сложности его политических тенденций. Скачок вперед от современной П. драматургии был так велик, что опубликованная в 1831 трагедия встречена была критиками с чрезвычайной сдержанностью («Нововведения опасны и кажется не нужны», с горечью писал П. своему другу Н. Н. Раевскому). Но туго воспринятый современниками «Борис Годунов» оказал на всю русскую драматургию мощное влияние, остро чувствовавшееся хотя бы в написанной почти на полу столетие позже трилогии А. К. Толстого.

Русский романтизм, начавшись в 20-х гг., завершил свое существование в 40-х гг. прошлого века, оставив многочисленных эпигонов. Разгром декабрьского движения закрыл для либерального дворянства прежние пути. Перспективы медленного капиталистического развития повелительно обратили внимание его идеологов на действительность. Дворянство все более нуждалось в эту пору в изображении той социальной сферы, от состояния которой зависело благополучие помещичьего класса, т. е. в изображении усадьбы, крепостного крестьянства. Сложный комплекс экономических, политических и культурных предпосылок обрекал русский романтизм на гибель и открывал широкую дорогу реалистическому творчеству. П. был первым писателем, осознавшим необходимость такого перехода. Его художественному методу уже на самых ранних ступенях развития присуще было стремление к соблюдению национального колорита («Лицинию»), к этнографической точности (описание черкесского быта в поэме «Кавказский пленник») и т. д. Этим бесспорным элементом реалистического метода до времени недоставало однако цементирующего начала: П. в эту пору все еще интересовался субъективной психологией героя, взятого изолированно от сформировавшейся его среды. Однако непрерывно растущий в нем интерес к действительности закономерно приводил к отмиранию старых и зарождению новых жанров. В области политической лирики прежняя романтическая восторженность заменилась «отрезвлением» и признанием тщетности волюнтаривой пропаганды («Свободы сеятель пустынный, я рано вышел, до звезды»), осуждением бунта и острым отвращением к народной «тирании» («Андре Шенье в темнице»). Романтическому пафосу декабристов П. в эти годы предпочитает прозу реальной действительности. Характерно, что в декабрьские дни 1825, когда на Сенатской площади в Петербурге лилась кровь восставших, П. в своем Михайловском писал «Графа Нулина». Эта шутливая поэма, рисовавшая будни помещичьей усадьбы и рядовых представителей этой среды, со всей силой знаменовала отход П. от романтической экзотики. Но всего шире и полнее реалистические тенденции П. развернулись в «Евгении Онегине», первая глава которого была написана в 1823. Развенчание

романтического героя в его светском (Онегин) и усадебном (Ленский) вариантах, сочувственное внимание, почти идеализация помещичьей интеллигенции (образ Татьяна) вместе с обилием бытовых зарисовок Петербурга, провинции и усадьбы свидетельствовали о блистательном рождении пушкинского реализма. Свободная композиция «романа в стихах» с массой описаний и лирических отступлений, обилие и меткость характеристик, разговорность языка, гибкость стиха, облеченного в новую форму «онегинской строфы» — характерны для «Евгения Онегина», вершинного достижения пушкинской поэзии. Тот же поворот П. к реализму сказала и в области лирики: в нее бурно ворвались бытовые темы — описание зимнего вечера в усадьбе («Буря мглою небо кроет»), рассказ о жизненных скитаниях поэта («Дорожные жалобы»), о деревенских происшествиях («Утопленник») и т. д. Никогда еще в поэзии П. не звучали с такой психологической заостренностью мотивы самообличения («Воспоминание»), никогда еще он не изображал так правдиво переживания поэта, тщетно ищущего свободы творчества в формирующемся капиталистическом обществе («Разговор книгопродавца с поэтом»). Этим замечательным образцам реалистической лирики свойственен был и новый, гораздо более простой, освобожденный от прежних метафор поэтический язык. Однако романтические тенденции не сразу исчезли в пушкинском творчестве: они остались в нем на всем протяжении 20-х гг., питаясь политическими противоречиями поэта. В области интимной лирики например эти мотивы нашли наиболее концентрированное выражение в стихотворении «Герой» («Тьмы низких истин мне дороже нас возвышающий обман»). Однако как ни характерны эти элементы для пушкинского творчества второй половины 20-х гг., ведущим методом последнего уже в эту пору бесспорно становится реализм.

В 30-е гг. реализм П. достигает высшего расцвета. Внимание поэта все больше и больше привлекает социальная действительность, ее сложные и противоречивые процессы. В результате ожесточенной схватки феодальная система одержала верх над революционными стремлениями декабризма; настал период беспощадной диктатуры крепостников. Либеральное дворянство решительно обратилось к действительности, чтобы отыскать в ней для себя опорную базу. Этим путем идет в 30-х гг. П., стремившийся в эпоху жесточайшего экономического и политического кризиса осмыслить положение своего класса в феодально-крепостнической системе. Внутреннее соотношение жанров в эту пору резко изменяется. В отличие от 20-х гг. в творчестве Пушкина этих лет почти совершенно исчезает лирическая струя. Произведения этого рода насчитываются единицами, а то, что им писалось, уже не носит узко-личного характера, а насыщается социальными мотивами — преемственности поколений («Пора, мой друг, пора»), общественной роли поэта («Я памятник воздвиг себе нерукотворный») и т. д. Много сил отдал П. драматургии: имен-

но в эту пору он написал 4 знаменитых «маленьких трагедии», общей темой к-рых было развенчание (очень глубокое, с целым рядом противоречивых реакций) романтического мироощущения. Оно развевывалось в различных планах: в «Каменном госте» П. показал обреченность эротического чувства, используя один из традиционнейших сюжетов западноевропейской лит-ры — сюжет о Дон-Жуане; в «Молоте и Сальери» он совлек романтический покров с дружбы, рисуя скрывающиеся под нею зависть и преступление; в «Скупом рыцаре» он с потрясающей силой изобразил власть денег над сознанием людей. В «Пире во время чумы» Пушкин изобразил распад человеческой психики в целом; наконец в «Сценах из рыцарских времен», написанных тремя годами позднее, П. реалистически изобразил бунт третьего сословия против феодалов. По глубокой историчности своего колорита, по концентрированности психологического анализа, по предельной сжатости рассказа «маленькие трагедии» представляют собой замечательный жанр русской драматургии. Еще больше внимания отдал П. созданию реалистического эпоса, обращаясь за источниками для него к народной поэзии (это показательно как для всей лит-ой ситуации 30-х гг., так и для либерально-дворянского характера пушкинского творчества, тяготевшего в эту пору к установлению связи с крестьянством, к знакомству с его культурой). Так создался цикл пушкинских сказок, в основу к-рого легло продолжительное, еще во время «Руслана» начавшееся изучение крестьянского эпоса. Так создались переводы «Песен западных славян», к-рые П. берет у Мериме, мистифицировавшего французского читателя, но тем не менее довольно верно воссоздавшего поверья и психологию славянских народов. Творчество П. этого периода уже не ограничено тесными рамками поэзии: в отличие от 20-х гг. внимание художника все больше и больше сосредоточивалось на «суровой», «смирненной» прозе. О повороте к этим жанрам, к новым формам художественного выражения П. с достаточной ясностью говорит уже в последних главах «Онегина»: «Лета к суровой прозе клонят, лета шалунью рифму гонят, И я, со вздохом признаюсь, за ней ленивей волочусь» (гл. VI, 1828). В «Путешествии Онегина» [1833] поэт прощается с воспетой им прежде романтической экзотикой: «Мир вам, тревоги прежних лет!» «Пустыни, волн края жемчужны, и моря шум, и груды скал, и гордой девы идеал, и безымянные страдания» — все это уступает место иным, подчеркнуто-будничным образам и пейзажам:

«Иные нужны мне картины:
Люблю песчаный косогор,
Перед избушкой две рябины,
Калитку, соломенный забор,
На небе серенькие тучи,
Перед гумном соломы кучи —
Да пруд под сенью ив густых,
Раздолье уток молодых:
Теперь мила мне бабалайка,
Да пьяный топот трепака
Перед порогом кабака.
Мой идеал теперь — хозяйка,
Мои желанья — поной,
Да шей горшок, да сам большой».

Такая действительность требовала для своего изображения прозаической формы, и Пушкин решительно вступил на эту новую для него дорогу: в 1830 им был написан цикл «Повестей Белкина», в 1833—«Дубровский», в 1834—1836—«Капитанская дочка». Все эти произведения принадлежат к жанрам повести — бытовой, психологической и исторической. В этой области П. достиг исключительного совершенства, изображая далекое прошлое («Капитанская дочка»), рисуя типические образы дворянства, «третьего состояния» («Станционный смотритель»), создавая широкий бытовой фон современной ему усадебной действительности («Дубровский»). 30-е гг.—это эпоха полного и окончательного торжества пушкинского реализма. В 30-е же годы П. отдался критико-публицистической деятельности. Его многочисленные статьи в «Литературной газете» [1830] и «Современнике» [1836] были ясно направлены на защиту интересов «литературной аристократии», т. е. того оскудевающего либерального дворянства, к-рое отбивало удары атакующей его верноподданнической буржуазии. Именно в этом плане разворачивается борьба П. с Полевым (статья об «Истории русского народа», «О выходах против литературной аристократии»), с Надеждиным и особенно с репутильным думвиратом «Северной пчелы» — Гречем и Булгариным (замечательные памфлеты «Торжество дружбы» и «Несколько слов о мизинце г. Булгарина»).

Таковы основные вехи художественного развития П. на фоне современной ему лит-ры. В сложном и противоречивом пути от лицейских стихов к «Капитанской дочке» можно легко различить ведущие тенденции художника, отражавшие в себе тенденции его идейного развития. От легкого классицизма через романтизм П. двигался к художественному реализму, от эпикуристической лирики ранних лет через романтическую мятежную поэму и социально-психологический роман в стихах—к предельно концентрированным прозаическим полотнам, от раскрытия своих субъективных мироощущений—к изображению объективной действительности во всей ее широте. Путь Пушкина— путь передового поэта эпохи, сумевшего не только понять запросы времени, но и блистательно ответить на них в своем творчестве.

Произведения П.—наиболее передовые произведения его времени. Такова его вольнолюбивая лирика, на несколько лет предвосхитившая гражданскую поэзию декабристов, таков его романтический эпос, такова его драматургия, таковы его шуточные поэмы и социально-психологический роман в стихах, такова наконец его историческая повесть. Каждым из этих своих жанров П. осуществлял неустанный движение вперед, в каждом из них он являлся одним из виднейших идеологов своего класса. В переводе русской лит-ры на путь реализма П. опирался как на наиболее реалистические течения русской лит-ры

XVIII в., так и на классиков мировой лит-ры. То, что было сказано выше о борьбе П. с XVIII веком, верно лишь по отношению к витийственному классицизму, питавшемуся реакционной придворно-аристократической идеологией. Но борясь с этим течением, возглавлявшимся Сумароковым, П. одновременно опирался на другие, более реалистические течения лит-ры XVIII в. В ранних своих стихах он продолжал традицию Радищева как в ее гражданском (ода «Вольность»), так и в ее «ироикомическом» варианте (поэма «Бова»). В этом последнем направлении реабилитировал Пушкин и «истинно смешного» «Елисея» В. Майкова, следы влияния к-рого явны в «Руслане». Ему далек «холодный» Сумароков, но в той же поэме он продолжал мотивы и приемы волшебной поэмы Богдановича «Душенька». Еще больше связей у П. с Фонвизиным, к-рого он неизменно чтит, квалифицируя напр. его «Недоросля» как единственный памятник русской народной сатиры. Линия Фонвизина чувствуется в типаже «Евгения Онегина» (среди помещиков, собравшихся на именины Татьяны, не случайно фигурирует «Скотининых чета седаев»), в «Капитанской дочке» и др. Отношение П. к литературному наследству прошлого столетия сложно— он недаром сказал в «Онегине»: «Два века ссорить не хочу»; в ряде случаев опора его на «младшие» течения XVIII в. неоспорима, и эта опора оказала немалое влияние на формирование пушкинского реализма.

В еще большей степени этому формированию способствовала постоянная близость Пушкина к творчеству классиков мировой литературы. Влияние Байрона, творчески воспринятое Пушкиным, в исключительной мере помогло его окончательному отходу от традиций мечтательно-эпикурейской поэзии и чрезвычайно способствовало созданию глубоких характеров; это обнаружилось позднее, когда П. охладил к «вепцу Гяура и Жуана» и обратился к широчайшему знакомству с Шекспиром. Влияние последнего на формирование реализма П. было особенно мощным и разносторонним (характеры «Бориса Годунова» и «Анджело», теоретические взгляды П. на драму). В 30-х гг. П. заинтересовался Вальтер-Скоттом, и манера повествования английского романиста, равно как и отдельные его фабулы оказали несомненное воздействие на прозу П. (в особенности на «Капитанскую дочку»). Эти влияния или непосредственно укрепляли реалистический метод П. или приближали его к реализму. В этом смысле та органическая связь, к-рую П. поддерживал с западноевропейскими лит-рами (в письме 1825 к А. Бестужеву он недаром назвал себя «министром иностранных дел» русского Парнаса), была глубоко плодотворна для его творческого развития. Преодолевая чуждое, П. сумел обогатить свой метод достижениями своих предшественников. Однако Пушкин всегда самостоятельно воспринимал своих учителей. Ни одно из его произведений не являлось поэтому данью прошлому, все они ставили глубоко актуальные для русской лит-ры проблемы, все они шли в авангарде ее развития. За двадцать лет своего

творческого труда П. проделал ту эволюцию от классики к реализму, для которой на Западе потребовалось почти столетие.

ВЛИЯНИЕ ПУШКИНА НА РУССКУЮ ЛИТЕРАТУРУ всегда было огромно. Оно охватывает собой все периоды последней, оно касается огромного множества ее направлений. Уже в 20-х гг. под явным влиянием П. формировалась например русская романтическая поэма, к-рая своим существованием обязана ему в еще большей степени, чем Байрону. Под воздействием П. росли и формировались и поэты-декабристы, напр. Рылеев; его «Войнаровский», «Наливайко» и ряд лирических опытов носят самые явные следы влияния Пушкина, хотя и при несомненном усилении гражданских мотивов («Знаю, — писал П. о Рылееве, — что я его учитель в поэтическом языке, но он идет своей дорогой»). Еще большая организующая роль принадлежала П. и в формировании «Плеяды», группы поэтов, объединенной вокруг него литературными взглядами и симпатиями. Члены «Плеяды», с одной стороны, оказывали несомненное влияние на творческий рост поэта, а с другой (и в еще большей степени) — испытывали на себе оплодотворяющее воздействие его гения. Таков бар. Дельвиг («друг Дельвиг, мой парнасский брат»), произведения к-рого в антологическом духе во многом созвучны антологическим опытам П. Таков кн. П. Вяземский, ближайший друг П. и его лит-ый союзник (ср. ранние вольнолюбивые стихотворения Вяземского — «Петербург», «Негодование» и др., его позднейший «Первый снег» и др.). Таков Языков с его «хмельной» и «буйной» поэзией, к-рому в пушкинском творчестве находится аналогия в ряде стихотворений конца 10-х и начала 20-х гг. («Ты изумишься, как он развернулся и что из него будет» — пишет П. о Языкове в 1825). Таков более других ценимый Пушкиным Баратынский — «певец финляндки молодой», «русский Гамлет» с его элегическими стихотворениями и философскими раздумьями, такими близкими по своему звучанию к пушкинской лирике второй половины 20-х гг. Все эти участники «Плеяды» расположены вокруг П. — вокруг своего солнечного центра. Следует впрочем отметить, что в 30-х гг. это единство творческих устремлений слабеет: у отдельных участников «Плеяды» возникают особые идейные тенденции (славянофильство Языкова), другие уходят от поэзии (Баратынский), а оставшиеся П. перерастают в своем непрерывном творческом развитии. Влияние Пушкина конечно не ограничивается одной «Плеядой»: отметим исключительно оплодотворяющую роль, которую он сыграл в развитии Лермонтова — хотя последний и шел своим особым путем (чтобы убедиться в этом, достаточно сопоставить между собой «Онегина» и «Героя нашего времени», романтические поэмы П. и лирику Лермонтова, строфику «Евгения Онегина» и «Казначейши», мотивы презрения к «свету» у Пушкина и у Лермонтова, не говоря уже о прямых перепевах молодым Лермонтовым пушкинских мотивов и т. д. и мн. др.). Немалую роль играл П. и в первый усадебно-рефлективный период творчества Огарева. Поистине исключитель-

на роль его в становлении и развитии дворянской поэзии второй трети прошлого столетия. Поэзия гр. Е. Растопчиной, А. Майкова, А. Фета, Я. Полонского, Н. Щербины, позднее — Апухтина, Голеннищева-Кутузова и др. вырастала из усадебной лирики П., из его индивидуалистических стихотворений 20-х гг., из его утверждения свободы поэтического «вдохновения» от запросов «черни». То, что для П. было кратким этапом его эволюции, эти лирики возвели в принцип, сделали основой всего своего творчества. Своей усадебной и светской стороной творчество П. оказывает определяющее воздействие на весь дворянский роман 40—60-х гг. Уже Гоголь, отличный от П. по характеру своего дарования, был обязан ему фабулой «Ревизора» и «Мертвых душ». П. горячо приветствовал повести Гоголя, хвалил «Тараса Бульбу», «начало коего достойно Вальтер-Скотта», и был потрясен «Мертвыми душами», превосходно понявши их глубоко трагическую сущность («Боже, как грустна наша Россия!»). Еще значительнее его воздействие на прозу Лермонтова, Тургенева, Гончарова, Льва Толстого. Образ дворянского героя с его рефлексией, разочарованием, либерализмом выдвинула конечно социальная действительность; но в оформлении его исключительную роль сыграл П. Влияние это многообразно — оно сказалось и на образах (Печорин, Рудин, Александр Адуев, Райский, Иртеньев и др. в своих лит-ых истоках во многом питаются Онегиным; Марфинька из «Обрыва» — Ольгой, Лиза Калитина — Татьяной) и на композиции усадебного романа с его психологическим анализом, усадебной бытописью, обилием пейзажных зарисовок и т. д. Под знаком П. пишутся и поэтические опыты этих беллетристов: «Параша», «Помещик» Тургенева идут по прямой линии от шуточных поэм П. Даже лит-ые направления, далекие от П. по своей идейной и художественной устремленности, испытали на себе влияние его тем и образов: таков напр. Некрасов с его поэмой «Саша», содержащей традиционную, еще в «Онегине» намеченную антитезу разочарованного героя крепкой, почвенной героине. Равнодушный к усадебным и экзотическим сторонам пушкинского творчества, Достоевский во всех своих произведениях сохранил неизгладимую печать урбанистических произведений П.: от «Станционного смотрителя» и «Пиковой дамы» тянутся явственные нити к «Бедным людям», к «Подростку» и «Преступлению и наказанию». Под знаком П. формировалась историческая драматургия 60—70-х гг., возглавлявшаяся Островским и Алексеем Толстым. Влияние П. отразилось и на русских символистах — в творчестве А. Блока (в его петербургских стихах), В. Брюсова (см. например окончание им «Египетских ночей») и др. Символисты с особенной чуткостью восприняли те стороны пушкинского творчества, к-рые им были особенно созвучны, — урбанистические мотивы и особенно изображение П. тeneвых, больных, «ночных» сторон человеческой психики. Они при этом декадентски переосенили П., подчеркнув в его творчестве те мотивы ушербости и распада,



рис. ПАВЕЛЬ СОКОЛОВЪ

грав. А. ЛАМОТЪ

Гравюра Ламот по рисунку Павла Соколова. Иллюстрация к повести
А. С. Пушкина „Капитанская дочка“



MDCCCXXXIV

Г. Г. Гагарин. „Пиковая дама“. Титульный
лист „Повестей“ А. С. Пушкина [1834]

к-рые были характерны для «Пиковой дамы», отчасти для «маленьких трагедий», для лирических стихотворений вроде «Не дай мне бог сойти с ума» и т. д. Ощутив в себе тягу к этим произведениям, символисты поставили под знак этих произведений все творчество П., тем самым изказив его творческий облик.

Влияние П. проходит через всю русскую лит-ру, отражаясь на творческом пути писателей самых различных эпох, классовых групп и направлений. Гоголь, Некрасов и Блок, Достоевский и Маяковский («Юбилейное», «Во весь голос», по-новому продолжающие тему «Памятника») в своем творческом развитии были отмечены влиянием П.—этого подлинного зачинателя новой русской лит-ры.

ПУШКИН И РУССКАЯ КРИТИКА.—Творчество П. вызвало взрыв восторга у одних групп читателей и взрыв негодования у других. В настоящее время кажется почти невероятным тот факт, что величайшие шедевры пушкинского гения встречались в штыки значительной частью русской критики. Между тем это было так; борьба мнений вокруг творчества П. была жестокой и в ней своеобразно отразились классовые противоречия его эпохи.

Против П. восстали эпигоны классицизма, шокированные опрощением лит-ого языка, той «площадностью» речи, к-рая подчеркнута звучала уже в ранней поэме П. «Критик Бутырской слободы», разбравший в «Вестнике Европы» «Руслана и Людмилу», возмущался простонародными выражениями: «всех удавило вас бороною», «и стал пред носом молчаливо», «чиханьем» эха и т. п. «Но увольте меня от подробного описания и позвольте спросить: если бы в Московское благородное собрание как-нибудь втерся (предполагаю невозможное возможное) гость с бороною, в армяке, в лаптях и закричал бы зычным голосом: здорово, ребята! Неужели бы стали таким проказником любоваться? Бога ради, позвольте мне, старику, сказать публике посредством вашего журнала, чтобы она каждый раз жмурила глаза при появлении подобных странностей». Как ярко отразились в этой цитате эстетические разногласия воспитанных на высоком классицизме «староверов» и бунтарски настроенной либеральной дворянской молодежи, опрощавшей в интересах своего класса и лит-ую тематику и лит-ый язык! Нужно сказать однако, что голоса «староверов» становились с годами все более редкими. Романтические поэмы П. встречались почти единодушными восторженными отзывами критики. Но уже на долю «Бориса Годунова» пришлось несправедливые порицания. П. их предугадал с обычной для него проницательностью: «вероятно,—писал он,—трагедия моя не будет иметь никакого успеха». Надеждин в своей статье в «Телескопе» сочувственно цитировал напечатанную в «Северном Меркурии» эпиграмму: «И Пушкин стал нам скучен, И Пушкин надоед, И стих его не звучен, И гений охладел. Бориса Годунова Он выпустил в народ: Убогая обнова, Увы! На новый год!» «Кривые толки, косые взгляды, шиканье, дурацкий смех»—вот чем, по свидетельству барона Розена, приветствовали «Годунова», творец которого «во време-

на Петрарки и Тасса был бы удостоен торжественного в Капитолии коронования». Такой блистательный жанр пушкинского творчества, как шутивая поэма, или осыпался насмешками или обходился замалчиванием. «„Граф Нулин“,—писал Надеждин,—есть нуль во всей математической полноте значения сего слова». Поэма «Домик в Коломне», как отмечал Анненков, почти всеми была принята «за признак конечного падения нашего поэта. Даже в обществе старались не упоминать о ней в присутствии автора, щадя его самолюбие... Пушкин все это видел, но не сердился и молчал...» «Повести Белкина», открывшие собой новый этап в развитии русской повести, были оценены Н. Полевым как «фарсы, затянутые в корсете простоты без всякого милосердия». О крутом повороте во второй половине 20-х гг. в отношении критики к П. свидетельствуют оценки «Евгения Онегина», выходявшего в течение восьми лет отдельными главами. Первую главу Полевым считал «шуткой», но в массе отзывы о ней критики положительны. Однако уже третья и шестая главы этого романа почти не находят себе откликов, а седьмая квалифицируется (Надеждиным) как полный провал («schûte complete»). Наконец восьмую главу «Онегина», заключавшую в себе развязку романа, тот же критик определил как «мыльные пузырьки, пускаемые затейливым воображением». Не может быть сомнения в том, что эта критика во многом была недобросовестной—против П. выступали его литературно-политические враги, ненавидевшие его за «аристократизм» и не жалевшие красок для его очернения. Что дело было не только в недобросовестности, но и в непонимании, с неоспоримостью свидетельствуют отзывы таких творчески близких П. критиков, как Катенин, обывивший нулем «Бориса Годунова», или Кюхельбекер, поставивший пушкинскую трагедию ниже трагедий... Кукольника!

Чтобы понять эту массовую аберрацию, следует учесть огромную инертность читателей 20—30-х гг., огромный эклектизм их лит-ых вкусов. «Все они обожательницы П., что однако ж не мешает им отдавать должную справедливость и талант г. Бенедиктова; иные из них с удовольствием читают даже Гоголя,—что однако ж несколько не мешает им восхищаться повестями гг. Марлинского и Полевого. Все, что в ходу, о чем пишут и говорят в настоящее время, все это сводит их с ума». Эти насмешливые строки Белинского дают нам ключ к разгадке причин непонимания П. его современниками: он слишком далеко зашел в своих творческих исканиях, чтобы пользоваться массовой популярностью своего читателя. Кумиром последнего были не авторы «Онегина» или «Мертвых душ», а создатель выпрених светских повестей Марлинский, романтический лирик Бенедиктов и патристический драматург Кукольник. С этими трескучими беллетристами 30-х гг. П., разумеется, было не по пути.

Если исключить немногих (Вяземского, В. Ф. Одоевского), то приходится признать, что П. писал в обстановке глубокого творческого одиночества. Это его однако не пугало:

с величайшим упорством он создавал произведения, к-рые на несколько десятилетий опережали запросы большинства читателей, высоко возвышаясь над уровнем современной ему лит-ры эпохи дворянской реакции. Он «никогда не тащился по пятам свой век увлекающего Гения, подбирая им оброненные колосья; он шел своей дорогой, один и независим»—эти заключительные строки заметки П. о Баратынском (1831, Полн. собр. сочин., т. VI, Гослитиздат, 1934, стр. 34) с полным правом могут быть применены ко всему творческому пути создателя «Бориса Годунова».

Над этой грудой кривотолков и извращений одиноко возвышаются статьи В. Белинского [1843—1846], сыгравшие основополагающую роль для всего последующего понимания пушкинской поэзии. Огромная заслуга Белинского в деле изучения П. заключается прежде всего в том, что он решительно отбросил в своих статьях о нем эстетический метод критики, подойдя к П. в аспекте развития всей русской лит-ры. «Чем больше думали мы о П., тем глубже прорезали в живую связь его с прошедшим и настоящим русской лит-ры и убеждались, что писать о П. значит писать о целой русской лит-ре, ибо как прежние писатели русские объясняют П., так П. объясняет последовавших за ним писателей. Эта мысль столько истинна, сколько и утешительна; она показывает, что, несмотря на бедность нашей лит-ры, в ней есть жизненное движение и органическое развитие, следственно у нее есть история» (статья первая). Державин, Карамзин, Жуковский, Крылов и множество мелких писателей XVIII в. и начала XIX в. рассматривались Белинским как предшественники П. на пути к художественному реализму. Этот историзм, к-рый был бы невозможен в годы его шеллингианства и полностью вытекал из его гегелевских убеждений начала 40-х гг., был первым и едва ли не самым важным достоинством статей Белинского, представлявших собою помимо зоркой критики П. еще и самую раннюю попытку историко-литературной оценки его творчества. Вторым важным достоинством этих статей была их социологичность. Разночинец, прямой предшественник революционных демократов 60-х гг., ранний идеолог революционного крестьянства, Белинский не мог не почувствовать в поэзии П. ее классового существа. «Личность поэта... везде является такою прекрасною, такою гуманною, но в то же время по преимуществу артистическою. Везде видите вы в нем человека, душою и телом принадлежащего к основному принципу, составляющему сущность изображаемого им класса; короче, везде видите русского помещика... Он нападает в этом классе на все, что противоречит гуманности, но принцип класса для него—вечная истина... И потому в самой сатире его так много любви, самое отрицание его так часто похоже на одобрение и на любование...» (статья девятая). Не все наследство П. Белинский принял одинаково: восторженно оценив основную массу произведений 20-х годов—«Онегина», «Налина», южные поэмы, «Полтаву», лирику, «Арапа Петра Великого», «маленькие траге-

дии»,—Белинский в то же самое время отверг «Бориса Годунова», в к-ром Пушкин, по его мнению, следовал реакционной указке Карамзина. Сравнительно сдержанным было его отношение к большинству произведений 30-х гг.—сказкам и особенно к «Капитанской дочке» и «Дубровскому», в к-рых Белинский почувствовал заостренный «пафос помещичьего принципа». Несмотря на недостаточность исторической перспективы, Белинский с исключительной прозорливостью предсказал значение П. для русской лит-ры: «...Он навсегда останется великим, образцовым мастером поэзии, учителем искусства. К особым свойствам его поэзии принадлежит ее способность развивать в людях чувство изящного и чувство гуманности, разумея под этим словом бесконечное уважение к достоинству человека как человека. Несмотря на генеалогические свои предрассудки, П. по самой натуре своей был существом любящим, симпатичным, готовым от полноты сердца протянуть руку каждому, кто казался ему „человеком“... Придет время, когда он будет в России поэтом классическим...»

Критики 50-х гг. не сумели сохранить высокого уровня оценок Белинского, не сумели продолжить и углубить его воззрения на П. П. В. Анненков, А. В. Дружинин, С. С. Дудышкин, три виднейших критика этого десятилетия, представляли интересы дворянства, заинтересованного в ослаблении угрозы своему классу, идущей от более демократических групп. В противовес рев. демократам, поднявшим на щит Гоголя и натуральную школу, либеральная критика сделала попытку опереться на пушкинское наследство, чтобы всей колоссальной силой его авторитета поддержать падающую дворянскую эстетику. Восставая против «обличителей», ставивших лит-ру на службу общественной борьбе, эти критики славословили П., якобы освободившегося от докучливой «злости дня» и ушедшего в исключительное служение идеалам «чистого искусства». «Теория артистическая, — писал напр. Дружинин, — проповедующая нам, что искусство служит и должно служить само себе целью, опирается на умозрения, по нашему убеждению, непроверяемые. Руковедясь еб, поэт, подобно поэту, воспетому Пушкиным, признает себя созданным не для житейского волнения, но для молитв, сладких звуков и вдохновения. Твердо веруя, что интересы минуты скоропроходящи, что человечество, изменяясь непрестанно, не изменяется только в одних идеях вечной красоты, добра и правды, он в бескорыстном служении этим идеям видит свой вечный якорь. Песнь его не имеет в себе преднамеренной житейской морали и каких либо других выводов, применимых к выгодам его современников, она служит сама себе наградой, целью и значением...» (А. Дружинин, Сочин., т. VII, стр. 214; разрядка наша.—А. П.). На все лады восхваляя мнимую пушкинскую «отрешенность» от интересов «минуты», критики 50-х годов, разумеется, забывали о страстных поисках П. политического самоопределения, о силе воздействия его на потомство, о котором П. с

такой гордостью говорил в «Памятнике». Эти критики лишь прикрывались именем Белинского, в действительности делая шаг назад от него. Белинский подчеркивал в творчестве Пушкина моменты, выведившие его за границы крепостнической действительности, — они, наоборот, всячески стремились заключить поэта в тесные границы общедворянского «артистизма».

Реакционные тенденции этой борьбы за П. очевидны; они с особой резкостью сказались тремя десятилетиями позже — в одном из обзоров гр. Голенищева-Кутузова под красноречивым названием «Нашествие варваров на русскую литературу». «Варварами» Голенищев-Кутузов считал молодежь 60-х гг., толпу «людей чуждых всяких заветов и преданий». Отгораживаясь от натиска этих «нравственных антиподов просвещенных деятелей пушкинского времени и сороковых годов», дворянский критик отвечал на их «дикое требование от литературы вещественной пользы суровым словом правды: „Подите прочь — какое дело поэту мирному до вас!“ и т. д. (гр. А. Голенищев-Кутузов, Сочин., т. IV, СПб, 1914, стр. 415 и 426). Заканчивая такой патетической цитатой свой негодующий обзор, критик только делал логические выводы из того, что еще в 50-х годах высказали представители дворянской «эстетической» критики.

Совершенно противоположным было отношение к П. со стороны разночинцев. Если Дружинин и Анненков питали антипатию к обличающему и бичующему гоголевскому началу в литературе, то разночинцы, наоборот, высоко ценили автора «Ревизора» и «Мертвых душ» за сатирические тенденции его произведений. На Гоголе воспиталась вся литература 60-х гг., начиная с Щедрина и Некрасова и кончая малоизвестными фельетонистами «Искры». К П. у разночинцев отношение было гораздо более сдержанным. Это объяснялось прежде всего тем, что в творчестве П. гораздо приглушеннее, чем у Гоголя, звучали мотивы критики, обличения и протеста; на него гораздо труднее было опереться в борьбе за буржуазно-демократические интересы. 60-е годы были периодом развернутых классовых столкновений; участвовавшие в этой борьбе нуждались не в «гуманисте», а в обличителе. Этим объясняется сдержанность оценок, которые в эту пору давали П. виднейшие представители революционно-демократической критики. Признавая в П. исключительного мастера художественного слова, Добролюбов в то же время отмечал недоступность для него изображения народности, по-просветительски объясняя это неглубокостью натуры П. и «недостатком прочного образования» («О степени участия народности в развитии русской литературы»). «Отсутствие определенного направления и серьезных убеждений» он считал важнейшим недостатком поэзии П.; «удивляясь» громадности поэтического таланта П., он сожалел о шаткости и смутности его убеждений, «не давших ему глубже всмотреться в окружающую его действительность и отразить в своих поэтических созданиях еще более важные и су-

щественные стороны жизни, нежели какие он изображал» (ст. об альманахе М. Погодина «Утро», 1859). Достаточно сравнить самый тон этих оценок (не говоря уже о содержании) с тоном, каким Добролюбов говорил напр. о Гончарове или Островском, чтобы увидеть, что популярность П. у революционных разночинцев 60-х гг. была более чем ограниченной. Аналогичная Добролюбову точка зрения еще раньше была высказана Чернышевским. В своих «Очерках гоголевского периода русской литературы» он, как и Добролюбов, чит Гоголя больше Пушкина за критику им действительности. Это в условиях 60-х гг. решало дело. Признавая высокие достоинства творчества Пушкина, в частности его «Евгения Онегина», Чернышевский все же исключительно Гоголю считал возможным приписать заслугу «прочного введения в русскую изящную лит-ру сатирического — или, как справедливее будет называть его, критического направления». Сатирическая, «критическая» лит-ра была для революционных демократов единственной имеющей актуальное значение, и, отрицая за П. право считать ее родоначальником, они тем самым признавали за автором «Бориса Годунова» чисто историческое значение.

Ни Чернышевский ни Добролюбов однако не склонны были отрицать за творчеством П. его значения, хотя борьба с Пушкиным, которого поднимала на щит дворянская критика, стояла в порядке дня. Ее открыл Писарев — крупнейший представитель той радикальной мелкобуржуазной интеллигенции, к-рая в условиях 60-х гг. была особенно нигилистически настроена по отношению к старой помещичьей культуре. Двумя своими статьями — «Пушкин и Белинский» и «Лирика Пушкина», — помещенными в «Русском слове» [1865], Писарев повел решительную атаку против автора «Евгения Онегина». Отрицая за его произведениями какие бы то ни было художественные достоинства, намеренно устранив в своем анализе творчества П. историческую перспективу, Писарев судил его с точки зрения тех требований, к-рые предъявлял «мыслящий пролетариат» 60-х гг., радикальная интеллигенция. В результате этого суда П. был вынесен обвинительный приговор: «в так называемом великом поэте я показал моим читателям легкомысленного версификатора, погруженного в созерцание мелких личных ощущений и совершенно неспособного анализировать и понимать великие общественные и философские вопросы нашего века». Эта уничтожающая оценка сопровождалась у Писарева резкой критикой Белинского, сделавшегося, по его мнению, жертвой традиционного эстетического подхода.

Сдержанное или прямо отрицательное отношение к П. было характерно не для всех разночинцев той эпохи: кроме революционной и радикальной части мелкая буржуазия включала в себя и консервативную и даже реакционную часть. В противоположность крестьянским демократам эта группа разночинцев ориентировалась на сохранение старой помещичьей культуры в несколько подновленном виде, борясь лишь за ее насыщение

идеалами «народной правды». Идеологи этой части мелкой буржуазии, связавшей себя с дворянско-буржуазным порядком, чтли в П. именно эту его «народность», к-рую они в соответствии со своими воззрениями (но в полном противоречии с действительной идеологией П.) истолковывали как отказ от своего класса, как смирение перед идеалами «почвы». Эта трактовка нашла себе отражение в статьях о П., написанных одним из лидеров младославянофильской критики—Аполлоном Григорьевым. Он видел в произведении П. «пока единственный полный очерк нашей народной личности». Из всех образов Пушкина Григорьеву всего дороже образ Белкина, в к-ром он усматривал отказ от кастового начала, возврат «на родную, его возрастившую почву» «народности».

Ап. Григорьев не сумел развернуть свою интерпретацию П.; это сделал за него Достоевский своею «Пушкинской речью» [1880]. Обозревая в ней творчество П., Достоевский подчеркнул как его основную тенденцию развенчание «гордого человека». «Эти русские бездомные скитальцы продолжают и до сих пор свое скитальчество и еще долго, кажется, не исчезнут. И если они не ходят уже в наше время в цыганские таборы искать у цыган в их диком своеобразном быте своих мировых идеалов и успокоения на лоне природы от сбивчивой и велепой жизни нашего русского интеллигентного общества, то все равно ударяются в социализм (!), к-рого еще не было при Алеко, ходят с новой верой на другую ниву и работают на ней ревностно, веруя, как и Алеко, что достигнут в своем фантастическом делании целей своих и счастья не только для себя самого, но и всемирного». Сурово квалифицируя этих «бездомных скитальцев» как оторванных «от народа, от народной силы», Достоевский уже здесь обнаружил реакционный смысл своего подхода к Пушкину. Еще более подчеркнуто консервативные тенденции Достоевского выступили в следующей части его речи, где Достоевский атаковал Белинского. Спор коснулся Татьяны, на мольбы Онегина ответившей отказом («Я вас люблю... но я другому отдана и буду век ему верна»). «Вот истинная гордость женской добродетели,—писал Белинский.—,Но я другому отдана”—именно отдана, а не отдалась! Вечная верность—кому и в чем? Верность таким отношениям, которые составляют профанацию чувства и чистоты женственности, потому что некоторые отношения, не освящаемые любовью, в высшей степени безнравственны... Но у нас как-то все это клеится вместе: поэзия—и жизнь, любовь—и брак по расчету, жизнь сердцем—и строгое исполнение внешних обязанностей, внутренне ежечасно нарушаемых» (В. Г. Б е л и н с к и й, Полное собр. сочин., Гиз, 1926, т. XII, стр. 143). Для революционной идеологии Белинского было как нельзя более характерно утверждение свободы женского чувства, но для Достоевского, утверждавшего верность женщины патриархальным зак-нам домашнего очага, такая проповедь эмансипации была неприемлема. «Кому же, чему же верна?—спрашивал он себя словами Белинского.—

Каким это обязанностям? Этому-то старику генералу, которого она не может же любить, потому что любит Онегина... Да, верна этому генералу, ее мужу, честному человеку, ее любящему, ее уважающему и ею гордящемуся... Пусть она вышла за него с отчаяния, но теперь он ее муж, и измена ее покроет его позором, стыдом, и убьет его. А разве может человек основать свое счастье на несчастье другого?» В этом споре замечательно рельефно отразились две враждебных друг другу интерпретации творчества П. Призыв к смирению, к-рый явился лейтмотивом речи Достоевского о П., был не только актом литературной оценки—возвращение к патриархальной народной правде, осуждение «бунта» вело к признанию существующей действительности. Проповедь Достоевского получила исключительный резонанс в кругах той буржуазной и мелкобуржуазной молодежи, которая в эпоху «диктатуры сердца» пересматривала свое увлечения, готовясь к возврату в реакционное лоно дворянского порядка (через год после произнесения Достоевским его речи произошли казни Александра II народолюбцами и вступление на престол Александра III).

Таковы были главнейшие из оценок П., к-рые давались наиболее влиятельными представителями русской критики прошлого века. Эти оценки различны. Интерпретация пушкинского творчества Белинским резко противоречила интерпретации его Надеждиным. Взгляд на П., брошенный Чернышевским, был глубоко не сходен со взглядом Писарева; глубокая пропасть разделяла Белинского от Анненкова.

Классовая идеология разделяла критиков П. на два лагеря. Одни подчеркивали общественные стороны и достоинства творчества П., другие изображали его как приверженца теории «чистого искусства», выключившего себя из общественной практики. Как бы ни решать вопрос о правоте тех или иных точек зрения, необходимо признать, что П. на всем протяжении прошлого века остался глубоко действенной фигурой, что на всем протяжении прошлого века проблема П. оставалась в центре внимания русской критики. Она сохранила свое значение и позднее: символисты объявили его своим, призывая искать в его творчестве глубокую, недоступную взору обыкновенного читателя «мудрость» (Мережковский, Гершензон с его «методом медленного чтения» П.); ранние футуристы призывали «сбросить П. с корабля современности», выразив тем самым характерный для мелкобуржуазной богемы нигилизм («Пощечина общественному вкусу»). Пушкина можно было принять или отвергнуть, но его немислимо было игнорировать (об интерпретации П. критикой позднейшего времени см. раздел «Пушкиноведение»).

ПУШКИНСКОЕ МАСТЕРСТВО И СОВРЕМЕННОСТЬ. — Нет такой области человеческой истории, к-рая чужда была бы П. и к-рую он обошел бы в своем творчестве. Древний мир, Эллада, Рим и Египет (анакреонтическая лирика, «Египетские ночи»), средневековые (сцены из рыцарских времен—Жил на свете рыцарь



А. С. ПУШКИН

(рисунок В. А. Серова, 1899)

бедный», «Скупой рыцарь»), ранний Ренессанс («Пир во время чумы») входят в круг его творческого внимания так же свободно, как и различные периоды дворянского абсолютизма XVII, XVIII и XIX вв. П. интересуют не только все периоды истории человечества, но и различные грани географической расчлененности мира. В его произведениях находят себе изображение Италии («Анджело»), Испания («Каменный гость»), Германия («Сцена из Фауста», «Моцарт и Сальери»), Франция («Арап Петра Великого», «Андре Шень»), славянские страны («Песни западных славян»), Восток («Подражания Корану») и т. д. Зарубежные страны представлены у Пушкина с такой широтой, с какой их не нарицал до наших дней ни один другой русский писатель. С еще большим разнообразием воссозданы им явления русской истории, начиная от легендарной эпохи первых русских князей («Руслан и Людмила», «Вещий Олег», отрывки из ненаписанной поэмы «Вадим»), «Смутного времени» («Борис Годунов»), царствования Петра I («Полтава», «Арап Петра Великого»), пугачевщины («Капитанская дочка») и кончая его современностью. Обратимся ли мы к народам, населявшим Российскую империю (П. зарисовал среди них крымских татар и черкесов, цыган и ящичи казаков), заинтересуемся ли мы ее классами и сословиями (в творчестве П. изображено боярство XVII в. и молодое дворянство — придворно-аристократическая среда, различные группы помещичьего класса, наконец—ремесленники, мелкие чиновники и крестьянство)— всюду мы найдем у Пушкина такую степень широты отражения действительности, которая не находит себе никаких сколько-нибудь приблизительных аналогий в русской литературе и которая ставит его на одно из первых мест мировой литературы.

За личностями мы постоянно видим у П. социальные группы. В «Борисе Годунове», «Капитанской дочке», «Дубровском» очерчены не только личные столкновения, но и социальные, политические антагонизмы. Самая личность всегда дается П. в ее классовой среде, в исторических («Родословная моего героя») и бытовых («Граф Нулин») связях. П.—детерминист, в его произведениях отражены объективные исторические процессы. «Капитанская дочка» дает нам исключительно богатые возможности для характеристики отношения дворянского общества конца XVIII в. и 30-х гг. XIX в. к пугачевщине, в «Евгении Онегине» с еще большей полнотой раскрывается бытие и психика различных групп дворянского общества 20-х гг. Каждому из своих образов П. стремится запечатлеть типические процессы действительности. В «Кавказском пленнике» он, по его собственному признанию, «хотел изобразить равнодушие к жизни и ее наслаждениям, преждевременную старость души, которые сделали исключительными чертами молодежи XIX в.», в «Евгении Онегине»—пресыщение одной части дворянской молодежи жизнью, игру ее в разочарованность, романтическую восторженность другой ее части, дельность и силу тех, кто близок

к почве, кого не испортил «свет», и т. д. Изображения П. типологичны: современная ему критика с полным правом могла утверждать, что Онегина можно встретить на улицах Петербурга дожинами (Булгарин), что это «знакомый человек, внутреннюю жизнь к-рого многие чувствовали, но без помощи Пушкина не могли объяснить» (П о л е в о й), что «в этом портрете представлен целый класс людей» (И в. К и р е е в с к и й). Столетнее бытование произведений П. закрепило эти их типологичность—образы Онегина, Ленского, Татьяны, Ольги, станционного смотрителя, Савельича создали себе потомство, сделались признанными типами русской лит-ры.

Сформировавшееся сто лет тому назад мастерство П. сохраняет всю свою исключительную актуальность для литературы наших дней. Любая сторона этого мастерства, любая особенность пушкинского таланта может быть плодотворно освоена нами, может оказать значительную помощь современным писателям, высоко поднять их поэтическую технику, их творческую культуру. Какую бы область художественного мастерства мы ни взяли, мы сумеем многое использовать у автора «Евгения Онегина» для успешного строительства советской социалистической лит-ры.

Посмотрим например, как разрешается в его произведениях проблема единственного действия. Значение этой стороны писательского мастерства неоспоримо: без органического построения сюжета произведение теряет значительную долю своего эстетического эффекта. В сюжеторазвертывании у П. нет ничего лишнего, что задерживало бы действие, что отяжеляло бы его. Русл будущего сюжета намечается уже в эпиграфах, к-рые П. очень любил употреблять и подбором к-рых он внимательно занимался (эпиграф повести «Выстрел»—«Стрелялись мы»; «Капитанской дочки»—«Береги честь с молодю»; «Станционного смотрителя» — «Коллежский регистратор, почтовой станции диктатор» и пр.). Рассказ обычно начинается введением читателя в суть дела: в резком разрыве с традицией «отменно длинных» романов XVIII в. П. не терпел пространных экспозиций. Свой роман в стихах он начинает раздумьями героя и уже во второй строфе заявляет читателям: «Друзья Людмилы и Руслана! С героем моего романа, без предисловий, сей же час, позвольте познакомиться вас». Лирические отступления от развития рассказа П. позволяет себе чрезвычайно охотно, но делает их он или в силу твердого художественного задания (биографические воспоминания или философские размышления автора в «Онегине») или в целях задержания действия и заинтриговывания читателя («Домик в Коломне»). Сжатость и краткость типичны для композиционного искусства П.; во имя их он выбрасывает из «Бориса Годунова» целую сцену, из «Онегина»—множество строф. Эта сжатость особенно ярко вырисовывается в «Медном всаднике», где все подчинено основной истории Евгения и где целый ряд упоминаемых персонажей (напр. его невеста) даже не введен в действие. Но своего предела единство и целеустремленность пушкинской сюжетики достигают в

прозе: «Дубровский» порою кажется конспектом, «Капитанская дочка» на шести печатных листах вмещает такое огромное количество материала, которого Загоскину и Булгарину хватило бы на многотомный роман. В этом последнем большом произведении П. особенно заметно умение сохранить основную линию действия, не отвлекаться в какие-либо экскурсы, столь естественные в исторической повести. Сюжетное мастерство особенно заметно в развязках: «Ищут романтической развязки, ищут необыкновенного,—писал Баратынский о читателях «Онегина»,—и, разумеется, не находят». П. действительно избегает романтических развязок, и там, где его герои должны соединиться, он или ограничивается выразительной ремаркой (в «Мятели»: «Бурмин поблел... и бросился к ее ногам») или заявляет: «Читатели избавят меня от излишней обязанности описывать развязку» («Барышня-крестьянка»). Все это—единство, подчиненность второстепенных планов основной интриге, предельная сжатость повествования, реалистическая новизна развязок—обличает в П. опытного мастера, у которого можно и должно учиться сложному искусству сюжеторазвертывания.

Интересно отношение П. к описательным частям своих произведений—к портрету, к бытовым зарисовкам, к пейзажу. Автор «Капитанской дочки» беспощадно изгоняет все трафаретное и отяжеляющее легкий и быстрый ход сюжета. П. выбрасывает из портретов своих героинь ряд ненужных частности (так, вычеркнуты напр. из рукописи слова о том, что у Татьяны были черные глаза). В резком разрыве с традицией классической и романтической прозы, но в полном согласии с требованиями реалистического правдоподобия его героини нередко наделяются ничем не выдающейся внешностью: такова капитанская дочка—«круглолицая, румяная с светло-русыми волосами, гладко зачесанными за ушами». В тех случаях, когда героиня привлекательна, Пушкин, не вдаваясь в описание ее внешности, коротко заявляет: «красота ее меня поразила» («Станционный смотритель») или «Красота ее была в полном цвете» («Дубровский»). Он не терпит шаблонных портретов, препятствующих индивидуализации образа. Портреты П. даются в действии: о Татьяне мы узнаем сначала, что она дика и молчалива, любит читать, в объяснении ее с няней говорится о распущенных волосах и каплях слез; перед приездом Онегина она, томясь ожиданием, «с утра одета»; штрих за штрихом создается этот портрет, проясняющийся вместе с действием и вместе с ним изменяющийся (Татьяна в петербургском «свете»). Тем же принципам сжатости и динамики подчинен у П. и пейзаж: он никогда не носит самодовлеющего значения, всегда вращая в сюжет и эмоционально окрасивая действие. У П. преобладает осенний пейзаж («Станционный смотритель», «Нудин», «Дубровский», «Капитанская дочка»), образующий собою дождливый и грустный фон действия, но это характерно для реалиста, тяготеющего к обыденному, типическому и в природе. П. далек от предпочтения какого-либо времени года:

в «Онегине» действие происходит в различные месяцы, всякий раз глубоко соответствуя переживаниям героев (начало романа—летом, «задумчивая лень» Онегина—осенью, сны Татьяны и смерть Ленского—зимой, возникновение у Онегина страсти к Татьяне—весной: «весна живет его»). Повествуя, П. часто прибегает к бытовым зарисовкам, но он всегда придает им исключительно сжатую форму (комната станционного смотрителя с гравюрами о блудном сыне, имеющими, как впоследствии обнаружится, отношение к фабуле; пронизанный пулей портрет в повести «Выстрел» и т. д.). Лишь тогда, когда это требуется интересами целого и допускается жанром, П. рисует широкую бытовую картину, поражающую своею живостью.

В предельной сжатости и выразительности бытовых характеристик П. проявляется высочайшее мастерство; вспомним хотя бы Нулина, возвращающегося из Парижа: «где промотал он в вихре моды свои грядущие доходы»—две строки, во весь рост рисующие одну из причин дворянского упадка.

Одной из самых актуальных задач современного лит-ого процесса является выработка языка, к-рый совмещал бы в себе литературность с гибкостью, к-рый был бы «народным», но вместе с тем и обработанным и отточенным. Как разрешил эту дилемму творец современного литературного языка—П.? Он вел ожесточенную борьбу с языковыми трафаретами классицизма, полными «смешной надутости» и «странного, нечеловеческого способа изъяснения». Иронизируя над классиками, он впоследствии обрушился и на выпендренную фразеологию романтиков (ср. напр. пародирование в шестой главе «Онегина» метафорического языка Ленского: «Он мыслит: будет ей спаситель; Не потерплю, чтоб развратитель Огнем и вздохом и похвал Младое сердце искушал; Чтоб червь презренный, ядовитый Точил лилеи себелек; Чтобы двух-утренний цветок Увял еще полураскрытый. Все это значило, друзья: С приятелем стреляюсь я»). Критикуя выпендренность романтиков и «смешную надутость» классиков, П., как никто, чувствовал необходимость языковой реформы. «Не должно мешать свободе нашего богатого и прекрасного языка», заявляет он в одном из примечаний к пятой главе «Онегина», и это замечание является программным. П. считает прежде всего необходимым обратиться к народному языку; вслед за Карамзиным он обращается «к живым источникам народного слова». «Разговорный язык простого народа достоин также глубочайших исследований». В «Руслане и Людмиле», столь возмущившем критиков своею «тривиальностью», в «Борисе Годунове», полном грубых и даже площадных слов, в сказках П. является практиком нового языка—живого, гибкого, близкого к разговорному. Правда, П. не изгоняет из своего языка иностр. элементы: в «Онегине» мы в изобилии встретим слова и английские (vulgar), и итальянские («е sempre bene»), и особенно французские («du comme il faut—Шишков, прости, не знаю, как перевести»). Эти слова живут в языке П. потому, что они живут в языке его класса, но они ни-

когда не определяют существа пушкинского языка. До какой степени лозунг обращения к живым источникам народного слова был плодотворным, лучше всего доказываются тем, что произведения П. читаются через столетие после его смерти так же легко, как и в его время. Более того—множество пушкинских слов сделали крылатыми, вошли в поговорки. Таковы напр. выражения и афоризмы «Бориса Годунова»: «Еще одно, последнее сказанье», «О, тяжела ты шапка Мономаха», «Лукавый царедворец»; в «Евгении Онегине»: «Блажен, кто с молодости был молод», «Любви все возрасты покорны» и т. д. У П. должно учиться его умению говорить на языке своего класса, непрерывно расширяя границы этого языка, непрерывно обогащая его все новыми и новыми источниками живой речи.

От языка П. обратимся к его стиху. Важность его в системе пушкинского стиля несомненна, поскольку более чем три четверти пушкинского текста облечено в стихотворную форму. Автор «Онегина» не был реформатором русского стихосложения (здесь он следовал за Ломоносовым, Державиным, Карамзиным и Жуковским); несмотря на это, его роль в развитии русского стиха велика и почетна. П. наделяет свой стих предельной гибкостью. Он придает ему величайшую торжественность в «Борисе Годунове», энергию в «Медном всаднике», живость в «Евгении Онегине». Граница между прозой и поэзией почти уничтожается, и стих П. оказывается способным передавать все интонации обыденной житейской речи:

«„А что возьмешь?“—спросила, обратясь,
Старуха—„Все, что будет вам угодно“,
Сказала та смиренно и свободно.
Вдове понравился ее ответ.
—„А как зовут?“—„А Маврой!“—„Ну, Мавруша,
Живи у нас; ты молода, мой свет;
Гоняй мужчин!“» («Домик в Коломне»).

Припомним ритмические эффекты пушкинского стиха: звукопись в стихотворении «Обвал», где «щ», «р» и «л» как бы воспроизводят шум Терека и грохот падающей лавины («Дробясь о мрачные скалы, шумят и пенятся валы... Вдруг истошась и присмирив, о Терек, ты прервал свой рев» и т. д.), в «Онегине», где П. тем же искусным подбором звуков живо рисует ритмы вальса, мазурки и трепака. Припомним замечательный enjambement третьей главы этого романа:

«Вдруг топот!.. Кровь ее застыла.
Вот ближе! Скачут... И на двор
Евгений! „Ах!“ и легче тени
Татьяна прыг в другие сени,
С крыльца на двор, и прямо в сад,
Летит, летит; взглянуть назад
Не смеет; мигом обжала
Куртины, мостики, лужок,
Аллею к озеру, лесок,
Кусты сирень переломала,
По цветникам летя к ручью,
И задыхаясь, на скамью
XXXIX
Упала...»

Самый ритм этого отрывка не меньше, чем заключенные в нем слова, говорит о возбуждении Татьяны: начальные enjambements усугубляют картину тревоги, перечисление этапов ее пути действует, как нагнетание; и все разрешается блистательным переносом

слова «упала», падающая в следующую строфу подобно изнемогающей Татьяне, падающей на скамью. Замечательнее всего здесь то, что П. употребляет этот прием попутно, ничуть не задерживаясь на нем, никак его не подчеркивая: величайшее мастерство стиха никогда не становится у него бездушным версификаторством—оно всегда служит общим установкам его художественного реализма.

Таковы разнообразнейшие стороны пушкинского стиля. Образы, сюжеторазвертывание, пейзажи и бытопись, язык, стих—во всех этих областях проявляются те высоты пушкинского мастерства, на к-рых есть чему поучиться писателям наших дней. Психологическая глубина образа, умение наделять его типическим содержанием, живость бытовых зарисовок, целеустремленность действия, разговорная литературность языка—все эти особенности мастерства П., если творчески ими пользоваться, могут в гигантской степени поднять уровень художественности советской литературы. В этом смысле форма пушкинского творчества так же актуальна, как и его содержание.

Нам остается отметить еще одну особенность П., на основе к-рой выросло все его поэтическое мастерство,—сказать о его высочайшей культуре писательского труда. Нет нужды доказывать исключительную актуальность этой стороны пушкинского таланта для наших дней, когда в лит-ру пришли тысячи новых писателей, перед к-рыми во весь рост встает задача овладения техникой литературного труда в широком смысле этого слова. У П. можно многому поучиться в этой области. В стихотворениях «Поэт» и «Чернь» П. говорил о «священной жертве», которую поэт «приносит Аполлону», о внезапном и «беззаконном» вдохновении, осеняющем его. Эта фразеология была данью мифологической традиции—в действительности в творческом процессе П. наряду с вдохновением в огромной мере участвовал упорный и методический труд. Следует прежде всего отметить, что П. понимал по-своему и термин «вдохновение». «Вдохновение,—говорил он,—есть расположение души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий, следовательно и объяснению оных. Вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии». Интуицию П. неизменно подчинял контролю «спокойствия», «необходимого условия прекрасного», контролю постоянного творческого труда. Своим гениальным «Борисом Годуновым» П. недаром гордился, как «плодом постоянного труда, добросовестных изучений». «В наше время главный недостаток, отзвучающийся во всех почти ученых произведениях, есть отсутствие труда. Редко случается критике указывать на плоды долгих изучений и терпеливых разысканий». Наоборот, Карамзин уединился в «ученый кабинет во время самых лестных успехов» и «посвятил целых двадцать лет жизни безмолвным и неутомимым трудам». Гнедич посвятил «Илиаде» «лучшие годы жизни». Погодин написал трагедию, «предавшись независимому вдохновению, уединясь в своем труде». «Шаховской никогда не хотел учиться своему искусству и стал посредственный

стихотворец», отмечал П. еще пятнадцатилетним мальчиком. «Неужели тебя пленяет ежемесячная слава,—писал он позднее Вяземскому,—предприими постоянный труд».

Никакой другой русский писатель прошлого не говорил с такой радостью и настойчивостью о необходимости творческого труда, как П., и эти его указания получают в нашу эпоху самый сочувственный отклик. П. не только говорил о труде—он неизменно следовал собственным указаниям. Перед тем как написать произведение, он долго вынашивал его в своем творческом сознании. В основе его творческой работы лежали, во-первых, наблюдения над современной ему действительностью, во-вторых, творческие поездки и путешествия и, в-третьих,—чтение. Каждый из этих источников писательских впечатлений П. умел использовать всесторонне. Его «Евгений Онегин» вырос из наблюдений над современным П. дворянским обществом, светским и усадебным, а в основу образов его «романа в стихах» легли реальные лица, окружавшие П., черты к-рых существенно определили собою характер образов (творчески преобразованные черты Кюхельбекера в Ленском, Анны и Евпраксии Вульф—в сестрах Лариных, Арины Родионовны—в няне Татьяны и т. д.). В основу фабулы «Графа Нулина» положено действительное происшествие, имевшее место с одним из друзей П.; о «Братьях разбойниках» Пушкин признавался, что «истинное происшествие» подало ему «повод написать этот отрывок»; собственные жизненные впечатления легли в основу множества его лирических стихотворений и т. д. Но одни наблюдения, как бы они ни были постоянны (а П. их вел и в лицее, и на юге, и в Михайловском, и в Тригорском, и в петербургских салонах), не могли дать П. всего необходимого материала, и П. едет за ним на место будущего своего романа. Такова напр. его поездка в Оренбург, сопровождавшаяся собиранием сведений о Пугачеве от его уцелевших современников—престарелых свидетелей казацко-крестьянского движения. Но и этих творческих поездок для П. было недостаточно—запас жизненных впечатлений умножался у него чтением: «чтение—лучшее учение», говорил он. Письма его к друзьям полны просьб прислать ему нужные для его работы книги и документы. Написанию «Бориса Годунова» предшествует долгая работа над русскими летописями; для «Дубровского» используется подлинное определение суда над бедным помещиком, присланное по его просьбе одним из его знакомых; для «Капитанской дочки» Пушкин изучал архив Пугачева и, найдя в нем много материала, прежде чем писать историческую повесть, создал историческое исследование («История Пугачева», которую по указанию Николая I пришлось назвать «Историей Пугачевского бунта»). Замечательно, что П. далеко не ограничивался чтением книг по специальности: получив в лицее сравнительно слабое образование, он деятельно углублял его. История, политическая экономия, филология—любимейшие науки П., и он недаром требовал изучения в кадетских корпусах Сэя и Сисмонди, а от писателя ждал «госу-

дарственных мыслей историка». Филологическое образование П. лучше всего проявилось в его замечаниях о «Слове о полку Игореве» или в заметках о драме, содержащих замечательные и до сего времени не оцененные соображения о развитии и социальных корнях западно-европейской драматургии. Всеобъемлющему гению П. было тесно в условиях крепостнической монархии. «Я думаю пуститься в политическую прозу», заявлял он в 30-х гг. друзьям. Этого П. не дали сделать, но статьи его против Полевого и Булгарина обличают в нем не только искусного критика, но и страстного политического мыслителя и памфлетиста.

Необходимый материал чтения, наблюдений и жизненных встреч нужно было как-то организовать перед тем, как вылить его в произведение. Эту роль выполняют планы и программы, к-рые П. составлял к каждому значительному своему произведению (до нас дошли планы к «Онегину», «Полтаве», «Дубровскому», «Капитанской дочке», дающие возможность проследить рост пушкинского замысла). «Анализ его планов высоко поучителен. Он показывает, какую огромную предварительную работу должен проделать даже первоклассный художник—художник, умеющий создать „Полтаву“ в три недели,—прежде чем приступить к произведению. От стремительно написанного „Дубровского“ нам известны два плана и три оглавления плана отдельных эпизодов, от „Романа на водах“—три основных плана и четыре развивающих детали, не менее пяти планов от „Русского Пелама“, не менее шести от „Капитанской дочки“, не менее шести и от „Арапа“... Разбирая их шаг за шагом, заглядываешь в лабораторию учителя, учащего предусмотрительному, экономящему силы мастерству» (Д. Я к у б о в и ч, Работа П. над художественной прозой, Сб. «Работа классиков над прозой», Л., 1929, стр. 29). Но творческий процесс П. не заканчивается написанием произведения—взыскательный художник беспощадно выбрасывает из него все, что отяжеляет действие, все, чего не требует логика сюжета, все, что его не удовлетворяет в художественном отношении (вспомни например массу выброшенных строк «Онегина»). Еще более упорна производимая П. стилистическая правка, где он с величайшей настойчивостью боролся за максимальную выразительность и полноту.

«Сей Грандисон был славный франт,
Екатерининский сержант»

читаем мы в одной из рукописей «Онегина» об этом, даже не участвующем в действии романа, но характеризующем прошлое Лариной человеке. Казалось бы достаточно, но П. уточняет свою характеристику:

«Сей Грандисон был славный франт,
Игрок и гвардии сержант».

В характеристике (состоящей из двух строк!) добавлены всего два слова, но они углубляют образ добавочными чертами и в известной мере меняют его, ибо «сержант гвардии» был в ту пору далеко не простым сержантом. Через все рукописи «Онегина», как и других произведений П., проходит эта неустанная борьба

за то, чтобы выразить мысль более четко, чтобы придать ей более острую афористическую или парадоксальную форму. В первоначальных набросках 24-й строфы второй главы читаем: «вкус очень, очень мало у нас и в платьях, и в домах, и на крестинах и в стихах». П. это сопоставление не удовлетворяет; он меняет несколько вариантов, пока стих не начинает звучать эпиграммически: «признаться, вкуса очень мало у нас и в наших именах (не говорим уж о стихах)». Замечательным показателем того, с каким упорством П. работал над каждой самой мельчайшей деталью текста, может служить правка им двух стихов «Странствия Онегина»: поэт любит

«... с ведром через полянку
К ручью бегущую крестьянку».

Это его однако не удовлетворяет, и он изменяет эпитет: «Да через светлую полянку вдаль бегущую крестьянку». Но образ этот вероятно кажется ему излишне поэтическим. П. его отбрасывает и пишет:

«За нивой дымные овины
Да стройных прачек у плотины»,

но и за этим вариантом последует: «часовню, дымные овины, веселых прачек у плотины». Однако и новый образ не удовлетворяет, и Пушкин набрасывает:

«На небе серенькие тучки,
Детей кучки».

Подыскивая эпитет к «кучкам», он снова отбрасывает второй стих, и рождается окончательный вариант:

«На небе серенькие тучи,
Перед гумном соломы кучи . . . »

Стихи готовы, но, прежде чем достичь этого, П. должен был отбросить пять неудовлетворивших его вариантов. И это в совершенно рядовом месте поэмы, в работе над обычной деталью, не несущей никакой особой смысловой нагрузки!

Таковы отдельные подробности работы П. над своими произведениями. На всех стадиях ее он является художником, умеющим управлять своим вдохновением и путем сочетания интуиции с неустанным трудом создавать шедевры. Так работал он, имея все основания назвать себя взыскательным художником. На его взыскательности к себе могут и должны поучиться все те современные писатели, к-рые пишут безо всякого предварительного изучения действительности, к-рые не работают над своим образовательным уровнем. Пример П. суров и убедителен—он говорит о необходимости овладения мастерством, о высотах культуры, к-рые нужно уметь завоевывать упорным творческим трудом.

Мы не исчерпали, разумеется, всей темы, поставленной нами в этой последней части статьи. Но и из сказанного с неизбежностью следует вывод: у П. есть чему поучиться и широчайшей массе читателей наших дней и работникам советской лит-ры. Пролетариату глубоко чужд мелкобуржуазный нигилизм, отрицающий значение культурных ценностей прошлого, ему в не меньшей степени чужд и вульгарный историзм, замыкающий великого писателя в узких границах его эпохи

и его класса. Являясь законным наследником всех ценностей досоциалистической культуры, пролетариат наследует творчество Пушкина, занимающее среди этих ценностей одно из важнейших, центральных мест. В лице П. мы чтим не только замечательнейшего представителя дворянского периода русской лит-ры, но и величайшего художника, творчество которого оказывало на всем протяжении последнего столетия непрерывное и глубоко плодотворное воздействие на всю русскую лит-ру. Оно должно оказывать его и в дальнейшем как глубиной своего содержания, так и непревзойденным мастерством своей формы. Произведения П. продолжают жить вместе с нами, они нужны нашей социалистической культуре и нуждаются поэтому в самом внимательном, дифференцированном и любовном изучении его марксистско-ленинским литературоведением.

А. Цейтлин

ПУШКИНОВЕДЕНИЕ—изучение творчества Пушкина. В пушкиноведении могут быть намечены следующие разделы, по к-рым в основном идет работа пушкинистов: 1. Текстология—собрание, описание и изучение текстов П., автографов и списков, черновиков, вариантов и т. п. Задача текстологов—дать исчерпывающе полно подлинные пушкинские тексты. 2. Биография—изучение жизни П. в ее социально-политическом и бытовом окружении, связях и воздействиях. 3. Изучение его произведений—анализ их идеологического и политического содержания, их значения, истории создания, связи с фактами общественно-историческими и историко-литературными (проблемы влияний, традиции), наконец изучение художественного мастерства П. Все выше указанные разделы и входящие в них проблемы являются вспомогательным средством для достижения основной цели—изучения истории, роли пушкинского творчества и значения П. как одного из крупнейших писателей прошлого. Таков в настоящее время объем понятия «пушкиноведение», насчитывающего десятки тысяч науч.-исследовательских и критических работ.

Основы пушкиноведения были заложены в первые десятилетия после смерти П. Гениальные статьи Белинского подняли проблему пушкиноведения в ее социальной и историко-литературной сложности и глубине на такую высоту, какая была не по силам ближайшим поколениям критиков. Ни памфлетно-острые статьи Писарева, стремившегося развенчать значение П., ни «пророческая» речь Достоевского, утверждающая национальное значение П., не имели для пушкиноведения того значения, как статьи Белинского. В эпоху Белинского—Достоевского началась и кропотливая работа текстологов и фактографов, собиравших памятники жизни и творчества поэта. Главная масса публикаций, увеличивавшаяся с каждым годом и достигшая максимума в 1880 (год открытия памятника Пушкину в Москве), должна быть отнесена к биографическим сведениям (часто анекдотичным, недостоверным) и значительно меньшая доля их касается творчества. Среди этого потока публикаций надо отметить следующие имена и работы первых пушкинистов:

П. А. Плетнева, друга Пушкина, написавшего его первую, очень краткую и бледную вследствие цензурных стеснений биографию и принимавшего ближайшее участие в посмертном (крайне несовершенном) издании его сочинений; П. И. Бартечева, напечатавшего в 1853 работу «Род и детство Пушкина» и публиковавшего также «Материалы» для позднейших этапов его биографии («Пушкин в южной России», 1862). Бартечев сыграл большую роль в пушкиноведении этого периода как издатель «Русского архива», на страницах которого он много лет публиковал различные архивные материалы, касающиеся П. Еще большее значение для пушкиноведения имел П. В. Анненков, редактор вышедшего в 1855 собрания сочинений Пушкина, автор его биографии, написанной на основании изучения первоисточников, и автор более позднего труда «Пушкин в Александровскую эпоху». Из пушкинистов этого же периода следует отметить еще В. П. Гаевского, автора работы о Пушкине в лице [1863]; М. Н. Лонгинова, автора работы «Пушкин в Одессе» [1859] и ряда других публикаций; Я. К. Грота, бывшего лицеиста и редактора изданий сочинений Пушкина; Г. Н. Геннади [1859—1860] и П. А. Ефремова [1880—1881]. При всем несовершенстве текстологической и комментаторской работы первых пушкинистов, объясняющемся неразработанностью принципов научного издания текстов, при всей связанности их исследовательской работы—цензурой и идеологическими предпосылками (резкий консерватизм Бартечева, либерализм Анненкова и т. д.)—первый период, период первоначального накопления фактов, постановки проблем, имел большое значение для всей позднейшей истории пушкиноведения.

В два последние десятилетия XIX века и в два первые XX в. продолжали расти и множиться публикации фактических данных и мелочных исследований, связанных с именем Пушкина. Эти публикации перестали рассматриваться как «материалы» для будущего обобщенного труда (такая установка была и у Бартечева и у Анненкова), а стали самоцелью для пушкинистов. Отсутствие интереса к широким проблемам, социально-историческим и историко-литературным, отсутствие обобщающих трудов и, наоборот, повышенный интерес к мелочам жизни и творчества поэта—таков характер второго периода пушкиноведения, который подходит конечной гранью к годам революции. Для этого периода показательны следующие факты: начатое в 1899 академическое издание сочинений Пушкина за 17 лет дало из задуманных 12 тт. всего пять томов, в которых тексты Пушкина совершенно тонут в обширнейших комментариях, сделанных специалистами-пушкинистами Л. Н. Майковым, В. Е. Якушкиным, П. О. Морозовым. В 1907—1915 под ред. С. А. Венгерова вышло издание сочинений Пушкина в 6 тт. (издание Брокгауза-Ефрона), в котором также имеются обширнейшие комментарии и специальные статьи. Атомизирование Пушкина и отсутствие обобщающего начала в этом издании по-

лучило особенно яркое выявление. Единственный большой синтетический труд, вышедший в это время,—книга В. В. Сиповского «Пушкин, жизнь и творчество» [1907]—оказался явно неудовлетворительным, т. к. при чрезвычайной эклектичности метода работы автор не сумел овладеть богатым фактическим материалом, собранным к этому времени. Большой и заслуженный интерес у пушкинистов вызвала канва жизни и творчества поэта («Труды и дни Пушкина», изд. в 1910). Автор этого труда Н. О. Лернер может быть назван как наиболее типичный представитель этого периода пушкиноведения. Его перу принадлежит множество архивных публикаций, частных исследований и разысканий, связанных с жизнью и творчеством П. Не менее характерной фигурой для этой поры является Б. Л. Модзалевский, энергичный создатель «Пушкинского дома», хранилища архивных, иконографических и иных материалов историко-литературного порядка и воспитатель целой плеяды молодых пушкинистов-текстологов, архивистов и комментаторов. Отметим еще один факт, характерный для П. первых десятилетий XX века—обилие сборников, объединяющих многочисленные мелкие исследования о Пушкине. Организуется специальное повременное издание Комиссии для изд. сочинений Пушкина при Отделении русского языка и словесности Академии наук, объединяющее материалы и частные исследования—«Пушкин и его современники» (до революции вышло 28 выпусков).

Если пушкиноведы-исследователи дореволюционной поры не шли далее текстологич. и узко-специальных исследований, пушкинисты-критики этого времени игнорировали вовсе историческое бытие Пушкина и создавали его образ по своему «образу и подобию», с чертами мистика, индивидуалиста, эстета начала XX в. Критики-символисты связывали с Пушкиным историю символизма. Мережковский, Минский, Бальмонт, Айхенвальд, В. Брюсов, Вяч. Иванов в разных вариациях говорили о Пушкине как мыслителе-мудреце, к-рого «бездонные глубины» духа подлежат интуитивному проникновению критиков. Особое место в этом лагере интуитивной критики занимал М. О. Гершензон. Знарок пушкинской эпохи, текстологического и биографического материала, он дал в своих статьях немало ценных комментариев к произведениям П., преимущественно вскрывая автобиографические факты и личные настроения в его творчестве. Но т. к. научные изыскания Гершензона определялись «интуитивным» подходом к П., то его работы отличаются исключительной субъективностью и выходят за пределы научного пушкиноведения («Мудрость Пушкина», М., 1919, «Гольфстрем», 1922).

После революции в области пушкиноведения продолжала работать школа архивистов-текстологов и фактографов. Многолетние биографич. изыскания нашли своеобразный итог в работе В. В. Вересаева («Пушкин в жизни», 1926—1927), сыгравшей большую роль в деле популяризации живого образа поэта и мемуарных сведений о нем, до этой поры

известных одним специалистам. Исключительно ценные работы в плане изучения биографии Пушкина дал П. Е. Шеголев, капитально переработавший свою старую работу «Дуэль и смерть Пушкина» (изд. 1, 1916, изд. 2, 1922, изд. 3, 1928) и «Пушкин и мужики» [1928]. Проблемы, поставленные в его книгах,—взаимоотношения Пушкина и правительственных кругов эпохи Николая I и экономика быта Пушкина—резко порывают с традициями прежних биографов Пушкина и подводят к созданию научной биографии поэта. Вместе с тем в пореволюционной научной литературе повысился интерес к проблемам стиля и языка произведений Пушкина. В этой области надо отметить работу В. М. Жирмунского («Байрон и Пушкин», 1924), не лишенную многих интересных материалов и наблюдений, несмотря на общий ее формалистический характер.

Переверзианская школа, исходя из меньшевистского понимания природы литературы и исторического процесса, стремилась втиснуть образ и творчество Пушкина в узкие рамки идеологии вымирающей феодальной аристократии, игнорируя диалектику развития творчества Пушкина и объективный смысл его творчества, искажая и обедняя его значение в истории русской литературы.

Ряд работ, посвященных по преимуществу вопросу о классовой сущности творчества Пушкина, дал Д. Д. Благой («Классовое самосознание Пушкина», 1927, «Социология творчества Пушкина», изд. 1, 1929, изд. 2, 1931, «Три века», 1933, «Развитие реализма в творчестве Пушкина», «Литературная учеба», 1935, I). Творчество Пушкина им рассматривается как отражение перехода русского дворянства от XVIII в. к XIX в., от феодально-дворянского мира к новым буржуазным отношениям. Противоречия между «старинной» и «новизной» в личном бытии П., по Благому, сказались, с одной стороны, в осознании им себя «шестисотлетним дворянином», а с другой—вживанием его в качестве профессионала-писателя в мир буржуазных отношений. Неправильная оценка роли профессионализации в эволюции пушкинского творчества, излишнее доверие к личным высказываниям П. о себе при объяснении идейно-исторического смысла его мировоззренческой концепции в известной мере ослабляют убедительность высказываний Благого. Не вполне правильно рассматривает он и социальный смысл декабрьского восстания. Ценной стороной работы Благого является его внимание к художественной стороне произведений П. и синтетическое, обобщающее раскрытие его творчества в его противоречиях. А. В. Луначарский в последней статье о Пушкине (Собр. соч. Пушкина, изд. ГИХЛ, т. I, изд. 1, 1930, изд. 2, 1934, вступительная статья) видит в творчестве Пушкина «героический порыв уйти из объятий умирающего класса к новому классу, как ни неясен он был еще и по составу и по путям своим». Но в отличие от Благого ст. Луначарского свободна от узкобиографической трактовки пушкинского творчества. Объяснение творчества Пушкина развитием дворянства, идущего по линии

буржуазного перерождения, в настоящее время можно считать общепризнанным [см. напр. ст. Гельфанда («Литература и марксизм», 1930, № 4—5), Храпченко («Литературная учеба», 1934, IV, V), Цейтлина, Берштейн («Литературное наследство», Пушкинский сб., 1935) и др.]

В настоящее время в связи с приближающейся столетней годовщиной смерти Пушкина среди пушкиноведов началось явное оживление. Готовится академическое издание его сочинений и описание его рукописей, над которыми работают текстологи-комментаторы М. А. Цявловский, Б. М. Томашевский, Ю. Г. Оксман, С. М. Бонди, Г. О. Винокур и др., подготавливается биография и ряд других работ. Образована специальная комиссия для подготовки юбилея, в которую вместе с пушкиноведами входят члены правительства. Проводится ряд мероприятий, которые должны вывести изучение Пушкина из замкнутого круга специалистов в широкую общественность и сделать его достоянием народных масс. Наряду с изданием произведений Пушкина, с его распространением важнейшей задачей является оценка пушкинского творчества, его художественных достоинств марксистско-ленинской литературной критикой, дальнейшее выяснение его исторической роли и его значения для нашей социалистической действительности.

В. Нецаева

Библиография: I. Издания. Прижизненные: Руслан и Людмила, СПб, 1820, и СПб, 1828; Кавказский пленник, СПб, 1822, СПб, 1824, и СПб, 1828; Бахчисарайский фонтан, М., 1824, СПб, 1827, и СПб, 1830; Евгений Онегин, гл. I—СПб, 1825, СПб, 1829; гл. II—М., 1826, и СПб, 1830; гл. III—СПб, 1827; гл. IV и V—СПб, 1828; гл. VI—СПб, 1828; гл. VII—СПб, 1830; гл. VIII—СПб, 1832; Евгений Онегин—полностью, СПб, 1833, и СПб, 1837; Стихотворения Александра Пушкина, СПб, 1826; Стихотворения: 1 ч., СПб, 1829; 2 ч., СПб, 1829; 3 ч., СПб, 1832; 4 ч., СПб, 1835; Цыганы, М., 1827; Братья разбойники, М., 1827 (два изд.); Граф Нулин, СПб, 1827; Полтава, СПб, 1829; Борис Годунов, СПб, 1834; Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изд. А. П., СПб, 1834; Повести, изд. Александром Пушкиным, СПб, 1834; История Пугачевского бунта, ч. 1, СПб, 1834; ч. 2, СПб, 1834; Поэмы и повести Александра Пушкина, ч. 1, СПб, 1835; ч. 2, СПб, 1835; «Современник», литературный журнал, изд. А. Пушкиным, СПб, 1836 (четыре тома). П. О смерти и изд.: Сочин. Пушкина, 8 тт., СПб, 1838, и 3 тт. дополнит., СПб, 1841 (при участии Жуковского, Плетнева и др.); изд. П. В. Анненкова, 6 тт., СПб, 1855, и 7-й т., СПб, 1857; изд. Я. А. Исакова, под ред. Г. Геннади, 6 тт., СПб, 1859—1860; То же, изд. 2, 6 тт., СПб, 1869—1871; Стихотворения Пушкина, не вошедшие в последнее собрание его сочинений, Берлин, 1861, и изд. 2, Berlin, 1870; изд. Я. А. Исакова, под ред. П. Ефремова, 6 тт.: I—IV—СПб, 1880; V—СПб, 1881; VI—СПб, 1878; изд. Ф. И. Анского, под ред. П. Ефремова, 7 тт., М., 1882, изд. Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым, под ред. П. Морозова, 7 тт., СПб, 1887 (так наз. «Литературного фонда»); изд. В. В. Комарова, под ред. П. Ефремова, 7 тт., СПб, 1887; изд. Л. Поливанова для семьи и школы, 5 тт., М., 1887—1888; Сочинения, изд. имп. Академией наук, т. I. Лирические стихотворения (1812—1817), под ред. Л. Майнова, СПб, 1899, изд. 2, СПб, 1900; т. II. Лирические стихотворения (1818—1820). Руслан и Людмила. Кавказский пленник (под ред. В. Якушкина), СПб, 1905; т. III. Лирические стихотворения (1821—1824). Братья-разбойники. Отрывки из поэмы. Бахчисарайский фонтан. Цыганы (под ред. В. Якушкина и П. Морозова), СПб, 1912; т. IV. Лирические стихотворения (1825—1827). Женит. Борис Годунов. Граф Нулин. Сцены из Фауста (под ред. П. Морозова), П., 1916; т. IX. Историко-литературные, критические, публицистические и полемические статьи и заметки (под ред. Н. Козьмина), Л., 1928—1929 (ч. 1 и 2); т. XI. История Пугачевского бунта (под ред. В. Якушкина и Н. Фирсова), П., 1914; Переписка Пушкина, изд. Академией наук, в 3 тт., под ред. В. Саянова, т. I (1815—1826)—СПб, 1906; т. II (1827—1832)—СПб,

1908; т. III (1833—1837)—СПБ, 1911; Сочинения и письма, под ред. П. О. Морозова, изд. 7-ва «Просвещение», в 8 тт.: т. I, II, III—СПБ, 1903; т. IV, V, VI—СПБ, 1904; т. VII—СПБ, 1905; т. VIII—СПБ, 1906; Сочинения под ред. П. А. Ефремова, изд. А. С. Суворина, в 8 тт.: т. I—VIII—СПБ, 1903; т. VIII—СПБ, 1905; [Собр. сочин.], под ред. С. А. Венгерова, изд. Бронгауза-Ефрона («Библиотека великих писателей»), в 6 тт. со множеств. иллюстраций, СПб, т. I—1907; т. II—1908; т. III—1909; т. IV—1910; т. V—1911; т. VI—СП., 1915. Советские издания: Полное собр. сочин., со сводом вариантов, т. I, ч. 1. Лирна, под ред. В. Брюсова, М., 1920; Серия изд. отдельн. произведений Пушкина (поэмы, драмы, сказки, повести), «Дешевая библиотека», Госиздат, 1919—1920; Гавриллиада, под ред. В. Брюсова, М., 1918; Стихотворения, под ред. М. Гофмана, Чернягов, 1919; Евгений Онегин, под ред. М. Гофмана, П., 1920; Домик в Коломне, под ред. М. Гофмана, П., 1919; Гавриллиада, под ред. Б. Томашевского, П., 1922; «Неизданный Пушкин». Собрание А. Ф. Онегина, Труды Пушкинского дома Академии наук, П., 1922; Серия изд. отд. произвед. Пушкина, под ред. В. Томашевского и К. Халабаева, Госиздат, 1923; Сочинения (в одном томе), под ред. В. Томашевского и К. Халабаева, Гиз, Л., 1924, изд. 5 [фактически сельское], Л.—М., 1933; Дневник Пушкина, изд. Гос. Румянцевского музея, М., 1923; Дневник Пушкина, под ред. Б. Модзалевского, П., 1923; Письма Пушкина и к Пушкину, собран. М. Пявловским, М., 1925 (дополн. к акад. изд. Переписки Пушкина); Письма Пушкина к Е. М. Хитрово, 1827—1832, Л., 1927; Письма Пушкина под ред. Б. Модзалевского, т. I (1815—1825), М.—Л., 1926; т. II (1826—1830), М.—Л., 1928; Бонди С., Новые страсти Пушкина, изд. «Мир», М., 1931; Полное собр. сочин., под общ. ред. Демьяна Бедного, А. В. Януарского, П. Н. Сакулина, В. И. Соловьева, М. А. Цявловского и П. Е. Шеголева, в 6 тт., ГИИЛ, М.—Л., 1930; изд. 2, 1934; Пушкин-критик, Подбор текстов, комментарии и вступ. ст. Н. В. Богословского, изд. «Academia», М.—Л., 1934; Полное собр. сочин., 9 тт., под общ. ред. Ю. Г. Окмена и М. А. Цявловского, изд. «Academia», [М.], 1935 (пока вышли: т. V—«Евгений Онегин», подгот. текста и комментарий Г. О. Винокура; т. VI—«Драматические произведения», подгот. текста Д. П. Якубовича).

11. Биография: Плетнев П. А., А. С. Пушкин, «Современник», т. X, 1838; Бартев в П. И., Род и детство Пушкина, «Отечественные записки», 1853, № 11; Е го же, А. С. Пушкин, Материалы для его биографии, М., 1855; Анненков П. В., А. С. Пушкин. Материалы для его биографии и оценки его произведений, изд. 2, СПб, 1873 и в собр. сочин. П., изд. Анненкова, т. I и VII, СПб, 1855—1857; Бартев в П. И., Пушкин в Южной России, Материалы для его биографии, М., 1862, и новое изд., М., 1914; Г а в р и л л и а д а, «Современник», 1863, кн. VII и VIII; Чернышевский И. Г., А. С. Пушкин. Его жизнь и сочинения, СПб, 1856, и изд. 2, СПб, 1864 (перечен. в Полном собр. сочин. Чернышевского, т. X, ч. 2, СПб, 1906); А н н е н к о в П. В., Пушкин в Александровскую эпоху 1799—1826, СПб, 1874; Вяземский П. П., А. С. Пушкин 1816—1825 по документам Остафьевского архива, СПб, 1880; Стоюнин В. Я., А. С. Пушкин, «Исторический вестник», 1880, №№ 6—12; изд. 2, СПб, 1906; Венкстер А. А., А. С. Пушкин, Биографический очерк, М., 1899; изд. 2, М., 1909 (первонач. в «Альбоме Пушкинской выставки 1880 г.», М., 1882); Г р о т Я. К., Пушкин, его личные товарищи и наставники, СПб, 1887; изд. 2, дополн., СПб, 1899; М а й к о в Л. Н., Пушкин, Биографические материалы и историко-литературные очерки, СПб, 1899; Альбом Пушкинской выставки 1880 г., под ред. Льва Поливанова, изд. Об-ва любителей российской словесности, М., 1882; изд. 2, М., 1887; Альбом Пушкинской выставки, устр. Об-вом любителей российской словесности в Историческом музее в Москве 29 мая—13 июня 1899, М., 1899; Альбом Пушкинской юбилейной выставки в имп. Академии наук в С.-Петербурге, май 1899, под ред. Л. Майкова и Б. Модзалевского, М., 1899; Г а с т р е й н д Н., Пушкин, Документы Госуд. и С.-Петербург. Главн. архив. Мин. иностран. дел, относящиеся к службе его 1831—1837 гг., СПб, 1900; Дуэль Пушкина с Дантесом-Генереном, Подлинное военно-судное дело, 1837 г., СПб, 1900; Ш л я п к и н И. А., Из неизданных бумаг А. С. Пушкина, СПб, 1903; Дела III Отд. соб. его имп. вел. канцелярии об А. С. Пушкине, СПб, 1906; С и п о в с к и й В. В., Пушкин, Жизнь и творчество, СПб, 1907; Л е р н е р Н. О., А. С. Пушкин, Труды и дни, М., 1903; 2-е испр. и дополн. изд., СПб, 1910; Ш е г о л е в П. Е., Пушкин, СПб, 1912; Е го же, Дуэль и смерть Пушкина, П., 1916; изд. 3, переработанное и дополненное, Л., 1928; М о д з а л е в с к и й Б. Л., Библиотека А. С. Пушкина (Библиографич. опи-

сание), «Пушкин и его современники», т. III, вып. IX—X, СПб, 1910; Поляков А. С., О смерти Пушкина, П., 1922; Сборник «Новые материалы о дуэли и смерти Пушкина» (статья В. Л. Модзалевского, М. А. Цявловского, Ю. Г. Окмена), П., 1924; [Измайлов Н. и Модзалевский Б. Л.], Пушкин, Очерк жизни и творчества, Л., 1924; Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П. И. Бартевым в 1851—1860 гг., вступ. ст. и примеч. М. Цявловского, М., 1925; Модзалевский Б. Л., Пушкин под тайным надзором, Л., 1925; Вересаев В., Пушкин в жизни, ч. 1—4, М., 1926—1927, изд. 5, значит. дополн., «Academia», Л.—М., 1932; Е го же, В двух планах, Статьи о Пушкине, М., 1929; А ш у к и п Н. С., Живой Пушкин, М., 1926; М о д з а л е в с к и й Б. Л., Пушкин, Сборник статей, Л., 1929; Ш е г о л е в П. Е., Пушкин и музыка, М., 1928. См. многочисленные биографические исследования в изданиях, список которых помещен ниже, а также богатую мемуарную и эпистолярную литературу о Пушкине по далеко неполным справочникам: З а з е р с к и й Н. А., А. С. Пушкин в воспоминаниях современников и письмах, Москва, 1910.

12. Изучение творчества Пушкина: [Каченовский М. Т.], «Вестник Европы», 1820, ч. 111, № 11, и ч. 112, № 12 (подпись: Житель Бутырской слободы; разбор «Руслана и Людмилы»); П л е т н е в П. А., «Кавказский пленник». Повесть А. Пушкина, «Соревнователь просвещения», 1822, ч. 20; [Вяземский П. А. кн.], Предисловие к «Бахчисарайскому фонтану»; «Разговор между издателем и классиком с Выборгской стороны или с Васильевского острова», см. изд. «Бахчисарайского фонтана», М., 1824; [Венедиктов Д. В.], Разбор статьи о «Евгении Онегине», помещенной в № 5 «Московского телеграфа», «Сын отечества», 1825, ч. 100, № 8; [Полевой Н. А.], «Евгений Онегин» А. Пушкина, «Московский телеграф», 1825, ч. 2, № 5; ч. 6, № 23; 1827, ч. 17, № 19; 1828, ч. 19 (февр.), ч. 20 (март); 1829, ч. 26; 1830, ч. 32; Надежды и Н., «Баль», «Граф Нулин» и «Полтава», «Вестник Европы», 1829, ч. 163, № 2 и № 3; ч. 164, № 8; ч. 165, № 9; [Киреевский И. В.], Нечто о характере поэзии Пушкина, «Московский вестник», 1828, ч. 8, № 6; Е го же, Обзорение русской и иностранной литературы за 1831, «Европеец», 1832, ч. 1; [Булгарин Ф.], (О «Евгении Онегине», гл. VII), «Северная пчела», 1830, № 35 и № 36; [Раич С. Е.], «Галатея», 1839, ч. 3, №№ 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27; Белинский В. Г., Статьи о Пушкине, «Отечественные записки», 1843, № 6 и № 9; 1844, №№ 2, 3, 5 и 12; 1845, №№ 4 и 11; 1846, № 10; Д р у ж и н и н А. А., А. С. Пушкин и последнее издание его сочинений, «Библиотека для чтения», 1855, т. 130, № 3—4; 1858, т. 147, № 2; Катков М. Н., Сочинения Пушкина, СПб, 1855, 6 тт., «Русский вестник», 1856, т. I, янв., кн. I—II, т. II, март, кн. II; [Чернышевский И. Г.], Сочинения Пушкина, изд. П. В. Анненкова, тт. I и II, «Современник», 1855, тт. 49, 50 и 52; Д о б р о л ю б о в Н. А., Рецензия на 7 тт. сочинений Пушкина (СПБ, 1857), «Современник», 1858, т. 67; Г р и г о р ь е в А. П., Замечания об отношениях современной критики к искусству, «Москвитиня», 1855, № 13—14; Е го же, Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина, «Русское слово», 1859, № 2 и № 3; Е го же, Народность и литература, «Время», 1861, № 1; П и с а р е в Д. И., Пушкин и Белинский, «Русское слово», 1865, № 4 и № 6; Д о с т о в с к и й Ф. М., Речь о Пушкине, «Дневник писателя», 1880; Я к у ш к и н В. Е., Рукописи Пушкина, хранящиеся в Румянцевском музее, «Русская старина», 1884, февр.—дезбрь; Е го же, О Пушкине, М., 1899; Н е з е л е в о в А. И., Пушкин в его поэзии, СПб, 1892; изд. 2, 1903; М е р е ж к о в с к и й Д. С., «Вечные спутники», СПб, 1897 (неск. изд.); Черняев Н. И., Капитанская дочка Пушкина, М., 1897; Е го же, Критические статьи и заметки о Пушкине, Харьков, 1900; С о л о в ь е в В. Л., Значение поэзии в стихотворениях Пушкина, «Мир искусства», 1899, № 13—14 (юбилейный номер, статьи В. Розанова, Д. Мережковского, Н. Минского, Ф. Сологуба); С у м п о в Н., Этюды о Пушкине, Харьков, 1899; В л а д и м и р о в П. В., Происхождение «Руслана и Людмилы», «Университетские известия» (Киев), 1895, № 6; С п а с о в и ч В. Д., Пушкин и Мишкельч у памятника Петра Великому, Социн. В. Спасовича, т. II, СПб, 1889; К о р ш Ф. Е., Разбор вопроса о подлинности окончания «Русалки» по записи Д. П. Зуева, сб. «Подделка», «Русалки» Пушкина», Сб. статей и заметок П. Бартев в а, Ф. Корша, Б. Чернырина и др., СПб, 1899; С и п о в с к и й В. В., Пушкин, Байрон и Шатобриан, СПб, 1899; Е го же, Пушкин. Жизнь и творчество, СПб, 1907; Л ю б о м у д р о в С., Античные мотивы Пушкина, изд. 2, СПб, 1901; В о д а р с к и й В. А., Материалы для словаря Пушкинского

прозаического языка, «Филолог. записки», 1901, вып. IV—VI; 1902, вып. II—VI; 1903, вып. I, IV—V; 1904, вып. I—VI; 1905, вып. I—II, V—VI; Будде Е. Ф., Опыт грамматики языка А. С. Пушкина, ч. 1. Этимология, Отд. I. Словоизменение, вып. I. Склонения имен существительных, СПб, 1901; вып. II. Имя прилагательное. Имя числительное. Местоимение (Склонения этих частей речи), СПб, 1902; вып. III. Глагол, СПб, 1904; Каллаш В. В., Puschkiniana, вып. I, Киев, 1902; вып. II, Киев, 1903; Бальмонт К., О русских поэтах, в сб. его статей «Горные вершины», кн. I, М., 1904; Плеханов Г. В., Литературные взгляды Белинского, «Новое слово», 1897, №№ 1 и 2, и в Социал., т. X, М.—Л., 1924; Коробка Н., Личность в русском обществе и литературе нач. XIX в. Пушкин—Лермонтов, СПб, 1903; Соловьев Е. А., Очерки по истории русской литературы XIX в., изд. 3, СПб, 1907 (изд. 1, СПб, 1902); Брюсов В., Лицейские стихи Пушкина по рукописи Моск. Румянцевского музея и др. источников. К критике текста, М., 1907; Лемке М., Николаевские жандармы в литературе 1826—1855 гг., СПб, 1908; Семевский В. И., Политические и общественные идеи декабристов, СПб, 1909; Овсянко-Куликовский Д., Пушкин, Собр. сочин. Овсянко-Куликовского, т. IV, СПб, 1909; Павлов-Сильванский Н. П., Народ и царь в трагедии Пушкина, Сочинения, т. II. Очерки русской истории XVIII—XIX вв., СПб, 1910; Белый А., Символизм, М., 1910; Горнфельд А. Г., Моцарт и Сальери, в книге автора «О русских писателях», т. I, СПб, 1912; Ключевский В. О., Евгений Онегин и его предки, в книге автора «Очерки и речи», сб. 2, М., 1913; Бороздин А. К., Собр. сочин., т. II. А. С. Пушкин, П., 1914; Бобров С. П., Новое стихосложение А. С. Пушкина, М., 1915; Дарский Д., Маленькие трагедии Пушкина, М., 1915; Айхенвальд Ю., Пушкин, изд. 2, М., 1916; Гершензон М. О., Мудрость Пушкина, М., 1919; Его же, Гольцштерм, М., 1922; Его же, Статьи о Пушкине, Л., 1926; Сакулин П. Н., Пушкин и Радищев, М., 1920; Его же, В веках, сб. «Литературные отклики», М., 1923; «Пушкин—Достоевский», сб. статей А. Блока, Ф. Кюи, Ходасевича, изд. «Дома литераторов», П., 1924; Котляревский Н. А., Пушкин и Россия, П., 1922; Его же, Пушкин как историческая личность, Берлин, 1923; Гофман М. Л., Пушкин, Первая глава науки о Пушкине, изд. 2, П., 1922; Ходасевич В., Статьи о русской поэзии, П., 1922; Его же, Поэтическое хозяйство Пушкина, кн. I, Л., 1924; Очерки по поэтике Пушкина (статья Б. Томашевского и др.), Берлин, 1923; Жирмунский В. М., Валерий Брюсов и наследие Пушкина, П., 1922; Его же, Байрон и Пушкин, Л., 1924; Шерба Л., Опыт лингвистического толкования стихотворения «Воспоминание» Пушкина, сб. «Русская речь», П., 1923; Гроссман Л. П., Этюды о Пушкине, Москва, 1923; Луначарский А. В., Литературные слухи, М., 1923 (статья о Пушкине); Сосновский Л. О. Пушкине. За что любил Пушкина В. И. Ленин?, «Правда», 1924, № 127; Винокур Г. О., Пушкин-прозаик, в кн. автора «Культура языка», М., 1925; Эйхенбаум Б. М., Проблема поэтики Пушкина, в его сб. статей «Сквозь литературу», Л., 1924; Фриче В. М., Проблема Пушкина, «Правда», 1927, № 33; Войтоволский Л. Н., История русской литературы XIX—XX вв., ч. 1, М.—Л., 1926; Тьяннов Ю. Н., Речь по поводу 90-летия смерти Пушкина, «Ленинградская правда», 1927, 10 февраля; Дивильковский А., Каменный гость—сильнейшее звание пушкинского реализма, «Печать и революция», 1928, кн. II и III; Благой Д. Д., Классовое самосознание Пушкина, М., 1927; Модзалевский В., Пушкин, Ленинград, 1929; Лернер Н. О., Рассказы о Пушкине, Л., 1929; Брюсов В., Мой Пушкин, ред. Н. К. Пиксанова, М.—Л., 1929; Благой Д. Д., Социология творчества Пушкина, Этюды, М., 1929; То же, изд. 2, М., 1931; Его же, Три века. Из истории русской поэзии XVIII, XIX и XX вв., М., 1933; Луначарский А. В., Пушкин, вступ. ст. к I т. «Собр. сочин. Пушкина», ГИХЛ, М., 1930; изд. 2, М., 1934; Храпченко М., Творчество Пушкина, «Литературная учеба», 1934, № 4—5; Благой Д., Пушкин, «Изв. ЦИК СССР и ВЦИК», 1934, 6 июня; Мышковская Л., Литературные проблемы пушкинской поры, М., 1934; Богословский Н. В., Пушкин-критик, «Новый мир», 1934, кн. IX (в отд. изд.—см. выше); Эфрос А. М., Рисунки поэта, изд. 2, М.—Л., 1933; Лапшина Н. В., Метрический справочник к стихотворениям А. С. Пушкина, изд. «Academia», М.—Л., 1934; Благой Д., Развитие реализма в творчестве Пушкина, «Лит. учеба», 1935, I; Виноградов В., Язык Пушкина, изд. «Academia», М.—Л., 1935. Общие пособия по изучению критики о Пушкине: Зелинский В., Русская критическая литература

о произведениях А. С. Пушкина, 7 ч., М., 1887—1899 (неск. изд.); Покровский В. И., А. С. Пушкин. Его жизнь и сочинения, Сборник историко-литературных статей, М., 1905; Благой Д., Критика о Пушкине, Полное собр. сочин. А. С. Пушкина, т. VI, прилож. к «Красной ниве», М.—Л., 1931 («Путеводитель по Пушкину», стр. 189—210). Многочисленные исследования о Пушкине собраны в следующих изданиях: Памяти Пушкина, Научно-литературный сборник, составленный профессорами и преподавателями имп. университета св. Владимира, Киев, 1899; Памяти А. С. Пушкина, Сборник статей преподавателей и слушателей Историко-филологич. ф-та имп. СПб университета, СПб, 1900; Харьковский университетский сборник. В память А. С. Пушкина (1799—1899), Харьков, 1900; Пушкинские дни в Одессе 26—27 мая 1899, Сборник имп. Новороссийского университета, Одесса, 1900; Пушкинский сборник. Статьи студентов имп. Моск. университета, под ред. проф. А. И. Кирпичникова, М., 1900; Памяти Л. Н. Майкова [сб. статей], СПб, 1902; Пушкин и его современники, изд. Академии наук, вып. I—XXXIX, СПб, 1904, Л., 1930; [Собр. сочин. Пушкина], под ред. С. А. Венгера, СПб, 1907, П., 1915; Пушкинист, Историко-литературный сборник, вып. I—IV, СПб, 1914, П., 1923; Пушкин, Сборник Пушкинской комиссии Об-на любителей российской словесности, под ред. Н. К. Пиксанова, сб. I, М.—Л., 1924; сб. II, М.—Л., 1930; Пушкин в мировой литературе, Сб. статей, Л., 1926; Пушкин, Статьи и материалы, под ред. М. П. Алексеева, изд. Пушкинск. комиссии Одесского дома ученых, вып. I—III, Одесса, 1925—1927; Московский пушкинист, Сборник статей и материалов, под ред. М. Я. Цявловского, вып. I, М., 1927; вып. II, М., 1930; «Литературное наследство», т. XVI—XVIII, Москва, 1935.

IV. Библиографические обзоры литературы о П.: Синявский Н. и Цявловский М., Пушкин в печати, 1814—1837, М., 1914; Межов В. И., Puschkiniana, СПб, 1886; Синовский В. В., Пушкинская юбилейная литература. 1899—1900 гг., СПб, 1901, и СПб, 1902; Фомина А. Г., Puschkiniana, 1900—1910, Л., 1929; Ильинский Л. К., Puschkiniana за 1911 и 1912, «Пушкин и его современники», вып. XIX—XX; Мезиер А. В., Русская словесность с XI по XIX ст. включительно, ч. 2, СПб, 1902; Владиславлев И. В., Русские писатели XIX в., изд. 4, М.—Л., 1924; Пиксанов Н. К., Пушкинская студия, изд. 2, П., 1922; Томашевский В., Пушкин, Л., 1925; Ефимов Н., История русской литературы в годы революции, «Печать и революция», 1922, кн. VII, гл. IV; «Литературное наследство», XVI—XVIII, М., 1934 (Обзоры советского пушкиноведения); Ефремов П., Мнимый Пушкин в стихах, прозе и изображениях, СПб, 1903; Адарюков В. Я., Указатель гравированных и литографированных портретов А. С. Пушкина, Москва, 1926; Лернер Н. О., Труды и дни Пушкина, изд. 2, СПб, 1910; «Путеводитель по Пушкину», Полное собр. сочин. А. С. Пушкина, т. VI, прилож. к «Красной ниве» на 1931, Москва—Ленинград, 1931. В. Нечаева

ПУШКИН Василий Львович [1767—1830]—второстепенный дворянский поэт, дядя А. С. Пушкина. Служил в лейб-гвардии. С 1797 вышел в отставку и занялся исключительно литературой.

Творчество П. отражает начинающийся в условиях капитализации страны упадок дворянства и его борьбу за свое положение. У П. в его сатирах, баснях, эпиграммах заметно выражена характерная для дворянского классицизма дидактическая струя. Пушкин высмеивал расточительство, галломанию, нечестность Глумомотовых, Безмозгловых, Плутых, наставлял «законы почитать, отечеству служить». Сколько-нибудь значительные социальные мотивы у П. редки. Чаще всего он ограничивается моралью вроде «тот счастлив, кто живет на свете осторожно», и т. п. Дидактический характер носят и религиозные стихи П., масонские песнопения, имеющие сильный верноподданнический привкус. Идеал П.—в усадебной идиллии, в помещичьей жизни, украшенной любовью и дружбой, «с сердцем чистым», «под небом ясным», там, где «обширные поля и златые долины», где «нас пес-

нями и пляской забавлять крестьянки из села вese прибегают толпой».

Близость к сентименталистам сделала П. активным борцом с мракобесами «Беседы» (см. нашедшие в свое время послания к Дашкову и Жуковскому) и ввела его в число членов «Арзамаса».

Борясь за дворянское процветание, П. не избегал влияния дворянского упадка. Анакреонтическая и эпикурейская лирика, утверждающая легкое, бездумное отношение к жизни, легкомысленные салонные мадригалы, шутивно-галатные сказочки, в достаточной мере нескромная шуточная поэма «Опасный сосед» (1811; самое удачное произведение П.)— все эти типичные для эпохи распада классицизма произведения имеют очень большой удельный вес в творчестве П. и выражают характерную для дворянского упадка готовность поставить наслаждение, спокойствие и беззаботность дворянина выше интересов дворянского же государства. Идеи декабристского движения глубоко чужды творчеству П. Слегка восприняв в начале 20-х гг. влияние романтизма (несмотря на борьбу с ним), а в конце 20-х гг.—реализма, он примкнул к консервативному крылу этих течений, игнорируя в романтизме мотивы протеста, а в реализме—мотивы социальной критики.

Не отличающееся значительными художественными достоинствами, творчество П. не могло сыграть заметной роли в русской литературе. Значение П. в развитии А. С. Пушкина часто преувеличивается. Оно выразилось гл. обр. в установлении личного знакомства молодого Пушкина с тогдашними литературными корифеями, с которыми Пушкиндядя был в дружеских отношениях.

Библиография: I. Два послания, СПб, 1811; Стихотворения, М., 1822; Записки в стихах, М., 1834; Сочинения, изд. А. Смирдина, СПб, 1855 (вместе с сочин. Д. В. Веневитинова); Сочинения, под ред. и со вступ. ст. В. И. Саитова, с биографией, очерком и примеч., изд. Е. Евдокимова, СПб, 1893 (лучшее издание); *Опасный сосед*, Сатира, Лейпциг, 1855; То же, изд. В. Врублевского, П., 1917; То же, вступ. ст. и примеч. С. П. Боброва, М., 1918; То же, вступ. ст. и примеч. Бориса Садовского. Приложение: Путешествие Н. Н. в Париж и Лондон. И. И. Дмитриева, М., 1918; То же, под ред. и со вступ. статьей В. И. Чернышева, П., 1922.

II. Кроме указанных выше вступительных статей В. И. Саитова, С. П. Боброва, Б. Садовского и В. И. Чернышева, см. еще: П.—в Н. К. Пушкин В. Л., «Русский биографический словарь», т. Пятниц—Рейс, СПб, 1910 (здесь же и библиография); Н. Л., «Книга и революция», 1920, № 5, и 1922, № 9—10; Б и З. П., «Печать и революция», 1923, № 1 (отзывы об «Опасном соседе», изд. 1918 и 1922).

Д. Бернштейн

ПУЭНТ [франц. *pointe*—«острие»]—термин, употребляемый некоторыми литературоведами для обозначения комического разрешения анекдота, остроты, иронического высказывания. Так, в строфе Гейне

«Только раз бы тебя увидеть,
Склониться к твоим ногам,
Сказать бы умирая...»

четвертая строка с ее нарочито разговорным тоном дает комическое разрешение патетическому напряжению, образуя П.:

«Я вас люблю, Madame!»

Иногда термин «П.» применяется для обозначения всякого неожиданного разрешения, в том числе и некомического; так, в стихотворе-

нии Маяковского «Сергею Есенину» П. образуется антитезой двух последних стихов:

«В этой жизни помереть не трудно,
Сделать жизнь значительно трудней». R. S.

ПФЕМФЕР—см. «*Aktion*».

ПФЛЕГЕР-МОРАВСКИ Густав [Gustav Pflieger-Moravsky, 1833—1875]—чешский писатель. По профессии—банковский служащий. Дебютировал рядом стихотворений, написанных под влиянием романтической поэзии, в частности Байрона и Лермонтова. Стихи П.-М. однако не пользовались успехом. Известность он приобрел как романист. Из его романов заслуживают внимания «Z malého světa» (Из мира мелких людей, 1863) и «Paní fabrikantová» (Жена фабриканта, 1867). В этих романах впервые в чешской литературе получили отображение жизнь и борьба чешского промышленного пролетариата. Особенно примечательны в этом отношении первый из них, в к-ром П. описывает забастовку и отчаянную борьбу чешских ткачей в 1848. Но как в этом романе, где борьба ткачей является основной темой, так и в «Жене фабриканта» рабочий быт и социальная борьба оказываются лишь рамкой для любовной интриги, на к-рой сосредоточено все внимание автора. Первые классовые бои чешского пролетариата писатель трактует с точки зрения мелкобуржуазного национализма, подменяя изображение классового гнета изображением гнета национального.

Романы П. не выделяются по своему художественному уровню. Реализм их поверхностен, сочетается с тяготением к романтической-условным ситуациям, ограничен рамками мелкобуржуазно-либерального мировоззрения. Интерес романов П.—в описании быта и борьбы первых чешских рабочих.

Библиография: I. Sebrane spisy, 7 dil., Koberov, 1898—1899.

II. Veleminský K., Gustav Pflieger-Moravsky, «Časopis Čes. Musea», 1903—1904; Jakubec J. u. No v á k A., Geschichte der böhmischen Litteratur, Lpz., 1907; No v á k A., Die böhmische Litteratur der Gegenwart, Lpz., 1907.

Ю. Вейль

ПЧЕЛА [греч. *mélissa*—по уподоблению пчеле, собирающей сок от различных цветов]—древнерусский сборник преимущественно и з р е ч е н и й на темы житейской морали; подбные сборники и под тем же названием встречаются и в других славянских лит-рах. Родина П.—Византия, где уже в V в. была составлена Иоанном Стовейским гномология по «языческому» авторам, а в VII веке—другая, включавшая также изречения христианских писателей, приписываемая Максиму Исповеднику; в XI в. они были объединены вместе монахом Антонием. Эта сборная коллекция и послужила оригиналом для русского перевода, к-рый был сделан не позже конца XII или начала XIII века. Лапидарная форма и удобочитаемость создали П. роль своего рода хрестоматии, возмещавшей отсутствие в переводе многих античных и раннехристианских писателей; ссылки на Платона, Аристотеля, Демокрита и др. у древнерусских литераторов почти всегда идут именно отсюда. Популярность П. явствует из ее раннего использования летописью (переславо-суздальской, 1213—1219, со ссылкой: «якоже в бчеле гла-

голет») и юридическим сборником второй половины XIII в. «Мерило праведное». В свою очередь П. при дальнейших переделках находилась под влиянием русских памятников (каково напр. «Моление Даниила Заточника», тоже афористические построение). Состав П. по самой его форме в отдельных случаях не предохранял конечно от вставок и других текстовых видоизменений. Кроме старого русского перевода имелся поздний украинский, изготовленный в 1599 на Волыни, в острожском Дерманском монастыре, также с греческого, но по печатному изданию XVI века К. Гесснера; здесь подбор изречений гораздо полнее. Этот сборник популяризировался не менее быстро, чем старый.

ПЧІЛКА Олена [1852—1930] — псевдоним украинской писательницы О л ь г и П е т р о в н ы К о ч а ч, матери известной украинской поэтессы Л е с и У к р а и н к и (см.). Р. в г. Гадячи, б. Полтавской губ., в семье дворянина. Писала стихи, прозу. Начала печататься в 70-х гг. прошлого столетия. Сотрудничала в галицком журн. «Зоря», в альманахах «Рада», «Перший вінок». Принадлежала к кругу буржуазно-националистической интеллигенции, возглавлявшейся М. Старики-м. Произведения ее написаны под большим влиянием М. Драгоманова (см.). П. известна как переводчица произведений Гоголя, Лермонтова, Пушкина, Сырокомли, Овидия («Метаморфозы»). В 1880 под псевдонимом Н. Г. В о л ы н с к и й П. издала «Співомовки» С. Руданского (см.), с 1907 редактировала в Полтаве (потом в Киеве, 1908—1916) газ. «Рідний край», занимавшую правые буржуазно-националистические и антисемитские позиции. После Октябрьской революции на Украине все время примыкала к буржуазно-националистической интеллигенции, возглавлявшейся С. Ефремовым, организатором контрреволюционной работы СВУ.

Библиография: 1. Автобиография, журн. «Зоря», 1888, I, III; Оповідання, ч. 1 і 2, Київ, 1908—1909; Думки-мерення, 1885.

П. М и р о н е ц ь І в., Олена Пчілка, журн. «Життя й революція», 1931, № 1—2. П. Колесник

ПШИБЫШЕВСКИЙ Станислав [S. Przybyszewski, 1868—1927]—польский писатель, один из главных представителей направления, носившего название «Молодая Польша» (см. «Польская литература»). Сын сельского учителя в Прусской Польше. Юношей стал писать религиозные песни для местной католической церкви. Настоящую лит-ую деятельность П. начал в 90-х гг. в Берлине на немецком языке. Затем некоторое время провел в Норвегии, где сблизился с Стриндбергом. Вернувшись из Норвегии в Берлин, П. стал редактором польской «Gazeta robotnicza» (Рабочая газета, — социал-реформистского направления—ППС—с сильным националистическим уклоном), где писал передовые статьи в стиле библейских проповедей. С 1898 поселился в Кракове, где он редактировал периодическое литературно-художественное издание «Życie» (Новая жизнь), являвшееся органом «Молодой Польши».

Литературную известность П. приобретает сначала как немецкий писатель. Он становится знаменосцем немецкого модерниз-

ма, восторженно встреченным декадентской молодежью. Как верно заметил один из историков польской литературы, «начи Пшибышевский писать у себя на родине—можно уверенно сказать, что он не имел бы никакого или почти никакого успеха. Польское общество и критика, находившиеся в то время под обаянием Сенкевича, не могли бы восторгаться... сверхчеловечностью его героев». В польскую литературу Пшибышевский вошел уже как писатель с европейским именем, привлекавшим интерес как последнее слово западной культуры. На немецком языке первоначально вышли такие произведения Пшибышевского, как «Homo Sapiens», «Дети сатаны», «Eripsychidion», «De profundis», «К психологии индивидуума: I. Шопен и Ницше. II. Ола Гансон» и др. После переезда в Польшу Пшибышевский первое время переводит и перерабатывает свои написанные на немецком языке произведения, затем пишет новые, уже исключительно по-польски.

Влияние и известность П. продолжали возрастать вплоть до 1905, затем быстро пошли на убыль. В последние годы жизни П. уже не играл какой-либо выдающейся роли и лишь пользовался каждым удобным случаем, чтобы продемонстрировать свой польский национализм, католическую ортодоксальность и ненависть к коммунизму и СССР.

Время достижения П. вершины популярности—это период, когда руководящие группы польской буржуазии в трех частях Польши вели определенно выраженную соглашательскую политику по отношению к своим правительствам. Массы же мелкой буржуазии, на к-рой, как и на пролетариате, особенно болезненно отражался национальный гнет, легко поддавались оппозиционным настроениям. Но в отличие от революционного пролетариата протест мелкой буржуазии не был последовательным и глубоким. Мелкобуржуазные литераторы—выразители этих настроений—использовали анархистские, а иногда дочеринутые у Ницше антихристианские мотивы. Много они писали о социальной революции, но главная область, в к-рой, по их мнению, должна была произойти революция, — это искусство, главные вожаки ее—артисты: поэты, художники, музыканты—артистическая ботема, революционность к-рой выражалась однако лишь в оплевывании филистера. Этот комплекс настроений мелкой буржуазии и отразил в своем творчестве П.

Во всех произведениях П. доминируют два мотива: болезненный эротизм и псевдореволюционность, оперирующая революционными темами (типы анархистов—разрушителей для разрушения) отнюдь не с целью содействовать революционному движению, а лишь для того, чтобы вызвать дрожь ужаса у буржуазных читателей. Его революционеры—это не деятели, борющиеся во имя определенных общественных идеалов, а лишь «дети сатаны», разрушающие общественный строй под давлением мистической необходимости, проистекающей из таинственных сатанинских глубин. «Дети сатаны» разрушают общественный строй и фатально губят друг друга. Сатанинская революционность—это такая же

фатальная неизбежность, как половое влечение, являющееся первоисточником всяческой мудрости и одновременно элементом, приводящим к преступлению. Высочайшее наслаждение и фатально следующее за ним преступление—таковы постоянно повторяющиеся мотивы у П. После революции 1905, когда интеллигенция быстро дифференцировалась, когда основная масса ее прочно и бесповоротно стала на сторону буржуазии, псевдореволюционность Пшибышевского, смешанная с эротизмом, уже ни для кого не была интересной: тех, кто твердо стал на сторону буржуазии, пугали казавшиеся теперь небезопасными анархистские фразы; те же немногие, что перешли на сторону пролетариата, поняли, что П. никогда собственно и не имел ничего общего с борющимися пролетариатом.

Болезненный эротизм Пшибышевского получил оформление прежде всего в его поэмах: «Над морем» [1899], «Андрогина» [1901], «В час чуда» [1902]. Мнимая революционность Пшибышевского нашла выражение в романах «Дети сатаны» [1897], «Номо sariens» [1898]. Эротика и индивидуалисты П. оказываются нравственными банкротами. Они капитулируют перед ходячей моралью. Эта особенность творчества П. отразилась гл. обр. в его драмах, где он естественно должен был больше считаться с обывательской моралью, чем в своих романах и поэмах в прозе, рассчитанных на изысканных эстетов. Эти драмы—«Для счастья» [1900], «Золотое руно» [1901] и «Снег» [1903]—полны метерлинковских туманных намеков и недомолвок, образов, символизирующих рок. Новый материал П. пытался почерпнуть во время империалистической войны. Высказавшись за польско-германское единство в публицистическом произведении «Польша и святая война», он безуспешно старался воплотить эту новую свою идеологию в художественных образах (книга военных рассказов «Возвращение», 1916). Здесь перед нами старые герои П.—эротика, мистики, мучимые совестью индивидуалисты, к-рые стремятся искупить на войне кровью свои преступления. Последнее незаконченное произведение П.—его мемуары «Мои современники» [1926]—дает интересный материал для характеристики немецкого модернизма, к к-рому П. примыкал в первые годы своей лит-ой деятельности.

Творческие усилия П. направлены прежде всего на раскрытие подсознательных эстетических состояний, на изображение всплеск страсти, артистических стремлений, самобичевания и т. п. Язык Пшибышевского, как и у всех мистиков,—это язык, нарочито нелогичный. Поэтому чтение его в эпоху, когда исчезла почва для подобных настроений, становится почти невозможным. Язык П. не отличается богатством, а в первый период его литературной деятельности не свободен от заметного влияния немецкого.

Библиография: I. На немецк. яз.: Zur Psychologie des Individuums, I. Chopin u. Nietzsche. II. Ola Hansson, 1892; Die Totenmesse, 1893; De Profundis, 1895; Vigiilien, 1895; Unterwegs, 1895; Satans Kinder, München, 1897; Auf den Wegen der Seele; 1897; Homo Sapiens, 3 Bde, Lpz., 1898; Epipschidion, 1900; In diesem Erdenthal der Tränen, 1900; Das grosse Glück, 1900; Totentanz der Liebe, 4 Dramen, 1902; Erdensöhne, 1905, и др. На

польском яз.: Z cyklu Wigilii, 1899; Nad morzem, 1899; De Profundis, 1900; Na drogach duszy, 1900; Dla szczęścia, 1900; Androgyna, 1901; Synowieziemi, 1901; Requiem aeternum, 1901; Taniec miłości i śmierci; Złote Runo, 1901; Goście, 1901; Matka, 1902; Śnieg, 1903; Synagoga Szatana, 1902; Odwieczna baśń, 1905; Śluby, 1905; Gody życia, 1910; Inferno, 1910; Mocny człowiek, 3 vv., 1912—1913; Dzieci nędzy, 2 vv., 1913; Polska święta wojna, 1915; Krzyk, 1917; II regno doloroso, 1924; Mściściel, 1927; Moi współcześni, 2 vv., 1926—1930; Полное собр. сочин., 10 тт., изд. Саблина, М., 1905—1910.

II. Сурс. S. Przybyszewski. Od anty naturalisty do mistyka, 1923; Kolbyszewski, Motywy regionalne w twórczości Przybyszewskiego, 1928; Деген Е. Г., Ст. Пшибышевский. «Русское богатство», 1902, IV; Фриче В., Психическая чихотка, «Курьер», 1903, № 302, 31 дек.; Е. Г. же, Психология натуралистической драмы, «Правда», 1904, IV; Храпович К., Очерки новейшей польской литературы, СПб, 1903; Яцмирский Я., Новейшая польская литература от восстания 1863 г. до наших дней, т. II, СПб, 1908; Фельдман В., С. Пшибышевский, «Критический альманах», кн. I, М., 1909; Давыдов С., Жизнь одинокой души, М., 1911; см. еще статьи З. Битковского и Вл. Высоцкого при т. V указанного выше «Полного собр. сочин.».

III. Pamiętnik literacki, Lwów, 1904 (в приложении приведена обширная лит-ра о П.). Я. Висляк

ПЫПИН Александр Николаевич [1833—1904]—крупнейший представитель культурно-исторической школы в литературоведении (см. «Методы домарксистского литературоведения»). Р. в дворянской семье. Учился в саратовской гимназии, Казанском и Петербургском ун-тах [1849—1853]. Первая печатная



работа—отрывки из кандидатской диссертации о Вл. Лукине [1853]. С 1857—магистр русской словесности. 1858—1860 провел в заграничной командировке; 1860—1861— профессор СПб университета по кафедре всеобщей лит-ры. В 1861 ушел в отставку в результате реакционного нажима правительства на университет. Оставив университет, ушел в журнальную деятельность. Работал в «Современнике» до его закрытия [1866], был членом редакции, некоторое время—ответственным редактором. С 1866 стал печататься во вновь открытом «Вестнике Европы», сохраняя тесную связь с ним до конца жизни. В 1871 был избран академиком, однако по представлению министра народного просвещения гр. Д. Толстого в избрании не был утвержден царем. Вторично и уже окончательно стал академиком в 1898.

Научные интересы П. были крайне многообразны: история русского языка, палеография, фольклор, древнерусская лит-ра, русская лит-ра XVIII—XIX вв., историография. Помимо научной деятельности П. значительна и как редактор, переводчик, популяризатор. Обладая исключительной эрудицией и трудоспособностью, П. оставил большое количество научных работ.

П.—один из наиболее ярких представителей либерально-буржуазного просветительства, пропагандировавший идеи всесторонней европеизации России, расширения образования, постепенной ликвидации остатков крепостничества и т. д. В своих философских воззрениях П. ближе всего стоял к позитивизму. Вслед за Тэнном П. выдвигал на первый план понятие «расы» и «среды», в совершенно тэнновском духе трактовал вопрос о «национальном характере». В исторических работах выступал как идеалист. Социальные отношения всюду рассматривались П. как простое следствие распространения известных мнений. Решающее значение П. придавал «действию на массы образованных классов», считая, что без этого массы останутся без «нравственного обеспечения» и почти без возможности участвовать сознательно в «высших интересах национального развития» («Характеристика литературных мнений», стр. 243). В системе своих взглядов на ход исторического развития Пыпин сделал большой шаг назад по сравнению с Чернышевским.

Рассматривая лит-ру как деятельность общественную, П. выступал против теоретиков так наз. «чистого искусства» (первое такое выступление П.—критическая статья о книге Милокова «Очерк истории русской поэзии»). П. рассматривал лит-ру как выражение народного самосознания, признавал публицистический элемент вполне законным элементом «литературной истории», отмечал особую роль лит-ры в деле воспитания общества и т. д. Однако в своей интерпретации взглядов Белинского и Чернышевского на задачи лит-ры и искусства П. притуплял их революционное острое, выхолащивал их революционно-демократическое содержание, выступая с позиций либерально-буржуазного просветительства. В то время как для Чернышевского выражением «народного самосознания в литературе» являлось коренное отрицание существовавших общественных порядков, служившее мощным оружием в борьбе с режимом российского самодержавия в деле подготовки народных масс к его ниспровержению, Пыпин не шел дальше умеренно-либеральных требований. Следует также иметь в виду, что либерализм П., наиболее ярко проявлявшийся в период его сотрудничества в «Современнике», впоследствии основательно пооблек. В либеральном духе интерпретировал П. программу «старого русского крестьянского социализма» («Мои заметки»), как либерал он оценил и исторический смысл и значение крестьянской революции, выступив в своей статье о Салтыкове с апологетикой российского дворянства, певцом прогрессивных стремлений его «просвещенной и великодушной части» и т. д. Пыпин резко отрицательно относился к ре-

волюционным методам борьбы народничества 70-х гг., что особенно ярко сказалось в его статьях о Салтыкове.

В своем понимании специфики художественной лит-ры П. также сделал большой шаг назад по сравнению с Белинским, Чернышевским и Добролюбовым. В «Характеристиках», говоря о значении историко-литературной деятельности Белинского, Пыпин заявлял, что история лит-ры теперь становится историей уже не столько литературы собственно, сколько историей образования общественной жизни, «нравов». Границы, отделяющие лит-ру от других областей идеологии, были так обр. окончательно утрачены, и содержание литературоведения как науки расплылось в безбрежном море вопросов, входящих составной частью в историю культуры. Неудивительно, что П. предъявил Белинскому обвинение в том, что тот «из-за художественного интереса литературы не усматривал ее величайшего интереса историко-культурного» (Введение к «Истории русской литературы», стр. 12). П. обнаружил здесь как непонимание революционно-демократической партийности критики Белинского, так и непонимание специфики художественного творчества. Нет никаких оснований к тому, чтобы рассматривать П., как это делают некоторые исследователи (Сакулин, Щеголев и др.), в качестве преемника и истолкователя воззрений Чернышевского. П. связывали с Чернышевским родственные отношения, к-рые он не прекратил и после расправы самодержавия с Чернышевским, продолжая поддерживать с ним деятельную переписку и проявляя большую заботу о его семье. Влияние Чернышевского на формирование взглядов П. несомненно. Однако столь же бесспорно и то, что Пыпин не разделял революционно-демократической программы свержения самодержавно-крепостнического строя и в своих работах выступал как типичный представитель умеренного либерализма.

Работы П. оказали большое влияние на русское литературоведение. Вплоть до Октябрьской революции культурно-историческая школа, крупнейшим представителем которой был П., сохраняла свое господство в науке о лит-ре. Учениками П. могут считаться—Шахов, Истрин, Венгеров, Сакулин, Пиксанов и мн. др. В настоящее время либерально-буржуазные работы П. имеют известное значение в своей фактической части.

Библиография: 1. Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских, СПб, 1857; Обзор истории славянских литератур, СПб, 1865 (изд. 2, в значительно расширенном и переработанном виде, 2 тт., СПб, 1874—1881, с участием В. Д. Спасовича по польской литературе); Общественное движение в России при Александре I, СПб, 1871 (изд. 5, П., 1918); Характеристика литературных мнений от 20-х до 50-х гг., СПб, 1875 (изд. 4, 1907); Белинский, его жизнь и переписка, 2 тт., 1876 (изд. 2, 1908); История русской литературы, 4 тт., СПб, 1898—1899 (изд. 4, СПб, 1911—1913); История русской этнографии, 4 тт., СПб, 1890—1892; М. Е. Салтыков. Идеализм Салтыкова. Журнальная деятельность, СПб, 1899; Н. А. Некрасов, СПб, 1905; Мои заметки, М., 1910; Панславизм в прошлом и настоящем, СПб, 1913; Русское масонство XVIII и первой четверти XIX в., П., 1916; Религиозные движения при Александре I, П., 1917; Журнальные статьи, опубликованные в «Вестнике Европы» в различные годы: Крылов и Радищев, 1868, № 5; Русское масонство до Новикова, 1868, №№ 6, 7; История текста сочине-

ний Пушкина, 1887, № 2; Новые объяснения Пушкина, 1887, №№ 10 и 11; Идеализм М. Е. Салтыкова, 1889, № 6; Русское славяноведение в XIX ст., 1889, №№ 7—9; Журнальная деятельность М. Е. Салтыкова, 1889, №№ 10—12.

П. 50-летие научно-литературной деятельности акад. А. Н. Пышина, СПб, 1903 (из «Литературного вестника», 1903, № 3); Архангельский А., Труды Пышина в области истории русской литературы, «ЖМНП», 1904, № 2; Сакули и П. Н., А. Н. Пышин. Его научные заслуги и общественные взгляды, «Вестник воспитания», 1905, № 4; Стеклов Ю. М., Записка А. Н. Пышина по делу Чернышевского, «Красный архив», 1927, т. III (22); Глаголев Н., Критике историко-культурной школы, «Русский язык в советской школе», 1931, №№ 4 и 5; Пиксанов Н. К., Акад. А. Н. Пышин. К столетию со дня рождения, «Вестник Академии наук СССР», 1933, № 4.

П. Барсков Я. Л., Список трудов акад. А. Н. Пышина, 1853—1903, СПб, 1903 (с аннотациями); Более поздние публикации указаны в «Материалах для библиографического словаря деятелей членов имп. Академии наук», ч. 2, П., 1917; Владиславлев И. В., Русские писатели, изд. 4, М.—Л., 1924. Н. Глаголев

ПЫСТИН Илья Иванович [Иливаныс, 1907—] — коми писатель. Р. на Печоре (с. Троицко-Печорское Коми области). Сын багрячки. Учился в совпартшколе. В 1924 вступил в комсомол, с 1927 — в партию. Ряд рассказов и очерков П. печатался в коми журналах «Ордым» и «Ударник» и в альманахах.

В своих рассказах П. изображает классовую борьбу в деревне, гл. обр. в период гражданской войны («Семук», «Воронье», «Восстание мыльдинских кулаков» и др.). В позднейших произведениях П. показывает социалистическое строительство Коми области, особенно заостряя внимание на лесозаготовках и коллективизации («Победим», «Егор Зук», «Вперед», «Единственный сын», «Карманов», «Да» и др.). Со стороны художественного мастерства рассказы его еще недостаточно зрелы.

Библиография: 1. Победим, Коми изд-во, Сыктывкар, 1931. Ряд рассказов и очерков в журналах «Ордым» за 1928 и 1929 и «Ударник» за 1930 и 1931.

П. Пармазона, статья в журнале «Ударник» за 1931. Н. Ш.

ПЬЕСА [франц. *pièce* — «вещь», «кусочек»] — как драматургический термин применяется для тех произведений, которые затруднительно отнести к каким-либо из уже канонизированных теорией жанров. Так, в истории французского театра мы встречаем слово «пьеса» в репертуаре ярмарочных театров, которые под влиянием гонений со стороны «Comédie Française» и «Comédie Italienne» создают любопытнейшие жанры — «pièce à écri-taux», «pièce à ariette» и т. д. Это маленькие бытовые сценки, традицию к-рых подхватил якобинский революционный театр, создавший жанр злободневного политического спектакля — «pièce à circonstance». Слово «П.» встречается и у Дидро в его трактате «De la poésie dramatique». Дидро в П. не видит какого-нибудь определенного жанра, — П. он называет л ю б о е драматич. произведение, написанное на бытовую тему, поэтому в свою шкалу драматич. жанров Дидро П. не вставляет.

П. сильно распространяется в связи с развитием реально-бытового театра — театра, который своей главной целью считал точное воспроизведение эмпирически познанной действительности в виде некоего «куска живой жизни». Являясь наиболее общим, универсальным обозначением драматических произведений и имея возможность объединить в себе все драматургические жанры, пье-

са нивелировала каждый из них и тем самым лишилась индивидуальных свойств. Характернейшей чертой буржуазной П. является обыденность и заурядность всего в ней совершающегося. Тут нет ни сильных драматических конфликтов, ни героического напряжения, ни острого и злого смеха. Буржуазная пьеса вся в пределах эмпирического и социально-компромиссного, либерального искусства.

В советской драматургии традиционная «П.» начинает претерпевать значительные изменения в сторону типизации образов и активизации средств воздействия. Так. обр. развитие советской драматургии идет не к закреплению П. как жанра, а, напротив, к созданию целого ряда новых жанров, имеющих рельефное индивидуальное очертание и лишённых той аморфности и гибридности, к-рые составляют существо П.

Библиография: См. «Драма».

Г. Б.

ПЭАН, или **ПЭОН**. — 1. Название жанра древнегреческой хоровой лирики — г и м н ы (см.) — в честь бога Аполлона. П. расцвели в хоровой лирике Спарты, где правящая военноевладельческая аристократия старалась особенно поднять культ А п о л л о н а (см.) в противовес оргнастическому культу Д и о н и с а (см.). От этой религиозной поэзии сохранились лишь отдельные стихи.

2. П э о н — стопа античного стихосложения, состоящая из 5 мор, трех кратких и одного долгого слога. По месту расположения долгого слога различаются П. — I, II, III и IV. Пэон I — — — — —, П — — — — —, IV — — — — —. Символисты (А. Белый, В. Брюсов) пытались ввести понятие П. в русское тонико-силлабическое стихосложение, определяя П. как сложную стопу из 3 неударных и одного ударного слога. Пример: «... З а м ё т а л и с ь, з а т ё р я л и с ь в о к ё а н е к о р а б л и ...» (В. Б р ю с о в, Буря с берега, пюн III, из кн. «Опыт», М., 1918). Эта попытка представляется мало убедительной, поскольку в русском стихосложении П. I и III легко входят в систему хорического, а П. II и IV — ямбического стиха.

ПЭЙДЖ Майра [Myra Page, 1897—] — американская писательница-коммунистка. Р. в мелкобуржуазной семье в Виргинии; занималась педагогической работой; с 1925 принимает активное участие в революционном движении. В 1929 выпустила брошюру «Южные хлопкообрабатывающие фабрики и рабочий класс» (Southern cotton mills and labor). В 1931 создала и редактировала первый американский революционный детский журнал «New pioneer» (Новый пионер, орган Лиги юных пионеров США). С осени 1931 по 1933 находилась в СССР в качестве советского корреспондента «Дэйли Уоркер» (п. о. КП США), где появился ряд ее очерков и статей о Советском союзе.

Первый роман Пэйдж «Буря надвигается» (Gathering storm) вышел в 1932. Роман П. во многом основан на подлинном материале стачки текстильщиков в Гастонии в 1932. Как романистка П. внесла известный вклад в развитие американской революционной литературы, поскольку «Буря надвигается» бы-

ла одной из первых попыток американского революционного художника овладеть «большим» жанром романа. Роман построен на чрезвычайно большом историческом материале, рисуя жизнь нескольких поколений белых и негритянских рабочих, но автор не всегда умеет облекать идейное содержание своей книги в живые образы, часто впадает в сухую, лозунговую публицистику.

Эти недостатки первого романа П. в значительной степени преодолены в ее втором романе «Московские янки» (Moscow Yankee), в настоящее время подготовляемом к печати (тематика его—производственная и бытовая жизнь американских рабочих и специалистов в СССР). Кроме того в 1933 П. выпустила книжку очерков о подольском заводе швейных машин под названием «Советская главная улица» (Soviet main street), послужившую ей во многом как бы предварительным эскизом для работы над ее романом о Советском союзе.

Библиография: П. «Book Review Digest, 1933», N. Y., 1934 (приведено 2 отзыва о кн. «Gathering storm»). А. Е.

ПЭРИ Ашык—азербайджанская тюркская поэтесса первой половины XIX в. П. гл. обр. творила в поэтических состязаниях со своими современниками, особенно с поэтом Мирза Джан, с Мухамед бек Ашиком, Нева и др. Стихи свои она сочиняла на вполне понятном для широких масс языке. Творчество П. испытало большое влияние религиозных традиций и предрассудков. Идеологически оно выражало умонастроения социально деградировавшей феодальной группы; отсюда сочувствие «беднеющему человеку» и недовольство некоторыми сторонами быта. П. в части творчества культивировала интимную лирику, близкую народному творчеству.

Библиография: П. Мюзниб Али Аббас, Ашык Пери и ее современники (на тюркск. яз.), Баку, 1928; Кочерли Фридум бек, Материалы азербайджанской литературы (на тюркск. яз.), Баку. *Джс. Акрем*

ПЭРШУТ П. [Першуткин П. Г., 1909—]—горно-марийский (марла мари) поэт. Р. в семье крестьянина-середняка. Учился в горно-марийском политехникуме, к-рый окончил в 1932. Печатается с 1929. Стихи П. помещал в газ. «Кыралышы» [1929—1934], в дальнейшем сотрудничал также в журнале «Усэм» [1930—1934]. Одна из поэм П. издана отдельной книгой в 1933 («Заволжский ветер»). В ней изображено контрреволюционное кулацкое восстание в 1918 и в ярких красках показана классовая борьба, происходившая в мари-деревне в период проведения хлебной монополии и продрозверсток. В этом произведении поэт выражает свою ненависть к классовым врагам. Особенно популярны произведения П.—стихи «Карл Маркс», «Иыл мычны» (По Волге), «Германфашизм», «Перлэ-мыры» и др. П. много работает над марийским фольклором, ищет новых форм. Он высоко поднял культуру горно-марийского стиха, создал рифмованный музыкальный стих. П. также известен как писатель-драматург и переводчик. *Пекунь-Михало*

ПЭТОКИ Андрей [1904—]—чувашский пролетарский поэт. Свою лит-ую деятельность начал в 1925. Первое время находился под влиянием Маяковского. Творческий путь

П.—от мелкобуржуазной революционной поэзии к пролетарской.

Наиболее значительное его произведение—поэма «Двадцать два» о героической борьбе красноармейцев с белыми (деникинцами) на Украине. Разрабатывая тематику гражданской войны, П. в последние годы стремится освещать борьбу Красной армии с точки зрения очередных задач соц. строительства (стих. «На полях Качарлыка»). Свообразна стилистика П.: он внес в чувашский лит-ый язык ряд новых слов и образных выражений.

Библиография: 1. Произведения П. печатались в журн. «Сунтал» (орган чувашской ассоциации пролетарских писателей), № 8 за 1925; № 5—6 и 10 за 1926; № 6 за 1928; №№ 1 и 6 за 1929; журн. «Трактор», №№ 1 и 2 за 1931; отд. изд. поэма «Двадцать два», Чебоксары, Чувашгиз, 1932. Литературно-критические статьи: журн. «Сунтал», № 9 за 1926; № 10 за 1927; газ. «Канаш», №№ 2, 3 и 5 за 1932.

П. В а с и л ь е в Н. В., Краткий очерк истории чувашской литературы, Центриздат М., 1930. Д. Данилов

ПЯЙВЯРИНТА Пиетари [Pietari Päivärinta, 1827—1913]—финский писатель. Р. в Сев. Финляндии в бедной семье с.-х. рабочего. С 12-летнего возраста работал батраком, позже мелким арендатором. Самостоятельно научился грамоте. Благодаря хорошему голосу в 1856 был принят помощником кистера (дьячка) в местный приход и в 1861 стал кистером. Лит-ую работу П. начал лишь в 50-летнем возрасте. Толчок к лит-ой деятельности он получил от произведений Рунеберга и Топелиуса, к-рые выходили на финском яз. Главные произведения П.—«Elämäni» (Моя жизнь, 1877), «Elämän havainnoita» (Наблюдения на жизненном пути, 1880—1884), «Tinta-Jaakko» (Тинта-Яакке, 1883), «Torpan poika» (Сын торпаря, 1883), «Mina ja muut» (Я и другие, 1885), «Pikakuuvia 1867 Katovuodesta ja sen seurauksista» (Очерки о голоде 1867 года, 1893); «Syyslehtiä» (Осенние листья, 1900); «Pikku Mari» (Маленькая Мари, 1903). Избранные произведения Пяйваринта изданы в Финляндии в 1895—1896.

П. до мельчайших подробностей знал жизнь беднейшего крестьянства; он изобразил его борьбу против суровой природы, его жажду знания, безжалостный гнет и грабеж помещиков и духовенства—пасторов. Эту жизнь он рисовал просто и с глубокой любовью. У него был точный глаз и умение выразить свои наблюдения в простых и сильных художественных образах. Заслуга писателя в том, что он с большой силой вскрыл классовые противоречия в деревне и эксплуатацию трудящегося крестьянства правящими верхами тогдашнего общества. Однако выход из этих противоречий П. видел лишь в поднятии культурного уровня народа, воплощении в жизнь идеалов истинного просвещения.

Многие произведения П. переведены на шведский, немецкий и русский языки.

Библиография: 1. На русск. яз. переведено: Картины жизни, Рассказы, «Вестник Европы», 1884, № 10; Деревенские рассказы. Очерки из быта Финляндии, М., 1886; Старая нищенка, Рассказ, «Мир божий», 1892, № 10; Матвей с Голодной горки, Рассказ, Гиз, Л., 1928; То же, изд. 3, Л., 1930 (этот же рассказ на польском и немецком яз. издан Центриздатом народов СССР в 1930).

П. H a v u J., P. Päivärinta, Porvoo, 1921. Г. Саволайнен

ПЯРН Яков [1843—1916]—эстонский писатель. Один из виднейших прозаиков эпохи

национального романтизма в эстонской лит-ре [70—80-е гг. XIX в.]. Народный учитель по профессии, Пярн начал свою лит-ую деятельность произведением, предназначенным для школы, заимствуя тематику из народных сказок и былин. Пярн является одним из самых ярких идеологов национального движения 70-х гг., выражающего по существу устремления эстонского кулачества. П. в целом ряде рассказов последовательно показал процесс завоевания кулачеством новых позиций. В рассказе «Oma tuba, oma luba» он повествует о том, как крестьянин-арендатор благодаря своим личным «идеальным качествам» делается собственником усадьбы. В последующих рассказах П. описывает успехи второго поколения этих собственников, получивших высшее образование и почти принятых в среду господствующего класса—помещиков. Кончается серия тем, что разбогатевший собственник-крестьянин «С божьей помощью своими силами» (рассказ, 1884) покупает имение у обанкротившегося помещика. К трудящимся (батракам и поденщикам) П. относится крайне пренебрежительно. С наступлением реакции 80-х гг., всей своей тяжестью обрушившейся на национальное движение так наз. «малых народностей» царской империи, приходит в упадок и лит-ое движение, шедшее в Эстонии под флагом националистического романтизма, в том числе и творчество П. В художественном отношении его рассказы весьма примитивны, но пользовались в свое время широкой популярностью.

Г. Л.

ПЯТИГОРСКАЯ Анна [1893—]—еврейская советская поэтесса. Р. в Житомире в учительской семье. В 1920 работала по ликбезу в Красной армии, в 1921—1922 — в еврейских секциях Наркомпроса на Волыни и в Москве. Состояла членом еврейской секции ВУСПП. В 1930 издала сборник стихов «In gang» (В

ходу). Сборник содержит шесть циклов стихотворений, охватывающих как лирику личных переживаний, так и стихи с социальной тематикой. Лейтмотив стихов—напряженное преодоление остатков, пережитков эстетского индивидуализма и мелкобуржуазного прошлого, отягощенного патриархальными традициями. В цикле «Štot» (Город) звучат отклики противоречивой буржуазно-урбанистической поэзии, воспевающей «шум и звон» городской жизни и одновременно таящей «страхи» одиночества и отчуждения от социальной среды,—отсюда ощущения пустоты, тоски и индивидуалистические мечтания «об огородике на подоконнике», порождающие надуманно-аллегорическую, зачастую весьма претенциозную образность. В цикле «In plontet» (Путаница) П. делает усилия преодолеть индивидуалистические настроения: каждую оглядку назад к «старой родине» и к прежнему «я» П. испускает страстным стремлением сжечь «последние мосты», соединяющие с прошлым. В этом смысле наиболее выразителен цикл стихов «Drai» (Трое), изображающий силуэты матерей трех поколений (бабушки, матери и внучки), и стихотворение «Ich rais» (Я порываю). Следует отметить циклы «Mi» (Труд), «Nitdersungens» (Недопетое), «Ineinem» (Вместе)—о трудящейся матери, о ребенке, воспитывающемся на революционной героике. П. пытается здесь создать революционную колыбельную песню. Все эти циклы страдают чрезмерной абстрактностью. Вышедший в 1934 новый сборник стихов П.—«Breit is mein land» (Широка страна моя)—свидетельствует о некотором расширении революционной тематики; в основном же стихи этого сборника, как и предыдущего, лишь намекают на возможность новой фазы в творчестве П.

Библиография: П. «Prolite», 1931, № 3; «Stern» от 27/VI 1934.

Ш. Гордон

РААБЕ Вильгельм [1831—1910]—немецкий писатель, известный первоначально [до 1861] под псевдонимом Яков Корвинус. Р. в чиновничьей семье. Учился в Вольфенбюттельской гимназии. Прослушал в Берлине цикл лекций по истории, философии и лит-ре. С 1870 и до конца жизни жил в Брауншвейге.

Р. вырос с немецким реализмом и сам содействовал его расцвету. Творчество Р. отражает один из этапов в развитии немецкой буржуазии второй половины XIX века, напуганной революцией 1848 и примирившейся с реакцией. Объективистское изображение действительности вместо прежнего выявления революционных тенденций, интерес к обыденной жизни, изображение реальности во всем ее многообразии ставились во главу угла нового искусства, в частности литературы. Творчество Р., этого талантливго писателя-юмориста, лишено широкого социального фона. Писатель с очень ограниченным горизонтом, он вращается исключительно в пределах мелкобуржуазного быта. В центре у него—небольшой город с его печальными закоулками и узкими улицами. На этом фоне выступают его герои: старые ученые, служащие, мелкие лавочники и ремесленники. В большинстве случаев это—простые, тихие, забытые люди, нередко странные чудаки, оказывающиеся героями в борьбе с жизнью («Der Hungerpastor»).

Мировоззрение Р., как и другого немецкого реалиста Готфрида Келлера, складывалось под влиянием философии Фейербаха. Р. усвоил основной ее смысл—отрицание догматики, внутреннее освобождение личности, утверждение действительности во всем ее многообразии. Это мировоззрение нашло свое отражение в романах и рассказах раннего Раабе («Die Chronik der Sperlingsgasse», 1856; «Ein Frühling», 1858; «Die Kinder von Finkenrode», 1859, и др.).

Одним из первых произведений Р. является «Хроника Воробьиного переулка» (Die Chronik der Sperlingsgasse). Специфической особенностью художественного метода Р. в этот период является полнота зарисовки событий и образов, их красочность и разнообразие. Но в реалистическом изображении отдельных событий и поступков у Раабе нет той по-

следовательности, которая свойственна другим представителям немецкого реализма, например Келлеру. Реалистическое повествование Раабе здесь еще часто перебивается лирическими отступлениями, воспоминаниями о прошлом, что непосредственно связано с романтизмом в его творчестве.

Первым крупным романом Раабе являются «Люди из леса» (Die Leute aus dem Walde, 1863). Специфической особенностью и «Хроники» и первого романа, вообще всего раннего периода творчества Р., являются обширная цитация, заимствования из лит-ых произведений, многочисленные ссылки на лит-ые образцы, имена лит-ых героев и т. п. Новеллы Р., где он постепенно освобождается от лит-ых образцов, более самостоятельны и более красочны. Лит-ые и исторические источники становятся только сырьем, к-рое Раабе перерабатывает, материалом для создания образов. Освобождаясь от излишнего лит-ого груза, Р. вместе с тем освобождается и от романтических элементов своего творчества. На этом этапе его творческого пути острота наблюдательности, изображение жизни таковой, как она есть, во всей ее красочности и наглядности, достигают у Р. своего высшего предела. Реализм Р. проявляется здесь наиболее ярко.

С 1865 происходит поворот в мировоззрении и художественном методе Р., который можно выразить в словах «от Фейербаха к Шопенгауэру». Философия Шопенгауэра, отразившая процесс упадка буржуазной философской мысли, становится философией героев Р. Уже в «Людах из леса» в словах Улекса чувствуется влияние пессимизма Шопенгауэра, но последовательное и более глубокое нарастание пессимистического настроения намечается в трилогии Р.: «Der Hungerpastor» [1864], «Abu Telfan» [1868], «Der Schüdderump» [1870].

В первой части трилогии—в романе «Hungerpastor»—Раабе выводит молодого человека, который трудом и лишениями пробивает себе дорогу в жизни. Автор подчеркивает, что, несмотря на его кажущееся внешнее поражение, благодаря внутреннему спокойствию или юмору приобретает внутреннее освобождение и победа. В произведении наличествует бодрый жизнерадостный тон. Во вто-

ром романе «Abu Telfan» наблюдается уже снижение этого тона. Хотя автор и идет еще по линии утверждения жизни и поет ей дифирамбы, но герой принужден разочароваться в своих надеждах и притти к отречению. Последнее произведение трилогии — «Der Schüdderump» — прозвизано идеями философии пессимизма. Роман оканчивается победой зла и гибелью героини.

Вместе с этим нарастанием пессимизма к концу творческого пути Р. обнаруживается у него и тенденция к символизации жизни («Heimkehr aus der Fremde»). Значительное место в творчестве Р. отводится историческим произведениям («Die schwarze Galeere», «Ferne Stimmen», 1865) и др.

Характерной чертой Р. является его юмор. Его реалистический стиль, то ясный и простой, то усложненный, построен в большинстве случаев на быстрой смене серьезного и шутиwego.

Библиография: I. Sämtliche Werke, 18 Bde, Berlin, 1913—1920.

II. Литература о Р. как журнальная, так и книжная очень велика (особенно за последние десятилетия). Поэтому здесь названы только некоторые из отдельных книг о нем и его творчестве. G e r b e r P., W. Raabe, Lpz., s. a., [1897] (первая монография о Р.); B r a n d e s W., W. Raabe, 2 Aufl., Wolfenbüttel, 1906; S t i m m e l E., Einfluss der Schopenhauerschen Philosophie auf W. Raabe, Diss., München, 1919; S p i e r o H., Raabe. Leben, Werk, Wirkung, 2 Aufl., Darmstadt, 1925; H e e s W., Raabe. Seine Zeit u. seine Berufung, Berlin, 1926; G r o h m a n n W., Raabe-Problem, Darmstadt, 1926; H a r t m a n n F., W. Raabe, 2 Aufl., Hannover, 1927; F e h s e W., W. Raabe. Leben, Berlin, 1928; E r o j e, W. Raabes Sendung, Berlin, 1929; E r o j e, Im Spiegel des alten Proteus, Berlin, 1931; P e r q u i n N., Raabes Motive als Ausdruck seiner Weltanschauung, Amsterdam, 1928; M e h r i n g F., Zur Literaturgeschichte von Hebbel bis Gorki, Berlin, 1930.

III. S p i e r o H., Raabe-Lexikon, Berlin, 1927; H a g e m a n n L., W. Raabe-Katalog, 2 verm. Aufl., B. C., Berlin, 1927.

РАБИН Иосиф [1900—] — еврейский советский писатель. Р. в Гродно. С ранних лет работал печатником. Член ВКП(б). Участвовал в подпольной коммунистической работе в Польше. Окончил Московский пединститут им. Бубнова и аспирантуру по еврейской литературе. Свою лит-ую деятельность Р. начал в комсомольских журналах («Jungwald» и др.) и в газ. «Der Emes». Р. принадлежал к той группе молодых еврейских пролетарских писателей (московский журн. «Strom»), к-рая способствовала переходу «штромовских» авторов на подлинно революционные позиции.

Р. пришел в еврейскую литературу с партийной тематикой. Первое большое произведение его — «Swesterkinder» (Двоюродные братья). Здесь Р. художественно выявил те большевистские тенденции, к-рые назревали среди еврейских рабочих в годы 1907—1917 в крупных центрах бундизма. Этот роман дал критику как бундовского положения, что Бунд якобы являлся «единственным представителем еврейского пролетариата», так и бундовской антибольшевистской установки, что еврейский рабочий «опоздал к Октябрьской революции». Рабин показал, как рабочий-бундовец Шие пришел к сознанию, что Бунд «не нужен был, не оправдал себя, только мешал и вредил». Примечательно, что «Двоюродные братья» вызвали резкую атаку со стороны польского Бунда. По примеру «коричневых

рубашек» бундовские «Литературные еженедельники» (Literarische Wochen-riftn) требовали уничтожения этой книги.

Следующая книга Р. — «Бузи Дубин» [1932] — написана на тему о деятельности оппозиции 1923. Р. удалось изобразить оппозицию в исторической перспективе. Автором



выявлены те основные тенденции троцкистской оппозиции, к-рые привели и неизбежно должны были привести троцкизм в ряды авангарда мировой контрреволюции. В произведении фигурирует и старый бундовский персонаж — Мендл Ривин. Это тот же Илья из «Двоюродных братьев», только в условиях 1923: здесь он блокируется с оппозицией.

Орудие Р. — смех и ирония. Его излюбленный прием — компрометация враждебных революционных персонажей, особенно в бытовом плане (Илья и Мендл Ривин). Враги у Рабина — воплощение человеческого ничтожества. Правда, здесь писатель не всегда сохраняет художественную меру, иногда скатывается к плакату, к шаржу.

Р. написал также сборник рассказов о партийной чистке 1929. В настоящее время Р. работает над большим романом «Что будет?», к-рый посвящен проблеме зарождения большевизма среди еврейских рабочих.

Библиография: I. Swesterkinder, 1930 и 1933, русский перевод, ГИХЛ, 1932; Busi Dubin, 1932; Laiterung, 1931.

II. О р ш а н с к и й, журн. «Prolit», 1930, № 10; Ц в е й г Р., журн. «Rofte weib», 1930, № 10; О ш е р о в и ч, журн. «Stern», 1930, № 7—8; К л и т е н и к, журн. «Stern», 1933, № 10—11.

III. К л и т е н и к

РАБИНОВИЧ — см. «Шолом-Алейхем».

РАБЛЕ Франсуа [François Rabelais, 1494—1553] — знаменитый писатель, крупнейший представитель гуманизма во Франции. Родился в окрестностях Шинона (в Турени) в семье зажиточного землевладельца и адвоката. Рано отданный в монастырь Францисканского ордена, он с жаром занялся там изучением древних языков и права. Еще в молодости Р. вел переписку с знаменитым гуманистом Бюде (G. Budé) и приобрел известность своей выдающейся образованностью, в частности среди юристов. Ввиду враждебного отношения фран-

цисканцев (самого обскурантного из орден) к изучению греческого языка Р. выхлопотал разрешение перейти в Бенедиктинский орден. В 1530 он переселился в Лион, где изучил медицину, и в 1532 получил должность врача местного госпиталя. Здесь он опубликовал ряд ученых трудов и первые две книги своего романа. В 1533 и 1535 он совершил в свите парижского епископа, позже кардинала, Жака дю Белле две поездки в Рим, где изучал римские древности и восточные лекарственные травы. Потеряв за самовольные отлучки свою должность врача в Лионе, Рабле два года жил как духовное лицо, но в 1537 он снова возвратился к медицине, практикуя в качестве врача в Норбонне, Лионе и Монпелье, где он получил степень доктора медицины. После третьей поездки в Рим в свите другого сановника Р. получил должность приемщика прошений, подаваемых на имя короля, но затем [в 1546] переселился в Мец, где стал врачом местного госпиталя. В 1548 он в четвертый раз поехал в Рим, снова с кардиналом дю Белле, и по возвращении [1551] получил два прихода—один из них в Медоне (в Турени). Он однако не исполнил священнических обязанностей и в 1553 совсем отказался от своих приходов. В том же году смерть застала его в Париже.

Ученые труды Р., свидетельствуя о глубине и обширности его познаний, не представляют все же большого значения. Они сводятся гл. обр. к комментированным изданиям античных трактатов по медицине (напр. «Афоризмов» Гиппократ, 1532), старых юридических трудов, «Топографии древнего Рима» итальянца Марлиани [1534] и т. п. Главным произведением Р., создавшим ему мировую славу, является его роман «Гаргантюа и Пантагрюэль», в к-ром под покровом шуточного повествования о всяких небывших он дал чрезвычайно острую и глубокую критику учреждений и навыков отмирающего средневековья, противопоставив им систему новой гуманистической культуры.

Большинство французских буржуазных исследователей, принимая дословно уверения Р., что он писал свой роман только «во время обеда», в перерывах между двумя блюдами, затушевывают боевое сатирическое содержание романа. Фаге напр. полностью его отрицает, толкуя роман как чистую юмористику, как грандиозную «эпопею веселого смеха». Этому однако противоречит не только то, что Р. трудился над своим произведением 20 лет, иногда перерабатывая его выпущенные ранее части,—из чего видно, что он придавал ему серьезное значение,—но и сильнейшие цензурные гонения, к-рым роман подвергался. Чрезвычайно многое Р. приходилось выражать иносказательно, и до сих пор еще не все его намеки удалось полностью расшифровать.

Толчком для создания романа Р. послужил выход в свет в Лионе в 1532 анонимной «народной книги» «Великие и неочеловеченные хроники о великом и огромном великане Гаргантюа». Успех этой книги, представлявшей собой банальный образец опустившегося в низы позднерыцарского романа,—бессвязное нагромождение нелепых авантур с участием короля Ар-

тура, «гогов и магогов» и т. п.—навел Р. на мысль использовать эту форму для подачи в ней иного, более серьезного содержания, и в 1533 он выпустил в качестве ее продолжения «Страшные и ужасающие деяния и подвиги преславного Пантагрюэля, короля дисодов, сына великого великана Гаргантюа».

Произведение это, подписанное псевдонимом Alcofribas Nasier (анаграмма имени François Rabelais) и составившее затем вторую книгу романа, выдержало в короткий срок ряд изданий и даже вызвало несколько подделок. В этой книге Рабле еще близко держится подказанной ему «народной книгой» схемы средневековых романов (детство героя, его юношеские странствия и подвиги и т. п.), из к-рых он почерпнул многие образы и сюжетные мотивы. Наряду с самим Пантагрюэлем выдвигается другой центральный герой эпопеи—неразлучный спутник Пантагрюэля—



Фронтиспис 1-го изд. «Пантагрюэля» [1533]

Панург, характерный для эпохи первоначального накопления тип деклассированного интеллигента, представителя богемы, остроумного, ловкого, образованного любителя наслаждений и вместе с тем плутоватого, жестокого, беспринципного циника. Шуточный элемент в этой книге еще преобладает над серьезным. Однако кое в чем уже проявляются гуманистические тенденции; таковы обильные античные реминисценции, насмешки над схоластической «ученостью» докторов Сорбонны (еще усиленные в последующих изданиях), особенно же — замечательное письмо Гаргантюа к сыну (гл. 8), являющееся

апологией наук и универсальной образованности.

Ободренный успехом своего предприятия, Рабле в следующем году выпустил под тем же псевдонимом начало истории, долженствовавшей заменить собой «народную книгу», под заглавием: «Повесть об ужасоющей жизни великого Гаргантюа, отца Пантагрюэля» (Лион, 1534), составившую первую книгу



А. Робидо. Иллюстрация к роману Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» [1884]

романа. Из своего источника Р. заимствовал лишь очень немногие мотивы (сказочные размеры Гаргантюа и его родителей, поездка его на гигантской кобыле, похищение колоколов собора Нотр-Дам), все же остальное—плод его собственного творчества. Фантастика уступила место гротескным и нередко гиперболическим, но по существу реальным образам, и шуточная форма изложения прикрыла очень глубокие мысли. Здесь сосредоточены важнейшие моменты романа Р. История воспитания Гаргантюа вскрывает противоположность старого, схоластического и нового, гуманистического метода в педагогике. Речь магистра Янотуса из Брагмардо, упрощающего Гаргантюа вернуть похищенные им колокола,—великолепная пародия на пустозвонную риторику сорбоннистов. Далее следует описание вторжения и завоевательных планов Пикрошоля—блестящая сатира на феодальные войны и на королей феодального типа. На фоне войны появляется фигура «монаха-мирнина», брата Жана, — олицетворение физического и нравственного здоровья, грубоватой жизнерадостности, освободившейся от средневековых оков человеческой природы. Заканчивается книга описанием основанного по плану брата Жана Телемского аббатства, этого средоточия разумных, культурных наслаждений и абсолютной свободы личности, у входа в которое прибита надпись: «Делай, что захочешь!».

«Третья книга героических деяний и сказаний о благородном Пантагрюэле» вышла в свет после большого перерыва, в 1546, в Париже, с обозначением подлинного имени автора. Она существенно отличается от двух предыдущих. После 1540 политика Франциска I резко изменилась. Восторжествовала реакция; участились казни кальвинистов и свободомыслящих; цензура свирепствовала. Сатира Р. в «Третьей книге» стала более сдержанной и прикрытой. Уже в переиздании 1542 двух

первых книг он смягчил выпады против сорбоннистов и упразднил места, выражавшие сочувствие кальвинизму, что однако не спасло издание от запрещения его богословским факультетом Парижа, точно так же, как в 1547 были им осуждены переизданные вместе в 1546 три книги романа.

«Третья книга» открывается картиной мирной и гуманной колонизации покоренной Пантагрюэлем страны дипсодов—картиной, явно задуманной как антитеза хищнической колониальной политике эпохи. За этим следует (гл. 2) эпизод расточительности Панурга, промотавшего в две недели доходы за три года вперед с целой области (сатира на наместников и управителей). Но дальше всякие происшествия прекращаются, и книга заполняется беседами и рассуждениями, в к-рых Р. проявил свою ученость в области ботаники, медицины, юриспруденции и т. п. Поводом к этому служит то, что Панург никак не может решить, жениться ему или нет (т. к. он ужасно боится «рогов»), и у всех спрашивает совета. Отсюда—ряд гротескных фигур разных лиц, к которым он обращается: «философы» разных толков, не способные вымолвить разумное слово, судья Бридуа, решающий все тяжбы выбрасыванием игральных костей, и т. д. В этой книге излагается философия «пантагрюэлизма», которую Р.,—во многом разочаровавшийся и сделавшийся теперь более умеренным,—определяет как «веселое расположение духа, презирающего случайность судьбы», и как искусство «жить, ничем не смущаясь и не возмущаясь», — своеобразное соединение эпикуреизма и стоицизма.

Первая краткая редакция «Четвертой книги героических деяний и сказаний о Пантагрюэле», вышедшая в Лионе в 1548 (снова под собственным именем Рабле), также носит, по указанным причинам, сдержанный (в идеальном отношении) характер. В ней Рабле возвращается к буффонному стилю повествования второй книги, как бы стремясь выдать ее за невинную юмористику. Но четыре года спустя, почувствовав себя в безопасности под покровительством кардинала дю Белле, Р. выпустил в Париже [1552] расширенное ее издание, где дал волю своему негодованию на новую королевскую политику, поощряющую религиозный фанатизм, и придал своей сатире исключительно резкий характер.

Фабульная канва книги—рассказ о плавании Панурга и его спутников (в том числе самого Пантагрюэля) к оракулу Божественной бутылки (помещаемому Рабле в Китае), к-рый должен разрешить мучащее Панурга сомнение. Все это путешествие представляет собой смесь точных географических описаний (отражающих всеобщий интерес к дальним плаваниям в эту эпоху колониальной экспансии) с причудливой фантастикой, имеющей обычно аллегорико-сатирический смысл. Путники посещают поочередно остров Прокурации, населенный кляузниками и сутягами; остров Каремпренан (католический пост) и соседний, населенный врагами его, Колбасами; острова Папефигов («показывающие папе фигу», т. е. кальвинисты) и Папманов (паписты); остров, где царит мессер Гастер



*Les Oeuures de M. F. Rabelais D en Medefine
ou et contenue l'histoire des faiçts heroiques de
Gargantua et de son fils Pantagruel.*

ФРАНСУА РАБЛЕ
С гравюры XVI в.

(«владыко-чрево»), «первый магистр искусств в мире», к-рому приносят обильные жертвы съестным, и т. п.

Через 9 лет после смерти Р. была издана в Париже под его именем книга, озаглавленная «Звучащий остров», а еще через 2 года [1564], под его же именем, — полная «Пятая книга», началом которой является «Звучащий остров». Вопрос о принадлежности ее Р. до сих пор не решен окончательно. Против авторства Р. гл. обр. говорит ее стиль, несравненно более вялый, избыточный длиннотами и туманными аллегориями (особенно в конце — при описании оракула Божественной бутылки). Наиболее вероятно предположение, что пятую книгу, задуманную, но не выполненную Р., написал какой-то другой автор по материалам и наброскам, оставшимся после смерти Рабле.

Плавание Панурга в этой книге заканчивается. Из множества новых диковин, которые видят путники, наиболее интересны: Звучащий остров, где содержатся в клетках разные породы птиц с пестрым оперением, объедающие весь мир: клериканы, монаханы, епископаны, аббатаны и т. п. (католическая церковь); далее остров Пушистых котов с их эрцгерцогом Когтистым хватуном (судейские): они «питаются маленькими детьми», и «когти у них такие крепкие, длинные и острые, что никто, будучи схвачен ими, уже не вырвется»; затем царство Квинтэссенции (схоластики), к-рая питается только «абстракциями, категориями, мечтаниями, шарадами» и т. п. и лечит больных песнями. Наконец путники прибывают к оракулу Божественной бутылки, которая в качестве ответа Панургу изрекает: «тринк, т. е. «пей», что каждый толкует по своему разумению: натуры более низменные, как Панург или брат Жан, понимают это лишь как призыв к выпивке, но для людей просвещенных, «истинных пантагрюэлистов», это — приглашение пить из «источника мудрости».

Несмотря на отмеченную эволюцию во взглядах и настроениях Р., роман его обнаруживает глубоко идейное единство. Мироззрение Р. сложилось в атмосфере гуманизма и Реформации. Педагогические идеи Рабле совпадают с идеями Бюде, Эразма Роттердамского, Лютера; его отношение к религии и духовенству близко к взглядам Эразма и т. п. В целом — это мировоззрение буржуазии, на заре капитализма восстающей против феодальных догм, средневекового обскурантизма и удушения прав личности. Р. не просто отражает эти новые идеи и чувства, но дает им в своем романе самое боевое выражение. Он — натура активная, воинствующая. Из всех древних величайшие в глазах Р. и наиболее им любимые — Демосфен, Аристофан и Эпиктет: три борца.

Р. начал с мажорных тонов. Его раскатыстый смех, буффонное балагурство, гиперболизм образов первых двух книг — не только средство приманить читателя, чтобы помочь ему лучше овладеть скрывающимся за всем этим серьезным содержанием, но и выражение избытка сил, жизнерадостности нового молодого класса, перед к-рым раскрываются не-

объятные перспективы. Рабле прославляет наступивший расцвет наук и просвещения. «То время, когда я воспитывался, — пишет Гаргантюа своему сыну, — было благоприятно для наук менее нынешнего. То время было еще темнее, еще сильно было злосчастное влияние варваров, готов, кои разрушили всю хорошую письменность. Но по доброте божьей, на моем веку свет и достоинство были возвращены наукам» (кн. II, гл. 8). Этот новый гуманистический идеал Рабле утопически выразил в картине Телемского аббатства, этой ассоциации интеллигентов, которые, по выражению А. Н. Веселовского, «работают для преуспеяния человечества и свободны от труда». Телемское аббатство не знает правил, стесняющих гармоническое развитие личности, здесь нет места для «нищих духом», порочных и убогих, здесь царство красоты, молодости, радости жизни. Телемиты вольны вступать в брак, пользоваться благами богатства и свободы. Они чтут науки и искусства, между ними нет таких, кто не умел бы



Из иллюстраций XVIII века к «Гаргантюа и Пантагрюэлю»

«читать, писать, петь, играть на музыкальных инструментах, говорить на пяти-шести языках и на каждом языке писать как стихами, так и обыкновенной речью».

Зло осмеивая средневековый суд, феодальные войны, старую систему воспитания, всякую схоластику, богословскую метафизику и религиозный фанатизм, Р. прокламировал освобождение человеческой личности — и в первую очередь физической природы человека — от всяких пут. Рабле утверждает физическое, физиологическое начало как основное в жизни отдельных людей и человеческого общества.

Если в своей педагогической системе Рабле выдвигал принцип равномерного, гармонического развития душевных и физических свойств человека, то все же именно вторые он считал первичными. Земля, плоть, материя для него—основа всего сущего. Мотивы всех поступков, все человеческие движения изображаются им прежде всего как физиологические

«Третьей книги» все сильнее звучит у него требование умеренности.

Красной нитью через весь роман (особенно в двух первых книгах) проходит вера в благость природы, в естественную «доброту» человека. Все естественные влечения, по мысли Р., законны, и если их не насиловать, они приведут лишь к действиям разумным и моральным (ср. Телемское аббатство с его девизом «Делай, что захочешь!»). Этот оптимизм эта светлая жизнерадостность, не исчезающая вполне, лишь слегка омрачается в последних книгах привкусом горечи и разочарования.

Р. утверждал доктрину «естественной нравственности» человека, не нуждающейся в религиозном обосновании. Но и вообще в его понимании мира религии нет места. Не доходя до полного атеизма, Р. практически исключает бога, во всяком случае какую-либо религиозную догматику.

Все, что связано с практикой католицизма, подвергается Рабле жестокому осмеянию. Он ненавидит (подобно Эразму) богословов, глумится над Римом, учением о «декреталях», всякой мистикой. Для Р. нет ничего ненавистнее монахов. По его мнению, «монашество происходит от праздности высших классов, которые таким путем избавляются от лишних ртов и от невежества и бедности народа, которые безделье предпочитают труду». При враждебности Р. всякой религиозной догме он не имел никаких оснований относиться к кальвинизму лучше, чем к католичеству. Уничтожая в издании 1542 пассажи, где раньше у него проскальзывали симпатии к кальвинизму, Р. не погрешил этим против своих более созревших к тому времени убеждений. Вероисповедная распря ему безразлична, ибо фанатики «папифиги» в его глазах вполне стоят фанатиков «папиманов». И Кальвин имел причины вторить сорбонистам в своем осуждении Рабле, к-рый, по его словам, не верит ни в бога, ни в ад, ни в бессмертие души. Действительно, не порывая официально с христианством, Рабле дал ему столь же «широкое» толкование, как и Эразм, приравнивая евангельские легенды к античным мифам и считая те и другие лишь символами. Рассказав легенду о смерти Великого Пана, Пантагрюэль заключает: «Все же я толкую это как смерть великого спасителя верующих..., ибо он—наше Все, все что мы имеем, все, чем мы живем, все, на что мы надеемся,—все есть он, в нем, от него и через него» (кн. IV, гл. 28). Здесь Р. предельно обнажает свою мысль: его религия—философский пантеизм.

Своим зачаточным, но уже вполне отчетливым материалистическим методом мышления, всем боевым характером своей сатиры и своим жизнеощущением, борьбой своей не только с мистикой и метафизикой, но и (в противоположность напр. Ронсару и Плеяде) со всякой романтикой и эстетизацией образов и чувств Р. проявлял себя идеологом передовой буржуазии своего времени, революционно настроенным по отношению ко всему средневековому, феодальному, и стремящимся построить новый, гуманистический идеал жизни. Эта классовая позиция Р. ярче всего сказалась

LES OEUVRES

DE M. FRANCOIS
RABELAIS, DOCTEUR
en Medecine.

Contenant cinq livres de la vie, faits, &
dits Heroïques de Gargantua, & de
son fils Pantagruel.

Plus, la Prognostication Pantagrueline,
avec l'Oracle de la Dieu Bacchus,
& le mot de la Boucheille.

Augmenté de ce qui s'enfuir.

Les Navigations Et Isles Sonantes, L'Isle des Apedifres
La Crésne Philosophale, avec une Epistre
Limousine, & deux autres Epistres a deux
Vieilles de differents maurs.

Le tout par M. François Rabelais.



A LYON,
PAR JEAN MARTIN

M. .D. X C I X.

Титульный лист романа Рабле «Гаргантюа
и Пантагрюэль» [1549]

рефлексы. Это восстание (в элементарных его проявлениях—еще грубое, «непросвещенное») так долго угнетаемой плоти сочувственно закрепляется Рабле в образе брата Жана. Ключ ко всякой науке и ко всякой морали для Р.—возвращение к природе. Все, что является отклонением от нее,—плохо (см. знаменитое противопоставление Физиса—Антифизис, кн. IV, гл. 32). Реабилитация плоти—задача столь важная для Р., что он сознательно заостряет ее, беря иногда нарочито грубый и циничный тон. Во всем романе его мы не найдем иного понимания любви между полами, нежели как простой физиологической потребности. Отсюда—смелость выражений Р., многочисленные пищеварительные и «анатомические» подробности и пр. Однако утверждение первенства физического начала в человеке отнюдь не означает у Рабле высшую оценку его. В конечном итоге Р. требовал подчинения телесного начала духовному (интеллектуальному и моральному), и картины воздержанности в пище и питье часто имеют у него сатирический характер. Начиная с



Г. ДОРЕ. ИЛЛЮСТРАЦИЯ К РОМАНУ РАБЛЕ «ГАРГАНТЮА И ПАНТАГРЮЭЛЬ»

в его отношении к разным слоям общества. С наибольшей охотой и мастерством он изображал толпу, плебейскую среду, низы общества, включая интеллигентную деклассированную богему (Панург). Напротив, он почти не выводил представителей господствующих классов, а если и выводил, то в остроту сатирическом плане, награждая их выразительными, не всегда удобопереводимыми именами: граф Спадассен, капитан Мердайл, герцог де Бадефесс, принц де Гратель и т. п. (кн. I, гл. 31, 33). Отношение Р. к различным классам фиксируется в гротескном описании «того света», к-рое дает побывавший там Эпистемон (кн. II, гл. 30): цари и великие мира его выполняют там самые унижительные обязанности, между тем как скромные мещане и бедняки занимают первые места.

Как идеолог буржуазии эпохи первоначального накопления Р.—убежденный сторонник абсолютизма. Помимо основной линии королевской политики, сводившейся к борьбе с крупными феодалами, Рабле привлекало к Франциску I то широкое покровительство, к-рое в первую половину своего правления (примерно до 1535) тот оказывал гуманизму. И возможно, что наиболее положительные образы романа Р.—Грангузье, Гаргантюа и особенно Пантагрюэль, миролюбивые и добрые, пекущиеся о благе подданных «короли-философы»—имеют многие черты идеализированного Р. образа Франциска I. Но после наступившей реакции образ Пантагрюэля как короля тускнеет: в последних книгах он почти уже не показан правителем, а только путешественником и мыслителем, воплощением философии «пантагрюэлизма».

Вполне соответствует идеологии Р. и стиль его—яркий, кипучий, необыкновенно красочный. Приемы комического у него крайне разнообразны—от наивной игры слов до тонкой философской иронии. В стиле и в языке Рабле еще много средневекового: хаотическое нагромождение слов, грубоватый гиперболизм, нарушения «хорошего вкуса», столь вменявшиеся Р. в вину «классикам» XVII и XVIII веков. Но во всем этом проявляется также плебейская природа стиля Рабле, его ориентация на низы. В целом—это сочный и исключительно гибкий язык, язык Ренессанса.

Р.—одна из величайших мастеров описаний, острого диалога, портретирования. Р. очень много сделал для развития французского языка. Как гуманист он конечно вносил в него множество античных элементов. В его романе насчитали около 1 000 латинизмов и более 500 эллинизмов, из которых десятка два введены им самим. Однако, предвосхищая теории Плейды, Р. проповедовал в этом отношении умеренность и в эпизоде с «лимунским школяром» (кн. II, гл. 6) жестоко расправился с «обдирателями латыни», коверкающими французский язык. С другой стороны, Р. весьма обогатил язык разными вульгаризмами и провинциализмами, в особенности конечно туренскими.

Роман Р.—энциклопедия знаний того времени. Бесчисленны встречающиеся у Р. заимствования и цитаты из различных (числом

более 100) авторов, особенно древних, причем материал этот Р. использует крайне разнообразно, иногда с полной серьезностью для доказательства какой-нибудь мысли, иногда ради комического эффекта, иногда в чисто орнаментальных целях, но всегда осваивая его и «модернизируя» в соответствии со своими идейными и художественными намерениями.

Р. не создал лит-ой школы и не имел прямых продолжателей, но влияние его на последующую литературу огромно. Из крупных французских писателей, на к-рых гуманистический и натуралистический юмор Р. оказал заметное воздействие, назовем Мольера (воспроизведшего мотивы Р. в нескольких своих пьесах), Лафонтена (стихотворные «Сказки»), Лесажа, Вольтера (гротески «Кандида»), Бальзака («Смехотворные рассказы» к-рого—прямое подражание Р.), отчасти Э. Ожье, из новейших—А. Франса (некоторые рассказы) и Р. Роллана («Кола Брюньон»). За пределами Франции влияние Р. всего заметнее в произведениях Свифта и Жан-Поля Рихтера.

Библиография: I. Лучшее издание произведений В.: *Oeuvres de F. Rabelais, éd. critique, publiée par A. Lefranc, с обширными комментариями Р. Champiron, 1912 и сл. (не закончено); из прежних изданий А. de Montaignon et L. Lacour'a, 3 тт., Р., 1868—1872, и Ch. Marty-Laveaux, 6 тт., Р., 1868—1903. Русск. перев. восходят к XVIII в.: Повесть славного Гаргантюаса, страшнейшего великана, СПб, 1790. Новейшие: Гаргантюа и Пантагрюэль, перев. А. Н. Энгельгардта, изд. ред. «Нового журнала иностранной литературы», СПб, 1901 (сильно сокращенный и неточный); Гаргантюа и Пантагрюэль, перев. В. Пяста, под ред. И. Гливиенко, с предсл. П. С. Когана, рис. Г. Доре, «ИФ», М., 1929 (почти полный и лучший).*

II. Gebhart E., Rabelais, la Renaissance et la Réforme, P., 1877; Stauffer P., Rabelais, sa personne, son génie, son œuvre, P., 1889; Millet R., Rabelais, P., 1892; Schneegans H., Geschichte der grotesken Satire, Strassburg, 1894; Vallat G., Rabelais, sa vie, son génie et son œuvre, P., 1899; Thuasne L., Etudes sur Rabelais, 1904; Lefranc A., Les navigations de Pantagruel, P., 1905; Tilley A., F. Rabelais, 1907; Plattard J., L'œuvre de Rabelais (Sources, invention et composition), P., 1910; Martin-Duport N., F. Rabelais, P., 1910; Sainéan L., La langue de Rabelais, 2 vv., Paris, 1922—1923; Plattard J., Etat présent des études rabelaisiennes, P., 1927; Веселовский А. Н., Рабле и его роман, «Вестник Европы», 1878, № 3 (перезадачено в Собрании сочинений, т. IV, вып. I, СПб, 1909); П.—в., Рабле, его жизнь и произведения, «Русская мысль», 1890, № 7; Анненская А. Ф., Рабле. Его жизнь и литературная деятельность, СПб, 1892; Фохт Ю., Рабле, его жизнь и творчество, М., 1914; Спасский Ю., Воскресение великого пана, «Литературная газета», 1934, № 132, 2/х.

III. Plan P., Bibliographie rabelaisienne, P., 1904 (библиография произведений Р.), журн. «Revue des études rabelaisiennes», 1903—1912, преобразовавшийся в 1913 в «Revue du seizième siècle»; Bouleenger J., Rabelais à travers les âges, P., 1925. А. Смирнов

РАБОЙ Айзик [1883—]—американский еврейский беллетрист. Р. в с. Завалье б. Каменец-Подольского округа. В 1904 эмигрировал в Нью Йорк, был рабочим, затем фермером, впоследствии опять стал рабочим-меховщиком. Дебютировал маленькими рассказами в 1908. Более крупные произведения—романы «Her Goldenberg» [1914], «Der pas funem jam», «Dos wilde land» [1919]. В этот период Р. примыкал к буржуазной группе «Молодые». Р. особенно привлек к себе внимание еврейской лит-ой среды романом «Her Goldenberg», живописующим быт фермеров в Америке. В 1923 роман был переработан в драму под названием «Štechik drot» (Колючая проволока).

Когда начала выходить коммунистическая газ. «*Fraihait*», Р. напечатал там ряд рассказов из ньюйоркской жизни под общим названием «*Di baitš*» (Кнут, 1922), но вскоре перешел в социал-фашистский журнал «*Di zukunft*». В 1928 Рабой вернулся в «*Fraihait*», где начал печатать роман «*Proste mentšn*» (Простые люди). Роман «*Ergez wu in Dakote*» (Где-то в Дакоте) он опубликовал в коммунистическом журн. «*Nameg*». После восстания арабов в Палестине осенью 1929 Рабой порвал с «*Fraihait*».

С углублением экономического кризиса у Р. назрел перелом. Он постепенно втянулся в борьбу революционного индустриального союза рабочих-швейников и принял активное участие в проведении революционной забастовки. Вторично возвратился в «*Morgn fraihait*» [июль 1932], на сей раз классово-сознательным пролетарием. С тех пор работает активно в ряде массовых организаций. Вступил в коммунистическую партию. В настоящее время Р.—секретарь литорганизации «*Proletpen*» и соредактор ее органа «*Signal*». Принимает активное участие в еврейских коммунистических изданиях («*Morgn fraihait*», «*Nameg*» и др.).

Р.—талантливый прозаик. В первый период своей лит-ой деятельности он старался быть аполитичным и «асоциальным», но по существу бежал от реальной действительности большого города: его привлекали примитивная идиллия американских прерий и образы старого еврейского местечка «черты». В произведении этого периода писатель идеализировал еврейского кулака и ярко выражал свои сионистские националистические настроения. Однако совершившийся в его творчестве перелом открыл перед ним новые перспективы. Принимая участие в классовой борьбе, Р. все более культивирует социальную тематику городской жизни в Америке. Показ городских типов и образов разных классов и социальных прослоек у него реалистичен, зарисовки динамичны.

К. Мармор

«РАБОЧАЯ ВЕСНА»—литературно-творческая группа пролетарских писателей, организованная в мае 1922 при участии Д. Бедного, И. Филипченко, Ф. Киселева, И. Доронина и др. Существовала при газ. «Рабочая Москва». В состав «Р. в.» входили рабочие, гл. обр. молодежь. За время работы группы выявились поэты и писатели: Я. Шведов, И. Рахилло, М. Платошкин, А. Исаих и др. Группа выпустила четыре литературно-художественных сборника стихов и прозы и сборник стихотворений. «Рабочая весна» принимала активное участие в организации МАШ. С 1924 работа группы свертывается. вновь и с обновленным составом группа начинает работать с 1926. С 1927 группа порывает с ВАШ и вливается в «Кузницу». Группа прекратила свое существование в 1932.

Библиография: I. Группой «Р. в.» выпущены: Сборник «Рабочая весна», изд. «Московский рабочий», М., 1922; «Рабочая весна», Сб. № 2, изд. то же, М., 1923; Поэзия рабочих профессий, Сборник стихов, собр. и редактир. Бор. Волиным, изд. «Новая Москва», М., 1924; «Рабочая весна», Песни и рассказы, Гиз, М., 1924 (Библиография для рабочих и крестьян, «Изаба-читальня»); «Рабочая весна», Литературно-художественные альманахи, изд. «Недра», М., 1930; То же, альманах II, изд. то же, М., 1931.

II. Отзывы о сборниках: Кубиков И., «Печать и революция», 1923, V; Швецов С., «На литературном посту», 1930, VIII; Замощин Н., «Новый мир», 1930, III; «Октябрь», 1930, V—VI; К., «Пролетарский авангард», 1930, II; Н. С. и О. К., «Художественная литература», 1932, I.

РАБСЕЛЬКОРОВСКОЕ ДВИЖЕНИЕ—участие в печати рабочих и широких масс трудящихся, свойственное только коммунистической прессе. Принципиальное обоснование Р. д. дано в брошюре т. Ленина «С чего начать», где Ленин выдвигал план организации общерусской политической, подлинно массовой рабочей газеты, делаемой руками самих рабочих. Об этом Ленин писал и при организации старой «Искры». В сети «агентов» газеты т. Ленин видел остов такой организации, к-рая была бы достаточно крупной, чтобы охватить всю страну. Рабочие-корреспонденты рассматривались им как органическая часть самой печати (рабочая печать самих рабочих). «Это недоразумение, — писал т. Ленин, —будто бы именно литераторы и только литераторы (в профессиональном смысле слова) способны участвовать в органе. Напротив, орган будет живым и жизненным лишь тогда, когда на пяток руководящих и постоянно пишущих литераторов придется пятьсот или пять тысяч—не литераторов» (т. V, стр. 505).

Массовое Р. д. впервые развернулось в России в 1912 вокруг «Правды» (1114 корреспондентов). Исклчительный рост Р. д. приняло после Октябрьской революции. Появилось большое количество большевистских газет, профессиональных изданий, широко вбирающих в себя волну Р. д. К этому же времени относится развитие массового военкоровского движения (письма солдат с фронта). В январе 1925 Р. д. исчислялось 140 тыс., к концу 1928—500 тыс., в 1930—2 млн. участников и наконец на XVII партсъезде т. Сталин указал на наличие в стране «свыше 3 миллионов рабселькоров».

Типической фигурой участника Р. д. в первый период революции был рабкор-боец, агитатор среди населения, автор фронтовых рассказов и заметок о победах Красной армии. В восстановительный период рабкор—верный помощник партии в борьбе с бюрократизмом, инертностью, в организации субботников и т. д. В период реконструкции активно-организаторская функция рабкора определялась с еще большей четкостью. Р. д. растет как движение передовиков соцсоревнования и ударничества, активных помощников партии в развитии самокритики.

В соответствии с ходом социалистического строительства усложнялись задачи Р. д. От боевой заметки, призывающей к выдержке, дисциплине, разоблачающей проникнувшего в ряды Красной армии врага, раборцы эпохи восстановления хозяйства переходят к более сложным формам участия в прессе. От раборков требовалась еще большая чуткость в умении распознать врага. «Если в первый период развития рабселькоровского движения,—говорится в постановлении ЦК ВКП(б) от 16/IV 1931,—главная задача рабселькоров сводилась к разоблачению и вскрытию „мелких“ недостатков механизма, то в нынешний период рабселькоры должны гораздо глубже

вникать во все важнейшие вопросы соцстроительства, всесторонне выявляя недостатки, а также освещая наиболее яркие положительные стороны достижений соцстроительства на всех его участках, начиная с агрегатов, отделений, цехов, заводов, трестов и т. д.».

Сами формы организации Р. д. не одинаковы на разных этапах революции. Партия постоянно и неустанно руководит Р. д. ЦО партии «Правда» ведет систематическую организационную и массовую работу с рабкорами, при «Правде» же происходило I Всесоюзное совещание рабселекторов 17/II 1919. Перед рабкоровскими и селькоровскими организациями партия ставила задачу стать на деле школой коммунизма, ЦК ВКП(б) требовал от низовых парторганизаций умелого идейно-политического воспитания рабкоров на конкретной газетной работе. Партия ограждала рабселекторов от преследований классовых врагов, от преследований зажимщиков самокритики, в то же время партия остерегалась Р. д. от мелочной опеки, оказывания и администрирования со стороны партийных и советских организаций. Р. д. носит добровольческий характер. Правые оппортунисты оспаривали принципы руководства Р. д., они рассматривали Р. д. как информационное движение, как пассивное отражение настроений, «канал недовольства масс» (из выступлений на IV Всесоюзном совещании рабселекторов) и задерживали Р. д. на старом этапе восстановления хозяйства. Эти установки были опровергнуты. В период реконструкции рабселекторское движение развертывает ряд походов — походы за качество, производственные смотры, конкурсы, переключки, рационализаторские счета и т. д. — и этими новыми формами работы повышает удельный вес и качество газет. Десятитысячный рейд ударников печати на металлзаводе в Сталине, такие же рейды в Донбассе, Магнитогорске, Кузбассе, на транспорте показывают неисчерпаемые силы рабселекторского движения и ту огромную помощь, которую дает это движение рабочему государству.

Р. д. является одним из источников движения новых сил в советскую литературу. Для многих советских писателей путь в литературу лежал через участие в рабселекторском движении. Ставский, Панферов, Галин, Жига, Платошкин — вот далеко неполный список писателей, профессионально определившихся через участие в Р. д. С другой стороны, известные советские писатели, напр. Шагинян, Никулин, Толстой, Федин и мн. др., не являясь рабселекторами, тем не менее постоянно участвуют в газетах как центральных, так и периферийных.

Опыт Р. д. Советского Союза переносится в зарубежную коммунистическую печать. «Юманите» (Франция) к началу 1934 имела 4 000 рабкоров; американская газ. «Дейли Уоркер» — 800 рабкоров, английская «Дейли Уоркер» — 600. Подпольная коммунистическая пресса Германии объединяет несколько десятков тысяч рабкоров. Японские коммунистические газеты «Секки» и «Дайнимужин», подвергающиеся свирепым гонениям, отнюдь не растеряли, а, наоборот, увеличили ряды

своих низовых корреспондентов с предприятий и деревень.

Библиография: [Ленин и В. И.], В. И. Ленин о рабочей печати, Сб., составил А. Г. Венедиктов, Гиз, М.—Л., 1926; Ленин и В. И., Что делать?, Сочинения, т. IV, изд. 3, М.—Л., 1931, стр. 403; Егоров, Письмо к товарищам. К выходу органа партийного большинства, там же, т. VI, М.—Л., 1931, стр. 374—375; И. Сталин о печати, сост. А. Быстроворов, Г. Набатов и Н. Шур, Ленинградское обл. издательство, Л., 1932; Ульянов М. И., Рабкоровское движение за границей и международная связь, издательство «Правда» и «Беднота», М., 1928; Постышев П. П., О задачах рабселекторов, Доклад на I обл. съезде рабселекторов Харьковщины, Партиздат, М., 1933; Набатов Г. И., Решения партии о печати и рабселекторском движении, Сб. [Резолюции съездов, постановления ЦК ВКП(б), Всес. совещания при ЦО «Правда» и др.], изд. Ленинградского обл. изд-ва, [Л.], 1933; Егоров В. В., Ленин и Сталин о пролетарской печати, изд. 2, Ленинградского областного изд-ва, Ленинград, 1934.

С. Дамалин

РАГИМ Мамед [1907—] — азербайджанский турецкий советский поэт. Выступил в печати в 1926. Начал, как и многие, с интимно-лических мотивов; постепенно перешел к социально-политическим темам. Первая его книга стихов «Арулар» (Желания) вышла в 1930, вторая книга «Икинджи Китаб» (Вторая книга) — сборник поэм и стихотворений — в 1933. Содержание его произведений: борьба за нефть и в известной степени показ колхозного строительства, антирелигиозная пропаганда. Воспевая Октябрьскую революцию, поэт жалеет, что поздно родился и не мог лично участвовать в октябрьских событиях. Нередко в произведениях Р. ощущается разрыв между формой и содержанием, иногда творческие приемы его примитивны. Лучшими произведениями поэта являются: «Иран», «Хаспуш» (Жулик), «Иени ил» (Новый год) и др. Для Рагима характерно применение различных метров и стремление обогатить язык живой народной лексикой. Некоторые из его стихов переведены на армянский и русский языки. Рагим перевел ряд стихотворений В. Маяковского, А. Гидаша, Д. Бедного, Блока и др.

Библиография: П. Назим А., Мехти Г., Кулиев М., Статьи в газетах и литературных журналах за период 1927—1934.

Лос. Акрем

РАДЕК Карл Бернгардович [1885—] — публицист, политический деятель. Член ВКП(б). Участвовал в рабочем движении Польши, Германии, а после Февральской революции 1917—России. После революции 1905 работал с Розой Люксембург в левой германской с.-д. В самом начале империалистической войны занял интернационалистическую позицию, был участником Циммервальдской и Кинтальской конференций. После Октября переехал в Петроград, примкнул к левым коммунистам и выступал против Брестского мира. Работал в Наркоминделе в качестве руководителя отдела Центральной Европы. В ноябре 1918, когда разразилась революция в Германии, Р. поехал туда в качестве делегата на Съезд советов. 15 февраля 1919 был арестован и только в декабре вернулся в Россию. С 1920 по 1924 — секретарь ИК. В 1919—1924 — член ЦК ВКП(б). Осенью 1923, в дни Гамбургского восстания, присоединился к позиции правых деятелей КПГ Брандлера и Тальгеймера, ставших впоследствии ренегатами. В 1924 — активный участник троцкист-

ской оппозиции, превратившейся в контрреволюционную группу. XV съездом был исключен из партии. Возвращен в партию после того, как летом 1929 признал правильность генеральной линии партии и контрреволюционность троцкизма.

В центре внимания Р. как политика и публициста стоят сложнейшие, наиболее актуальные проблемы современной мировой политики. Вскрывая классовые корни этой поли-



тики и поведения ее деятелей, Р. всегда помнит, что история делается людьми. Исключительное знание современной действительности дает ему возможность показать борьбу социалистического и капиталистического миров, внутренние противоречия империалистического мира во всем их живом своеобразии. Публицистическая страстность и целенаправленность, острое восприятие живых людей, проводящих политику своих партий и классов, делают его публицистику высокохудожественной.

В «Портретах и памфлетах» Р. (2 тома) проявляется основное качество его работ. Он не ограничивается суммарной оценкой явления, а вскрывает в нем то особенное, что отличает его от многих других, родственных ему явлений. Социально-типическое показывается в своем индивидуализированном проявлении. Но в этом индивидуализированном показе нет импрессионизма и субъективистского психологизма. Отдельные явления выступают в своей социальной закономерности и обусловленности. Таков напр. портрет Нансена («Портреты и памфлеты», т. II). Р. умеет вскрывать особенность данного момента, данной ситуации в общем процессе борьбы.

Непосредственное литературно-художественное значение имеют воспоминания Р. и портреты деятелей пролетарской революции, включенные в сборник «Портреты и памфле-

ты», о Розе Люксембург, Карле Либкнехте, Лео Иогихесе, Кларе Цеткин и др., а также художественно-публицистические зарисовки представителей империалистического и социал-фашистского мира (лорд Керзон, Гинденбург, Эберт и др.).

Глубокое понимание огромной исторической значимости Ленина, Сталина и их ближайших соратников—Свердлова, Дзержинского,—Цеткин, Люксембург позволяет Радеку через их портреты осветить большие проблемы социализма, роста социалистич. человека, дать опыт нашей эпохи в свете будущего. Здесь надо особенно отметить его работу «Зодчий социалистического общества», где в виде лекции из курса истории победы социализма, прочитанного в 1967, в пятидесятилетнюю годовщину Октябрьской революции, он дает портрет т. Сталина и вскрывает великую роль Сталина в борьбе за победу социализма, показывает все величие сталинского периода. «На мавзолее Ленина, окруженный своими ближайшими соратниками—Молотовым, Кагановичем, Ворошиловым, Калинин, Орджоникидзе, стоял Сталин в серой солдатской шинели. Спокойные его глаза смотрели в раздумьи на сотни тысяч пролетариев, проходящих мимо ленинского саркофага уверенной поступью лобового отряда будущих победителей капиталистического мира. Он знал, что он выполнил клятву, произнесенную десять лет назад над гробом Ленина. И это знали все трудящиеся СССР, и это знал мировой революционный пролетариат.

К сжатой, спокойной, как утес, фигуре нашего вождя шли волны любви и доверия, шли волны уверенности, что там, на мавзолее Ленина, собрался штаб будущей победоносной мировой революции».

Эти заключительные слова о Сталине на фоне первомайской демонстрации 1933 подымаются до эпоха революции.

Радек нередко выступает непосредственно на фронте литературы и искусства со своими статьями о тех или других значительных явлениях литературы («Поднятая целина» Шолохова, «Большой конвейер» Я. Ильина, Ремарк и др.), о театральных постановках («Смерть русского капитализма, или Егор Булычев и другие», по поводу постановки «Король Лиры» в Госете, о том, «Как Всеволод Мейерхольд попал в Гамлеты и как Жирофле-Жирофля начали строить»), кино («Два фильма»).

Две задачи ставит Радек перед литературной критикой: популяризации произведения искусства и помощи писателю в познании действительности. Для Радека-критика характерно обращение к автору, активное участие в процессе его внутренней перестройки. Он протягивает руку писателю, он борется за талант художника, чтобы завоевать его для революции.

Мелкобуржуазной лит-ре Р. уделяет особое внимание, так как мелкая буржуазия может явиться резервом и для пролетариата и для буржуазии. Статьи о Драйзере, Жиде и особенно о Р. Роллане намекают путь от мелкобуржуазного гуманизма к пролетарскому, от иллюзий пацифизма к защите пролетарской революции. В безнадежных же

случаях (случай с Ремарком) Р. оградяет от влияния пацифизма восприимчивых к его яду писателей и читателей. Используя объективную ценность потрясающих картин империалистической войны, созданных Ремарком, Р. находит слова, к-рые должны заставить задуматься не одного мелкобуржуазного пацифиста: «И ты их все-таки предал, Ремарк, твоих товарищей, гниющих на полях Франции, ибо ты не зовешь на бой против тех, кто погнал их на смерть»... «Неужели для того вы воскресили в ваших товарищах память о войне и заставили их страдать заново, чтобы выторговать себе ренту из их крови?»

В статье о «Дне втором» Эренбурга Р. сумел объяснить сложные процессы изживания буржуазного индивидуализма, характерные для ряда выдающихся и западных и советских писателей, из расстановки классовых сил в стране. Р. энергично выступил против схематизирующего искажения прошлого в романе польского пролетарского писателя Кручковского «Кордиан и Хам». Борясь против патристической легенды о восстании 1830, созданной буржуазной Польшей, Кручковский берет шляху как единое целое, не знающее расслоения и внутренней борьбы. Р. объяснил Кручковскому его ошибку, показал наличие части шляхты, объединившей борьбу за освобождение Польши с борьбой за демократию, за освобождение крестьян, а главное—указал на неслучайность этой ошибки—на неверную постановку национального вопроса.

В статье «Под лозунгом социалистического реализма» Радек вскрыл основу троцкистского отрицания пролетарской литературы в контрреволюционной троцкистской теории о невозможности построения социализма в одной стране.

На первом Всесоюзном съезде советских писателей Р. прочел доклад «Современная мировая литература и задачи пролетарского искусства», где показал роковую роль империализма и фашизма для современной литературы капиталистических стран. Р. противопоставил фашистской лит-ре социалистическую литературу и показал в какой мере переход на сторону пролетариата является фактором творческого возрождения и расцвета лучших писателей, порвавших с буржуазией. Доклад Радека вызвал большой отклик в капиталистических странах, на него реагировали не только друзья, но и враги социализма. На выступление польского писателя Каден-Бандровского Радек ответил двумя полемическими статьями, где вскрыл беспочвенность и низкий уровень критики его позиций буржуазными писателями.

Литературно-критическая деятельность Р. составляет лишь часть его общеполитической литературной работы. Р. активно занимается вопросами международной политики. Его статьи по международным вопросам постоянно печатаются в «Известиях».

Библиография: 1. Часть предвоенных работ Р. издана на немецком яз. под заглавием: In den Reihen d. russischen Revolution. Из многочисленных работ Р. на русском языке указываем только имеющие непосредственное отношение к вопросам литературоведения: Карл Либкнехт, М., 1948; Памяти Либкнехта, Баку, 1949; Жизнь и дело Ленина, Л., 1924 (неск. изд.); О Ленине, М., 1924; Революционный вождь, Л., 1924 (Ленин-

ская биб-ка); Роза Люксембург. Карл Либкнехт. Лео Погхес, М., 1924; Портреты и памфлеты, М.—Л., 1927; То же, 2 тт., М., 1933; То же, 2 тт., М., 1934; Портреты вредителей. (Рис. Лени), М.—Л., 1931; От Гете к Гитлеру, «Изв. ЦИК СССР и ВЦИК», 1932, № 90, 31 марта; Мелкий буржуа возвращается с войны. О Ремарке, «Интернациональная литература», 1933, № 3; Зодчий социалистического общества, М., 1934 (два изд.); Современная мировая литература и задачи пролетарского искусства, М., 1934; Геркулес, читающий Авиенго конюшни зубной щеткой, «Изв. ЦИК СССР и ВЦИК», 1934, № 235, 16 окт. (об. Э. Синклер); Под лозунгом социалистического реализма, «Изв. ЦИК СССР и ВЦИК», 1934, № 191, 17 авг.; Мысли к съезду советских писателей, «Изв. ЦИК СССР и ВЦИК», 1934, № 187, 12 авг.; Революционный польский роман. (О романе Л. Кручковского «Кордиан и Хам»), «Изв. ЦИК СССР и ВЦИК», 1934, № 171, 24 июля; «Сапожник», который знал не только колонию. К 65-летию со дня рождения Мартина Андерсена-Нексе, «Изв. ЦИК СССР и ВЦИК», 1934, № 147, 26 июня; Про Китай, Японию и социалистический реализм, «Изв. ЦИК СССР и ВЦИК», 1934, № 125, 30 мая (о романе Парл Бан «Земля» и о повести Л. Рубинштейна «Тропа самураев»); Жертва хаоса... в собственной голове, «Изв. ЦИК СССР и ВЦИК», 1934, № 120, 24 мая (о статье А. Гарри «Жертвы хаоса», критикующей роман И. Эренбурга «День второй»); День второй Ильи Эренбурга, «Изв. ЦИК СССР и ВЦИК», 1934, № 115, 8 мая. Автобиография Р. см. в «Энциклопедическом словаре Русского библиографического института Граната», издание 7, т. 41, ч. 2, стр. 138—169 (приложение «Деятели СССР и Октябрьской революции»). И. Нусинов

РАДЖИ Гаджи Абдул Гасан — азербайджанский тюркский поэт середины XIX в., один из наиболее ярких представителей реакционного религиозно-сектантского лит-ого направления, которое смыкалось с реакционным шитизмом. Произведения писателей этого направления в тюркской лит-ре недостаточно исследованы; они пользовались большой популярностью среди остальных широких масс, являясь в руках феодалов и духовенства орудием эксплуатации и порабощения трудящихся. Раджи был одним из крупнейших и популярнейших творцов лирической элгии. Он писал на тюркском и персидском языках (оды, газели и т. д.). Содержание его произведений сводится к «воспеванию» канонизированных «святых», в особенности авторитетнейшего из них Гусейна и его сторонников, убитых в Кербале (Аравия) в начале VIII века.

Библиография: П. Исмаил Хикмет, История азербайджанской литературы, т. I, Баку, 1928; Кочерли Фридунибек, Материалы истории азербайджанской литературы, Баку, 1926; Зейналли Х. Абдулла Шаки, Мухсанлы, Эфенди Задэ Дж., Рабочая книга по литературе, ч. 1, Баку, 1928. А. Дж.

РАДИАНИ Шалва [Ш е ц и р у л и, 1904—] — грузинский советский критик. Начал писать в 1923. С 1927—редактор ряда газет и журналов: «Мнатоби», «Пролетарули Мцрлоба», «Дроша», «Сабчота Мцрлал», «Литературули газети» (на груз.), «На рубеже Востока» (на русск. яз.). Под его редакцией издаются некоторые грузинские классики (Г. Эристави, Р. Эристави, И. Евдошвили). Р.— автор нескольких книг: «Литературные портреты», «О литературных вопросах», «Проблемы литературоведения» и др., посвященных гл. обр. анализу творчества современных грузинских писателей, а также классиков XIX в. В своих работах Р. стремится давать портреты писателей, характеризую их по основным мотивам творчества. В свое время Р. проводил рапповскую линию в грузинской советской критике.

Г. А.—дзе

РАДИМОВ Павел Александрович [1887—] — современный поэт и художник. Р. в деревне Рязанской губ. Окончил филологический факультет Казанского ун-та. С 1908 выступает как художник. В 1912 вышла первая книга стихов Р. «Полевые псалмы», в 1914 — сборник «Погибала». В 1917 Р. заведывал ИЗО НКП в Казани. В 1922 переехал в Москву и совместно с художниками Григорьевым и Наумовым принял участие в организации АХР. После революции Р. выпустил сборник стихов «Деревня» [1922]. Последние годы Радимов работает преимущественно в области живописи.

Ранние стихи Р. характерны, с одной стороны, пантеистически окрашенными мотивами («Полевые псалмы»), а с другой — мотивами, близко соприкасающимися с тем течением в акмеизме, которое представлено дореволюционным творчеством Нарбута и Зенкевича. Р. в ряде стихов создает настоящие гимны плоти, рисует образы «зверья первозданного», первобытного человека с его буйными и примитивными инстинктами самца, хищника, охотника. Но уже со второй книги в творчестве Р. появляется тема русской деревни, ставшая центральной и основной для Р.

С эпической безмятежностью, в медлительных ритмах гекзаметра воспевает Р. традиционный хозяйственно-бытовой уклад старой деревни: «ревностный пахаря труд, дело святое земли». Его деревенские стихи описательны и статичны; натуралистически выписанная деталь выдвигается на первый план: «Вымя, нагрубшее за день, корова несет над землей, низко, как полный сосуд, капли на сосках дрожат».

Революционная перестройка деревни после Октября почти не затронута в творчестве Р. В созерцательной поэзии Р. первых этапов революции, идеализирующей и утверждающей старозаветный деревенский уклад, сказалось влияние кулацких настроений.

Библиография: 1. Полевые псалмы, Казань, 1912; Земная риза, 2-я кн. стихов, Казань, 1914 (изд. 2, Казань, 1915); Погибала, Поэма, изд. 3, Казань, 1922; Деревня, Стихи, Казань, 1922; То же, Гиз, М., 1924; То же, со статьями П. С. Когана и В. Н. Перельмана, изд. АХР, М., 1926; Земное. [Избранные стихи], пред. Л. Сосновского, «Огонь», М., 1926; Телуга, [Избранные стихи], «Узел», М., 1926.

П. Пугачевский по современной русской литературе, составл. И. Н. Розановым, «Рабпрос», М., 1928; Розанов и Ив., Русские лирики, М., 1929; Перельман В. Н., Живопись Радимова, АХР, М., 1926; Бескин О., Кулацкая художественная литература и оппортунистическая критика, М., 1930.

П. Владиславлев И. В., Литература великого десятилетия, т. I, М.—Л., 1928. П. Ольман

РАДИОЛИТЕРАТУРА — лит-ра, предназначенная для радиовещания и состоящая как из приспособленных к этой цели печатных художественных произведений, так и из произведений, написанных специально для радио. Радиовещание, как на то указал Ленин, является мощным орудием культурной революции, давая способ непосредственного общения с самыми глухими отдаленными местами, позволяя создать «митинг с миллионной аудиторией», «газету без бумаги и расстояния». Тем самым радиовещание открывает огромные новые возможности для массового распространения лит-ры. Воспроизведение лит-ры, как и других искусств, на радио не

является механической трансляцией исполнения — исполнение перед микрофоном требует учета специфики радио, специальной творческой работы.

Известные требования предъявляют условия радиовещания и к самому лит-ому произведению. Если лирика с ее краткостью и установкой на произнесение не нуждается в особом приспособлении ее для радио, то нельзя того же сказать об эпосе в целом. Совершенно очевидно, что роман в силу своей длительно и требует или подачи отрывка или монтажа, дающего известное представление о целом. В иных случаях прибегают, и подчас не без успеха (как напр. это было с «Железным потоком» Серафимовича, «Пошехонской стариной» Салтыкова-Щедрина и др.), к трансформации лит-ого рода — к инсценировке романа, к драматизации эпической поэмы, превращающейся в многоголосую ораторию (напр. «1905 год» Пастернака). В то же время радио благоприятствует произведениям, имеющим установку на устное произношение, и может давать стимулы к их возникновению. Так, некоторые немецкие теоретики и писатели, напр. Г. Франк, А. Цвейг и др., говорят о специально предназначенной для радио «слуховой новелле» (Hörnovelle) с возрождением устного эпоса на радио.

Своеобразно отношение к радио драматической формы. С одной стороны, транслируемое по радио драматическое представление терпит огромный ущерб, поскольку для радиослушателя отпадает все предназначенное для глаза и понятное лишь при условии совместного зрительного и слухового восприятия. Но с другой стороны, радио оказывается технической базой, на к-рой возникает новый, специфический вид драматического искусства, могущий претендовать на особое место в классификации искусства, а именно — «слуховая пьеса» (немецкое Hörspiel, Funkspiel), радиопьеса, т. е. драматическое представление, рассчитанное исключительно на слуховое восприятие.

Наше литературно-художественное радиовещание пережило период [1930—1933] увлечения так наз. «радиоискусством», при к-ром предавалось остракизму все, не облекавшееся в специфические радиоформы; чистое «радиоискусство» провозглашалось ведущим на радио и противопоставлялось «телефонированию». На практике это привело к множеству малоудачных опытов, формалистическому экспериментаторству и даже просто к халтуре; лишь некоторые радиокомпозиции были удачными, как напр. «Галицийская Жакерия» Бруно Ясенского и немногие др.

Основная первоочередная задача литературно-художественного вещания — это доведение до масс лучших достижений советской лит-ры и театра, с одной стороны, и классического наследия — с другой. В соответствии с этими задачами Оргкомитет Союза советских писателей и Всесоюзный комитет радиовещания в 1934 развернули работу по привлечению крупных советских писателей на радио. Радио дает возможность ознакомить слушателей с новыми, еще не напечатанными произведениями выдающихся мастеров художе-

ственной лит-ры, а также с наиболее интересными достижениями молодых, начинающих авторов. Насколько велика роль радио в деле распространения художественной лит-ры, видно хотя бы из того, что в СССР ежемесячно передается в эфир 150 печатных листов лит-ого текста. И все же писатели в работу на радио втянуты недостаточно. В частности это отставание дает себя знать в деле овладения специфическими возможностями радио и в деле создания высококачественной радиопьесы.

Зародышевые формы Р. не позволяют еще дать характеристику ее, но дают полное основание говорить о ряде специфических моментов, которые приобретает лит-ра для радио. Возникает вопрос о своеобразном ответвлении лит-ого творчества, о специально написанной лит-ре для радио. Перед писателем и драматургом, пишущим для радио, встает ряд вопросов: необходимость учета устного исполнения, ограниченности времени, возможности введения в текст непосредственно звучащих голосов персонажей, музыки, элементов драматизации и т. д.

Всем этим определяется своеобразие литературного творчества для радио, отличного от обычных форм литературы.

РАДИОЛИТЕРАТУРА НА ЗАПАДЕ.—Новый вид лит-ры, возникший на технической базе радио, приобрел значительную популярность в ряде западных стран, особенно в Италии, где радиописи писались такими известными авторами, как Пиранделло и Маринетти, но гл. обр. в Германии и Австрии.

Радиодраматургия как искусство, рассчитанное на широкий охват масс, искусство, монополизированное более, чем какое-либо другое, господствующими классами, с особенной остротой и яркостью обнажает идеологический облик послевоенной буржуазии, отражая процесс ее фашизации. Яркое выражение установок буржуазной демократии получили в эстетике так наз. интимизма. Это течение представляло собой экспрессионизм, приспособившийся к условиям частичной капиталистической стабилизации, пришедший к оправданию буржуазной действительности и соответственно ярко обнаруживающий черты упадочного психологизма и мистически окрашенного импрессионизма. Интимизм уводит от социального к индивидуальному, в план «извечных» проблем и причудливых извивов индивидуальной психологии («Мальгрэн» Шефера, «Чудо рождается из тебя» Герзе, «Блуждание сердца» и др.). Этому отвечает и лиризация интимистской радиописи, построение ее как внутреннего монолога или диалога. Таков жанр лирической монодрамы («Сестра Генриетта» Кессера, «Чудо рождается из тебя» Герзе и др.), интимно-бытовой, семейный жанр (напр. «Чудеса брака» Матерна, где слушатель «заглядывает» как бы через замочную скважину в различные квартиры дома).

Наряду с интимизмом большую роль в радиодраматургии в Германии и вообще на Западе играл конструктивизм, исходивший в области спецификации радиоискусства из его технической базы. Технологическая эстетика формализма выдвигает в качестве ос-

новной проблему радиогеничности — тех изменений, которые привносятся всеми звеньями радиопередачи, — и выведения на этой основе рецептов построения радиогеничных произведений без какой-либо связи с содержанием последних.

Основной, специфический для радио и новый для искусства материал конструктивист видит в ш у м а х. Конструктивист заинтересован не связями изображаемого им мира, а фактурной обработкой свободно комбинируемого звукового материала. Отсюда бессюжетность конструктивистских радиописей. Элементарным жанром конструктивистской радиописи является с л у х о в а я к а р т и н а, Hörbild (напр. «Товарищи моря» Линдемана). Серия слуховых картин, перемежаемых подчас музыкой, песенками, образует жанр художественного обозрения. Задачу радиописи некоторые конструктивисты видят в том, чтобы она стала «сверхпартийным политическим репортажем». Воспроизводить таким образом «нейтральную» позу буржуазной технической интеллигенции в борьбе труда и капитала, конструктивизм на радио служит методом апологии капитализма (теоретики конструктивистской радиописи — Понге, Широкауэр, Бишоф, Цукер, Фишер и другие).

Параллельно с углублением кризиса и ростом фашизации в Германии выделяется группа попутчиков национал-социализма из рядов фашизирующей буржуазной интеллигенции, которую можно назвать группой т а л и с т о в (total — всеобщий, целостный); сюда можно причислить искусствоведов и критиков — Кольба, Кутшера, Эльцингера и других, драматургов — Кизера, Гейница, Леонгарда и других. Тоталитаристы воспроизводят социально-политические установки фашизма в форме наиболее общих, отвлеченных философских идей, культивируют искусство абстрактное, символическое, иррационалистическое. Стремление к расширению социальной базы буржуазной диктатуры ведет к поискам всякого рода абсолютных, общеобязательных норм, находимых преимущественно в философии объективного идеализма, реакционного правого гегельянства, в религиозной метафизике. С точки зрения «содержательности» воинствующего религиозного идеализма тоталитаристы критикуют формализм в радиодраматургии. Тенденция к установлению «авторитарных отношений» приводит тоталитаристов к борьбе с субъективизмом и индивидуализмом в искусстве. Тоталитаристская драматургия стремится освободить радиописю от всего материального, конкретного, в частности от бытового. Устраняется всякая локальность во времени и пространстве; не допускаются никакие образительные, натуралистические шумы; драма возвращается к принципу единства места. Согласно поэтике тотализма содержание радиописи должно составлять «общечеловеческое», «вневременное», «символическое». Сюжет упрощается; желательным становится единство действия, не затемняющего схематической игры «первичных сил». Вместо индивидуализированных персонажей в пьесах дейст-

вуют схематические типы, мифические, аллегорические фигуры. Характеристическая окраска голосов исполнителей заменяется «отвлеченным звучанием», которое объявляется специфическим для радио. В поисках моментов «сверхиндивидуального» делают опыты возрождения в радиопьесах античного хора. В драмы вводятся «сверхсюжетные» персонажи, истолковывающие скрытый смысл происходящего. «Классическим» жанром тотализма является радиомистерия. Примером радиомистерии может служить «Шах! Палаандра» Гейнца, где вне времени и пространства действуют абстрактные, метафизические сущности — голос мира, Дух великого, Дух малого, человек и т. д. Распространенным является также жанр религиозной радиосюиты. Романтизация средневековья, лозунги возрождения религии и религиозного искусства — обычная тематика такого рода пьес. К этим жанрам примыкают многочисленные переработки для радио средневековых мираклей, моралитэ, легенд, античных и библейских мифов и т. п.

По мере усиления фашизации в Германии тоталистская радиодраматургия начинает воспроизводить национал-социалистические лозунги все с большей определенностью и конкретностью. Тоталистская радиомистерия становится социальной мистерией на злободневную тему (чуждое избавление от кризиса, безработицы, возрождение Германии Гитлером, превращение материалистов, революционеров в набожных национал-социалистов и т. п.). Проповедь милитаризма, империалистических захватов, создания «Великой Германии», антикоммунистическая агитация становятся за последний период основным содержанием фашистской радиодраматургии, все более превращающейся в обнаженную и упрощенную национал-социалистическую агитку.

Библиография: P o n g s H., Das Hörspiel, Stuttgart, 1934; K o l b R., Horoskop des Hörspiels, B., 1932; Dichtung und Rundfunk, Reden u. Gegenreden, Berlin, 1930 (стенограмма Кассельской конференции); L a m p e F. u. S c h e i f f l e r E., «Rundfunk-Empfang». Langensalza, 1929. Статьи, рецензии и тексты радиопьес в журн.: «Der deutsche Rundfunk», «Bayerische Radio-Zeitung», «Funks», «Die Sendung», «Radio-Welt», «Weltbühne», «Jahrbuch Reichs-Rundfunk-Gesellschafts» и др. О высказываниях Ленина о значении радиовещания см.: «Рабочая газета», [М.], 1925, № 25 от 31 января; «Ильин радиодифкатор» С. Б о т и н а, «Известия ЦИК», 1927, № 17 от 21 января; «Ленин и радио» Н. Г. (Н. Горбунов), «Радио всем», М., 1927, № 21 (40); «К истории радиовещания в СССР» проф. М. А. Бонч-Бруевича (стр. 499); М и х а й л о в с к и й Б. и П е с и с В., Статьи в журн.: «Говорит СССР», 1932, №№ 25, 28—30; 1933, №№ 4, 7, 11—13, 17—18; в журн. «Знамя», 1934, № 2 (Германский милитаризм в радиокисстве). Б. Михайловский

РАДИЧЕВИЧ Бранко [1824 — 1853] — сербский лирик. Основную и среднюю школу окончил в Хорватии и Венгрии, умер студентом юридического факультета в Вене. При жизни Радичевич выпустил две книги стихов: «Песме» (Песни, Вена, 1847) и книгу эпических песен «Гојко и Хајдуков гроб» (Гойко и могила партизана, 1851). После смерти Р. была выпущена еще одна книга его стихов «Песме» в Теншваре (Венгрия) в 1862.

Р. является одним из лучших сербских поэтов. В его стихах не заметно даже следа книжных, в особенности иностранных влияний, столь заметных у громадного большин-

ства сербских поэтов. Его лирика воспроизводит действительную жизнь, выражает мысли, стремления и чувства современной ему мелкобуржуазной сербской молодежи Хорватии и Венгрии. На фоне его иногда чрезвычайно жизнерадостной, бесшабашной лирики — «Бачки растанак» (Студенческая разлука) и пр. — выделяется несколько стихотворений, навеянных предчувствием близкой смерти, полных глубокой печали — «Кад млидијах умрети» (В предчувствии смерти). Эпические стихотворения Р. слабее. В творчестве Р. иногда проскальзывает сочувствие контрреволюционному в эти годы сербскому национализму. Радичевич был первым сербским поэтом, писавшим по новому правописанию, и противником «иллиризма» (см.). Произведения Радичевича выдержали большое количество изданий.

Библиография: П. Скерлић Ј., Историја нове српске књижевности, Београд, 1921. А. Д—ский

РАДИЩЕВ Александр Николаевич [1749—1802] — революционер-писатель. Родился в небогатой дворянской семье. Воспитывался в Пажеском корпусе. Затем в числе других 12 юношей был послан Екатериной II за границу в Лейпциг для подготовки «к службе политической и гражданской». В Лейпциге Р. изучал французскую просветительную философию, а также немецкую (Лейбниц). Большое влияние на политическое развитие Р. имел «вождь его юности», талантливый Ф. В. Ушаков, жизнь и деятельность к-рого Р. впоследствии — в 1789 — описал в «Житии Ф. В. Ушакова». Вернувшись в Россию, Р. в конце 70-х гг. служил в таможне чиновником. С 1785 он начал работать над своим главным произведением — «Путешествие из Петербурга в Москву». Оно было напечатано Р. в собственной типографии в 1790 в количестве около 650 экз. Книга, с необычайной для того времени революционной смелостью разоблачавшая самодержавно-крепостнический режим, обратила на себя внимание как «общества», так и Екатерины. По приказу последней 30 июля того же года Р. был заключен в Петропавловскую крепость. 8 августа он был присужден к смертной казни, к-рая указом 4 октября была ему заменена десятилетней ссылкой в Илимск (Сибирь). Из ссылки Р. был возвращен в 1797 Павлом I, но восстановлен в правах он был лишь Александром I, к-рый привлек Р. к участию в комиссии по составлению законов. В этой комиссии, как и раньше, Р. отстаивал взгляды, к-рые не совпадали с официальной идеологией. Председатель комиссии напомнил Р. о Сибири. Большой и измученный, Радищев ответил на эту угрозу самоубийством [12 сентября 1802], сказав перед смертью: «потомство отомстит за меня». Впрочем факт самоубийства точно не установлен.

Взгляды, изложенные в «Путешествии», частично нашли свое выражение и в «Житии», и в «Письме к другу» (написано в 1782, напечатано в 1789), и еще раньше в примечаниях к переводу сочинения Мабли «Размышления о греческой истории».

Помимо того Р. написал «Письмо о китайском торге», «Сокращенное повествование о



А. Н. РАДИЩЕВ
С гравюры Вендрамини

приобретении Сибири», «Записки путешествия по Сибири», «Дневник путешествия по Сибири», «Дневник одной недели», «Описание моего владения», «Бова», «Записки о законоположении», «Проект гражданского уложения» и др. В «Описании моего владения», написанном в Калужском имении по возвращении из ссылки, повторяются те же антикрепостнические мотивы, что и в «Путешествии». «Бова», дошедший до нас только в отрывке, — попытка обработки народного сказочного сюжета. Эта стихотворная повесть носит отпечаток сентиментализма и в большей мере классицизма. Эти же черты характеризуют и «Песню историческую» и «Песни Всегласа». До ссылки Р. написал «Историю сената», которую сам и уничтожил. Некоторые историки, как Пышин, Лященко и Плеханов, указывают на участие Р. в «Почте духов» Крылова и на принадлежность ему заметок, подписанных Сильфой Дальновидом, хотя это указание и берется в некоторых работах под сомнение.

Самым значительным произведением Радищева является его «Путешествие». В отличие от «улыбательной» сатирической литературы екатерининских времен, скользившей по поверхности общественных явлений и не дерзавшей идти дальше критики лицемерия, ханжества, суеверия, невежества, подражания французским нравам, сплетен и мотовства, «Путешествие» прозвучало революционным набатом. Недаром так сильно встревожилась Екатерина II, которая на книгу Р. написала «замечания», послужившие основой для вопросов следователя, известного «кнутобойца» Шешковского. В приказе об отдаче Р. под суд Екатерина характеризует «Путешествие» как произведение, наполненное «самыми вредными умствованиями, умаляющими должное ко властям уважение, стремящимися к тому, чтобы произвести в народе негодование противу начальников и начальства, наконец, выражениями противу сана и власти царской». Она поэтому никак не могла поверить, что «Путешествие» было разрешено цензурой («Управой благочиния»). В действительности же такое разрешение тогдашним петербургским полицмейстером, «шалун» Никитой Рылеевым, не прочитавшим книги, было дано. Хотя ода «Вольность», в которой особенно сильны антимоноархические тенденции Р., и была в «Путешествии» напечатана со значительными купюрами, Екатерина все-таки уловила ее настоящую сущность; об этом говорит ее приписка к «Оде»: «Ода совершенно ясно бунтовская, где царям грозитя плохой. Кромвелев пример приведен с похвалой». Испуг Екатерины станет особенно понятным, если вспомним, что «Путешествие» появилось в свет, когда еще свежа была память о Пугачеве и как раз в первые годы французской революции, сильно взволновавшей «философа на троне». В это время начались гонения на «мартинистов», на писателей вроде Новикова, Княжнина. В каждом передовом писателе Екатерина видела смутьяна. В отношении Радищева Екатерина полагала, что «французская революция решила себя определить в России первым подвизателем». Помимо запрещения «Путешест-

вия» были отобраны и сожжены «Житие» и «Письмо к другу».

Выступление Р. исторически было вполне закономерно, как одно из самых ранних и последовательных выражений капитализации страны. «Путешествие» содержало в себе целую систему революционно-буржуазного мировоззрения.

В своих взглядах на политическое устройство Российского государства Р. склонялся

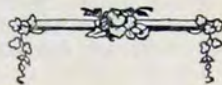
ЖИТИЕ

ФЕДОРА ВАСИЛЬЕВИЧА УШАКОВА,

сб

приобщеніемъ нѣкоторыхъ его

сочиненій.



ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ,
въ Императорской Типографіи

1789 года.

к народному правлению. Поезд через Новгород (гл. «Новгород») Радищев использует для воспоминаний о былом, о народовластии в Новгороде. В «Путешествии» можно, правда, найти места, когда Р. со своими проектами и описаниями социальных несправедливостей обращается к царю. Это сблизжает его с некоторой частью западноевропейских просветителей, которые ожидали реализации своих утопических систем от содействия «просвещенных» монархов. Цари, говорили просветители, делают зло потому, что не знают истины, что их окружают плохие советники. Стоит заменить этих последних философами — и все пойдет по-иному. В главе «Спаская полость» Р. рисует картину сна, являющуюся памфлетом против Екатерины II. Во сне он — царь. Все перед ним преклоняются, расточают похвалы и панегирики, и лишь одна старуха-странница, символизирующая «истину», снимает с его глаз бельмо, и тогда он

видит, что все царедворцы, окружавшие его, лишь обманывали его.

Но несмотря на наличие таких мест, нельзя считать правильным утверждение кадетского профессора Милюкова, что Р. якобы своим сочинением обращался гл. обр. к «философу на троне». Р. был первым русским республиканцем, яростно выступая против самодержавия, считая его «тиранством» и основой всех зол общества. Любый факт и событие в жизни используются Р. для критики «самодержавства», которое «есть наипротивнейшее человеческому естеству состояние». Р. пользуется любым предлогом, чтобы противопоставить народ, отечество—царю. Екатерина верно по этому поводу заметила: «Сочинитель не любит царей и где может к ним убавить любовь и почтение, тут жадно прицепляется с резкой смелостью». Особенно последовательным борцом против монархизма вообще и российского самодержавия в частности Р. выступил в своей оде «Вольность». В последней Р. изобразил суд народа над преступником, «злодеем» царем. Преступление царя заключается в том, что он, «увенчанный» народом, забыв «клятву данну», «восстал» против народа. Эту сцену суда Р. кончает так: «Единой смерти на то мало... умри, умри же ты стократ!» Ода «Вольность», написанная с большой художественной силой, формально изображает казнь Карла Стюарта I восставшим английским народом, но, разумеется, воодушевить Р. и поднять его музу на большую высоту могла только российская действительность и ожидание народных восстаний, а не казнь монарха, совершенная в далекой Англии 150 лет назад.

Но Р. не столько занимал политический строй государства, сколько экономическо-правовое положение крестьянства. В ту пору, когда крепостничество усилилось, Р. яростно, революционно смело и последовательно выступал против него. Р. понимал, что дело «Салтычихи»—не случайный эпизод, а законное явление крепостничества. И он требовал уничтожения последнего. В этом отношении Р. пошел дальше не только своих современников в России—Челинцева, Новикова, Фонвизина и др.,—но и зап.-европейских просветителей. В то время, когда Вольтер в своем ответе на анкету Вольного экономического общества полагал, что освобождение крестьян—дело доброй воли помещиков; когда де Лаббе, предлагавший освободить крестьян, сделал это с оговоркой, что сначала надо воспитанием подготовить крестьян к этому акту; когда и Руссо предлагал сначала «освободить души» крестьян, а лишь затем их тела,—Р. поставил вопрос освобождения крестьян без всяких оговорок.

Уже с самого начала «Путешествия»—с Любани (гл. IV)—начинаются записи впечатлений о горемычной жизни крестьян, о том, как крепостники не только эксплуатируют крестьян в своем хозяйстве, но отдают их в наем, как скотину. В результате непосильной барщины материальное положение крестьян ужасно. Крестьянский печеный хлеб состоит на три четверти из мякины и на одну четверть из несеянной муки (гл. «Пешки»). Крестьяне

живут хуже скота. Крестьянская нищета вызывает у Р. слова возмущения по отношению к помещикам: «Звери алчные, пьяницы ненасытные, что крестьянину мы оставляем? То, что отнять не можем, воздух». В главе «Медное» Р. описывает продажу крепостных с торгов и трагедию разделенной—в результате продажи по частям—семьи. В главе «Черная грязь» описывается брак по принуждению. Ужасы рекрутского набора (гл. «Городня») вызывают замечания Р., который рассматривает рекрутов как «пленников в отечестве своем». В главе «Зайцево» Р. рассказывает, как крепостные, доведенные своим тираном-помещиком до отчаяния, убили последнего. Это убийство помещика Р. оправдывает: «невинность убийцы, для меня по крайней мере, была математическая ясность. Если идушу мне, нападает на меня злодей, и вознесши над главою моею кинжал восхочет меня им пронзить, убийцею ли я почтуса, если я предупреджу его в его злодеянии, и бездыханного к ногам моим повергну».

Рассматривая крепостничество как преступление, доказывая, что крепостной труд непроизводителен, Р. в главе «Хотиллов» намечает «проект в будущем», проект постепенной, но полной ликвидации крепостничества. Прежде всего—по проекту—уничтожается «домашнее рабство», запрещается брать крестьян для домашних услуг, разрешается крестьянам вступление в брак без согласия помещика. Земля, обрабатываемая крестьянами, в силу «естественного права» должна, согласно проекту, стать собственностью крестьян. Предвидя оттяжку с освобождением, Радищев грозит помещикам «смертью и познанием», напоминая им историю крестьянских восстаний. Характерно, что нигде в «Путешествии» Р. не говорит о выкупе крестьян: выкуп противоречил бы «естественному праву», адептом которого был Р.

Революционность Р. следует, разумеется, понимать исторически. Р. был просветителем-идеалистом, хотя материалистические тенденции в целом ряде вопросов выступали у него довольно сильно (в высказываниях против мистицизма, к-рый в результате масонской пропаганды стал тогда усиленно распространяться, в объяснении любви эгоизмом и т. д.). Милюков, стремясь подстричь Р. под либерала, отвергает материализм Р. и считает его полным лейбнианцем. Это неверно. Лейбнианство, особенно в философском трактате, у него имеется, но «Путешествие» идейно связано не с Лейбницем, а с Гельвецием, Руссо, Мабли и др. лит-рой французского просветительства.

«Путешествие» Р. как литературное произведение не вполне свободно от подражания. Но несмотря на наличие в нем элементов чужих влияний, в основном оно глубоко оригинально. Часто отмечаемое сходство «Путешествия» Р. с «Сентиментальным путешествием» Стерна имеется лишь в композиции. Сходство с «Философской историей обеих Индий» Рейналя можно найти только в силе патетики. По содержанию же Радищев вполне оригинален. Еще меньше можно говорить о подражателности Р. современной ему рус-

ской литературе. Правда, отдельные сатирические моменты «Путешествия» (осмеяние мод, щеголих, приглашения иностранных губернаторов, обличение развратной жизни великосветских кругов и т. д.) совпадают с сатирой журналов Новикова, сочинений Фонвизина, Княжнина, Капниста. Но в то время как эти писатели в критике феодально-крепостнического порядка в основном не шли дальше мелких изобличений, Р. раскрывал его основу. Кроме того, если подавляющее большинство сатирической журналистики, разоблачая и критикуя современные нравы, звало назад, к «хорошим» временам и нравам прошлого, Р. своей критикой звал вперед. Так обр. то новое, что внес Р. как по сравнению с своими западными учителями, так и по отношению к своим ближайшим русским соратникам из лагеря Новикова,—это гораздо более глубокая правдивость в трактовке русской действительности, это ярко выраженные реалистические тенденции творчества, это его революционность.

Анализ языка «Путешествия» вскрывает его двойственность. Язык «Путешествия» понятен и прост, когда Р. пишет о реальных вещах, о непосредственно виденном и пережитом. Когда же он касается абстрактных моментов, язык его становится малопонятным, архаичным, напыщенным, ложноплафосным. Но все-таки было бы ошибкой утверждать подобно М. Сухомлинову, что эти два момента составляют две различные струны: «свое» и «чужое», между которыми нет якобы «внутренней органической связи». Сухомлинову, как и другим буржуазным историкам, хотелось бы «освободить» Р. от всего чужого, т. е. от влияния революционной Франции, и превратить его в «истинно-русского» либерала. Подобные утверждения не выдерживают критики. Архаичность абстрактных рассуждений Радищева не только объясняется недостаточным знанием Р. русского языка, но и тем, что для многих философско-политических понятий русский язык был тогда недостаточно подготовлен.

Несмотря на указанные недостатки, «Путешествие» отличается большой художественной силой. Р. не ограничивается жалостливым описанием горемычной жизни русского крестьянства. Его изображение российской действительности проникнуто едкой, часто грубой иронией, меткой сатирой и большим пафосом обличения.

Литературоведческие взгляды Р. изложены в главах «Тверь» и «Слово о Ломоносове» и в «Памятнике дактилохорическому ввязию», посвященном изучению «Телемахиды» Тредьяковского. Пушкин, который в своей статье о Р. не шадит последнего, признал замечания Р. на «Телемахиду» «замечательными». Замечания Р. идут по линии формально-звукового анализа стиха Тредьяковского. Радищев выступал против стихотворных канонных, установленных поэтикой Ломоносова, к-рых цепко держалась современная ему поэзия. «Парнас окружен ямбами», говорит иронически Р., «рифмы стоят везде на карауле». Р. был революционером и в области поэзии. Он требовал от поэтов отказа от обязатель-

ной рифмы, свободного перехода к белым стихам и обращения к народной поэзии. В своей поэзии и прозе Р. показывает пример смелого разрыва с каноническими формами.

Если сам Радищев мало воспринял от своих отечественных современников, то его «Путешествие» оказало огромное влияние как на его поколение, так и на последующие. Спрос на «Путешествие» был настолько велик, что в виду его изятия из продажи за каждый час чтения платили по 25 руб. «Путешествие» стало распространяться в списках. Влияние Р. заметно в «Путешествии по северу России в 1791 г.» его товарища по Лейпцигскому университету И. Челинцева, в «Опыте о просвещении относительно к России» Пнина, частично в сочинениях Крылова. В своих показаниях декабристы ссылаются на влияние на них «Путешествия». Советы отца Молчалину в грибоедовском «Горе от ума» напоминают соответствующее место в «Житии», и даже ранний Пушкин в пьесе «Бова» [1815] мечтал «сравняться» с Р.

После смерти Р. критическая лит-ра его замалчивала. Ни одним словом о нем не упоминали в учебниках по лит-ре. Пушкин, своими статьями о Р. «открывший» его, не без основания поэтому упрекал Бестужева: «как можно в статье о русской словесности,—спрашивал Пушкин,—забыть Радищева. Кто же мы будем помнить?» Но и попытка Пушкина «открыть» Р., как известно, не имела успеха. Его статья хотя и была направлена против Р., все же не была пропущена николаевской цензурой (она увидела свет лишь 20 лет спустя, в 1857). В России новое издание «Путешествия» могло появиться лишь в 1905. Но Р. не только замалчивали. Критики пытались представить его либо сумасшедшим, либо бесталанным писателем-подражателем, или обыкновенным либералом, или расквашенным чиновником. Между тем доказано, что Р. не отрекся от своих убеждений. Отречение от идей «Путешествия» и «раскаивание» на допросах у Шешковского были вынужденными и неискренними. В письме из Сибири к своему покровителю Воронцову Р. писал: «... я признаюсь в превратности моих мыслей охотно, если меня убедят доводами лучше тех, которые в том случае употреблены были». Он приводит пример с Галилеем, к-рый под давлением насилия инквизиции также отрекся от своих взглядов. Производом через Тобольск в Илимский острог Р. написал стихи, выражавшие его умонастроение: «Ты хочешь знать кто я? Куда я еду? Я тот же что и был, и буду весь мой век». Вся последующая деятельность Р. доказывает, что он был и умер революционером.

Имя Радищева занимает и навсегда займет почетное место в истории общественной мысли в России.

Библиография: 1. Из позднейших изданий текстов Р.: Путешествие из Петербурга в Москву. [Ред. и вступ. ст. Н. П. Павлова-Сильванского и П. Е. Щеголева], СПб, 1905; Путешествие из Петербурга в Москву. Фотографическое воспроизведение первого изд. (СПБ, 1790). Изд. «Академия», М., 1935; Полное собр. сочин., под ред. С. Н. Троицкого, 3 тт., СПб, 1907; То же, под ред. проф. А. К. Бороздина, проф. И. И. Лапина и П. Е. Щеголева, 2 тт., СПб, 1907; То же, ред., вступ. ст. и примеч. Вл. Вл. Калаша, 2 тт., М., 1907; О законопо-

ложения, «Голос минувшего», 1916, XII (вновь открытая записка с предисл. и примеч. А. Пепельницкого).

II. Пушкин А. С., Александр Радищев, «Сочинения», т. VII, изд. П. В. Анненкова, СПб, 1857 (перечень и в позднейших изданиях сочинений Пушкина); Сухомлинов М. И., А. Н. Радищев, «Сб. Отд. русск. яз. и слов. имп. Академии наук», т. XXXII, № 6, СПб, 1883 (перечень в его «Исследованиях и статьях по русской истории», т. I, СПб, 1889); Мякотин В. А., На заре русской общественности, в сб. статей автора «Из истории русского общества», СПб, 1902; Калаш В. В., «Работва враг», «Изв. Отд. русск. яз. и слов. имп. Академии наук», т. VIII, кн. IV, СПб, 1903; Туманов М., А. Н. Радищев, «Вестник Европы», 1904, II; Покровский В., Историческая хрестоматия, вып. XV, М., 1907 (перепечатка многих историко-литературных статей о Р.); Луначарский А. В., А. Н. Радищев, Речь, П., 1918 (перечень в кн. автора «Литературные силуэты», М., 1923); Сакулин П. Н., Пушкин, Историко-литературные эскизы. Пушкин и Радищев. Новое решение спорного вопроса, М., 1920; Семеновиков В. П., Радищев, Очерки и исследования, М., 1923; Плеханов Г. В., А. Н. Радищев (1749—1802), (Посмертная рукопись), «Группа „Освобождения труда“», сб. № 1, Гиз, М., 1924 (ср. «Сочинения» Г. В. Плеханова, т. XXII, М., 1925); Луполов И., Трагедия русского материализма XVIII в. (К 175-летию со дня рождения Радищева), «Под знаменем марксизма», 1924, VI—VII; Богословский П. С., Сибирские путевые записки Радищева, их историко-культурное и литературное значение, «Пермский краеведческий сборник», вып. I, Пермь, 1924; Егоров же, Радищев в Сибири, «Сибирские огни», 1926, III; Скафтымов А., О реализме и сентиментализме в «Путешествии» Радищева, «Ученые записки саратовского гос. им. Н. Г. Чернышевского ун-та», т. VII, вып. III, Саратов, 1929; Статья, комментарий, примеч. и указатели к тексту «Путешествия», фотолитографски воспроизведенного с 1-го изд., изд. «Academia», Москва, 1935 (II том этого издания).

III. Мандельштам Р. С., Библиография Радищева, ред. Н. К. Пиксанова, «Вестник Коммунистической академии», кн. XIII (Москва, 1925), XIV и XV (Москва, 1926).

РАДКЛИФФ Анна (урожд. Уорд) [Ann Radcliffe, 1764—1823] — английская писательница. Автор популярных в свое время «сенсационных» романов, или так наз. «романов ужаса». Первый роман Р.—«The castles of Athlin and Dunbayne» (Замок Атлин и Денбайн, 1789)—в художественном отношении слаб; «A Sicilian romance» (Сицилийская повесть), вышедшая в 1790, стоит выше. В 1791 появляется «The romance of the forest» (Лесной роман)—уже вполне законченное произведение со сложной интригой и прекрасными описаниями ландшафта. В 1794 выходит если не лучший, то наиболее популярный из романов Р.—«Mysterries of Udolpho» (Удольфские тайны), а в 1797—«The Italian» (Итальянец).

Творчество Р. относится к эпохе аграрно-промышленного переворота в Англии и революции 1789 во Франции. В процессе классовой борьбы и столкновения враждебных классовых идеологий дворянская лит-ра выдвигает новый литературный стиль, отражающий умонастроения дворянства, вытесняемого крупным капиталом. Выражением этого реакционного течения в английской литературе явился ранний романтизм, возрождающий готику, а первым его представителем был Уолпол (Н. Walpole, 1717—1797) с его готическим романом «The castle of Otranto» (Замок Отранто, 1764), за к-рым последовала серия произведений этого жанра. Им свойственны идеализация докапиталистических общественных отношений, средневековья, Востока и стран, где промышленный капитализм еще не успел прийти на смену феодально-крепостнической формации. Они воскрешают полуразрушенные замки, окруженные рвами, подъемные мосты,

мрачные подземелья живописных разбойников (brigands pittoresques), благородных рыцарей, мрачных злодеев и страшную фантастику. У Радклифф имеются все аксессуары готического романа.

Сюжетное построение «Лесного романа», «Удольфских тайн» и «Итальянца» в основном



Иллюстрация к роману Радклифф «Тайны в черной башне» (Москва, 1816)

сходно. В центре—героиня, бедная сирота таинственного происхождения, проявляющая необычайную стойкость при всяких испытаниях, натура чувствительная, в конце романа становящаяся женой «благородного героя». Основными мотивами являются: путешествие, позволяющее автору ввести описания юга Европы, тайны рождения, неожиданное наследство, а также целая серия тайн (таинственные звуки, вещи, сны, предзнаменования и пр.). Во всех романах традиционный счастливый конец—торжествующая добродетель и наказанный порок.

Характеры Р. традиционны и восходят к французскому галантно-авантюрному роману XVII века. Они лишены всякой индивидуализации. Непременными персонажами являются помимо молодых героев злая тетка-интриганка, мрачных злодеев, разбойники и монахи. Повествовательная манера Р. представляет собой зигзагообразную линию, изобилующую отступлениями от основной сюжетной линии в виде отдельных вставных новелл.

Несмотря на ограниченность художественных возможностей, узость кругозора и идейную бедность ее произведений, естественных

для идеолога уходящего класса, Р. разработала поэтику «романа ужасов» (несомненно ее огромная изобретательность в создании эффектов ужаса), ввела романтич. пейзаж (ночной, сумеречный и пасторально-идиллический) и создала тип романтич. героя, послужившего прототипом для так наз. «байронического» героя XIX века. Ее техника тайны, сюжетные мотивы и описательные приемы оказали довольно значительное влияние на европейские лит-ры первой половины XIX в., в том числе и на русскую, где романы Р. вызвали многочисленные подражания.

Из английских писателей технику введения и раскрытия тайны особенно использовал Вальтер Скотт, сюжетные мотивы и описательные приемы—Булвер Литтон [20—30-е годы], Эмилия и Шарлотта Бронте, Диккенс и Рид, Коллинз (Collins W. W., *The woman in white*, 1860), а во второй половине XIX века Томас Харди (T. Hardy, 1840—1928) и Стивенсон (R. L. Stevenson, 1850—1894) — «Kidnapped» (Похищенные, 1886), «The master of Ballantrae» (Хозяин Баллантраэ, 1889).

Библиография: I. The novels of Mrs A. Radcliffe (с биограф. очерком В. Скотта), 1824; Poems, 1815—1816, 2 vv., 1834.

II. Фриче В., Очерк развития западно-европейских литератур, М.—Л., 1930; Cambridge history of English literature, v. XI, Cambridge, 1922; Veers H. A., History of English Romanticism in the XVIII century, L., 1899; Dibellius W., Englische Romankunst, Berlin, 1910; Richter H., Geschichte der englischen Romantik, Halle, 1914; Raleigh W., The English novel, 5-th ed., 1904; Jeaffreson J. C., Novels and novelists from Elisabeth to Victoria, L., 1858; LeFèvre-Deumier J., Célébrités anglaises, P., 1895; Saïntsbury G., The English novel, L., 1913; Loliée F., History of comparative literature, L., 1906; Cross W. L., The Development of the English novel, N. Y., 1899; Walpole H., The English novel. Some notes on its evolution, Cambridge, 1925; Killen A., Le Roman terrifiant ou roman noir de Walpole à A. Radcliffe et son influence en France, Paris, 1923; Summers A. J., Ann Radcliffe, в его сборнике «Essays in petto», London, 1928, p. 1—29.

Н. Егорова

РАДЛОВА Анна Дмитриевна [1891—]— поэтесса и переводчица. Отец—личный дворянин. Печататься начала с 1915 в журн. «Аполлон». Р. принадлежат три сборника стихов: «Соть» [1918], «Корабли» [1920], «Крылатый гость» [1922]. С 1922 работает над переводами зап.-европейских классиков. Особенно значительна ее работа над шекспировским театром, начатая в 1929.

Мир узко личных настроений—основное содержание поэзии Р. Оторванность от действительности особенно сказывается в первом сборнике стихов. Для Р. первого периода революции характерно, подобно многим представителям интеллигенции, пассивное отношение к победе пролетариата. Она уходит от революционных и предреволюционных событий в круг индивидуалистических настроений—в ее стихах преобладают мотивы смерти, любви, чувство обреченности. В последующем развитии творчества Р. выражает стремление подойти к изображению современности. Революцию Р. приняла не в ее настоящем значении, а как «грозовой воздух», «веселую грозу». Она любит «отблеском на небе», смотря, «как милый дом горит». Сказывается у Р. тяготение к классическим образам. Стихи отличаются холодной пластичностью и не-

которым однообразием. В последнее время большую известность приобрели ее переводы Шекспира. Воссоздавая точно характер оригинала, они являются шедеврами переводческой работы.

Библиография: I. Соты, изд. «Фиаметта», П., 1918; Корабли, Вторая книга стихов, изд. «Алконост», П., 1920; Крылатый гость, Третья книга стихов, изд. «Petropolis», П., 1922; Богородица корабль, изд. то же, Берлин, 1923.

II. Гусман Б., Сто поэтов, Тверь, 1923; Кузмин и М., Условности, П., 1923, стр. 169—176. Отзывы: Чудовский В., «Начало», 1921, I; Егоров, «Вестник литературы», 1921, III; Оксенов И. И., «Книга и революция», 1921, VII; Слонимский А., «Книга и революция», 1923, XI—XII (о «Крылатом госте»). Н. Пресман

РАДУЛЕСКУ—см. «Редулеску».

РАДЧЕНКО—см. «Украинская литература».

РАЕВСКИЙ Владимир Федосеевич [1795—1872]—поэт-декабрист. Р. в семье одного из богатейших помещиков Курской губ. Первоначальное воспитание получил в Московском университетском благородном пансионе, затем в Дворянском полку при 2-м кадетском корпусе, по окончании к-рого участвовал в заграничных походах 1813—1816. Жизнь в Европе способствовала более глубокому пониманию Р. язв аракчеевской России: гнет



крепостничества, принижения личности, жестокости нравов, невежества. За границей Раевский внимательно изучал Монтескье, Руссо и др. буржуазных мыслителей. Усиление реакции заставило его выйти в отставку. Раевский вступил в «Союз благоденствия» и позже в «Южное тайное общество», где он занимал наиболее радикальные позиции. Был арестован в 1822, задолго до конечного взрыва декабристского движения, по обвинению в агитации среди солдат егерского полка, в котором командовал ротой.

Деятельность Р. как члена «Южного общества» протекала гл. обр. в Кишиневе, где жил тогда в ссылке Пушкин. Раевский быстро занял первое место в группе кишиневских друзей поэта. Политический агитатор, заговорщик, поэт, разносторонне образованный человек, Р. пользовался несомненным влиянием на Пушкина. По свидетельству Липранди, пер-

вое чтение «Певца в темнице» Р. сильно взволновало Пушкина. Влияние постоянных бесед Р. с Пушкиным о необходимости национального содержания в русской поэзии, равно как и образов из русской старины в столь понравившемся Пушкину «Певце в темнице» несомненно сказалось в пушкинской «Песне о вещем Олеге» и неоконченных набросках его о Вадиме. С 1822 по 1827 Раевский находился под следствием в Тираспольской крепости, где его дело рассматривалось в четырех комиссиях. Предусмотрительность Раевского, позаботившегося об уничтожении улики, и его твердость на суде не помешали обвинить его в «злонамеренном» «образе мыслей». Дело закончилось в 1827 ссылкой Раевского в Сибирь, где он пробыл до 1858.

Р.—не только первый декабрист, но и первый поэт-декабрист, незаслуженно забытый историками лит-ры. Правда, из написанного Р. сохранилось мало: опубликовано всего несколько стихотворений, написанных в тюрьме и ссылке. Они ценны как наиболее ранние образцы гражданской поэзии декабристов, получившей в Р. своего непримиримого и твердого выразителя.

Поэзия Р. отличается прежде всего революционным характером, решительным утверждением гражданского долга как основного содержания жизни и творчества. Главный противник Р.—бессмысленно жестокий режим, угнетающий народ: «Как истукан немой, народ Под игом дремлет в тайном страхе: Над ним бичей кровавый род И мысль и взор казнит на плахе». Этот мотив осознания покорности народа поработителям роднит Р. с другими писателями-декабристами, так же как и патриотизм, стремление к национальной самобытности, обусловившее интерес Р. к прошлому России, очагам свободы—вольному Новгороду и Пскову, утверждение образа полудегендарного героя свободы—Вадима. Популярны в лит-ре того времени любовные мотивы не привлекали Р., видевшего в любви едва ли не измену основному делу:

«Оставь другим певцам любовь:
Любовь ли петь, где льется кровь...»

(«К друзьям в Кшишевце», 1822).

И только когда в любимой женщине он увидел спутницу в борьбе, «упал с души его свинец». Лишенный свободы, Р. пересылает завет борьбы своим друзьям—и среди них прежде всего Пушкину—поспешить на помощь пострадавшим грекам. В стихах, посвященных дочери (А. В. Раевской, 1846), Р. передает свое дело в ее руки и через нее—в руки потомства и требует помнить о муках людей, угнетенных рабством, и о том, «... Кто их сковал железною рукой, И заклеил и рабством и позором».

Тяжесть жизни в ссылке не сломила революционного духа бойца: Р. стойко пронес через все мучения мысли и чувства революционера. Мотивы поэтического творчества Р. были типичны для левого крыла декабристов, возглавлявшегося Рылевым, и вместе с тем отличны от творчества Кюхельбекера, Одоевского и др., менее последовательных в своем рев. мировоззрении поэтов-декабристов.

Р. прежде всего—политический лирик. Его лирические «думы» и «послания» согреты и пыльны не потерявшим осязательность чувством.

Библиография: I. Заметки В. Ф. Раевского, написанные им в Сибири в 1844, «Русская старина», 1873, III; Стихотворения, там же, 1877, X; 1890, V; 1903, IX (ср. Поэты-декабристы, сб. под ред. Ю. Н. Верховского, М.—Л., 1926); Письма к сестре В. Ф. Половой (1859—1865), там же, 1903, IV, и к дочери В. В. Ефимовой (1856), там же, 1903, IX; О к с м а н Ю. Г., Из писем и записок В. Ф. Раевского, «Красный архив», т. 6 (13), М., 1925 (письма к К. А. Охотникову (1820—1821) и к А. Г. Пепенину (1822), записка «О солдатах»); Послание Г. С. Батенькову (1815), сб. «Атеней», III, Ленинград, 1926.

II. Семевский В. И., Политические и общественные идеи декабристов, СПб., 1909 (гл. V о Р. как пропагандисте); III его л е в П. Е., Декабристы, Москва—Ленинград, 1926 (статья: В. Ф. Раевский, Возвращение декабриста, В. Ф. Раевский в 1858); Г о ф м а н В., Литературная практика декабристов, «Литературная учеба», 1933, № 1.

III. Восстание декабристов. Библиография, составил Н. М. Ченцов, ред. Н. К. Писамова, Москва—Ленинград 1929. Т. Деятель

РАЕШНИК—рассказчик, показывающий р а е к—панораму с картинами, преимущественно лубочного характера, первоначально религиозного (откуда название панорамы), позднее самого разнообразного содержания. Роль Р. состояла не только в показывании картин, но и в даче пояснений к ним и зазывании публики, чем он приближается к балаганному «старик», или «деду». Собирая своими прибаутками и скороговорками зрителей, толпившихся у балаганов в ожидании зрелища и плативших по копейке «с рыла» за удовольствие посмотреть на картинки, Р. развлекал их, передавая содержание картин, но без остроумия, хоть и весьма примитивно, подчас затрагивая политические темы (если поблизости не было полиции):

«Подходи, люд честной, люд божий,
Крытый рогожей,
За медный пятак
Покажу все этак и так.
Вот французский город Париж,
Придешь—угорнишь.
Ономедни и самому сенатору Гомбегу
Подали варегу.
Дескать, проваливай!»

(Лейферт А. В., Балаганы).

Сжатая, но образная речь Р., перемешанная острым словом, пересыпанная метафорами, эпитетами, омонимиями, повторениями, сравнениями, дала свой особый и раешный стиль, рифмованную прозу, близкую стиху народной драмы (см.) и речи Петрушки—героя кукольного театра.

Раешный стих вызывал много подражаний в лит-ре, в свою очередь испытывая ее воздействие: таковы «Сказка о поле и о работнике его Балде» Пушкина, некоторые стихотворения Д. Бедного и др.

В конце XIX в. роль Р. меняется, переходя целиком в репертуар народного театра. В годы революции раешный стих как форма народного творчества проникает в агитационные пьесы, стихи и т. п.; в многотиражках и стенгазетах раздел «Р.»—одна из наиболее популярных форм сатиры и юмора.

Библиография: См. «Драма народная». Н. Комовская

РАЗБОЙНИЧЬИ ПЕСНИ—см. «Песня».

«РАЗВЛЕЧЕНИЕ»—еженедельный московский «литературный и юмористический журнал с политическими». Выходил с 1859 по

1905. Организован Ф. Б. Миллером, который и был его редактором и издателем до своей смерти [1881]. После Ф. Миллера журнал издавался его наследниками, с 1884—И. А. Щербовым. Редактировал «Р.» с 1881 А. В. Насонов, с 1885—И. А. Щербов, позже редакторами были И. Морозов, Н. Соедов и др. В «Р.» сотрудничали: Б. Н. Алмазов, Н. В. Гербель, И. И. Башмаков, Л. Мей, П. И. Вейнберг, А. И. Левитов, В. П. Буренин и др. «Р.» всегда занимало крайне умеренные либеральные позиции. Над сатирой преобладали юмор и шутка. До 1864 «Р.» все же стремилось хотя бы и к скромному и безобидному обличению чиновников, полиции, купцов и пр. С 1864 «Р.» стало совсем обывательским органом, ориентированным гл. обр. на купечество и мещанство. Даже цензурное ведомство отмечало, что «в направлении „Развлечений“ не проглядывает ничего злонамеренного, антирелигиозного или противуправительственного» и констатировало, что произведения, печатавшиеся в «Р.», «нравственные и благонамеренны». Карикатуры «Р.» тоже были бледны и часто несамостоятельны.

РАЗВЯЗКА—одна из основных композиционных единиц драматического произведения. По определению Аристотеля, развязка начинается с момента свершения «переворота в судьбе героя» и заканчивается победой или поражением последнего. Р. завершает собой борьбу противоречий, составляющих содержание драматического произведения. Разрешая их коллизию, Р. знаменует собой победу одной стороны над другой. Эффективность Р. определяется значительностью всей предшествующей борьбы и кульминационной остротой эпизода (Spannung), предшествующего Р. и заключающего в себе самую высшую точку сопротивления побеждаемой стороны и самую большую степень напряжения сил стороны побеждающей.

Р. часто не является концом произведения—за ней следует в драматических жанрах фраза под занавес («Ромео и Джульетта») или обращение к зрителям («Мой друг Погодина»). По аналогии с драматическим конфликтом термин «Р.» применяется иногда и к разрешению конфликта в повествовательных жанрах.

Р., убеждающая в своей закономерности, возможна лишь в том случае, когда она органически вытекает из поведения и характеров персонажей. Р., вытекающая из всего действия, являющаяся разрешением всех конфликтов, представляет главную функциональную, поучающую, дидактическую силу художественного произведения. Развязкой автор дает с в о е решение тем идеологическим вопросам, живым воплощением к-рых служат его герои в своих поступках, мыслях и чувствах. Поэтому Аристотель в завершении фавулы, т. е. в Р., к-рая в античных трагедиях часто происходила путем вмешательства в судьбу человека божественной силы, видел основной смысл трагедии, возбуждающей в зрителях «страх и сострадание» и тем самым воспитывающей в эллите чувство полного подчинения року, царящему над ним.

Р. античной комедии Менандра, Плавта, Теренция, отражающей собой в общей слож-

ности идеологию демократии-плутократии, всегда была результатом случая и приводила к удачному завершению бедствий героев. Философия «случая и удачи», которая была фундаментом мировоззрения античных торгашей и ремесленников, определила собой и характер Р. комедий.

Мистерияльная драма, утверждающая брэнность и призрачность земной юдоли и истинность лишь потустороннего мира, своей Р., к-рая происходила при обязательном участии небесного начала, внушала идею о чуде как об основной форме ощущения человеком бога. Р. с участием божественной силы должна была означать полную подчиненность человека божеству, милосердие к-рого может снизить на смертного и просветить его. Мистерия Р. существовала не только в средневековых мистериях, мираклях и моралите—она с успехом применялась и наиболее ярким идеологом монархической и католической реакции в Испании—П. Кальдероном (см.). Особенно типична для него Р. «Чистилища святого Патрика».

Эпоха распада феодальной формации, давшая Шекспира, предопределила и особенность Р. его трагедий, постоянно заканчивающихся гибелью почти всех персонажей и знаменующих этим глубоко пессимистическое отношение Шекспира ко времени, в к-ром «распалась связь времен». В противовес английскому театру испанский театр конца XVI и начала XVII вв. совершенно не был знаком с катастрофическими развязками Шекспира. Выражая собою идеологию испанского абсолютизма, существенно отличающегося от абсолютистских систем иных европейских стран, театр Лопе де Вега и его учеников утверждает как норму жанра благополучную Р. Испанский идальго времен Карла V и Филиппа II еще не видит неизбежности своей гибели, и поэтому создается жанр комедии, которая, несмотря ни на какие печальные события, заключающиеся в ней, должна завершиться торжеством дворянской чести и католической добродетели.

Буржуазная литература и театр создали традицию благополучных концов. Мирная Р. должна символизировать собой доступность счастья и богатства всем, умеющим их себе отвоевать. Мирная развязка должна обозначать примирение всех социальных antagonизмов. К такой демагогически-лживой развязке буржуазная литература и театр пришли уже после того, как борьба с феодальным порядком осталась далеко позади. Но благополучная Р. характерна не для всей литературы буржуазного общества—его наиболее значительные художники видели волющие противоречия капитализма. Именно этим объясняются глубоко пессимистические и объективно очень сильно разящие весь капиталистический уклад Р. романов Бальзака. Лишь утопическая Р. имеет возможность быть Р. жизнеутверждающей, какой она является во второй части «Фауста» Гёте.

Литература и театр загнивающей буржуазии, не видящей для себя просвета в будущем, культивируют развязку безысходности. Таковы развязки поэтических и драматических

произведений декадентов. Импрессионистическое и имажинистское искусство вообще не считает развязку необходимой частью произведения—впечатления и образы, данные в своей непосредственности, не координированные в систему поведения персонажей, не имеют никакого развития, а значит могут свободно обойтись, по мнению представителей данных течений, и без Р.

Оптимистичность Р. в искусстве пролетариата демонстрирует собою объективно-историческую неизбежность победы трудящихся и несокрушимость воли к борьбе за свое освобождение. Даже трагические развязки здесь оптимистичны и активны.

Библиография: См. «Драма».

Гр. Бояджиев

РАЗМЕР—см. «Метр», «Стихосложение».

РАЗМЫШЛЕНИЕ, или МЕДИТАЦИЯ—как форма философской лирики типично для сентиментализма, романтизма и др. литературных направлений, выдвигающих интроспекцию как основу творческого метода. В отличие от логически четкого рассуждения (см.)—характерной формы дидактической лирики рационалистов—Р. стремится зафиксировать непосредственный поток мыслей и эмоций, вызываемый в сознании поэта поразившим его явлением. Тематика Р. обычно связана с так наз. «вечными вопросами» (проблемы смерти, смысла человеческой жизни, бренности прекрасного и т. п.), его эмоциональная окраска—меланхолия, доходящая до пессимизма,—все это сближает размышление с э л е г и е й (см.).

Яркие образцы жанра—«Ночные думы о жизни, смерти и бессмертии» Ю н г а (см.), «Размышления поэтические и религиозные» Л а м а р т и н а (см.).

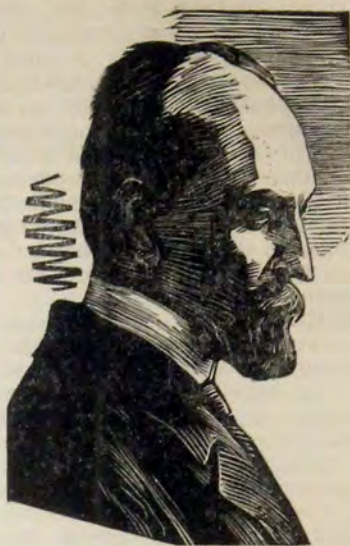
Р. С.

РАЙНИС [Rainis—псевдоним Я н а П л е к ш а н с, 1865—1929]—латышский поэт, драматург и общественный деятель. Р. в имени Тадева Курляндской губ. Отец Р.—бывший столар, позже стал арендатором имения. С восьми лет Р. учился у пастора в школе немецких баронов, затем в Рижской городской гимназии, к-рую окончил 17 лет. В 1888 окончил Петербургский университет кандидатом прав. Детство и юность Р. проходили в эпоху бурного пробуждения и расцвета национального движения против экономического, политического и национального гнета немецкого дворянства. Конец XIX в. знаменовал собой бурный рост и укрепление латышской буржуазии как в городе, так и в деревне. Создалась латышская интеллигенция, оформилось течение так наз. «младолатышей» (см. «Латышская литература»). Широкое развитие получила художественная литература, особенно поэзия (Кришьянис Баронс, Андрейс Пумпурс, Аусеклис—Микус Крогземи и др.).

Глубокое влияние национализма несомненно и в первых лит-ых опытах Райниса. Уже в первых своих стихотворениях, написанных в 14—17-летнем возрасте, Р. обнаружил значительное мастерство и оригинальность («Королева»). Наибольшее влияние на творчество Р. этого периода оказали такие поэты и национальные деятели, как Пумпурс и Аусеклис. Уже эти ранние произведения отра-

зили глубокий индивидуализм и лиричность, характерные для всего дальнейшего творчества Р. («Глубочайшие мысли»—есть перевод Брюсова, «Один», «Ранним утром» и др.). К этому времени относится также и начало его переводческой деятельности. Райнис перевел «Вориса Годунова» и «Моцарта и Сальери» Пушкина.

В годы студенчества [1884—1888] Р. сблизился с П. И. Стучка, совместно с к-рым выпускал сатирический сборник «Мелкие оводь»



(Mazie Dunduri, 1888—1889). В 1900 вышла сатирическая пьеса Райниса «Полуидеалист» (Pusiidealists), направленная против буржуазных деятелей национального возрождения, превращавших национально-освободительную борьбу в чисто буржуазное коммерческое предприятие (в «лавочку селедок»). К этому же времени относится усиленный интерес Р. к латышскому фольклору.

В 1891 Р. стал ответственным редактором прогрессивно-демократической газ. «Dienas Lapa» (Ежедневный листок), сыгравшей огромную роль в деле концентрации и мобилизации прогрессивно-демократической интеллигенции. Постоянными сотрудниками являлись будущие большевики—П. И. Стучка, Я. Янсон, Дауге, Ф. Розин и др. Отсюда берет свои истоки так наз. «новое течение» (jaunā strāva), постепенно приблизившееся к рабочему движению и к марксизму. В конце 1895 Р. покинул редакцию «Ежедневного листа» (из-за разногласий по ряду вопросов). Это время можно считать концом первого периода литературно-общественной деятельности Р. и началом второго, когда мировоззрение поэта в значительной мере стало близким к марксизму. В 1897 (первые большие аресты в Латвии) царское правительство арестовало Р. и выслало сперва в Псков, затем в Вятскую губ. За годы ссылки [1897—1903] Р. кроме сборника стихов кончил перевод «Фауста» Гёте (по отзыву специалистов—самый лучший перевод из имеющихся в мировой лит-ре). Кроме того—ряд переводов из Лермонтова,

Лессинга, Шекспира, Гёте, Шиллера, Гейне и др. Блестящие переводы Райниса много способствовали творческому обогащению латышского языка.

Подготовленный в ссылке сборник стихов «Далекie аккорды синегo вечера» (*Tālas poskaņas zilā vakarā*, 1903) сделал Райниса самым популярным и любимым поэтом широких масс. «Далекie аккорды» отражали предгрозовые мысли и настроения трудящихся масс кануна революции 1905. Здесь наряду со стихотворениями, носящими попрежнему печать глубокого индивидуализма, имеется ряд произведений, насыщенных духом борьбы, духом партийности. Но большей политической четкости мыслей Р. достиг в последующем сборнике стихов—«Посев бури» (*Vētras sēja*, 1905). Восторженный пафос великой грозы 1905 в соединении с ясностью мысли—основные черты этой книги. К этому времени относится предельная популярность Р. Не было человека в Латвии, не знавшего Р., не любившего или не ненавидевшего его. К этому же периоду, к периоду наибольшей близости Р. к пролетариату относится его «Тихая книга» (*Klusā grāmata*, 1909). В ней собраны вся скорбь, весь гнев, вся ненависть латвийского пролетариата в эпоху реакции. В этой книге политическая выдержанность местами доходит почти до четкости большевистских теоретико-политических директив («Величайшее дело», «Мелкие работы» и др.). Но после этого сборника начинается отход Р. от политической борьбы, он порывает также живое непосредственное общение с рабочими массами. Глубокая реакция, эмиграция в Швейцарию [1906—1920], полная изолированность и долгое мучительное одиночество постепенно возрождают и углубляют индивидуалистические и националистические тенденции творчества Р. Намечается явный поворот Р. вправо. В отдельных произведениях и письмах все яснее звучат чисто пацифистские гуманистические нотки, столь мало свойственные поэту раньше [против «насилия и варварства», письмо 15/IV 1912, стихи «Те, кто не забывает» (*Tie, kas neaizmirst*), трагедия «Индулс и Ария» (*Induls un Arija*), драма «Вей, ветерок» (*Pūt, vējiņi*, 1913), сборник стихов «Конец и начало» (*Gals un sākums*, 1913) и др.]. Но резкий и полный разрыв с традициями эпохи 1905 у Р. относится к началу империалистической войны. Начинается последний период творчества Райниса, характерными чертами которого являются пацифистски-культурнический национализм и оппортунизм. Кроме стихотворений, проникнутых наивной идеализацией родины, тоской по «латвийской душе», Райнис пишет ряд драматических произведений, восторженно пропагандирующих идею латышской нации и государства: «Играл-плясал» (*Sprēļu dancoju*, 1913), «Даугава» (*Daugava*), «Вороночек» (*Krauklītis*), «Иманта» (не окончена).

По возвращении из эмиграции в буржуазную Латвию [1920] Р. был избран в учредительное собрание и в сейм, принимал участие в работе латвийской соц.-дем. С 1926 по 1928 Р.—министр просвещения. Но мелкобуржуазный утопически-социальный идеа-

лизм Р., стремящийся к «культурному» сотрудничеству всех классов (ради социализма), терпит поражение за поражением в буржуазной Латвии, стране кулацкой ограниченности. Поэту приносит также разочарование партия латышской соц.-дем. Уже с 1921 поэт в своем дневнике все чаще и чаще отмечает, что «его не понимают, что ему здесь невозможно жить»; впоследствии в дневниках неоднократно встречаются записи о необходимости немедленно уехать или покончить самоубийством [6/I 1924, 4/II 1924 и т. д.].

Величайший латышский поэт, Р. по силе своего дарования может рассматриваться наряду с поэтами мировой лит-ры, значение которых далеко выходит за рамки национальной лит-ры. Основные жанры его поэзии—лирическое стихотворение, поэма, гимн, романс, элегия, эпиграмма, сентенция, афоризм и т. д. Все виды и формы стиха у Р. отличаются тщательной проработанностью, удивительной ясностью и тонкой чеканностью языка. Главная особенность его поэзии—глубокая лиричность. В годы революционного подъема писателя становятся также характерными для его творчества революционный пафос и глубокая ирония, доходящие до сарказма. Р.—поэт мысли. Целый ряд его стихов поднимается до больших философских обобщений («Ave sol», отдельные места из «Огня и ночи» и др.). Его афоризмы приобрели широкое распространение как в лит-ре, так и в обиходной речи. Непревзойденная концентрация мысли у Р. сочетается с высокой эмоциональной насыщенностью его стиха. Р. невозможно целиком отнести ни к реалистам, ни к символистам, ни к импрессионистам. Все эти элементы теснейшим образом переплетаются в его творчестве.

Как драматург Р. стал популярным после постановки «Золотого коня» (*Zelta zirgs*, 1910)—сказочно-символической пьесы об освобождении заколдованной принцессы пастухом Антином, который «умел жертвовать всем». Но зенита театральной славы Р. достиг постановкой трагедии «Огонь и ночь» (*Uguns un nakts*, 1905, поставл. в 1911)—символической пьесы из эпохи покорения латышей немцами [XIII в.]. Мыслью о необходимости самопожертвования в борьбе за народ, за идею проникнуто большинство драматических произведений Р. После смерти Р. осталось много незаконченных драм и других произведений. Многие из его драматургического творчества переведено на русский, немецкий, французский и др. европейские языки. Имеющиеся на русском и других языках переводы его лирики далеки от выявления в полной мере особенностей его поэтического стиля. Лучшие переводы на русский язык принадлежат В. Я. Брюсову.

Библиография: I. Dzīve un darbi. Biogrāfija un kopoti raksti A. Culbja apgādībā, 11 vv., Rīga, 1925 (фактически 1924)—1931; Сборник латышской литературы, под ред. В. Брюсова и М. Горького, кн-во «Парус», П., 1916; Гирт Вилкс (Вольк), Драматический этюд в 1 д., перев. Я. Гутман, изд. Моск. театрального издательства, М., 1925; Избранные сочин., с вступ. ст. Дауге, «Asademija», М., 1935 (печатаются).

II. Дауге П. И., Райнис. Певец борьбы, солнца и любви, с прилож. избранных стихотворений в переводе с латышского, под ред. И. Белоусова, Гиз, М., 1920 (ср. отзыв: Ф р и ч е В., «Печать и революция», 1921,

№ 1); журн. «Артѳа» (нач. с 1930 печат. дневники и письма Р.).

РАЙНОВ Тимофей Иванович [1888—]—философ, литературовед. Учился в Политехническом институте, окончил Петербургский ун-т по юридическому факультету. Участвовал в издававшихся Б. Лезиным сборниках, объединявших последователей А. А. Потебни, — «Вопросы теории и психологии творчества». Работы Райнова носят преимущественно философский характер. По своим философским взглядам Р. примыкал к неокантианству, в частности к Маху. Искусствоведческие и литературоведческие работы Р. насыщены философскими экскурсами. Идеалистический характер философских изысканий Райнова снижает ценность и его литературоведческие работ. Для современного литературоведения могут иметь некоторое значение лишь конкретные наблюдения Р. над элементами композиции «Обрыва» Гончарова.

Библиография: I. Главные работы по вопросам теории и истории лит-ры: Теория искусства Канта в связи с его теорией науки, «Вопросы теории и психологии творчества», т. VI, вып. I, Харьков, 1915; «Обрыв» Гончарова, как художественное целое, там же, т. VII, Харьков, 1916; Духовный путь Тютчева, II, 1923; А. А. Потебни, II, 1924; Отчуждение действия, Социологические очерки, «Вестник Коммунистической академии», 1925—1926, кн. XIII, XIV, XV; Природа в творчестве Короленко, «Червоный шлях», 1927, № 9—10; Эстетика Толстого и его искусство, в сб. «Эстетика Толстого», ГАХН, Москва, 1929.

РАЙС Эльмер [Elmer L. Rice, настоящая фамилия Ф. Райценштейн, 1892—]—современный американский драматург. Закончил с отличием высшую юридическую школу в Нью Йорке. Творческий путь Р., не лишенный своеобразия, показателен для развития мелкобуржуазного реализма США. Судьбы представителей так наз. средних слоев, в частности «белых воротничков»—армии служащих, — основное, что интересует драматурга, поднявшего, как и целый ряд других американских писателей (Шервуд Андерсон, Синклер Льюис и др.), знамя критики монополистического капитала.

Первая вещь Р., поставленная на сцене, — пьеса «On trial» (На суде, 1914, изд. 1919)—является гуманистической критикой буржуазного правосудия, понимаемого автором весьма абстрактно. В пьесе нет и намека на то, что в основе буржуазного права и этики лежит классовое начало, классовый антагонизм.

В послевоенные годы частичной стабилизации капитализма, отмеченные подъемом волны капиталистической рационализации, Р. пишет о машине («Adding machine», 1923, «Subway», 1929), парализующей волю и чувства, не обнаруживая корней капиталистической рационализации; бунт его героев индивидуалистичен, анархичен и обречен на неудачу. Надежды на «просперити» («Street scene», 1929) сочетаются с неприятием американской действительности. Бунтари обращаются в бегство: в богемские кварталы Парижа — «Left bank» (Левый берег, 1931), в экзотические дали Италии — «See Naples and Die» (1929, изд. 1930). После горького разочарования герои пьес Р. обычно возвращаются к отечественным берегам.

В 1932 Р. посетил СССР. Недавно в своем интервью с английским корреспондентом газ.

«Эра» он заявил, что советский театр занимает первое место в мире. Он видит также, что «Россия меньше всего стремится к войне», и поэтому стоит за то, чтобы «советской программе оказать всяческую поддержку».

По возвращении из СССР Райс написал пьесу о кризисе «We the people» (Мы народ, 1933). Автор мечется между правдой и ложью, стремясь свое реалистическое изображение падения мелкого накопителя примирить с оправданием капиталистической действительности и апелляцией к закону.

В своей последней пьесе — «Judgement day» (День суда, 1934)—на тему о фашизме в одной из европейских стран автор еще не изжил своих демократических и либеральных иллюзий. Они помешали ему вскрыть классовый смысл фашизма как диктатуры наиболее реакционных слоев буржуазии.

Библиография: П. Державин, Америка и советский театр, «Красная газета» от 25/XI 1923; Балашов П., Американская драматургия, в журн. «Иностранная книга», 1934, № 4; Dickinson Th. H., Playwrights of the New American Theatre, N. Y., 1925; Isaac E. I. R., Critics pleasure, Broadway in review, «Theatre Arts Monthly», 1934, November; Freeman J., Elmer Rice, «New Theatre», 1934, September. II. Балашов

РАКИЧ Милан [Милан Ракић, 1876—]—сербский поэт. Был послом в Софии. Впервые выступил в лит-ре в начале 900-х гг. Несмотря на то, что за 30 лет своей лит-ой деятельности Р. написал не более 50 стихотворений, он является одним из наиболее читаемых поэтов в Сербии и прочих югославянских областях. Р.—поэт-лирик, большой мастер стиха. На его поэзию большое влияние оказали современные ему французские поэты. Темой стихотворений Р. являются обыкновенно пессимистические чувства, горечь жизни, гнет судьбы, но в более поздних произведениях звучат ноты некоторого стоицизма и борьбы. Большой успех имели его стихотворения на патриотические темы (о бое на Косове), отражавшие боевое настроение сербской буржуазии накануне подготавливавшихся ею балканских войн.

Библиография: П. Скерлић J., Писци и књиге, књ. I, Београд, 1904. А. Д—ский

РАКОВСКИЙ Георгий (Савва) Стойкович [Георги С. Раковски, 1818—1866]—болгарский поэт и журналист. Как вся жизнь Р., так и его лит-ая деятельность были тесно связаны с болгарской национальной революцией, по своим движущим силам и по объективному результату являвшейся крестьянской буржуазной революцией. Уже в ранней молодости Р. принимал активное участие в борьбе ремесленников и городской бедноты противсловия чорбаджиев (богатеев), за что, по доносу, был арестован турецкими властями и посажен в константинопольскую тюрьму, где просидел больше трех лет. В 1855 из-за участия в революционном движении эмигрировал, жил в Румынии, Сербии, Греции, России, где неустанно занимался пропагандой идей политического освобождения от турецкого владычества и духовной эмансипации болгар от греческого духовенства. Р. явился первым решительным проповедником идей балканской федерации, в которой он видел путь к освобождению Болгарии. В 1861—1862 под его руководством образовался в Белграде

болгарский легион, ставивший своей задачей вторжение в пределы Болгарии во время войны Сербии с Турцией, чтобы поднять восстание народных масс. Лит-ая деятельность Р. явилась одним из орудий его политич. борьбы.

В ряде произведений, к-рые были задуманы автором как исторические исследования и к-рые на самом деле имеют значение лишь как беллетристические произведения, Р. доказывает величие Болгарии в прошлом, которое сравнивается с печальным настоящим. Его исторические идеи, ничего общего не имеющие с наукой, проникнуты ярким национализмом. Но было бы глубоко ошибочным считать Р. типичным буржуазным националистом. В понятие «народ» Р. не включал чорбаджиев, считая их такими же врагами болгарского народа, как греческий патриархат или турецкий султанат. Эта сторона мировоззрения Р. делает его предшественником и учителем крупнейших болгарских революционеров.

В своей поэме «Горский путник» (напис. 1854, напеч. 1857) Р. воспевает болгарских гайдуков, мстящих турецкой власти и турецкой буржуазии за обиды, нанесенные бедноте. Эта поэма, проникнутая большим революционным пафосом, является образцом болгарской революционной поэзии. Образом политического памфлета является его брошюра «Прѣселѣние в Русіѣ или руската убійствена политика за Българиятъ» (Переселение в Россию или политика, убийственная для болгар, 1861). Она направлена против переселения болгар в Россию, разоблачает хищническую политику крепостной России. «Куда вы идете, милые братья болгары? Знаете ли вы, что такое Россия? Знаете ли вы, какое рабство и какие вечные муки ждут вас там? Вас продадут и поделят между несколькими помещиками, которые, уделив вам немножко земли, чтобы вы построили себе более простые и бедные хижинки, чем у цыган, заставят работать насильно кнутом, денно и ночью работать на них, как лошади, только из-за одежды и пищи. Да и то какая одежда и какая пища! Сырые кожи и черный хлеб, как земля. Вы будете их вечными рабами и они будут вас перепродавать друг другу, как скотов, как им заблагорассудится».

Большинство лит-ых произведений Р. проникнуто призывом к борьбе за национальное освобождение болгарского народа.

Разносторонняя деятельность Р. — поэта, журналиста, историка, политика — окружила имя неукротимого революционера легендарной славой. Умер он от туберкулеза в Бухаресте как раз на пороге того массового революционного движения, о к-ром он мечтал.

Библиография: Г. Святинова, Избор, характеристика и объяснители белжеки от М. Арнаудов, София, 1922; Страница из история на българското възраждане, в сб. «Мисъл», кн. II, София, 1910.

П. Арнаудов М., Г. С. Раковски, София, 1929; Пенев Б., Биография (Раковско), и Арнаудов М., Поетическо дело, в сб. «Г. С. Раковски», София, 1917; Шишманов Ив. Д., Раковски като политик, и Арнаудов М. Раковски и «Горски Пътник», в «Сборник на българската академия наукитѣ», кн. IX (кловъ истор.-филолог.), София, 1918; Кабакичев Хр., Българскитѣ революционери Раковски, Каравеловъ, Левски и Ботйовъ за Балканската Федерация, София, 1915; Бакалов Г., Нашите революционери Раковски, Левски, Ботев, София, 1924. Г. Бакалов

РАНУГО—японское слово, означающее комический рассказ или анекдот. Под этим названием обычно известны рассказы, читаемые профессиональными рассказчиками (ракугока) гл. обр. на эстраде, где они выступали до последнего времени наряду с певцами и музыкантами. Как по форме, так и по содержанию эти рассказы чрезвычайно разнообразны. Иногда они имеют характер анекдота, иногда же представляют собой довольно длинный рассказ. Действующими лицами наряду с людьми (чаще всего простаками-крестьянами, мелкими городскими обывателями и пр.) выступают также животные (напр. блохи). Этим самым Р. иногда напоминают басни. Действие происходит как в старое время, так и в современную нам эпоху. Комический элемент в них составляют не только положения, в к-рых оказываются действующие лица, но также игра слов, метафор и пр. Почти всегда наиболее комическим бывает окончание рассказа. Авторами Р. являются как сами рассказчики, так и специальные составители таких рассказов, которые подчас бывают помощниками рассказчиков. Наибольшей известностью пользуются рассказчики: Санйотей Энтио—автор «Кентсуку Юка» (Бранящаяся ниша), Санйотей Энсей—автор «Ханами Дзаке» (Водка Ханами), Камиваримон Дзироку—автор «Ханююки» (Первый снег), Такадзава Ротей и мн. др.

Библиография: Г. Ракуго Дзэнсю, 3 тт., изд. Дай Нихон Юбенкай, Кодан-ся, Токио, 1929. В. Штиндер

РАМАЯНА [Rāmāyana]—знаменитый эпос древней Индии, получивший свое окончательное оформление между IV в. до н. э.—II в. н. э. В отличие от Махабхараты (см.) Р. представляет собой сравнительно стройное целое и по композиции и по разворачиванию



Похищение Ситы Раваной (рельеф в храме Ситы, XI в.)

сюжета. Индийские поэтики называют мифического автора Р.—Вальмики—«первым поэтом» (адикави), а саму Р.—первым художественным эпосом (к а в ь я—см.). Действительно в Р. уже четко выступают черты творческого метода позднейшего стиля кавья: насыщенность изложения лиризмом; тщательное выписывание картин природы, приобретающих часто символический характер; обилие стилистических украшений—сравнений, поэтических тропов и фигур, многозначных выражений, осуществляющих принцип «двойного смысла» (dhvani).

Двадцать четыре тысячи двустийши (шлюка) Р. разделены на семь книг, именуемых: 1. «Книга о детстве» (Рамы, героя Р.); 2. «Книга о царском дворе» (Аюдхья); 3. «Книга о (жизни изгнанника Рамы в) лесной пустыне»; 4. «Книга о (союзе Рамы с обезьяним царем в) Кишкинда»; 5. «Прекрасная книга» (об острове Ланка—царстве злого духа Раваны, похитителя супруги Рамы—Ситы); 6. «Книга о бое» (обезьяньего войска Рамы с войском демонов Раваны); 7. «Заключительная книга». Основной фабулой является история царственного изгнанника Рамы и его верной супруги Ситы, их жизнь в лесном уединении, похищение Ситы царем злых духов (ракшаса) Раваной, поиски ее Рамой, его союз с обезьяним царем, осада острова Ланка—царства Равана, бой обезьян с ракшасами и единоборство Рамы с десятиголовым Раваной, победа его, освобождение Ситы и последняя разлука с ней Рамы. Разумеется, не все элементы фабулы одинаково древнего происхождения, на ней есть позднейшие наслоения, и весьма вероятно, что первая и седьмая книги, полагающие начало культу Рамы как воплощения Вишну, являются позднейшей интерполяцией. Популярность Р. огромна, об этом свидетельствует обилие ее версий (важнейшие—так наз. бомбейская, западная и бенгальская); ее влияние на позднейшие лит-ры Индии ни с чем не сравнимо; в драматической и в метрической формах, на санскрите и на новоиндийских языках бесконечно разрабатывались эпизоды Р., развертывались отдельные образы—образы Рамы, его преданного брата Лакшманы, отважного и ловкого обезьяньего витязя Ганумана и в особенности кроткой Ситы, ставшей символом супружеской верности и чистой женственности. На европейские лит-ры Р., с к-рой европейцы ознакомились очень поздно, не оказала влияния.

Библиография: I. Переводы на европейские языки: на английский—R. T. H. Griffith, Benares—L., 5 vv., 1870—1874 (стихотв.); M. M. Dutt, Calc., 1892—1894 (прозаич.); на франц.—H. Fauche, 9 vv., P., 1835—1858, двухтомн. издание, P., 1864; A. Reussel, 2 vv., P., 1903; на итальянский—G. Corresio, 10 vv. (5 vv.—оригинальн., 5 vv.—перев.), P., 1843—1858. Сокращенный пересказ в стихах—Romesch Dutt, Ramayana, L., 1899. Кроме того есть переводы отдельных эпизодов Р. и на немецкий язык.

II. Jacob H. G., Das Rāmāyana, Bonn, 1893; Baumgartner A., Das Rāmāyana und die Rāmāliteratur der Inder, Freib. i/B., 1894; Oman J. C., The great Indian epics, L., 1899; Dine s a c h a n d r a S e n a, The Bengali Ramayanas, Calc., 1920. R. S.

РАМИЕВ Закир Садыкович (псевд. Дардмэнд) [1859—1921]—татарский поэт. Р. в купеческой семье в д. Зирган б. Оренбургской губ. Некоторое время учился в Константинополе. По возвращении оттуда Р. совместно с братом организовал добычу золота на Урале; впоследствии стал крупным золото-промышленником. После революции 1905 руководил газ. «Вахыт» и журн. «Шуро»—органами татарской либеральной буржуазии.

До 1908 лит-ая деятельность Р. носила случайный характер. Расцвет его поэтической деятельности начался с 1908. В первом своем произведении—«Корабль»—Рамиев воспевал татарскую нацию в аллегорическом образе парусного корабля, плывущего неизвестно куда «по волнам будущего».

Для произведений Р. характерно сочетание скептицизма с проповедью эликуреизма. Эта идейная направленность получила четкое выражение в стихотворении «Хаят» (имя женщины или по-арабски «жизнь»). Идеей бренности бытия и призывами «ловить момент» пронизаны и другие произведения Р.: в них заметно влияние средневековых фарсидских и турецких придворных поэтов-скептиков, которым он в некоторой степени подражал и к-рых также перевел. Известное влияние на творчество Р. имели и русские символисты начала XX в.; оно выражалось в отчужденности от общественных течений, в страхе перед революционной перестройкой действительности. Этим антисоциальным тенденциям соответствовал у Р. его «аристократический» язык, который он насыщал абстрактными понятиями, символами, арабскими, фарсидскими, турецкими, казанскими словами и оборотами речи, пренебрегая живой разговорной народной речью.

Один из излюбленных мотивов его лирики—это мотив природы, к которой поэт относился пассивно, созерцательно. Р.—буржуазно-эстетский поэт—иногда не прочь был наставнически поучать своих собратьев-писателей, призывая их служить чистому «искусству для искусства».

В пооктябрьский период своего творчества Р. проводил резко враждебные пролетарской революции идеи, изображая ее в виде оргии «бесов, вытеснивших невинных ангелов».

Библиография: I. Дардмэнд, Собрание стихотворений, с библиографическим очерком и предисловием, Казань, 1928; Сборник татарской литературы (переводы отдельных стихов), ГИХЛ, 1931. P. *Изматти*.

РАМИЕВ Сагит Лутфуллович [1880—1926]—татарский поэт. Р. в семье муллы-лесопромышленника в деревне Акманов б. Оренбургской губ. Учился в медресе в Оренбурге. В 1906 активно участвовал в революционном движении среди татар, примкнул к татарским эсерам, редактировал орган этой партии—«Тан Юлдузы» (Полярная звезда). После его закрытия сотрудничал в бурж. газетах. В 1916 Р. очутился в списке сотрудников уфимской жандармерии, в том же году был исключен из их числа в виду непредставления необходимых для охраны сведений.

Начало поэтической деятельности Р. относится к 1906. Первые его произведения носили общий для большинства татарских поэтов того времени просветительский характер. Начиная с 1907 стихи Р. принимают ярко индивидуалистическую окраску; в них поэт возмечивает свое «я», призывает «не подчиняться» законам человеческого общества. В основном же многие произведения Р. того времени («Я», «Человек», «Обманулся» и др.) глубоко пессимистичны. С течением времени в его творчестве развиваются религиозно-мистические мотивы.

После Октября Рамиев постепенно отошел от лит-ой жизни, ограничившись написанием 2—3 стихотворений и одной незаконченной поэмы под названием «Христос свободы», противоречивой и реакционной по своему содержанию.

Рамиев также известен как переводчик русских и зап.-европейских классиков. Он иг-

рал большую роль в развитии татарского стиха: впервые ввел тонику.

Библиография: I. Сборник татарской литературы (перев. отдельных стихов Р.), ГИХЛ, 1931.
II. Ибрагимов, Татарские поэты, 1913; Журн. «Везен Юл», 1926, № 3, и 1927, № 3. Г. Нигмати

РАМЮЗ Фердинанд [Charles Ferdinand Ramuz, 1878—] — французский писатель. В своих романах рисует картины из жизни мелкой буржуазии, ремесленников, крестьян романской Швейцарии. Творчество Р. проникнуто духом буржуазного гуманизма. Сочувственно изображая тяжелые условия труда при капиталистической эксплуатации, автор выбирает героев, не способных к революционному протесту, смиренно принимающих свою участь. Сдвиги, происходящие в современной капиталистической деревне, расслоение, рост противоречий в ней ускользают от писателя («La fête des vigneron» — «Праздник виноградарей», 1929). Для Р., выражающего настроения мелкой буржуазии периода разложения капитализма, характерна гущенная, тревожная атмосфера его романов: ничтожные с виду события вносят смятение в захолустную жизнь. С реализмом в описании быта и характеров Р. соединяет символизм и склонность к мистике («La guérison des maladies» — «Исцеление недугов», 1924, «Joie dans le ciel» — «Радость в небе», 1924). Его колеблющееся сознание мелкобуржуазного интеллигента пытается под материальной видимостью найти сокровенный смысл («Beauté sur la terre» — «Красота на земле», 1928). Рамюз проявляет особенный интерес к сфере подсознательного, определяющего поступки его персонажей.

В романах последнего времени Р. переходит от истории отдельных героев к изображению психологии коллективов. Неуравновешенность сознания выражается в отходе от логического развития повествования. Это подчеркивается импрессионистской манерой выражения. Р. пытается сохранить непосредственность в передаче мысли, ощущения, мимолетных впечатлений. Отсюда зачастую туманность и тяжеловесность стиля.

Библиография: I. Кроме указ. в тексте: Aline, P., 1905; Aimé Pache, peintre vaudois, P., 1911; Passage du poète, Genève, 1923; Les signes parmi nous, Lausanne, 1921; Farinet ou la fausse monnaie, P., 1932, и др.; Затравленный (Jean Luc persécuté), Роман, перев. К. Варшавской и Н. Вольпин, изд. «Прибой», Л., 1927; Алина, Роман, перев. Л. М. Ворковичкой, изд. «Библио-ка всемирной литературы», Л., 1928.

II. Lefevre F., Une heure avec..., 1-ре série, P., 1924; Martin du Gard M., Feux tournants, P., 1925; Pour ou contre C. F. Ramuz «Cahiers de la quinzaine», 1926, p. 9—200; Kohler P., L'art de Ramuz (с библиогр.), Genève, 1929; «Вестник иностранной литературы», 1928, VIII; Г., «Известия ЦИК и ЦВК СССР», 1928, 25 июня (отзыв о русск. перев. «Алины»); III. Thiemé, Biographie de la littérature française de 1800—1930, P., 1933. Н. Пресман-Фридман

РАНТАМАЛА Илмари [Algoth Untola, псевд. Irmari Rantamala, 1868—1918] — финский писатель. Сын крестьянина из восточной Финляндии, Р. с ранних лет работал батраком. Уже взрослым поступил в Учительскую семинарию, по окончании к-рой некоторое время преподавал. С 1898 в течение ряда лет жил в Ленинграде, где усиленно занимался самообразованием. Работал в качестве журналиста и принимал участие в деятельности революц. организаций. По воз-

вращении в Финляндию Р. примкнул к национально-консервативной партии, став даже редактором разных ее изданий. В годы войны Р. вновь резко повернул влево. Во время революции 1918 стал целиком на сторону пролетариата. Опубликовал в центральном органе соц.-дем. рабочей партии «Рабочий» ряд пламенных статей с призывами к вооруженной борьбе рабочего класса в союзе с крестьянством. В своих популярных фельетонах Рантамала вскрывал всю гнилость и продажность национально-буржуазных партий. В мае 1918 он был расстрелян финскими белогвардейцами.

Р. — один из выдающихся писателей Финляндии. Почти все творчество его посвящено изображению капиталистического города. Р. дал широкую картину эксплуатации и угнетения широких слоев трудящихся. В его романах («Narhama», «Martva») перед глазами читателя проходят картины биржевых спекуляций, подлогов и обмана, к-рыми достигаются богатство и роскошь правящих классов. Давая реалистически-правдивую картину современного буржуазного общества, Р. однако далек от настоящих революционных выводов. Герой его первого и в художественном отношении наиболее ценного романа «Narhama» (Заблуждение, 1909) мечется от одной крайности к другой в поисках выхода из буржуазного общества, «в поисках жизненной правды». Так, пламенный борец в рядах революционных рабочих, интернационалист, он неожиданно становится на сторону буржуазных националистов Финляндии. От увлечения атеизмом и борьбы с буржуазными предрассудками он легко переходит к религиозности и пацифизму. Эти метания, изображенные в автобиографическом романе, характеризуют как мелкобуржуазного анархиста не только его героя. Черты анархизма и индивидуализма характерны для всего творчества Р. в целом. Выход из крестьянства угнетенной страны, Р. в своем творчестве отобразил идеологию и настроения этой социальной группы. Его революционность — это революционность крестьянина-бунтаря, хотя устами рабочего Николая из романа «Заблуждение» Р. и высказывает мысль, что освобождение человечества возможно только через пролетарскую революцию. Р. мечется между революционной борьбой и своеобразным богоискательством, интернационализмом и национализмом. Неустойчивость его мировоззрения наложила свой отпечаток и на стиль романа. В основном реалистический, он неожиданно осложняется элементами космизма и даже мистицизма. Чисто реалистическими являются его повести из жизни крестьян, стоящие на значительной художественной высоте. Таковы его «Avuttomia» (Беспомощные, 1913), «Turmantalo» (Дом несчастья, 1917) — оба из жизни бедняков-арендаторов (торпарей), разоренных растущей деревенской буржуазией. Кроме того Р. написал целый ряд высоко художественных рассказов из жизни современной деревни. Большинство из них написано под псевдонимом Майю Лассила (Maiju Lassila). К ним относятся: «Tulitikkuja Lai-naamassa» (В поисках спичек, 1910), юмористич-

стическая повесть из жизни крестьян восточной Финляндии «Elämäin vaihteessa» (На переломе жизни, 1912), «Rakkautta» (Любовь, 1912), «Liika viisas» (Слишком умный, 1915), «Ivana» (Иван, 1915) и др. Много внимания Р. уделял также отображению детской психологии: «Pojat asialla» (Мальчуган за делом, 1911), «Työtöt talosilla» (Девочки играют в домохозяйство, 1912), «Isä ja poika» (Отец и сын, 1914) и др. Рантамала—автор также нескольких пьес: «Nuori mylläri» (Молодой мельник, 1912), «Luonnon Lapsia» (Дети природы, 1912) и др.

К. Салонен

РАПИСАРДИ [Mario Rapisardi, 1844—1915]—итальянский поэт. Долгое время был доцентом и профессором в Катанье. От монархических идей перешел к республиканским; был сторонником позитивистской философии и учения Дарвина. В поэзии Р. выступил противником Кардуччи, хотя и был к нему по характеру своего творчества довольно близок. Р. написал ряд философских поэм—«La Palingenesi» (Возрождение, 1868), «Lucifero» (Люцифер, 1877), «Giobbe» (Иов, 1884), «L'Atlantide» (Атлантида, 1894). В поэмах Р. заметно протстают социалистические тенденции; в «Углекопах» Р. изобразил положение рабочего класса, впервые коснувшись в итальянской поэзии этого вопроса. В своих поэмах Р. выводил титанов, стремился к монументальному искусству, к большому полотнам; его занимали вопросы реформы религии, свободы человеческого разума, проблема мировой истории. В творчестве Р. можно проследить влияние Гюго («Contemprations»), Виньи. Фашистская критика использовала творчество Р., считая его поэтом «родины, героизма и славы», и, сравнивая с зарубежными великими поэтами, находит, что равных ему в Италии нет. Сам Р. в сонете «Prescrita la notte» относит к лучшим своим произведениям «Иова», «Poesie religiose» (Религиозные стихи, 1887), «Poemetti» (Маленькие поэмы, 1885—1907). Р. переведены на итальянский язык—«О природе вещей» Лукреция, [1880], «Освобожденный Прометей» Шелли [1892], оды Горация [1897], Кагулл [1889] и др.

Библиография: I. Opere ordinate e corrette da esso, 6 vv., Catania, Giannotta, 1894—1897; Poemi, liriche e traduzioni di M. Rapisardi, Palermo, 1911.

II. Nicèforo R. M. Rapisardi, 1872; Carducci G., Opere, v. IV, Bologna, 1889; Croce B., La letteratura della nuova Italia, v. II, Bari, 1914—1915; Pascale C., L'opera poetica di M. Rapisardi, Catania, 1914 (переизд. в 1929); Samperis G., La poesia di M. Rapisardi, Palermo, 1926; De Gubernatis A., M. Rapisardi, Milano, 1926; Di Rosa G., Il poeta dell'uman genio: M. Rapisardi, 1926; Perticone G., L'opera di M. Rapisardi, 1926; Rosina G., M. Rapisardi, 1926; Stazzone Russo A., Saggi sulle liriche di M. Rapisardi, Vibo Valentia, 1928; Rapisardi M. e Carducci G., Polemika, 5-a ed., Catania, 1928.

РАПП—Российская ассоциация пролетарских писателей—литературно-политическая и творческая организация. Оформилась в 1925 под названием Всероссийской АПП (ВАПП) и объединила основные пролетарские кадры на лит-ом фронте.

Возникновение самостоятельной организации пролетарских писателей было исторически обусловлено необходимостью для пролетариата завоевать руководящую роль на фронте культурного и лит-ого строительства.

В первый период нэпа и в начале реконструкции народного хозяйства на писательские кадры оказывали давление буржуазные элементы, что находило свое выражение в ряде колебаний писателей вправо. Необходимость в боевой, классово выдержанной организации на лит-ом и общекультурном фронте была очевидна. РАПП и являлась воинствующей и вместе с тем массовой организацией, живо откликавшейся и активно участвовавшей в целом ряде дискуссий того времени, отстаивавшей принципы пролетарской партийности в вопросах как художественного творчества, так и общего развития культурной революции. Исторической заслугой РАПП было активное ее участие в борьбе с капитулянтской теорией троцкизма в лит-ре и литературоведении, с меньшевистской концепцией Переверзева, с ликвидаторскими установками Литфронта и др. антипролетарскими теориями и течениями. РАПП представляла собой своеобразную школу воспитания и подготовки кадров пролетарских писателей, к-рые, имея опыт практич. участия в борьбе рабочего класса, были еще слабо подготовлены для специально литературно-художественной деятельности. Вопросам учобы, творческого самоопределения придавалось особое значение в работе организации. Стремясь к выполнению поставленных партией задач, РАПП не была свободна от ряда грубых литературно-политических ошибок. Групповщина, элементы сектанства и обособления, преувеличенное представление о своей роли (подмена линии партии в лит-ре своим понятием «генеральной линии РАПП»), схоластика в постановке ряда лозунгов учобы и творчества, скат к воронщине, интуитивизму, известный отрыв от практики соцстроительства—вот ряд ошибок, к-рые давали себя знать с той или иной степенью остроты на всем протяжении деятельности РАПП. В последние годы в связи с общими успехами социалистич. строительства и вызванного им поворота широких слоев интеллигенции на сторону пролетариата нужда в особой организации пролет. писателей отпала, тем более что ошибки РАПП являлись серьезной помехой для развития советской лит-ры. Постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 РАПП ликвидирована.

ИСТОРИЯ ОРГАНИЗАЦИИ.—Первоначальные попытки создать всероссийскую организацию пролетписателей относятся к октябрю 1920, когда по инициативе группы «Кузница» (см.) был созван Всероссийский съезд пролетписателей и оформлен Всероссийский союз пролетписателей. Созданная организация однако оказалась нежизнеспособной. При переходе к нэпу писатели АПП «обнаружили растерянность, а правление организации открыто заявило о самоликвидации. Предшественниками массовой организации пролетписателей были и творческие объединения, возникшие в 1922—«Рабочая весна», «Молодая гвардия», «Октябрь». Большую роль в консолидации сил пролетариата на лит-ом фронте сыграли журн. «Молодая гвардия» и возникший в июне 1923 теоретический орган пролет. литературного движения «На посту». В январе 1925 была созвана первая Всесоюзная конференция пролетарских писателей, положившая начало

РАПП. 18 июня 1925 принята резолюция ЦК ВКП(б) о художественной лит-ре, определявшая литературно-политическую линию. Резолюция обеспечивала рост всей советской литературы и определяла задачи пролетарской лит-ой организации. Подчеркнув руководящую роль пролетариата в лит-ре, резолюция поставила перед организацией пролетписателей задачу «заработать себе историческое право на эту гегемонию». Резолюция осудила ликвидаторские позиции Троцкого—Вороного в вопросах пролетлитературы и в то же время ударила по сектанским, комчванским настроениям, выразившимся в пренебрежении и огульном недоверии к популярным кадрам. Вскоре после опубликования резолюции произошел раскол руководства РАПП. Так наз. «левые» рапповцы (Лелевич, Родов, Безыменский) оспаривали принципы организации РАПП и отказались от сотрудничества с писателями-попутчиками. Линия «левых» напостовцев была осуждена. Осенью 1928 был созван I съезд пролетарских писателей. На нем положено начало Всесоюзному объединению АПП. После съезда организация значительно выросла.

Позднее РАПП еще более окрепла. На многих предприятиях были организованы литературные кружки. Совместно с ВЦСПС в 1930 проведен был призыв ударников производства в лит-ру. В результате активного участия РАПП в дискуссии с Переверзевым, Литфронт в РАПП вступили новые кадры литературоведов. Была произведена реорганизация периодики: «На литературном посту» был превращен в журнал массовый, теоретич. же орган стал новым журналом «РАПП», вскоре получивший другое название—«Пролетарская литература». РАПП проводила творческую дискуссию, но допустила в развертывании ее методы администрирования и окрика. В 1932 в результате постановления ЦК ВКП(б) от 23/IV 1932 произошла ликвидация РАПП, был образован организационный комитет по созданию единого союза советских писателей. В руководстве РАПП принимали участие: Фурманов (был секретарем, организатором МАПП), Авербах, Киршон, Либединский, Фадеев, Ермилов, Ставский, Панферов и др. пролетарские писатели и критики.

ЛИТЕРАТУРНО-ПОЛИТИЧЕСКАЯ И ТВОРЧЕСКАЯ ЛИНИЯ РАПП.—Складывавшаяся как организация пролетарских писателей, РАПП, отражая развитие борьбы партии с троцкизмом, по линии литературно-политической прежде всего столкнулась с ликвидаторской теорией Троцкого—Вороного, открыто отрицавших возможность создания пролетарской культуры и литературы. Основным моментом литературно-политической позиции РАПП явилась борьба за руководящую роль пролетариата на фронте идеологическом, литературно-творческом. Одной из важнейших своих задач РАПП выдвигала завоевание гегемонии пролетарской литературы. Связывая вопросы литературно-творческого порядка с общими вопросами культурной революции в отличие от узости пролеткультовского движения (см. «Пролеткульт»), РАПП тем не менее вносила извращение в ленинские прин-

ципы культурной революции. Так, Л. Авербах разделял и даже резко противопоставлял пролетарскую культуру и культуру социалистическую, говоря о них как о явлениях, исторически сменяющих одно другое. Тем самым он игнорировал качественную особенность пролетарской культуры, ее социалистическое содержание, органически ей присущее. РАПП правильно ставила вопрос об участии широких масс трудящихся в развитии культурной революции, но и в этом вопросе были допущены перегибы. Так, объявив призыв ударников в лит-ру, руководство РАПП испытало «головокружение от успехов» и выкинуло лозунг—«ударник стал центральной фигурой литературного движения».

Как передовая руководящая организация на лит-ом фронте РАПП должна была определить свое отношение к ряду других писательских групп и творческих направлений. Уже в первых вариантах платформы организации (конференция МАПП) дается указание, что лишь пролетарские художники способны дать правильное марксистское освещение жизни, в то время как лит-ра буржуазии дает клеветническое, глубоко враждебное современности изображение ее и потому этой лит-ре должна быть объявлена война; писатели же мелкой буржуазии отражают действительность в кривом зеркале, «с ними возможно известное сотрудничество, использование их только как вспомогательного отряда». Это было сформулировано в самом начале восстановительного периода, когда наряду с созидательной деятельностью пролетариата намечался некоторый рост нэпманской буржуазии, вызвавший в свою очередь активизацию новобуржуазной идеологии.

Настороженное отношение РАПП к писателям мелкобуржуазной интеллигенции в ту пору оправдывалось наличием значительных колебаний в среде этих писателей. Задача состояла в том, чтобы активнее содействовать их перевоспитанию. Партия постоянно указывала на необходимость гибкого, бережного и вместе с тем принципиально-четкого отношения к так наз. писателям-попутчикам. К воспитательной работе РАПП подошла в результате указаний партии (резолюция 1925), осудив сектантские настроения «левых» рапповцев. Улавливая антипролетарские тенденции в лит-ре, РАПП сигнализировала об их опасности и сосредоточивала на них внимание писательской общественности (критика Пильняка, Замятина, писателей «Перевала», конструктивистов). Одновременно в ряды РАПП шел приток сил писателей-интеллигентов (Маяковский, Багрицкий, Луговской, вступившие в РАПП в 1930). Несмотря на самоуверенный задорный тон рапповской критики, на деле эта критика не смогла раскрыть подлинную сущность творчества писателя. Политическое осмысление произведений делалось схематически, сводилось к «разоблачению» и даже к зашумению и административному грубому окрику, без учета происходившего поворота интеллигенции в сторону советской власти. В рапповской критике преобладающее значение приобрели советы попутчикам «усвоить пролетарское мировоззрение», «изу-

чить основы диалектико-материалистической философии», вопросы же непосредственной творческой практики оставались в забвении. Проблема правдивого показа новой социалистической действительности в ее типичных проявлениях подменялась абстрактными схоластическими требованиями. Одной из самых грубых литературно-политических ошибок РАПП было то, что она пропустила те процессы, которые произошли в среде писателей интеллигенции в период осуществления первой пятилетки. Изменения в соотношении классов в результате успешного осуществления плана строительства социализма, указанный т. Сталиным переход большей и лучшей части интеллигенции к социализму сопровождался переломом и в писательской среде. Руководство РАПП не усвоило указаний т. Сталина и выдвинуло политически сугубо порочный метод разделения писателей на союзников и врагов.

РАПП как пролетарская лит-ая организация не могла не участвовать в разработке исключительно ответственной и трудной задачи — разработке принципов пролетарской эстетики, но нового она ничего не дала. РАПП повторяла положение о том, что творчество есть не пассивно-созерцательное состояние субъекта, не бесцельная игра, а форма участия в классовой борьбе своего времени. РАПП писала о ведущем значении мировоззрения, идеи в художественном творчестве. Доказывая первенствующую роль мировоззрения, РАПП обращала этот тезис как против интуитивизма, субъективизма, стихийничества и созерцательности в творчестве, защищавшихся школой Воронского (Воронский, Полонский, Лежнев, Горбов, практика писателей «Перевала»), так и против фактографизма, теории лит-ры факта, формалистов и Лефа, снимавших задачу идейного перевоспитания писателя. РАПП подчеркивала, что лишь целостное пролетарское мировоззрение обеспечивает для писателя возможность дать действительные, созвучные эпохе произведения. Тем самым РАПП продолжала разбивать теорию беспартийности и мобилизовать писателей для активного участия в революционном наступлении пролетариата. Но подкрепившая мировоззренческий момент, РАПП слабо развертывала его в конкретнотворческих понятиях и недооценивала значения художественного мастерства для писателя. Борьба с воронщиной не доводилась до конца, т. к. РАПП в ряде документов по творческим вопросам допускала ошибку того же порядка, что и Воронский (о роли интуиции, подсознательного момента в творчестве). Тем самым она на деле ограничивала возможности подлинного расцвета советской лит-ры. Свообразным проявлением абстрактного методологизирования явилось выдвинутое руководством РАПП требование диалектико-материалистического творческого метода в схоластической трактовке.

Творческие установки РАПП были направлены к борьбе за пролетарскую литературу. Но в то же время на них лежала печать ограниченности. РАПП ориентировалась на реалистическое творчество, но она односто-

ронне и поверхностно истолковывала реализм, обнаруживая не критическое отношение к определенным типам реализма прошлого. Одним из первых творческих лозунгов РАПП был лозунг «живого человека». На I съезде пролетарских писателей дана следующая постановка вопроса: «Лозунг показа живого человека... с одной стороны, справедливо ориентирует пролетарскую литературу на отражение современности, а с другой стороны, выражает необходимость борьбы со штампом, схематизмом, голой плакатностью и перехода к выявлению сложной человеческой психики со всеми ее противоречиями, элементами прошлого и ростками нового, моментами сознательного и подсознательного» и т. п.

Лозунг «живого человека», психологического анализа изображаемых героев дополнялся другим лозунгом «срывания всех и всяческих масок», и этим в сущности исчерпывалась художественная платформа РАПП и ее понимание реализма. Концентрируя внимание писателей на чувствах, настроениях отдельной, изолированной личности, требуя от писателей раскрытия сознательных и подсознательных движений души, теоретики РАПП тем самым вводили писателя от первоначальных задач отражения объективных процессов социалистической революции.

Основным направлением пролет. литературы объявлялся так. обр. психологизм. Правдивое изображение реальных процессов новой действительности и оценка людей по тому, каково их участие в этой действительности, подменялось внутренним анализом души. В докладе на I съезде и в последующих своих выступлениях Ю. Либединский развивал теорию непосредственных впечатлений, смыкающуюся со взглядами Воронского. Лозунг «срывания всех и всяческих масок» был взят РАПП из статей Ленина о Толстом, но был ею истолкован ошибочно. Она придавала ему внеисторическое, абсолютное значение. Он был признан основным методом показа человека в лит-ре. Этот лозунг заключал в себе недоверие к внешним проявлениям характера человека, требовал раскрытия сферы внутренних переживаний его, что приводило на практике к примитивизму в понимании внутренних противоречий характера, к самокопанию и утрированному психологизму. В художественной платформе РАПП этот лозунг срывания масок требовал от писателей недоверия к внешним положениям и действиям людей, требовал обнаружения в героях противоречий, раздвоенности и в сущности неполноценности с точки зрения неких абстрактных моралистически окрашенных критериев. В такой интерпретации лозунг срывания масок был политически ошибочным.

В лозунгах учобы, которые выдвинуты РАПП, была взята ленинская постановка вопроса о культурном наследстве. В ряде документов РАПП указывалось на необходимость глубокого изучения классического наследства. Но уость творческой платформы РАПП в свою очередь внесла ограниченность и в вопросе отношения к наследству. РАПП ориентировалась преимущественно на творчество Л. Толстого, Флобера и на пси-

хологический реализм вообще, а в критических работах рапповцев выражено было апологетическое отношение к толстовскому методу. Вместе с тем РАПП оставляла в тени личное наследие других представителей «критического реализма» (Гоголя, Щедрина и др.), революционно-демократическую линию русской лит-ры, творчество революционных романтиков. Когда ясно обозначилось отставание лит-ры, РАПП дала неверный лозунг «догнать и перегнать классиков», вульгарно-механически перенесенный из области экономических отношений на лит-ру.

Развертывая в последние годы творческую дискуссию и признавая закономерным разнообразие творческих манер, руководство РАПП на практике встало на путь зажима дискуссии, административного окрика на некоторых писателей, идущих своим творческим путем. Это нашло довольно яркое отражение и в ряде лозунгов последних лет существования РАПП, напр. в лозунге о «столбовой дороге пролетарской лит-ры», образцом к-рой выдвигался творческий метод Фадеева, провозглашался, хотя и ненадолго, лозунг «одемянивания поэзии». РАПП тем самым исключала соревнование творческих групп и искания писателей, суживала рамки творчества и затрудняла возможность ликвидировать отставание.

В первый период своего развития РАПП сыграла положительную роль в борьбе за пролетарскую лит-ру и собирание ее сил. Борясь с антипролетарскими теориями, она совершала грубые теоретические и политические ошибки. Но все же РАПП до известного момента содействовала творческому развитию советской лит-ры, воспитав ряд пролетарских писателей. Но в условиях победоносного соц. строительства влияние РАПП стало отрицательным. Узость творческой платформы РАПП и ошибочность ряда лозунгов сказались отрицательным образом на произведениях пролетписателей, напр. на «Рождении героя» Либединского. «В настоящее время, — отмечает резолюция ЦК ВКП(б) от 1932, — когда успели уже вырасти кадры пролетарской литературы и искусства, выдвинулись новые писатели и художники с заводов, фабрик и колхозов, рамки существующих пролетарских литературно-художественных организаций (ВОАПП, РАПП, РАПМ и т. п.) становятся уже узкими и тормозят серьезный размах художественного творчества». «Отсюда необходимость соответствующей перестройки литературно-художественных организаций и расширение базы их работы».

Библиография: О политике партии в области художественной литературы, Резолюция ЦК РКП(б), «Правда» № 147 от 1/VI 1925; Родов С., В литературных боях, изд. «Жизнь и знание», М., 1926; Авербах Л., За пролетарскую литературу. О политике РКП(б) в области художественной литературы, изд. «Прибой», Л., 1926; Е го же, Наши литературные разногласия, изд. то же, Л., 1927; Е го же, Культурная революция и вопросы современной литературы, Гиз, М.—Л., 1928; Е го же, О задачах пролетарской литературы, изд. «Московский рабочий», М.—Л., [1928]; Е го же, Спорные вопросы культурной революции, изд. то же, М., 1929; Е го же, Перестраиваемся, изд. «Федерация», М., 1930; Е го же, За гегемонию пролетарской литературы, ГИХЛ, М.—Л., 1931; Е го же, Из рапповского дневника, Изд-во писателей в Ленинграде, Л., [1931]; Шагилин М., Л. Авербах, Писатель болел?, Гиз, М.—Л., 1927; Либединский Ю., Учеба, творчество и самокритика, изд. «Московский

рабочий», М.—Л., 1927; Е го же, Генеральные задачи пролетарской литературы, ГИХЛ, М.—Л., 1931; Луцкий М., По литературным вопросам, Гиз, М.—Л., 1928; Е го же, О творческом лозунге, изд. Жургазобъединение, [М.], 1932 (Б-ка «Рост»); Е р м и л о в В., За живого человека в литературе, изд. «Федерация», М., 1928; Е го же, Наши творческие разногласия. Доклад и заключительное слово по докладу на 3-й Ленинградской областной конференции пролетарских писателей, изд. «Московский рабочий», М., 1930; Творческие пути пролетарской литературы (Сборник Л.), Гиз, М.—Л., 1928; То же, сб. П., Гиз, М.—Л., 1929; Литературные манифесты. От символизма к Октябрю, подготовил к печати Н. Л. Бродский (и др.), изд. 2, «Федерация», М., 1929; Фадеев А., Столбовая дорога пролетарской литературы, «Прибой», Л., 1929; Е го же, За художника материалиста-диалектика, [Сб. статей], изд. «Прибой», Л., 1930; Е го же, Какая литература нужна рабочему классу, ГИХЛ, М.—Л., 1932; То же, изд. 2, дополн., ГИХЛ, М.—Л., 1931; Е го же, На литературные темы [Сб. статей], ГИХЛ, М.—Л., 1932; Информационные материалы РАПП'а, изд. РАПП, М., 1928; То же, М., 1929; За генеральную линию пролетарской литературы, Документы и статьи, изд. «Московский рабочий», М., 1930; С кем и почему мы боремся, под ред. Л. Авербаха, «ЗиФ», М.—Л., 1930; Творческая дискуссия в РАПП'е, Сб. стенограмм и материалов III обл. конференции ЛАПШ (15—21 мая 1930), под ред. М. Г. Майзеля и Н. В. Слепнева, изд. «Прибой», [Л.], 1930; К творческим разногласиям в РАПП'е, Сб. статей. К 3-й обл. конференции ЛАПШ'а, изд. «Прибой», Л., 1930; Современное положение в литературе и задачи рабочего класса, Тезисы для докладчиков, ГИХЛ, М.—Л., 1930; С е л и в а н о в с к и й А., В литературных боях, Сб. статей, изд. «Московский рабочий», М., 1930; Е го же, Творческие задачи пролетарской литературы, ГИХЛ, М.—Л., 1930; Е го же, Попутничество и союзничество, ГИХЛ, М.—Л., 1932; Г е л ь ф а н д М., О творческом методе пролетарской литературы и об ошибках налитпосцев, изд. «Федерация», М., 1930; К и р ш о н В., За возвращение наступление (На литературном фронте). Выступление на II Моск. обл. парт. конференции и на XVI съезде ком. партии, изд. «Московский рабочий» (М.), 1930; Против меньшевизма в литературоведении. О творчестве проф. Переврзева и его школы, Сб. статей, изд. «Московский рабочий», М., 1931; А ф и н о г е н о в А., Творческий метод театра, ГИХЛ, М.—Л., 1931; К о с а р е в А., Большевикскому поколению—ленинское руководство, изд. «Молодая гвардия», М., 1931; О развертывании творческой дискуссии в РАПП, Письмо секретариата РАПП, ГИХЛ, М.—Л., 1913; Р о ж к о в П., Против толстовщины и воронщины, ГИХЛ, М.—Л., 1931; Борьба за метод, Сб. дискуссионных статей о творчестве Д. М. Фурманова, А. Безмянского [и др.], ГИХЛ, М.—Л., 1931; За развертывание творческих течений в пролетарской литературе, Сб. статей, с предисл. Л. Мехлиса, изд. «Федерация», М., 1931; Пролетарская литература СССР на новом этапе, Сокращенный стенографический отчет 2-го пленума совета ВОАПП, ГИХЛ, М.—Л., 1931; Напостовство сегодня, Сб. статей, изд. «Красная газета», Л., 1931; К и р ш о н В. и М а з и н Д., На высшую ступень, Призыв ударников в литературу, ГИХЛ, М.—Л., 1932; М а к а р ь е в И., Показ героев труда, ГИХЛ, М.—Л., 1932; Е го же, О художественном показе героев труда, изд. Жургазобъединение, [М.], 1932 (Б-ка «Рост»); За перестройку работы РАПП, ГИХЛ, М.—Л., 1932 (Пособия литкружке, вып. 2); О задачах РАПП на театральном фронте, Постановление секретариата РАПП, ГИХЛ, Л., 1932; За перестройку литературно-художественных организаций (Сб. материалов), изд. Партизат, М., 1932 [здесь напечатано постановление ЦК ВКП(б) от 23/IV 1932]; За боевую творческую перестройку, под ред. А. Бейлина [и др.], Лениздат, [Л.], 1932; У с и е в и ч Е., За чистоту ленинизма в литературной теории, ГИХЛ, М.—Л., 1932; Советская литература на новом этапе, Стенограмма I Пленума Оргкомитета Союза советских писателей (29 окт.—3 нояб. 1932), изд. «Советский писатель», 1933; Журналы: «На посту» с № 1 по № 6 за 1923—1925; «На литературном посту» за 1926—1932; «РАПП» за 1931; «Пролетарская литература» за 1931—1932.

«РАПП»—см. «Пролетарская литература».

РАПСОДЫ [согласно античным объяснениям термина—«сшиватели песен» или «певцы с жезлом в руке»]—профессиональные исполнители эпических, гл. обр. гомеровских поэм в классической Греции; странствующие певцы, декламировавшие поэмы с жезлом в руке (жезл—символ права выступать на собраниях).

Рассодика относится уже к более поздней стадии развития эпоса, к эпохе больших поэм с более или менее закрепленным текстом; на более ранней ступени эпическая песня импровизировалась аэдом, певцом, сопровождавшим свое пение бряцанием на лире. На рассодической стадии исполнение уже отделилось от творчества, хотя отдельные Р. могли быть одновременно и поэтами (Гезид, см.). В историческую эпоху большие поэмы исполнялись обычно на празднествах в форме состязания Р. Гомеровские поэмы рассчитаны уже на рассодическое исполнение, хотя в самых поэмах, действие к-рых отнесено к далекому прошлому, упоминается лишь об аздах. Р., иногда объединенные в целые школы, сыграли, повидимому, значительную роль в деле собирания греческого эпоса на стадии его разложения. Древность представляла себе Гомера рассодом, а гомеровская критика (см. «Гомер») приписывала Р. создание гомеровских поэм, объединение отдельных малых песен в большой эпос.

Библиография: Schmidt W., Geschichte der griechischen Literatur, T. I, Bd I, München, 1929, S. 156 ff. (дана литературал). И. Т.

РАСИМ Ахмед [1876—1933]—турецкий писатель. Р. в Стамбуле в мелкобуржуазной семье. Сейчас же по окончании школы—интерната для сирот—занимался лит-ой деятельностью. Писал много и в самых разнообразных областях. Р. известен как беллетрист, поэт, очеркист, детский писатель, переводчик, лингвист, историк. Писал почти во всех газетах и журналах своего времени. Творчество Расима развертывалось в период борьбы и смены разных течений—«Тензимат», «Эдебият джедитген», «Феджры Ати» и др. (см. «Турецкая литература»). Р. не примыкал ни к одной из существовавших тогда лит-ых школ. Идеолог городских мелкобуржуазных слоев. Р. писал гл. обр. мелкие реалистические рассказы, окрашенные юмором. Основное внимание в этих рассказах Р. уделял бытовым картинам старого Стамбула. Главные произведения его собраны в сборники: «Умр Эдеби» (Литературная жизнь, 4 т.), «Эшккал-Заман» (Картины времени), «Мухарир, Шаир, Эдиб» (Писатель, поэт, литератор) и др. Р. писал простым, понятным для широких масс языком. Р.—один из самых популярных «народных» писателей. Р. долго работал с знаменитым турецким публицистом Махмуд Садыком. Близок к Р. по реалистическим тенденциям своего творчества, юмористически окрашенного, Рахми Гуссейн (см.). Помимо рассказов наибольшее значение из написанного Р. имеет его грамматика турецкого языка, являющаяся одной из лучших, и 4-томник «Османская история».

Библиография: И. Исмаил Хабиб, История новой турецкой литературы, Стамбул, 1925; Исмаил Хикмет, История турецкой литературы, т. I, ч. 2, Баку, 1925. Дж. Акрем

РАСИМ Жан [Jean Racine, 1639—1699]—знаменитый французский трагический поэт-классик. Происходил из одворянившейся провинциальной буржуазно-чиновничьей семьи. Р. в Ферте-Милоне (Шампань). Получил превосходное образование в янсенистской школе Пор-Рояля, где его учителя—эллинист Жан-

село, Николь и др.—развили в нем любовь и понимание античности. Завершив образование в парижском коллеже Гаркур, Р. был введен в парижский высший свет. Занимаясь писанием стихов, он получил награду в 100 дундоров за оду на бракосочетание короля «Nymphe de la Seine» (Сенская нимфа, 1660).



Тогда же Р. сочинил свои первые драматические опыты («Amasie», «Les amours d'Ovide»), не дошедшие до нас. Испуганные общением Р. с отлученными от церкви актерами, благочестивые родственники отправили его в Лангедок к дяде, викарию Сколену [1661]. Но расчеты сделать из Р. духовное лицо не оправдались; он сочетал занятия богословием с изучением Гомера, Пиндара, Вергилия и Петrarки, не оставляя и сочинение светских стихков. В 1663 Р. вернулся в Париж, где вел рассеянный образ жизни в обществе Лафонтена, Мольера и Буало, к-рый стал уже тогда его лучшим другом. Блестящие оды («Sur la convalescence du roi», 1663, «La renommée aux muses», 1664) открыли Расину доступ ко двору. Еще больше укрепили его репутацию в придворных сферах трагедии «La Thébaïde» (Фиваида, 1664), написанная под влиянием Корнеля и Ротру, и особенно «Alexandre le Grand» (Александр Великий, 1665), в которой молодой Людовик XIV узнал себя в образе великодушного и галантного македонского царя.

Работа в театре явилась причиной окончательного разрыва Р. с янсенистами, которые подобно английским пуританам аскетически отрицали театр и устами своего вождя Николь называли драматургов «публичными отравителями не тел, но душ верных христиан». Приняв на свой счет выпад Николь, Расин написал в ответ два ядовитых письма против янсенистов [1666], выдержанных в манере

«Провинциальных писем» Паскаля. В том же году произошел разрыв Р. с Мольером, вызванный тем, что Р., недовольный реалистическим исполнением его пьес труппой Мольера, связался с враждебным Мольеру театром — «Бургундским Отелем», куда переманил одну из его лучших актрис, Дю-Парк.

Постановка «Andromaque» (Андромаха, 1667) выдвинула Р. на место первого трагического поэта Франции. Блистательный успех этой трагедии напомнил успех «Сиды» Корнеля (см.), подобно ему расколов парижскую аристократию на два лагеря. Поклонниками Р. стали король, его фаворитка маркиза Монтеспан и широкие круги дворянско-буржуазной интеллигенции, противниками — группа реакционных аристократов, приверженцев старика Корнеля, которого они тщетно пытались противопоставить его счастливому преемнику.

В течение 10 лет [1667—1677] лит-ым староверам не удавалось справиться с Р., к-рый одерживал победу за победой. Единственная вылазка Р. в область комедии — пьеса «Les Plaideurs» (Сутяги, 1668), написанная в подражание «Осам» Аристофана и высмеивавшая судебные нравы, сменилась римской трагедией с сюжетом из Тацита «Britannicus» (Британник, 1669), заострившей противоположность манеры Р. манере Корнеля на разработку излюбленного последним древнеримского сюжета. Следующая трагедия «Véronique» (Вероника, 1670), переполненная намеками на отношения Людовика XIV и герцогини Орлеанской Генриетты, сопровождалась поэтическим турниром между Р. и Корнелем, к-рый написал трагедию на тот же сюжет. Провал «Тита и Вероники» Корнеля еще более закрепил триумф Расина.

В «Bajazet» (Баязет, 1672) Р. смело обратился к восточному сюжету из современной жизни, оправдывая эту вольность необычностью для французского зрителя изображаемых здесь восточных нравов, в силу чего «турецкие персонажи, даже современные, кажутся на нашей сцене величественными; мы рано начинаем смотреть на них, как на древних героев». За трагедией знойных гаремных страстей последовала насыщенная политическими интересами трагедия «Mithridate» (Митридат, 1673), в к-рой Р. состязался с Корнелем на его собственном поприще. В следующем году неуспех последней трагедии Корнеля («Sugéna») совпал с триумфом «Iphigénie en Aulide» (Ифигения в Авлиде, 1674) Р., к-рой его враги тщетно пытались противопоставить ничтожную «Ифигению» [1675] Леклерка (Leclerc) и Корá (Coras). За «Ифигенией» последовала вторая заимствованная у Еврипида трагедия Р., знаменитая «Phèdre» (Федра, 1677), к-рая несмотря на свои крупные художественные достоинства не устояла против мощной травли, организованной врагами Р. во главе с герцогиней Бульонской и герцогом Неверским. Провал «Федры» Р. сопровождался искусственно подстроенным успехом бездарной трагедии Прадона «Федра и Ипполид».

Последствием этой травли был отказ Р. от театра и его возвращение в лоно янсенизма. Король осыпал Р. благодеяниями. Уже в 1673

он был избран членом Французской академии; теперь [1677] Людовик назначил его (вместе с Буало) своим придворным историографом, в качестве какового Р. сопровождал короля в нескольких военных походах. Однако написанная Р. и Буало «История царствования Людовика XIV» не была напечатана и в 1672 погибла во время пожара в одном частном доме. Другой исторический труд Расина — «Abrégé de l'histoire de Port-Royal» [Краткая история Пор-Рояля, 1693, изд. 1742 (1-я ч.) и 1767 (полностью)] — мастерски написанное чисто партийное сочинение янсениста, имеющее задачей защитить эту секту от испытываемых ею гонений.

Несмотря на уход от театра, Р. носился с планами пьес («Ифигения в Тавриде», «Альцеста»), сочинил в 1680 совместно с Буало



Иллюстрация к трагедии Расина «Андромаха» [1676]

либретто оперы «La chute de Phaëton» (Падение Фаетона), а в 1685 написал для одного придворного праздника «Idylle sur la paix» (Идиллия мира), положенную на музыку Люлли. В 1689 подруга Людовика г-жа Ментенон убедила Р. написать библейскую трагедию для любительского спектакля учениц возглавляемого ею Сен-Сирского монастыря. Так появилась лирическая драма с хорами «Esther» (Эсфирь), изобравшая в образе скромной и набожной Эсфири самое г-жу Ментенон, ставшую в это время женой короля.

Для тех же воспитанниц Сен-Сира Р. написал и свою последнюю, быть может лучшую трагедию «*Athalie*» (Гофолия, 1691), приняв при дворе довольно холодно, т. к. изображенные в ней религиозные преследования иудеев жестокой царицей Гофалией неожиданно ассоциировались с преследованиями яansenистов Людовиком XIV. Все более овладевавшие Р.

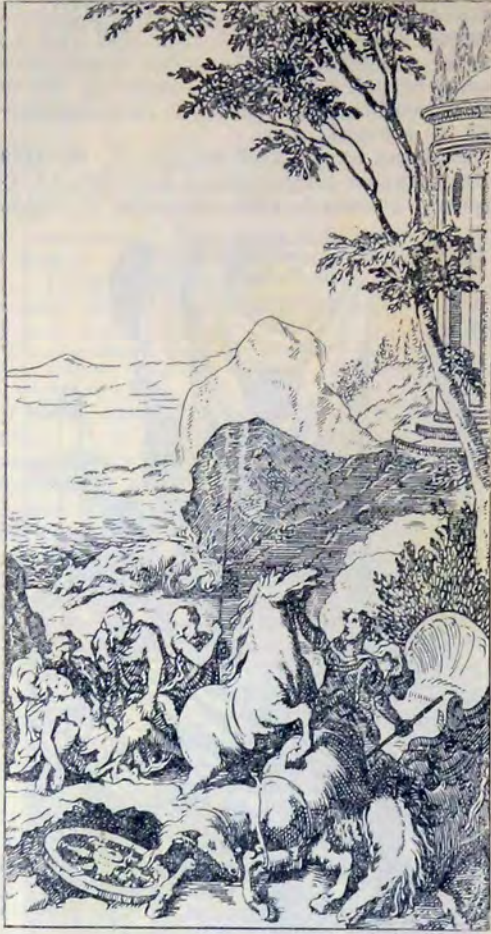


Иллюстрация к трагедии Расина «Федра» [1680]

интимицистские яansenистские настроения, пронизывающие также его «*Cantiques spirituels*» (Духовные кантики, 1694), были не по вкусу королю, вступившему после 1685 на путь ортодоксально-католической политики в религиозных вопросах. Яansenизм Р., равно как и его «*Mémoire sur la misère du peuple*» (Записка о народной нищете), говорившая о страданиях французского народа вследствие беспрерывных войн, были причиной охлаждения к нему короля, к-рое он как настоящий царедворец переживал очень болезненно, что быть может несколько ускорило его кончину.

Хотя по своему рождению и воспитанию Р. принадлежал к буржуазии, однако по своей идеологии он являлся дворянским, придворно-аристократич. писателем. Проблема классовой характеристики творчества Р. не может быть оторвана от проблемы классовой атрибуции

французского классицизма, т. к. Р. являлся последовательным и убежденным классиком, никуда не отклонявшимся от классического канона, подобно Корнелью или Мольеру. Уже Буало признавал трагедии Р. образцовыми в смысле соблюдения основных принципов классической поэтики, и эта репутация совершеннейшего классика сохранилась за Р. навсегда. Но, будучи господствующим стилем в монархической Франции XVII в., классицизм был стилем не буржуазным, а дворянским, поскольку буржуазия не была еще в XVII веке господствующим классом, а известно, что только «мысли господствующего класса являются господствующими в данную эпоху мыслями» (Маркс). Кроме того классицизм выражал политику абсолютной монархии в области литературы, а абсолютизм XVII в. был специфической формой дворянской диктатуры в условиях крепнущих капиталистических отношений. Как певец абсолютизма, как придворный писатель Людовика XIV Р. выражал идеологию поддерживавшего монархию, прогрессивного, капитализирующегося французского дворянства XVII в., к-рое, вступая на путь буржуазного развития, все же ревностно отстаивало свои классовые привилегии.

Дворянская идеология Р. находит яркое выражение в тематике, сюжетике и образной структуре его трагедий. Уже давно замечено, что трагедии Р. дают идеализированное отображение версальского двора со всеми его нравами, манерами и условностями. Какую бы фабулу ни разрабатывал Р., какие бы античные образы ни переносил в свои трагедии, всякий раз эти образы переосмысляются им в специфически придворном, т. е. классово-дворянском смысле. Так, всех своих героев и героинь, даже несчастную Ифигению и ее родственника Ипполита («Федра») Р. изображает влюбленными и страдающими от любви, потому что для социально бездельной придворной знати второй половины XVII в. любовь являлась едва ли не единственным мотивом, могущим рассчитывать на ее внимание и интерес (в этом важное отличие трагедии Р. от трагедии Корнеля, в к-рой движущей пружиной действия выступала идея политического или религиозного героизма).

Как подлинно придворный поэт Р. изображает любовные отношения на специфически версальский манер; активная роль в его трагедиях выпадает на долю женщин, к-рые делают первые шаги, а герои, являющиеся все в большей или меньшей мере сколком с короля Людовика XIV, только выслушивают любовные признания и выбирают. В своей речи и поведении герои и героини Р., являясь непременно лицами царской крови, строго соблюдают правила придворного этикета: они обращаются друг к другу на «вы», говорят «seigneur», «madame» и даже в минуты высшей страсти сохраняют изящные манеры, не позволяя себе ни одного сильного или низменного выражения.

Но Р. не ограничивается таким наведением придворного лоска на своих античных или восточных героев. Он наделяет их также мыслями и чувствами, достойными их сана, тщательно следя за тем, чтобы в порыве страсти они не



JOAS.

Le bonheur des méchants comme un torrent s'écoule.

Acte II. Sc. VII.

J. M. Moreau del.

Ph. Trucé sculp.

нарушили присущее им классовое достоинство. Чтобы добиться этого, Р. приходилось подчас отступать от своих первоисточников, критически переосмысливая их в интересах своего класса. Так, в «Федре» он отступил от Еврипида, заставившего Федру перед смертью оклеветать Ипполита. «Я решил, что клевета имеет в себе нечто слишком низкое и грязное для того, чтобы вложить ее в уста царицы, надежденной к тому же столь благородными и добродетельными чувствами. Эта низость показала мне более подходящей кормилице, которая могла иметь более рабские наклонности...» (предисловие Р. к «Федре»). Эти слова ясно показывают классовую дворянскую мерку, с которой Р. подходил к переоценке античного литературного наследия.

Но т. к. идеология прогрессивного французского дворянства XVII в. заключала в себе немало буржуазных элементов, то и трагедия Р. дает яркое выражение этим элементам, коренившимся в конечном счете в психике самого Р. как выходца из чиновной буржуазии и воспитанника Пор-Рояля. К числу таких буржуазных тенденций Р. относится его реализм, установка на правдоподобие, на воспроизведение живой действительности, обыкновенных людей, обыденных происшествий, простых человеческих чувств, под оболочкой героической тематики, заимствованной у античных авторов. Трагедия Р. совершенно лишена ходульности, трескучего пафоса, романтической запутанности интриги, прециозного плетения словесных узоров, рыцарской позы и салонной манерности, всех этих специфических особенностей феодально-реакционной литературы XVII в., повлиявшей на знаменитого предшественника Р.—Корнеля.

Как по своей сюжетике, так и по приемам композиции и фразеологии трагедия Р. перекликается с комедией и грядущей «мещанской драмой», используя каждодневные происшествия и ситуации, балансируя на грани того, что дворянская эстетика считала «низменным». Так, в «Митридаде» Р. рисует соперничество в любви старика-отца с собственным сыном, почти как в «Скупом» Мольера. В «Британике» он пускает в ход канонический комедийный прием подслушивания, заставляя Нерона спрятаться за занавеской во время объяснения Британика и Юлии. В «Гофолли» он смело делает главным героем трагедии ребенка, т. е. существо «неразумное» с точки зрения рационалистической эстетики классицизма. Рассудительные герои Р. поражают часто произвольными, наивными движениями, непоследовательностями, колебаниями, обмолвками, которые делают их почти комичными (ср. любовные излияния Пирра сразу после того, как он поклялся не думать более об Андромаше).

Все эти стилистические особенности трагедий Р. позволяют находить в них некоторые эмбрионы буржуазного реализма XVIII в. Особенно тесная связь завязывается здесь по линии присущего Р. углубленного психологического анализа жизни сердца, особенно женского. «В совершенно кристально прозрачных формах без всякой романтики, он рассекает всю человеческую душу и показывает тончай-

шие фибры человеческих чувств... элементы внутренней борьбы, которые пронизывают человеческую душу» (Л у н а ч а р с к и й). В этом смысле Р. явился предшественником такого мастера буржуазно-психологической комедии и романа XVIII в., как Мариво (см.).

Но, говоря о реализме и психологизме Р., необходимо учесть, что реализм этот классово ограничен его дворянской идеологией, что простота Р. сочетается с необычайной изысканностью, что психологическое наблюдение его устремлено на чувства и душевные переживания представителей высшей придворной знати. Главным же ограничением реализма Р. является строго рационалистическая концепция его образов, к-рые, при всем кажущемся богатстве их внутренней жизни, остаются все же классически односторонними, однокачественными, искусственно типизированными, резко противопоставленными друг другу и по существу лишенными внутреннего движения, ибо движение это носит однообразно колебательный характер между двумя взаимоисключающими решениями, из коих каждое то принимается, то отвергается. Все это—черты того рационалистического метода, к-рым пользовался Р. как поэт-классик XVII в. В этом решительная противоположность реализма Р. реализму Шекспира с его «вольным и широким изображением характеров» (Ш у ш к и н), с могучей внутренней динамикой его образов, отражающих в своем движении динамику самой исторической действительности.

В идеологическом комплексе творчества Р. громадное значение имела также его приверженность яansenизму, с присущей последнему суровой, почти пуританской моралью, основанной на отрицании свободы воли, на признании предопределения и спасения божественной благодатью, а не делами.

Все творчество Р. развивается под знаком противоречия между аристократическим гедонизмом и яansenистским аскетизмом. Это противоречие выражается в драматургии Р. в том, что все трагедии его дают одновременно и апологию страсти и апологию отречения от страсти (понимание подлинной любви как самопожертвования). Р. твердо придерживался целого ряда стержневых принципов яansenизма во взглядах на человеческую жизнь. Он усвоил напр. положение о глубокой порочности и слабости человеческой природы, неспособной собственными силами, без помощи благодати, справиться с недостойными страстями, влекущими ее к гибели. Отсюда и вечный конфликт его трагедий—борьба между страстью и волей, в к-рой побеждает страсть, именно вследствие бессилия воли (в противоположность Корнелю, у которого столкновение воли и страстей завершается победой воли).

Весь психологизм Р. вырастает, в сущности, на яansenистской основе, являясь специфическим художественным выражением того «вечного внутреннего самокопания, выражающегося в длинных исповедях священнику, в которых люди анализировали свою душу» (Л у н а ч а р с к и й), той пиетистской казуистики, систематического разбирательства в душе, блестящие образцы которых дают произведения во многом идеологически близкого Р. яansen-

ста Паскаля (см.). Однако в период творческого расцвета Р. все эти янсенистские тенденции не получали в его трагедиях обнаженного выражения, подчиняясь дворянско-аристократическому культу изнеживающей страсти. Этим только и объясняется, что столь враждебные янсенизму Людовик XIV и его двор даже не заметили янсенистской заразы в творчестве их любимого поэта, давшего наиболее полное выражение идеологии абсолютизма в эпоху его мирного процветания.

Более того: в том виде, в каком Р. преподавал отдельные элементы янсенистской доктрины, это еретическое буржуазное учение оказывало идеологически созвучным наиболее мыслящей части феодального дворянства, капитулировавшего перед абсолютной монархией, лишенного ею былой власти, обреченного новыми отношениями на бездеятельное паразитическое существование. То, что для буржуазии эпохи первоначального накопления являлось выражением ее идейно-политической слабости и незрелости, то в несколько переработанном виде помогало дворянству оправдывать свое политическое бессилие и паразитизм метафизическими аргументами о слабости и греховности «человеческой» природы.

Так, обр. при всей противоречивости своего творчества Р. является все же в основном крупнейшим дворянским художником эпохи расцвета французского абсолютизма. Классово-ограниченный в отношении своего реализма, он обладал однако относительно большими возможностями отображения той части исторической действительности, которая входила в его компетенцию как трагического поэта. Он развернул в своих пьесах целую галерею образов, отражающих различные стороны практики господствующего дворянского класса. Среди этих образов на первом месте стоят женские. Р.—первый подлинный поэт женщины во французской лит-ре, показавший (в пределах тех ограниченных возможностей, к-рые давала ему классическая доктрина) целую галерею дворянских женщин, к-рые во многом пережили свою эпоху и продолжали эстетически воздействовать на буржуазное общество периода его классовый зрелости.

Не менее велико значение Р. как художника слова и мастера стиха. Воспитанный на изучении античной лит-ры, превосходно зная великих греческих поэтов, он научился у них ощущению образной и музыкальной стихии слова и постарался использовать ее мощь, не выходя за пределы узких рамок классического, рационалистически дозированного и отполированного слога и ограниченного в своих ритмических возможностях александрийского стиха. В том и в другом отношении Р. является величайшим мастером, обладающим огромным чувством меры и достигающим больших результатов при помощи самых простых средств. Даже наиболее обыденные слова и выражения приобретают под его пером огромную силу вследствие насыщающей их трагической эмоции. И таким же гибким оружием в его руках является александрийский стих, отображающий в своем движении всю напряженность и остроту сталкивающихся страстей.

Р. оказал огромное влияние на развитие классической трагедии не только во Франции, но и за ее пределами. В его школе учились Вольтер, Драйден, Готтшед и множество более мелких представителей классицизма во Франции, Англии, Германии, Италии и России. Среди русских последователей Р. можно назвать Сумарокова, Княжнина, Николева, Катенина, Шаховского. За пределами классического стиля Р. оказал воздействие на Гётте («Ифигения в Тавриде»). Лессинг, а за ним теоретики романтизма (Стендаль, Racine et Shakespeare, 1822; Гюго—предисловие к «Кромвелю», 1827) постарались поколебать прочный авторитет великого дворянского поэта у буржуазного читателя и зрителя. С их легкой руки немецкие и русские учебники долго твердили затверженные фразы о «ложноклассицизме» (см.) Р., его «сухой рассудочности» и т. д.

Библиография: I. Полное собр. сочин. Расина в оригинале: Aimé Martin, 6 vv., P., 1820; éd. Garnier, 8 vv., P., 1870—1879; P. Mesnard, 8 vv., P., 1865—1873 (лучшее научное издание в серии «Les grands écrivains de la France»; Théâtre complet, N. M. Bernardin, 4 vv., P., 1882; Théâtre choisis, G. Lanson, P., 1896, 2-éd., 1899. Русские перев. Расина появились в XVIII в. Из более новых переводов назovem: Федра и Гофолия, перев. Л. И. Поливанова, Москва, 1895; Аталия, перевод С. И. Аледер, СПб., 1896; Гофолия, перевод Н. С., Киев—Харьков, 1900. Трагедии: Гофолия и Эсфирь, перевод О. Н. Чюминой, СПб., 1900. Изыбранные сочинения: Федра (перев. Л. Буланнина и Гофолия (перев. О. Чюминой), «Русская классная биб-ка», под ред. А. Чудинова, серия II, вып. XXVI, СПб., 1903. Новый перевод «Федры» Вал. Брюсова, сделанный для постановки Московского Камерного театра, до сих пор не издан.

II. Deschanel E., Le romantisme des classiques, 2-mesérie, P., 1884; Janet P., Les passions et les caractères dans la littérature du XVIII^e s., P., 1888; Robert P., La poétique de Racine, P., 1890; Larroumet G., Racine, P., 1898, 6-e éd., 1922; Le Vidouis G., La vie dans la tragédie de Racine, P., 1901; Michaut G., La Bérénice de Racine, P., 1907; Lemaitre J., Jean Racine, 1908; Steinweg C., Racine, Kompositionsstudien zu seinen Tragödien, Halle a/S., 1909; Truc G., Le cas Racine, 1921; Его же, J. Racine, P., 1926; Lyonnel H., Les «premières» de J. Racine, P., 1924; Fubini M., J. Racine e la critica della sua tragedia, Torino, 1925; Vossler K., Jean Racine, München, 1926; Dubesch L., J. Racine politique, P., 1926; Mauriac F., La vie de J. Racine, P., 1928; Girardoux J., J. Racine, P., 1930; Лессинг Г. Э., Гамбургская драматургия, перев. И. П. Рассадина, М., 1883; Иванов И. И., Расин и его трагедии, «Артист», 1890, № 5; Батюшков Ф. Д., Женские типы Расина, «Северный вестник», 1896, кн. 7—8, и отдельно, СПб., 1897; Его же, О Расине, «Ежегодник императорских театров», 1899—1900, прилож. 3; Его же, Пушкин и Расин, «Записки историко-филолог. факультета СПб-ского университета», т. 57, перепеч. в его сб. «Критические очерки и заметки», СПб., 1900; Лансон Г., История французской литературы XVII в., перев. З. Венгеровой, СПб., 1899; Даудев Э., История французской литературы, СПб., 1902; Тэн И., Ж. В. Расин, «Русская классная биб-ка», под ред. А. Н. Чудинова, сер. II, вып. 26, СПб., 1903; Веселовский Ю., Жан Расин, в его книге «Литературные очерки», т. I, М., 1900 (изд. 2, М., 1910); Лавро Л., Драма и трагедия во Франции, П.—М., 1919; Кривенко И. В., Театр Корнеля и Расина, в кн. «Очерки по истории европейского театра», под ред. А. А. Гвоздева и А. А. Смирнова, П., 1923; Луначарский А. В., История западно-европейской литературы в ее важнейших моментах, ч. 1, М., 1924 (изд. 2, М., 1930).

III. Lanson G., Manuel bibliographique de la littérature française moderne, P., 1925. С. Мокучий

РАСКОЛЬНИКОВ Федор Федорович [псевдоним Ильина, 1892—]—советский писатель и журналист. Происходит из семьи духовного звания. Член ВКП(б) с 1910. С 1911—1914 работал в партийной прессе. Во время войны 1914—во флоте. После Февральской революции

руководил кронштадтской газетой «Голос правды», был председателем Кронштадтского совета. В октябрьские дни—участник боев под Пулковым. После Октября—комиссар морского генерального штаба, замнаркомморя, командующий волжской флотилией, член РВС восточного фронта. В 1919—участник взятия Казани, командующий Каспийской флотилией. В 1920—командующий Балтфлотом. С 1921—1923—полпред в Афганистане. С 1924—1930 редактировал журнал «Красная новь», был членом коллегии Наркомпроса и начальником Главискульта. С 1930—1934—на дипломатической работе. Награжден двумя орденами Красного знамени.

Внимание Р. - писателя сосредоточивается гл. обр. на исторически-значительных событиях общественной жизни. Он пишет трагедию «Робеспьер» [1930], трагедию мелкобуржуазной революционности, вступившей в конфликт как с потребностями упрочивающей свое господство крупной буржуазии, так и с потребностями пролетарских трудящихся масс. Позднее дает серию очерков-рассказов под общим заглавием «Рассказы мичмана Ильина» [1934], в которых воспроизводит яркие страницы недавнего прошлого—разгон учредительного собрания, гибель черноморского флота, продвижение и действия каспийской флотилии и т. п. события, участником которых был он сам, «мичман Ильин». Широка политического и исторического диапазона писателя делает произведения его глубоко содержательными. Однако Р. недостает живости и реалистичности изображения. В трагедии «Робеспьер» главный герой трагедии Робеспьер, так же как и его ближайший соратник Сен-Жюст, не получил реалистич. разработки. В «Рассказах мичмана Ильина» Р. излишне лаконичен, дает подчас протокольную запись событий и не всегда раскрывает причинную обусловленность совершившегося. Так, в рассказе о гибели черноморского флота не раскрывается историческая необходимость этого акта. Рассказы Раскольникова фрагментарны и могут служить источником для создания широких эпических и драматич. полотен. Р. произведена переработка романа Толстого «Воскресение» для сцены (поставлена в МХАТ им. Горького). Стремясь не отступать от текста романа, Р. создал пьесу, распадающуюся на ряд эпизодов, скрепленных ролью ведущего.

Библиография: I. Робеспьер, Социальная трагедия в 4 д. и 6 карт. «Красная новь», 1930, I; То же, отд. изд.; Робеспьер, ГИХЛ. Ленинград—Москва, 1931; Кронштадтцы. Из воспоминаний (1917), изд. «Молодая гвардия», Москва, 1931; То же, 2 издание, Москва, 1932; Рассказы мичмана Ильина, изд. «Советская литература», Москва, 1934; Рассказы комфлота, издание Жургазобъединения, Москва, 1934.

II. Отзывы: Гунин, «На литературном посту», 1930, VII (о «Робеспьере»); Нанич Р., «Искусство», 1929, I—II (о пьесе «Воскресение»); Полякова М., «Новый мир», 1934, II; Красноставский М., «Знамя», 1934, V; Вишняевский В., «Художественная литература», 1934, V; Буднев В., «Литературная газета», 1934, 12 марта; Курт Леонид, газ. «Красная звезда», 1934, 2 авг., и др. Н. Гнедина

РАСМУССЕН Эмиль [Lauritz Emil Rasmussen, 1873—]—датский писатель. Р. в буржуазной семье. Много лет путешествовал по Европе, Азии и Африке.

В своем творчестве Р. ярко отражает настроения верхушечных слоев буржуазии, со-

вершенно оторванных от капиталистического производства, жизненной целью к-рых становится погоня за разнообразными формами наслаждения. Действие почти всех произведений Расмуссена перенесено на юг, в экзотические страны. Герой Р.—человек-зверь, всецело подчиненный своим страстям и инстинктам. Все романы Р. почти без исключения целиком посвящены чисто сексуальным проблемам: «Mafia» (Маффия, 1906), «Den kolde Eros» (Холодный Эрос, 1908), «Skrifte maals djaevelen» (Дьявол исповеди, 1915), «Hvad Kvinder vil» (Чего хотят женщины, 1910), «Hvad Kvinder hader» (Что пожимают женщины, 1912), «Via del Inferno» [1913], «Det polske Blod» (Польская кровь, 1918) и др. Эротика тут превращается в основной вопрос жизни. К какой бы среде и стране ни принадлежали его герои, все они без исключения дегустаторы жизни, основной проблемой существования которых является наслаждение. Человек, беспомощная пешка «извечных» страстей и инстинктов, всецело подчиняется голосу крови («Польская кровь»).

Типичный импрессионист, блестящий стилист, Р. своими романами приобрел широкую известность среди буржуазных кругов современной Дании. Провозглашался в свое время датским Д'Аннунцио. Все его творчество стоит однако на уровне современного буржуазного чтива.

РАССКАЗ.—Термин «Р.» в его жанровом значении обычно применяется ко всякому небольшому повествовательному прозаич. литературному произведению с реалистической окраской, содержащему развернутое и законченное повествование о каком-либо отдельном событии, случае, житейском эпизоде и т. п. Так. обр. этим термином (как впрочем и всяким другим жанровым термином) обозначается собственно не один жанр какого-либо определенного стиля, а целая группа близких, сходных, но не тождественных жанров, имеющих место в лит-ре различных стилей. При этом естественно на периферии этой группы мы находим целый ряд переходных, смежных форм, к-рые не дают возможности резко отграничить соответствующий материал от материала других близких жанров. Это однако не может помешать отличить Р. от других литературных видов, установив его типические признаки и закономерности его сложения в его классической форме при определенных исторических условиях и в определенных стилях, с одной стороны, и закономерности его использования и возникновения модификации форм Р. в иных стилях—с другой.

В зап.-европейской лит-ре соответствующая жанровая группа обозначается термином «новелла» (см.), который является по существу синонимом термина «Р.». Правда, у нас наличие этих синонимических терминов вызывало (у формалистов особенно) стремление дифференцировать их. Так, нередко новелла определялась как разновидность Р., отличающаяся особенной заостренностью завязки и развязки и напряженностью в развитии сюжета. Однако подобного рода терминологические разграничения не более чем условны, т. к. в своем историческом возникновении и

дальнейшем развитии русский Р. вполне аналогичен зап.-европейской новелле. Как там новелла, так у нас Р. выделится из всей повествовательной литературы вообще в аналогичные исторические моменты, определившись прежде всего характером содержания, направленного на реальную действительность. У нас это имело место в XVII—XVIII вв. в связи с ростом оппозиционных старому феодальному порядку тенденций. Наиболее интенсивно в этот период Р. развивался в стилях «третьего сословия». Обострение социальных противоречий и культурно-идеологический рост творящих лит-ру классов и обуславливают на данном этапе оформление жанра Р. В противовес общему характеру преобладавшей в предыдущие века письменности (церковной, религиозной) купеческий или мелкобуржуазный Р. XVII—XVIII вв. нес в лит-ру реальное, бытовое, житейское содержание, заключенное в четкие композиционные формы, отличающиеся структурной законченностью, напряженной динамичностью сюжета, простотой языка. В противоположность жанровой аморфности средневековой повести, сюжетное строение к-рой в основном следует за естественным ходом событий и ограничивается естественными границами последних (биография героя, история военного похода и т. п.), Р. представляет собой форму, показывающую умение автора выделить из общего потока действительности моменты, наиболее значимые, ситуации, наиболее конфликтные, в к-рых социальные противоречия выступают с наибольшей выпуклостью и заостренностью, стягиваясь в одно событие, служащем фабулой Р. Однако связь рассказа XVII—XVIII вв. в стилях «третьего сословия» с более традиционными жанрами выражалась в упорном сохранении старых терминов—«повесть», «сказка»—в применении к ранним Р. («Повести» о Карпе Сутолово, о Шемякином суде и т. п., «сказка» Чулкова «Досадное пробуждение» и пр.). Как определенный лит-ый термин «Р.» начинает входить в употребление в начале XIX в., но еще у Пушкина и Гоголя термином «повесть» объединяются произведения, часть к-рых мы бы определенно отнесли к Р. или новелле («Выстрел», «Гробовщик», «Коляска» и т. п.).

Так. обр. Р. сформировался как жанр, выдвинутый ростом в лит-ре буржуазных течений, буржуазных стилей. Далее Р. завоевывает свое место в самых различных стилях, в каждом из них модифицируясь и по идеологической значимости и формально. Углубленно-психологический рассказ Чехова, «опрошенный», «народный» рассказ Л. Толстого, мистически-символистский рассказ Ф. Сологуба, социально заостренный реалистический рассказ М. Горького—все это различные и по содержанию и по художественным средствам Р.

Жанровые формы Р., в стилях «третьего сословия» отвечавшие потребностям прогрессивно-реалистического отражения действительности, в дальнейшем используются также и в противоположных целях—в целях мистического преломления реальной жизни писателями реакционных классов. Ф. Сологуб напр., обращаясь к отражению окружающей его бытовой

действительности, наряду с большой эпической формой—романом—дает и Р., в к-рых налицо ряд характерных признаков этого повествовательного типа: небольшой размер, ограничение фабулы одним событием, протекающим в обстановке обычной действительности, прозаическая форма и т. д. Однако в силу того, что этот автор преломляет действительность мистически, ирреально, его рассказы тесно граничат с другими жанровыми группами малой эпической формы—религиозной легендой, сказкой,—вбирая в себя признаки этих последних (напр. внесение элементов чудесного в обрисовку персонажей, в развитие сюжета), что однако не дает основания отождествлять все эти различные повествовательные типы.

Отсюда—глубочайшее различие Р. в разных стилях при наличии некоторой структурной однородности Р. как определенного типа малой эпической формы (ограниченное число персонажей, показанных вокруг одного центрального события, отсутствие развернутой жизненной истории персонажей, ограниченный размер и т. д.).

Так. обр. содержание термина «Р.» даже в его наиболее широко употреблении—не только в применении к его типичной, так сказать классической форме, но и в дальнейших своих трансформациях—сохраняет определенные указанные выше признаки. Они гл. обр. определяются социальными условиями, выдвигающими реализм как художественный метод. Этих немногих признаков однако достаточно для того, чтобы уяснить соотношение Р. с другими близкими жанровыми формами. Повесть напр. в противоположность Р. излагает не один лишь случай, а развертывает целый ряд событий, составляющих единую линию судьбы того или иного персонажа или развития более или менее длительного процесса. В соответствии с этим, если в Р. мы имеем интенсивное построение сюжета, при к-ром нити жизненной судьбы действующих лиц стягиваются в один узел данного события (так наз. «totalность» новелистического сюжета), то в повести мы видим экстенсивное его развертывание, при к-ром повествовательное напряжение равномерно распределяется в целом ряде моментов (событий). Тем самым повесть представляет более широкую по охвату материала и обычно (но не всегда) по размерам форму, чем Р. Ср. в качестве образцов Р. «Мятезь» Пушкина и повесть «Записки маркера» Л. Толстого, повести Чехова «Степь», «Мужики» и др. с его же рассказами и т. д. С другой стороны, в этой же плоскости мы ограничиваем Р., излагающий хоть и один случай, но в ряде ситуаций, с указанием обстоятельств дела, описанием обстановки и т. д., от анекдота как наименьшей (зачагочной) повествовательной формы, дающей лишь одну острую, комическую ситуацию, суть к-рой заключена часто в одной меткой фразе. Понятно, что между Р. и повестью, Р. и анекдотом легко найти промежуточные формы. Так, в переводных факетиях мы находим образцы коротеньких анекдотических рассказиков. Присоединение к такому краткому анекдоту-рассказу моралистически обобщающего вывода превращает его в басню,

приобретающую благодаря этому более или менее аллегорический характер, что мы и видим в ряде тех же фацетий. В иной плоскости лежит критерий различения Р. от сказки и легенды и Р. от очерка: по объему, по сюжетной динамике Р., сказка, легенда представляются близкими формами. Но первый отличается от двух последних своей реалистичностью (в типических формах) или хотя бы направленностью тематики на реальную действительность (хоть и фантастически преломляемую). Однако в этом отношении Р. противостоит только лит-ой сказке, но не фольклорной, т. к. по принятой традиционной терминологии последняя обнимает произведения не только мифического и фантастического характера, но и реалистически-бытового и исторического. Термин же «Р.» применяется лишь к лит-ым произведениям, хотя среди устных сказок легко найти типические образцы реалистической повеллы. Как уже не раз говорилось, для всех указанных соотношений могут быть найдены переходные формы. Даже такой, казалось бы, постоянный признак рассказа, как прозаическая форма, относительна,—мы знаем образцы Р. в стихах (Некрасов—«Филантроп», Майков—«Машенька» и т. п.). Однако во всех таких случаях, при отсутствии какого-либо характерного для Р. признака, очевидно налично остаются другие, иначе не применим был бы к данному произведению самый термин «Р.». При всем том необходимо подчеркнуть, что указанные признаки Р. отноди не представляют что-то неподвижное, неизменяющееся, наоборот, их конкретное осуществление в разных стилях чрезвычайно многообразно и существенно различно. Так, в одних стилях «тотальность» фабулы Р. проявляется в необычности события, неожиданно определяющего судьбу героев («Выстрел» Пушкина, в других, наоборот,—в его бытовой ординарности (рассказы Чехова), в третьих—в его широкой социальной обобщенности (рассказы Горького). В соответствии с этим модифицируются и другие стороны поэтической структуры Р.: всегда законченный, целостный сюжет Р. в одних стилях движется силой индивидуально-психологических импульсов более или менее исключительных («Выстрел») или обыденных (рассказы Чехова), в других—социальными противоречиями (рассказы Горького). Изменяется функция фона, обстановки, действия и т. д. (малый удельный вес бытового фона в «Выстреле» и большой—в рассказах Чехова, широкий социальный фон у Горького и пр.). Отсюда—многообразие разновидностей рассказа: Р. бытовой, сатирический, авантюрный, психологический, фантастический и т. д. Рассказ вообще мы находим во многих стилях. Но каждый из них тяготеет к определенному виду (или ряду видов) Р., давая опять-таки своеобразную конкретную форму этого вида. Нетрудно понять, почему напр. Салтыков-Шедрин, представитель революционной крестьянской демократии, выдвигает жанр сатирического Р.—сказки с «эзоповым» языком, народник-либерал Короленко—бытовой Р., писатель упадочнической мелкой буржуазии Ф. Сологуб—мистико-фантастический

и т. д. В нашей советской лит-ре преобладает Р. с широкой социальной тематикой. Эта тематика не всегда дана в подлинно реалистической трактовке: нередки примеры поверхностного бытовизма (например в рассказах Подъячева), одностороннего «биологического» психологизма («Тайное тайных» Вс. Иванова) и т. д. И хотя советская лит-ра уже выдвинула ряд достаточно крупных мастеров Р. (Бабель, Тихонов, Вс. Иванов, Зощенко, Эрдберг, Габрилович и др.), все же Р. стиля социалистического реализма находится в процессе своего становления. Между тем специфические художественные средства Р.—сжатость, лаконизм, динамичность, напряженность восприятия, относительная простота и доступность и т. д.—обуславливают его особую действительность. И если большое полотно романа отражает широкие линии социального процесса современности в едином композиционном охвате, то в Р. художник сосредоточивает внимание на отдельных моментах, эпизодах, сторонах этого процесса, к-рые также заключают в себе существенные черты изменяющейся действительности. Поэтому лит-ра социалистического реализма, как жанрово наиболее богатая и многообразная, в общей системе своих жанров отводит надлежащее место и Р., критически осваивая огромное новеллистическое наследство прошлого.

Библиография: См. «Новелла».

Б. Розенфельд

РАССУЖДЕНИЕ—один из трех элементов с о ч и н е н и я, устанавливаемый традиционной стилистикой и определяемый как раскрытие частей целого в их логической последовательности, как доказательное развертывание мысли по определенной схеме (см. «Хриля»). По существу Р. есть форма изложения научной прозы или ораторской речи, однако элементы этих видов речи могут входить в структуру художественного произведения (в авторских отступлениях, во включении тех или иных сведений, необходимых для развертывания повествования, в раскрытии моральной значимости изображаемых событий, иногда в речах действующих лиц и т. п.) и даже создавать особые жанры дидактической литературы (см.).

РАТГАУЗ Даниил Максимович [1869—?]—поэт. Учился на юридическом факультете Киевского университета. Печататься начал с 1888. Поэт городских буржуазно-мещанских слоев, Р. дал глубоко аполитичную, любовно-сентиментальную, убаюкивающую лирику. Настроения и образы его лирических стихотворений шаблонны, Р. гонится за внешней красотостью и чувствительностью. Стихи его отличаются мелодичностью и музыкальностью. Около двух 10-летних сентиментальная лирика Р. была широко известна в обывательских мещанских кругах. Популярность Р. поддерживалась тем, что многие из его стихотворений были переложены на музыку (Чайковский—«Мы сидели с тобой у заснувшей реки» и др., Гречанинов, Кюи, Рахманинов, Ипполитов-Иванов). Февральскую революцию Р. приветствовал гимном «1-е марта 1917». Но скоро восторженные гимны Р. сменил на песни тоски и злобное улюлюканье по адресу пролетариата. Эмигрировав в 1922, Р. примкнул к

резко враждебном СССР политическим и литературным белоэмигрантским группам.

Библиография: I. Полное собр. стихотворений, 3 тт., СПб, 1909—1910; Избранные стихотворения, издание Биб-ки «Гоним», Киев, 1910; Избранные стихотворения, изд. «Всеобщей биб-ки», П., 1916; Мои песни, М., 1917; Мои песни, изд. О. Дьяковой, Берлин, 1922.

II. Брюсов В., Далекие и близкие, М., 1912; К. Р., Критические отзывы, П., 1915; Гумилев П., Письма о русской поэзии, П., 1923, стр. 83, 84, 206; Перцов П. П., Русская поэзия 30 лет назад, в сб. «Свиток», М., 1926, № 4.

III. Владиславлев И., Энциклопедический словарь, изд. Гранат, изд. 7, т. XI (прилож.); Писатели современной эпохи, т. I, под ред. Б. П. Козьмина, изд. ГАХН, М., 1928.

РАУДСЕПП Гуго [1883—]—эстонский писатель. В молодости переменял ряд профессий, с 1907 становится журналистом. С 1917 по 1920—активный работник партии эсеров, от которой входил в секретариат учредительного собрания буржуазной Эстонии [1919—1920]. Отказавшись в 1920 от политической деятельности, Р. посвятил себя всецело лит-ре. Р.—автор ряда небольших рассказов, критических статей по вопросам лит-ры и театра и большого количества фельетонов. В 1923 вышла из печати его первая комедия «Демобилизованный глава семьи» на тему о ломке быта в послевоенное время. Вслед за этой комедией Р. написал более десятка пьес, по преимуществу бытовых. Некоторые комедии ставились в центральных театрах по сто и больше раз. Большинство из них пользуется большим успехом, переводилось на другие языки (финский, латышский) и ставилось также и на латышских и финских сценах.

У современной эстонской буржуазной критики Р. стяжал лавры «крупнейшего драматического писателя». На самом же деле пьесы Р., пользующиеся большим успехом среди мелкобуржуазного зрителя, стоят на довольно низком художественном уровне.

Критика Р. направлена гл. обр. против буржуазных выскочек, кулаков, мнящих себя барями, и других ненавистных мелкобуржуа типов. г. п.

РАУПАХ Эрнст Вениамин [Ernst Raupach, 1784—1852]—немецкий драматический писатель. Был долгое время домашним учителем в Петербурге, а с 1816 там же профессором в Педагогическом институте. В конце 1821 Р. за волюнодуствие был отставлен от профессуры. После путешествия в Италию издал свои «Письма» под псевдонимом Гирземенцель (Lebrecht Hirsemenzels, eines deutschen Schulmeisters, Briefe aus und über Italien, 1823), впоследствии пародированные Иммерманом в его «Мюнхгаузене». С 1821 Р. всецело отдался драматургической деятельности. Длинный ряд его драм и трагедий посвящен изображению исторических деятелей: «Конец Кромвеля» (Cromwells Ende, 1841), «Мирабо» (Mirabeau, 1850) и др., большой цикл «Die Hohenstaufen» [Гогенштауфены, 1837 (16 драм: от Фридриха Барбароссы до Конрадина)]. Несколько пьес Р. так или иначе касаются России: «Timoleon der Befreier» (Тимoleon Освободитель, 1814), где в изображении древних Сиракуз даны явные намеки на русских деятелей в период борьбы с Наполеоном; «Die Fürsten Schawansky» (Князь Хованский, 1810), где основой сюжета взят стрелецкий бунт;

«Die Leibeigenen oder Isidor und Olga» (Крепостные, или Исидор и Ольга, 1826), где с точки зрения либерального буржуа рисуется гнет крепостного права в России. Многочисленны также комедии Р. («Dramatische Werke komischer Gattung», 4 Bde, 1829—1835).

Проводя в своих пьесах идеологию либерального бюргерства своего времени, Р. обнаруживает немало знаний и технической сноровки, но в целом его продукция явно подражательна. Однако искусно принаравливаясь к вкусам публики, Р. добился популярности «второго Коцебу».

Собственно для России имеет некоторое значение деятельность Раупаха не как драматического писателя, а как либерального педагога, преследовавшегося за распространение «вольномыслия».

Библиография: П. Raupach P., E. Raupach, Berlin, 1853; Wolff E., Raupachs Hohenstaufendramen, Diss., Lpz., 1912; Kohnweyer K., Raupach und die Romantik, Diss., Göttingen, 1923.

РАФИЛИ Микаэль [1905—]—азербайджанско-туркский советский поэт. Родился в буржуазной семье. Окончил I Гос. ун-т в Москве. Писать начал с 1926; выступал как поэт, критик и переводчик. Наиболее значительны его поэтические произведения. В 1929 он издал два сборника своих стихов: «Пенджере» (Окно) и «Лирика». Являясь представителем перестраивающихся под руководством пролетариата мелкобуржуазных слоев, поэт обнаруживает в своих произведениях всю противоречивость мелкобуржуазной психологии: периодами он проявлял себя революционным поэтом, идущим нога в ногу с пролетариатом, периодами—упадочническим лириком, подчиняющимся своим внутренним противоречиям. Однако на своем пути к революции Р. упорно и успешно преодолевал мелкобуржуазную неустойчивость. В лучших своих произведениях—«Город и деревня», «Коммунист без партбилета», «Ночь и улица», «Севастополь»—Р. достиг значительной идейно-художественной высоты. В его творчестве сказывается влияние некоторых особенностей тюркской устной народной поэзии, а также некоторых европейских поэтов, в особенности Э. Верхарна. Р. между прочим—автор ряда статей по истории западной лит-ры, книжек о Маяковском, Горьком, Серафимовиче, переводов стихов Маяковского, Блока, Гюго и Толстого.

Библиография: I. Пенджере, Баку, 1929; Лирика, Баку, 1930; М. Горький (к 40-летию его литературной деятельности), Баку, 1932; Владимир Маяковский, Баку, 1932; А. Серафимович (его жизнь и творчество), Баку, 1933, и др.

II. Статья: Кулиева М., Назими А., Мехти Г., в журн. «Инколаб ве Медениет», газ. «Коммунист» за 1929. А. Дюс.

РАФЛИ—гадательная книга апокрифического характера, отмечавшаяся в русских индексах запрещенных, или «отреченных» книг наряду с такими апокрифическими книгами, как «Остролог», «Чаровник», «Волховник», «Звездочетец» и др. Она была между прочим осуждена и Стоглавым собором 1551 наряду с другими «указанными книгами». В ней нарисованы круги с цифрами в различных комбинациях. Цифры, на которые попадает брошенный шарик или зерно, сопровождаются выписками преимущественно из книг «священ-

ного писания» и апокрифов и толкованиями этих выписок. Пример такой выписки с толкованием: «Летели две птицы через Тивирядское море и сели те две птицы сверх сырова дуба и вили себе гнездо и вывели дети своя, и возрадовались птицы гнезду своему и детям. Тако и ты, человеце, возрадуешься орудию своему, аще оуди или одому своему, или недруга боишися, то радостно совершится, аще хочещи женитца, и та тебе мысль будетца».

Библиография: 1. Текст «Р.» по рукописи XVII—XVIII вв. напечатан в «Памятниках старинной русской литературы», изд. гр. Г. Кушелева-Безбородко, СПб, 1860, вып. III, стр. 161—166.

РАФФИ [Акоп-Мелик-Акопян, 1835—1888]—армянский писатель. Р. в с. Паяджук (Иран). Сын крупного купца. Много путешествовал по Турецкой Армении и Ирану. Нек-рое время был учителем в армянских народных школах на Кавказе. Выступил в лит-ре в 1860 («Ахтамарский монастырь», напечатанный в «Юсипайде»). Активно сотрудничал в газ. «Мшак» (Работник)—органе армянской либеральной буржуазии. Вслед за серией мелких рассказов из иранской (персидской) жизни появились в свет первые крупные произведения Р.: «Салби» (имя), «Захрумар» [1871] и «Воски аках» (Золотой петушок), отображающие отсталый быт и нравы армянского купечества (Чанчур Иваныч, Масисьян). Консервативным персонажам противопоставлены представители нарождающегося торгово-промышленного капитала, ратующие за национальное возрождение армян, за светское руководство культурно-просветительными учреждениями, раньше находившимися в ведении армянского реакционного духовенства (Микаэль, Стапан).

Р. завоевал себе имя в лит-ре своими программно-тенденционными романами «Джелаледдин» [1878], «Хениш» (Сумасброд) из периода русско-турецкой войны 1877—1878 и «Кайцер» (Искры, 1883). Эта трилогия отражает политический романтизм молодой армянской буржуазии, мечтавшей в ту пору об освобождении Турецкой Армении из-под ига султанства, развитии ее производительных сил и превращении ее в рынок сбыта. В этих произведениях Р. проводил идею национального освобождения, акцентируя необходимость вооруженного восстания.

Выдвигая проблему социального неравенства, писатель мыслил последнее не как результат классовых противоречий в Турции, а как явление расовой вражды. Отсюда тот воинствующий национализм, носителями которого являются его персонажи — Сахрат («Джелаледдин»), Вартап, Мелик-Мансур, Дудунчян, Аво, Аслан, Кюро («Искры»). Это крайне идеализированные прообразы деятелей националистического движения, на протяжении десятилетия стремившихся к установлению буржуазно-демократического строя в Армении. Все они наделены чертами романтической героики, патриотизма. Персонажи эти надуманы, характеристика их необудительна.

Проблема социального неравенства затронута и в «исторических» романах «Давид-бек» [1880—1881] и «Самуэл» [1885]. Но и эти романы лишены исторического значения, поскольку историческая действительность искажена в угоду тенденциям автора.

Творчество Р. первого периода характеризуется сплетением реализма и романтизма, второго — уходом в мир романтики, фантазии. Появление Р. в лит-ре ознаменовало новый этап развития художественной прозы (эволюция романа, расширение круга тематики).

Имя Р. на протяжении 30 лет было знаменем воинствующего национализма для армянских буржуазных партий. Для трудящихся масс советской Армении творчество Раффи не представляет особой ценности за исключением страниц из «Захрумара» и «Золотого петушка», а также «Полос земли», рисующих эксплуатацию армянского крестьянства.

Библиография: 1. Кроме указ. в тексте: Один так, другой так. Тифлис, 1890; Дневник Крестоврада, Тифлис, 1890; Повести и рассказы, изд. 2, Тифлис, 1891. Исторические работы: Пять князей, изд. 2, Тифлис, 1895. Публицистика: Армянская женщина и армянская молодежь, Тифлис, 1890; Турецкие армяне, Тифлис, 1895; Орел Васпуракана, Тифлис, 1893.

II. На армянском яз.: Сурхатян, Мечты турецких армян и сон «сумасброда» Раффи, ст. в лит.-худ. сборнике, Тифлис, 1915; Его же, Армянская литература, т. I, Эривань, 1926; В а н а д е д ц и, Романы Раффи, Гиз ССР Армении, Эривань, 1928. На русском яз.: М а к и н ц и н, Очерк армянской литературы, в сб. «Армянская литература», под ред. М. Горького, СПб, 1916.

РАХМИ Гусейн [1866—]—турецкий писатель. Р. в Стамбуле, в семье крупного чиновника. В ранней молодости много путешествовал вместе с отцом, работавшим в турецких посольствах за границей. Служил в министерстве юстиции. Вступив в лит-ру в эпоху «Тензимат» (см. «Турецкая литература»), когда в турецкой лит-ре шла борьба между классицизмом и романтизмом, Р. не примкнул ни к одному из этих лагерей. Ту же независимость от основных направлений лит-ры Р. сохранил и в эпоху «Эдэбият Джедиде» (см. «Турецкая литература»), выступая как мелкобуржуазный реалист. Основное в творчестве Р.—бытописание широких мелкобуржуазных слоев. Так, в одном из лучших своих произведений, романе «Иффет», названном по имени главной героини, Рахми покрывает тяжелую участь бедной девушки, преследуемой нуждой, буржуазным законом и гнусными предложениями богача. В других произведениях Р. интересна их юмористическая окраска. Простота языка Рахми, столь отличная от романтической выспренности современной ему лит-ры, содействовала широкой популярности буржуазно-демократических произведений Р. Демократический характер творчества Р. вызвал сначала длительное его замалчивание, а затем резкие нападки со стороны буржуазной лит-ры [Шехабетдин Сулейман (см.), Али Наджи]. Противники Рахми пытались дискредитировать его творчество низведением его до уровня пинкертоновщины. Последовавшее затем признание Р. выразилось напр. в высказываниях крупнейшего турецкого поэта Абдулхакка Хамила, в несколько односторонней переоценке его творчества, вплоть до квалификации его «турецким Золя». Но несомненно, что Рахми был одним из лучших представителей турецкого мелкобуржуазного реализма. Ряд произведений Р. переведен на французский и немецкий языки.

Библиография: 1. Мюробийю (Воспитательница); Метрес (Любовница); Джады (Ведьма); Шып Совди (Мо-

ментально влюбил); Хазан бюлбюли (Осенний соловей); Ифет (имя героини романа); Хакка сыгндия (Прибежали в защиту бога истины); Тесадоф (Встреча); Сон арзу (Последнее желание); Тебессоку Элем (Улыбка печали); Эфеудну баба (Старец-волшебник); Каинамам ысыл кудурду (Как забесилась моя теща) и др.

И. Исмаил Хабиб, История новой турецкой литературы, Стамбул, 1925; Исмаил Хикмет, История турецкой литературы, том I, часть 2, Баку, 1925. Дюс. Акрэм

РАХТАНОВ Исая Аркадьевич [1907—] — советский писатель. Сын врача. Детство провел в Китае. В 1923 приехал в СССР. Учился в Ленинградском институте истории искусств. Печататься начал с 1929.

В произведениях для детей Р. пользуется своими заграничными наблюдениями. В живой увлекательной форме он показывает своеобразное преломление классово-борьбы в среде детей разных национальностей — американцев, русских, китайцев («Чин-Чин-Чайнамен»). В рассказах для взрослых Р. ставит проблемы личной жизни («Чистая любовь», «Последняя ночь любви»). В своих произведениях Р. стремится передать бодрые и радостные настроения советской молодежи. Рахтанов разрабатывает новеллистический жанр. Рассказы его сюжетны, язык живой и образный. Характерными свойствами его произведений являются остроумные приемы характеристик, оригинальные ситуации. Будучи еще молодым писателем, Рахтанов не всегда поднимается до художественных обобщений. Детали подчас превалируют в его повествовании над изображением существенных сторон действительности.

Библиография: I. Чин-Чин-Чайнамен и Бонни Сидней, изд. «Молодая гвардия», М.—Л., 1931, Кукисвумчерр (Хибинь), изд. то же, М.—Л., 1932.

II. О т з в ы: «Книга—строителем социализма», 1931, № 20; «Стройка», 1931, № 12 (О «Чин-Чин-Чайнамен»); Д о л м а т, «Пионерская правда», 1933, 23 марта; М а й з е л ь М., «Красная газета», веч. выг., [Л.], 1933, 1 июня; И л ь и н Ф., «Детская и юношеская литература», 1933, № 5. Е. Шабад

Р—ВА Зенеида [псевдоним Елены Андреевны Ган, 1814—1842] — русская писательница. Жена артиллерийского капитана П. А. Гана, Р. всю свою жизнь провела в скитаниях по России, следуя со всей семьей вслед за мужем. Первая ее повесть «Идеал» появилась в «Библиотеке для чтения» в 1837. Вслед за ней в том же журнале последовательно печатались повести: «Утбалла» и «Джеллаледдин» [1838], «Медальон» [1839], «Суд света» [1840], «Теофания Аббяджио» [1841]. Поссорившись с редактором «Библиотеки для чтения» Сенковским, отчасти из-за бесперомонных исправлений им ее рукописей, Р. перешла в «Отечественные записки», где напечатала «Напрасный дар» и «Любонька» [1842].

Повести Р. (лучшая из них «Теофания Аббяджио») интересны попыткой поставить вопрос о положении женщины в семье и обществе, в «свете». В этом отношении творчество Р. отразило интересы русского общества и литературы 40-х годов, в особенности демократической их группы, к социальным проблемам и среди них — к вопросу о положении женщины. Не поднявшись до радикальной постановки женского вопроса, до требований равенства в правах с мужчиной, Р. скорбит лишь о недостаточном уважении к

женщине, о непонимании мужчинами всей глубины ее чувства. Р. находилась под идейным воздействием Ж. Санд (почему ее и называли «русской Ж. Санд»). Повести Р. в художественном отношении не превышают среднего уровня журнальной беллетристики 30-х гг. Отзываясь провинциальным романтизмом и написанные языком в стиле Марлинского, повести Р. входят в общий поток так наз. «светской повести», с обычным для нее противопоставлением романтического героя и «холодного света». Но «женская» тематика и несомненные лит-ые способности Р. сделали ее повести в свое время довольно популярными и вызвали благоприятный отзыв Белинского («Полное собрание сочинений», под ред. С. А. Венгерова, т. VIII).

Библиография: I. Сочинения, 4 тт., СПб, 1843; Полное собр. сочин., СПб, 1905; Письма Р., «Русская мысль», 1911, № 12.

II. Белинский В. Г., Сочинения Зенеиды Р.—вой, в «Полном собр. сочин.» Белинского, ред. С. А. Венгерова, т. VIII, СПб, 1843; Некрасова Е., Е. Ган, «Русская старина», 1886, № 8—9; Старецкий А., Роман одной забытой романистки, «Исторический вестник», 1886, №№ 8, 9, 11; Гершензон М., Русская женщина 30-х гг., «Русская мысль», 1911, № 12; Батуринский В., Статья в «Русском биографическом словаре», СПб, 1914; Белецкий А. И., Тургенев и русские писательницы 30—60-х гг., в книге: Творческий путь Тургенева, сб. под ред. Н. Бродского, Петроград, 1923. П. К.

РЕАЛИЗМ.

I. Общий характер реализма [548]

II. Этапы реализма

A. Реализм в литературе докапиталистического общества [556]

B. Буржуазный реализм на Западе [559]

B. Буржуазно-дворянский реализм в России [567]

Г. Реализм революционно-демократический [569]

Д. Пролетарский реализм [572]

Библиография [573]

Реализм — в литературе и искусстве — направление, стремящееся к изображению действительности.

I. ОБЩИЙ ХАРАКТЕР РЕАЛИЗМА. — Р. противопоставляется, с одной стороны, направлениям, в которых содержание подчинено самодовлеющим формальным требованиям (условная формальная традиция, каноны абсолютной красоты, стремление к формальной остроте, «новаторству»); с другой стороны — направлениям, берущим свой материал не из реальной действительности, а из мира фантазии (какого бы происхождения ни были образы этой фантазии), или ищущим в образах реальной действительности «высшей» мистической или идеалистической реальности. Р. исключает подход к искусству как к свободной «творческой» игре и предполагает признательность реальности и познаваемости мира. Р. — то направление в искусстве, в к-ром природа искусства как особого рода познавательной деятельности наиболее ясно выражена. В общем и целом реализм является художественной параллелью материализма. Но художественная лит-ра имеет дело с человеком и человеческим обществом, т. е. со сферой, которой материалистическое понимание последовательно овладевает только с точки зрения революционного коммунизма. Поэтому материалистическая природа допролетарского (непролетарского) Р. остается в значительной мере неосознанной. Буржуазный реализм сплошь и рядом находит свое философское обоснование не только в механическом ма-

териализме, но в самых разнообразных системах—от разных форм «стыдливого материализма» до витализма и до объективного идеализма. Только философия, отрицающая познаваемость или реальность внешнего мира, исключает реалистическую установку.

Из всех художественных направлений Р.—единственное до конца приемлемое для марксизма-ленинизма. Искусство осознанного свои интересы пролетариата может быть только реалистическим. Но поскольку до возникновения научного коммунизма человечество было бессильно понять действительность материалистически «в ее революционном развитии», в лит-ом творчестве прошлого Р. не мог играть такой исключительной роли. Рядом с изображением существующей действительности художественная лит-ра прошлого заключает в себе и более или менее фантастические, утопические, волюнтаристские образы, отражающие мечты о лучшем. Эти образы составляют неотъемлемую часть принимаемого пролетариатом и социалистическим человечеством литературного наследства. Все же наиболее ценной частью этого наследства является та, к-рая проникнута именно реалистической установкой в силу ее наибольшего познавательного значения.

В той или иной мере всякая художественная лит-ра обладает элементами реализма, так как действительность, мир общественных отношений, является ее единственным материалом. Лит-ый образ, совершенно оторванный от действительности, немислим, а образ, искажающий действительность дальше известных пределов, лишен всякой действительности. Неизбежные элементы отражения действительности могут быть однако подчинены иного рода заданиям и так стилизованы в соответствии с этими заданиями, что произведение теряет всякий реалистический характер. Реалистическими можно назвать только такие произведения, в которых установка на изображение действительности является преобладающей. Эта установка может быть стихийной (наивной) или сознательной. В общем и целом можно сказать, что стихийный реализм свойствен творчеству докласового и докапиталистического общества в той мере, в какой это творчество не находится в рабстве у организованного религиозного мировоззрения или не попадает в плен определенной стилизующей традиции. Р. же как спутник научного мирозерцания возникает только на определенном этапе развития буржуазной культуры.

Поскольку же буржуазная наука об обществе или берет своей руководящей нитью произвольную, навязанную действительности идею, или остается в болоте ползучего эмпиризма, или пытается распространить на человеческую историю научные теории, выработанные в естествознании, постольку буржуазный Р. не может еще в полной мере считаться проявлением научного мирозерцания. Разрыв между научным и художественным мышлением, впервые заостряющийся в эпоху романтизма, ни в какой мере не изживается, а только замаскируется в эпоху господства Р. в буржу-

азном искусстве. Ограниченный характер буржуазной науки об обществе приводит к тому, что в эпоху капитализма художественные пути познания социально-исторической действительности сплошь и рядом оказываются гораздо более действительными, чем пути «научные». Острое зрение и реалистическая честность художника сплошь и рядом помогают ему показать реальную действительность вернее и полнее, чем искажающие ее установки буржуазно-научной теории. Общеизвестна оценка, данная в этом смысле Марксом Бальзаку, как давшему более верную картину буржуазного общества своего времени, чем «все экономисты, взятые вместе». То же и в России, где, даже не говоря о Шедрине, буржуазно-дворянские реалисты (Тургенев, Гончаров, Островский и др.) дали более правдивую и более глубокую картину разложения крепостнического общества, чем какие бы то ни было «научные» писатели буржуазии и дворянства. Только пролетарская и социалистическая культура действительно снимает это противоречие не путем подчинения искусства какой-либо отдельной науке, а путем проникновения всего человеческого сознания единственным до конца научным мировоззрением марксизма-ленинизма, мировоззрением революционной переломки мира. Поэтому только социалистический Р. есть Р. в полном смысле слова, т. к. только он приводит к такому познанию мира, при котором особые методы художественного познания не вступают в конфликт с логическими методами науки, а, наоборот, черпают в них новую силу. Такое снятие противоречия между научным и художественным познанием возможно только потому, что марксистско-ленинская наука диалектична. Истина для нее «всегда конкретна». Реалистический художественный образ является естественным развитием, естественной конкретизацией революционно-научного исторического (политического) обобщения. Буржуазная наука об обществе, бесильная помочь художнику-реалисту в понимании социально-исторической действительности, противопоставляет ему свои метафизические и механистические абстракции, объявляя антинаучным конкретизирующий метод художественного познания. Революционная марксистско-ленинская наука, открывая художнику пути к подлинно научному пониманию действительности в ее революционном развитии, в то же время признает его метод не противоречащим, а конкретно восполняющим революционно-научные обобщения «практического материализма». В социалистическом реализме (см.) художественный образ становится действительным орудием изменения мира, направленным в конечном счете волей революционного класса и партии.

Р. включает в себя два момента: во-первых, изображение внешних черт определенного общества и эпохи с такой степенью конкретности, к-рая дает впечатление («иллюзию») действительности; во-вторых, более глубокого раскрытия действительного исторического содержания, сущности и смысла социальных сил посредством образов-обобщений, проникающих дальше поверхности. Энгельс в зна-

менитом письме к Маргарите Харкнесс формулировал эти два момента так: «На мой взгляд реализм подразумевает, кроме правдивости деталей, верность передачи типичных характеров в типичных обстоятельствах».

Р. в полном своем развитии включает оба эти момента. Но несмотря на их глубокую внутреннюю связь, они отнюдь не неотделимы один от другого. Р. внешней правдоподобности возникает как законченное направление раньше, чем реализм с установкой на исторически-типическое (см. ниже раздел «*Буржуазный реализм на Западе*»). С другой стороны, взаимная связь этих двух моментов зависит не только от историч. этапа, но и от жанра. Наиболее прочна эта связь в повествовательной прозе. В драме, тем более в поэзии, она гораздо менее устойчива. Внесение стилизации, условной фантастики и т. п. само по себе отнюдь не лишает произведения реалистического характера, если основная его установка направлена на изображение исторически-типических характеров и положений. Как элементарнейший пример можно привести сказочные мотивы (скатерть-самобранка и пр.) в «Кочу на Руси жить хорошо» Некрасова, от к-рых эта поэма конечно ни в малейшей мере не перестает быть реалистической. Но возможны отступления от реалистического правдоподобия и гораздо более серьезного характера, при к-рых произведение все-таки останется в глубочайшем смысле реалистическим. Так, «Фауст» Гёте, несмотря на фантастику и символику,—одно из величайших созданий буржуазного Р., ибо образ Фауста дает глубокое и верное воплощение определенных черт восходящей буржуазии. В литературе, предшествующей возникновению Р. как последовательного стиля, искать элементы Р. надо не только в произведениях, дающих внешне-конкретные образы современности (вроде «Сатирикона» Петрония), но и в произведениях, по внешнему виду совсем не реалистичных. Так, у греческих трагиков мы находим глубокое проникновение в подлинный смысл исторической смены юридических и этических норм, проникновение по существу вполне реалистического характера (см. Энгельс об «Эвменидах» Эсхила), хотя такие гениальные прозрения не создают еще Р. как особого направления. В целом антическая трагедия, тесно связанная с мифологическим мирозерцанием, не реалистична.

Но при всей отделенности внешне-конкретной реалистической манеры от более глубокого исторического Р. реалистическое повествование стремится к максимальной чувственно-бытовой конкретности. Энгельс в письме к Лассалью предостерегал против его тенденции делать своих героев «простыми рупорами духа времени» и требовал, чтобы художник за «идейным моментом не забывал о реалистическом», иначе сказать, чтобы то или иное понимание исторического содержания образа («духа времени») не выливалось в чисто словесные формы, а облекалось плотью и кровью зримой жизни. Характерно однако, что пренебрегавший «реалистическим моментом» Лассаль в то же время обнаружил и

ложное, нереалистическое понимание «духа» того времени, о к-ром он писал. Конечно та конкретность, без к-рой образ—не образ, может достигаться и иными путями, чем внешне-реалистическими, но пренебрежение «реалистическим моментом» сплошь и рядом приводит за грань художественного метода вообще и обращает литературное произведение в голую риторику.

Внешне-реалистическая манера есть один из способов той индивидуализации, той конкретизации, к-рая в повествовательных и драматических жанрах ведет к созданию человеческого образа. Такая индивидуализация может достигаться и иными путями. Так напр. во французской классической трагедии она достигается исключительно путем драматической характеристики, характеристики через поступки и их мотивировку. И в позднейшем буржуазном Р., напр. у Стендаля, встречается такая чисто драматическая характеристика почти без всякой помощи внешне-реалистической характеристики. Тем не менее внешне-реалистическую манеру можно признать наиболее специфически-художественной манерой, т. к. в ней особенно заостряется конкретно-чувственная природа искусства. Она особенно ясно выявляет диалектику типического, т. к. дает возможность максимально богато индивидуализировать то обобщение, к-рое содержится в типичности образа. Диалектика типического с полной четкостью выступает в социалистическом реализме (см.), где художественный образ возникает из взаимодействия революционно-научного обобщения, созданного в процессе революционного изменения мира, и его индивидуального воплощения, обросшего всем богатством «неповторимых» деталей.

Проблема типичности есть всегда проблема политической. В марксистско-ленинском понимании типическое отнюдь не означает какого-то статистического среднего. Типично не только то, что наиболее часто встречается, но то, что с наибольшей силой и заостренностью выражает сущность данной социальной силы. Это с полной ясностью указано Энгельсом в знаменитом письме к Маргарите Харкнесс. Энгельс видел уклонение от изображения «типических характеров в типических обстоятельствах» в том, что Харкнесс, изображая эксплуатацию и нужду английских рабочих, не показывала их борьбу за свое освобождение. Несомненно, что в Англии того времени пролетарские коллективы, пассивно подчинявшиеся капиталистической эксплуатации, были более частым явлением, чем коллективы, борющиеся с капиталистами. Но типичными с точки зрения всего исторического развития были именно последние. Для того чтобы это увидеть, надо было воспринимать действительность в «ее революционном развитии», надо было обладать тем «безбоязненным предвидением будущего», которое Ленин признавал неотъемлемой чертой научного коммунизма. Типическое есть основная сфера проявления партийности в реалистическом искусстве. Наивысшая и сознательная верность в вы-

боре и понимании типического возможна только в пролетарском (социалистическом) Р. Но то или иное приближение к такой верности возможно и для писателя-реалиста, стоящего и на других классовых позициях, особенно если его точка зрения относительно прогрессивна (это в первую очередь применимо к Р. восходящей буржуазии и революционной демократии). Но даже художник, стоящий на реакционной точке зрения, может в известной мере правильно отражать действительность в силу того стихийного реализма, который играет такую же роль в художественном творчестве, как стихийный материализм в творчестве научном. Яркий пример такой стихийной правдивости мы находим в творчестве Гоголя.

Признав, что типичность соответствует сущности данного социально-исторического явления, а не просто является наиболее распространенным, часто повторяющимся, обыденным, мы должны также признать, что преувеличение, заострение образа до гротеска и карикатуры или до героизации отнюдь не исключают типичности. Герой, выражая волю целого класса, существеннейшие качества класса, является в таком понимании и ее типичным представителем. В этом смысле Ленин и Сталин должны быть признаны типичными представителями революционного пролетариата. Гиперболичность образов в героической лит-ре доклассового и раннеклассового общества (Гомер, исландские саги) не мешает этой лит-ре быть лучшим примером раннего стихийного Р., т. к. в ее образах гиперболизировались подлинные реальные черты характеров, к-рые данная социальная среда действительно вырабатывала. При этом отрицательные черты (жестокость, вероломство, корыстолюбие, презрение к трудящимся) отнюдь не смазывались. Такой реалистической героизации противостоит фальшивая, искажающая идеализация образа рыцаря в рыцарском романе позднего средневековья или образа романтического героя из «хорошей семьи» в буржуазном романе XIX века.

Иного рода гиперболизацию с положительным знаком, отнюдь не исключаящую реалистического существа образа, мы находим у Рабле, великаны к-рого—подлинные выразители титанических людей эпохи Возрождения, восставших против темных сил средневековой поповщины.

Совершенно так же остаются реалистическими «кривые рожи», созданные великими сатириками. Человекообразные скоты Яху, порожденные ненавистью Свифта к буржуазному человеку, неизмеримо более реалистичны в глубоком смысле слова, чем гораздо более внешне сходные создания «улыбающейся» сатиры буржуазных самокритиков.

Признавая внешне-реалистическую манеру «нормальной» формой реалистического повествования и драмы, необходимо с полной отчетливостью подчеркнуть, что обострение и «углубление» внешне-реалистических приемов само по себе не повышает реалистического качества художественного произведения. Марксистско-ленинское литературоведение

различает Р. от натурализма. Натурализм является искривлением реалистической установки, подменой социально-исторической сущности явлений их внешним видом и социального человека человеком зоологическим. Критическое отношение марксистско-ленинского литературоведения к натурализму не имеет ничего общего с той травлей натурализма, к-рой занималась и занимается консервативная буржуазная критика. Последняя отвергала напр. натурализм Золя потому, что признавала определенные предметы «неэстетичными» и навеки исключенными из сферы искусства. Уродства и зверства жизни не должны были изображаться, потому что их



Одиссей и Цирцея (с античной вазы)

изображение несовместимо с «облагораживающей» функцией искусства. Подробные описания технических и коммерческих процессов признавались неэстетичными, т. к. искусство имеет дело только с «душой» человека. Марксистско-ленинское литературоведение не ставит никаких принципиальных границ допустимому в искусстве. Любая натуралистическая деталь допустима, если она оправдана реалистическим заданием, т. е. помогает изображению человека как конкретного социального существа. У Горького много страниц, которые антинатуралистическая буржуазная критика находит столь же «отвратительными», как «уродства» Золя, но марксистско-ленинская критика не причисляет Горького к натуралистам, т. к. у него натуралистическая деталь всегда подчинена реалистическому замыслу—построению социально-типического человеческого образа. Совершенно иначе, чем буржуазная критика, подходит марксистско-ленинская критика и к Золя. Она видит недостатки его не в том, что он систематически переступал границы эстетически допустимого, она видит их, с одной стороны, в голом эмпиризме, приводившем его к беспринципному описательству как некоей самоцели, и с другой—в том, что, стараясь выявить в человеке «скота», он не вскрывал социальных корней этого скотства в капиталистической эксплуатации, в собственническом свинстве, рассматривая его как природную зоологическую принадлежность человека. Несмотря на эти искривления, несмотря на вульгарность его «научных» предпосылок, Золя остается большим художником-реалистом, крупнейшей фигурой на фоне общего вырождения реализма на буржуазном Западе. И именно потому, что Золя с небывалой до него последователь-

ностью настаивал на «неэстетичной» стороне капиталистической действительности, он является одной из ярких фигур того кристического Р. (см. ниже), к-рый субъективно являлся не более, как буржуазной самокритикой, но объективно писал обвинительный акт против буржуазного мира.

Для советского писателя натурализм является несомненной опасностью, поскольку он уводит от социального или тягивает в голое щегольство внешним правдоподобием. Но было бы совершенно неправильно наклеивать ярлык натурализма на всякую «натуралистическую» деталь как таковую. Так напр. в «Тихом Доне» Шолохова натуралистические описания половых отношений казаков или физиологические подробности болезни «старого пана» Лестницкого выполняют совершенно определенную роль в социальной характеристике станичной дикости и помещичьего хамства и не дают поводов для обвинения автора в антиреалистическом натурализме. Но конечно в таких случаях совершенно законно ставить вопрос о сохранении автором в этих описаниях чувства художественной меры.

Проблема Р. разработана марксистско-ленинской наукой почти исключительно в применении к повествовательным и драматическим жанрам, материалом для к-рых являются «характеры» и «положения». В применении к другим жанрам и другим искусствам проблема Р. остается совершенно недостаточно разработанной. В связи с гораздо меньшим числом прямых высказываний классиков марксизма, могущих дать конкретную руководящую нить, здесь в значительной мере еще царят вульгаризация и упрощенчество. При распространении понятия «Р.» на другие искусства следует особенно избегать двух упрощающих тенденций: 1. тенденции отождествлять Р. с внешним Р. (напр. в живописи мерить Р. степенью «фотографического» сходства) и 2. тенденции механистически распространять на другие жанры и искусства критерии, выработанные на повествовательной лит-ре, не учитывая специфики данного жанра или искусства. Таким грубым упрощенчеством в отношении живописи является отождествление Р. с прямой социальной сюжетностью, какую мы находим например у передвижников. Проблема Р. в таких искусствах есть прежде всего проблема образа, построенного соответственно специфике данного искусства и наполненного реалистическим содержанием.

Все это относится и к проблеме Р. в лирике. Реалистическая лирика есть лирика, правдиво выражающая типичные чувства и мысли. Для того чтобы признать лирическое произведение реалистическим, недостаточно, чтобы выражаемое ею было «общезначимым», «общеинтересным» вообще. Реалистическая лирика есть выражение чувств и умонастроений, конкретно типичных для класса и эпохи. Это исключает условную, традиционную лирическую тематику, какую мы находим напр. у позднейших петраркистов или в песнях такого поэта, как Сумароков. С другой стороны, выражение идейно-эмоциональной жизни должно быть правдивым, отражать пра-

вильное понимание ее характера и лирических ситуаций. Р. в лирике в гораздо меньшей степени является стилем, чем в романе и драме. Определение реалистического характера лирических произведений в ряде случаев требует более глубокого исторического анализа. Так, лирика молодого Гёте, не представляя никаких внешних черт Р., должна быть признана реалистической, так как она является ярким выражением сущности того пробуждения буржуазной личности, которое сопровождало нарастание буржуазной революции. Наоборот, лирика Блока, несмотря на наличие в ней многих элементов внешнего Р., антиреалистична, т. к. исходит из фантастического, нереального осмысливания реальных лирических ситуаций. Внешне-реалистическая манера не только не обязательна, но и не характерна для реалистической лирики, хотя и может широко применяться отдельными лириками-реалистами (Некрасов). Зато несомненно можно говорить о тенденции (но не более чем тенденции) реалистической лирики к простоте, о тенденции избегать большой «украшенности», в частности обходиться без метафор (Пушкин, Бёрне, Шевченко, многое у Гёте). Развитой метафорический стиль наиболее характерен для поэтов, особенно далеких от Р. (Шелли, в наше время Пастернак).

II. ЭТАПЫ РЕАЛИЗМА. А. РЕАЛИЗМ В ЛИТЕРАТУРЕ ДОКАПИТАЛИСТИЧЕСКОГО ОБЩЕСТВА.—Раннему творчеству как доклассовому, так и раннеклассовому (рабовладельческому, раннефеодальному) свойствен стихийный Р., к-рый достигает своего высшего выражения в эпоху образования классового общества на развалинах родового строя (Гомер, исландские саги). В дальнейшем однако стихийный Р. постоянно ослабляется, с одной стороны, мифологическими системами организованной религии, с другой — художественными приемами, сложившимися в жесткую формальную традицию. Хорошим примером такого процесса может служить феодальная литература зап.-европейского средневековья, идущая от реалистического в основном стиля «Песни о Роланде» к условно-фантастическому и аллегорическому роману XIII—XV вв. и от лирики ранних трубадуров [нач. XII в.] через условную куртуазность развитого трубадурского стиля к богословской абстрактности предшественников Данте. Не ускользает от этого закона и городская (бюргерская) лит-ра феодальной эпохи, тоже идущая от относительно Р. ранних фавлю и сказок о Лисе к голому формализму мейстерзингеров и их французских современников. Лит-ая теория на этих этапах, поскольку ее можно назвать теорией, неизменно формалистическая, и Р. в общем и целом прямо пропорционален а и в н о с т и художественного произведения, его свободы от школы и традиции.

Приближение лит-ой теории к Р. идет параллельно развитию научного миросозерцания. Развитое рабовладельческое общество Греции, заложившее основания человеческой науки, первое выдвинуло и представление о художественной литературе как о деятельности, отображающей реальную действи-

тельность. Аристотелю принадлежит знаменитая теория поэзии как «подражания природе», возрожденная литературоведением Ренессанса и классицизма. Утверждая поэзию как «подражание природе», Аристотель противопоставлял однако поэзию, к-рая «изображает человека, как он должен быть», истории, «изображающей человека, как он есть». Эта формулировка, с одной стороны, отражает рационалистический, антиэмпирический характер греческой науки, но, с другой стороны, в ней содержится правильное понимание того, что художественный образ является не слепком единичных явлений, а обобщением, поднимающимся над случайностями частного. Античной литературе, так же как и позднему классицизму, для которого теория Аристотеля была в значительной мере адекватна, чужд историзм. Существующее общество принимается как вечное. «Человек как он должен быть» — не «человек вообще» позднейшей буржуазной теории, а человек, строго иерархизованный. Возникает «сословно-жанровая» иерархия, которая отводит высшие жанры высоким страстям царей и героев, а низшие — комическим действиям рядовых людей.

Великая идеологическая революция Ренессанса принесла с собой и небывалый до того расцвет Р. Но Р. — только одна из стихий, нашедших выражение в этом великом творческом кипении. Подобно тому как напр. в мирозерцании Парацельза сожительствоваляли элементы строго научные с остатками старого и с необузданной фантазией магического и астрологического типа, так и в искусстве Ренессанса Р. встречается в самых причудливых сочетаниях с другими тенденциями. Пафос Ренессанса не столько в познании человека в существующих общественных условиях, сколько в выявлении возможностей человеческой природы, в установлении, так сказать, ее «потолка». Но это сочетается с глубоким проникновением в природу «человека», к-рый для художников Ренессанса есть прежде всего современный человек, личность, освобождающаяся от средневековых оков. Героический Р. Ренессанса выразился с особенной силой в творчестве Рабле. На высшую ступень поднимают реализм Ренессанса Шекспир и Сервантес. «Дон-Кихот» и фальстафские пьесы Шекспира дают гениальные образы разложения феодальной средневековья. В своих трагедиях Шекспир дает целую галерею человеческих образов, в к-рых освобожденная личность развертывается с богатством и конкретностью, к-рые никогда не были превзойдены. Но Р. Ренессанса остается стихийным. Создавая образы, с гениальной глубиной выразившие эпоху в ее революционной сущности, образы, в к-рых (особенно в «Дон-Кихоте») развернуты с предельной обобщающей силой намечающиеся противоречия буржуазного общества, к-рым суждено было в дальнейшем все более углубляться, художники Ренессанса не сознавали исторического характера этих образов. Это были для них образы вечных человеческих, а не исторических судеб. С другой стороны, они свободны от специфической ограниченности бур-

жуазного Р. Их Р. не оторван от героики и поэзии. Это делает их особенно близкими нашей эпохе, создающей искусство реалистической героики.

Классицизм XVII в. является в значительной мере формализацией и окостенением искусства Ренессанса. Он стоит к последнему в том же отношении условно-традиционного искусства к искусству стихийно-свободному, в каком напр. позднейший рыцарский роман стоит к «Песне о Роланде». В классицизме торжествует «сословно-жанровая иерархия»,



Г. Доре. Иллюстрация к роману Сервантеса «Дон-Кихот» [1862]

наметившаяся уже в античном искусстве. Высшие жанры и благородные страсти — область «великих мира сего» (les grands). Страсти эти изображаются с большой правдивостью и тонкостью (Расин); низшие сословия способны только на низшие комические страсти: их место в комедии, сатире, романе, к-рый стоит почти вне лит-ры. В этих низших жанрах классицизм широко допускал введение конкретных бытовых деталей, но функция этих деталей была отнюдь не познавательная, а служила усилению комического эффекта; благородный зритель смеялся тем громче, чем более комические персонажи были похожи, с его точки зрения, на реальную чернь. Эта обязательность комического подхода исключала подлинно реалистическую установку. Последняя проникла только как своего рода контрабанда. И хотя исторически комические жанры классицизма сыграли крупную роль в формировании реалистического стиля буржуазии, последний возникает только с того момента, когда разрывается связь между иерархией жанров и иерархией сословий и бытовая лит-ра освобождается от подчинения комическому.

Нельзя признавать в подлинном смысле реалистическим и так наз. плутовской роман. Последний никак не выпадает из сословно-жанровой системы классицизма. И в нем плебей остается неполноценным человеком; если в

комедии он обязан быть только смешным, то в плутовском романе он только жулик. Реализм возникает вместе с новым чувством собственного достоинства в буржуазии, опрокидывающим сословно-жанровую иерархию. Пер-



В. Гротцингер. Иллюстрация к комедии Шекспира «Виндзорские кумушки»

вый большой шаг в этом направлении делает Мольер в «Мизантропе».

Б. БУРЖУАЗНЫЙ РЕАЛИЗМ НА ЗАПАДЕ.— Реалистический стиль складывается в XVIII в. прежде всего в сфере романа, к-рому суждено было остаться ведущим жанром буржуазного Р. Между 1720—1760 происходит первый расцвет буржуазного реалистического романа (Дефо, Ричардсон, Филдинг и Смоллет в Англии, аббат Прево и Мариво—во Франции). Роман становится повествованием о конкретно очерченной современной, знакомой читателю жизни, насыщенным бытовыми подробностями, с героями, являющимися типами современного общества. Принципиальную разницу между этим ранним буржуазным реализмом и «нижними жанрами» классицизма (включая плутовской роман) составляет то, что буржуазный реалист освобождается от обязательного условного комического (или «плутовского») подхода к среднему человеку, который становится в его руках равноправным человеком, способным на высшие страсти, на которые классицизм (а в значительной степени и Ренессанс) считал способными только царей и вельмож. Буржуазный «человек вообще» является потомком классического «человека как он должен быть», но он «демократизировался». Правда, эта «демократизация» очень относительная, вполне буржуазная: трудящийся (и даже мелкий буржуа) остается вне пределов авторского сочувствия и появляется только как комическое лицо, как плут или как добродетельный и преданный слуга. Герой—нередко дворянин, но на этом этапе буржуазная идеология утверждает не буржуа против дворянина, а

бессловного «человека вообще», т. е. конкретного дворянина+буржуа против вельмож и героев, а также и против «черни». Основная установка раннебуржуазного Р.—сочувствие среднему, житейски-конкретному человеку буржуазного общества вообще, его идеализация и утверждение его как смены аристократическим героям. В этом отношении наиболее ярким и «делающим эпоху» произведением этого периода является «Кларисса» Ричардсона [1746—1747]. Роман разыгрывается среди «средних», конкретно в бытовом отношении очерченных людей, но весь проникнут героизмом трагической борьбы за буржуазную честь и буржуазный долг. «Кларисса» была подлинным знаменем восходящей буржуазии второй половины XVIII в. вплоть до якобинцев. Она же была любимой книгой молодого Бальзака.

От позднейшего Р. ранний Р. XVIII в. отличается отсутствием историзма, отсутствием подхода к данному обществу как исторически обусловленному, отсутствием взгляда на своих героев как на т и п ы определенного времени. Он тесно связан с буржуазным просветительством, к-рому борьба



Робинзон Крузо (из иллюстраций XVIII в.)

против феодализма и феодально-поповской идеологии представляется не как новый исторический этап в развитии человечества, а как введение «естественного состояния», правильного и разумного, независимо от времени.

Центральное место в идеологии Просвещения занимает представление о «человеке вообще», т. е. о человеке прежде всего бессловесном. Тот богатый исторический познавательный материал, к-рый содержится в романах XVIII в., результат не установок на описание данного общества, а стремления к максимально-конкретному правдоподобию, цель которого приблизить героя к читателю и заставить последнего почувствовать в нем реального человека своей же породы. Только Дидро в своей гениальной сатире «Племянник Рамо» создал непревзойденное социальное обобщение, исторически и классово обусловленный образ талантливой и беспринципной паразиты того разлагающегося феодального общества, с к-рым Дидро боролся. Но «Племянник Рамо», написанный в такое время, когда раннебуржуазный Р. уже клонился к упадку, и опубликованный только в XIX в., выпадает из этого первого периода буржуазного Р.

Последняя треть XVIII и начало XIX в. были временем ослабления реалистического стиля. Бурный подъем буржуазного и мелкобуржуазного субъективизма и волонтаризма, первым ярким выражением к-рого был Руссо, создает новый стиль, который хотя и может служить формой для реалистического творчества, сам по себе не реалистичен. Противоречия французской революции порождают романтизм (см.), еще дальше уводящий от Р. Если буржуазная литература, прежде всего в лице Гёте, и остается реалистической, то она облекает свое реалистическое понимание действительности в форму, очень далекую от реалистического стиля. На новую ступень буржуазный Р. поднимается вместе с ростом буржуазного историзма: рождение этого нового, исторического Р. совпадает хронологически с деятельностью Гегеля и французских историков эпохи Реставрации. Основы его были заложены Вальтером Скоттом, исторические романы к-рого сыграли огромную роль как в формировании реалистического стиля в буржуазной лит-ре, так и в формировании исторического мирозерцания в буржуазной науке. Историки эпохи Реставрации, впервые создавшие концепцию истории как классовой борьбы, испытали сильнейшее влияние В. Скотта. Скотт имел своих предшественников; из них особенное значение имеет М а р и я Э д ж о р т, повесть к-рой «Замок Ракрент» [1800] может считаться подлинным истоком Р. XIX в. Для характеристики буржуазного Р. и историзма весьма показателен материал, к к-рому буржуазный Р. впервые сумел подойти исторически. «Замок Ракрент» — широкая обобщающая картина феодальной Ирландии, к-рая в то время уже отходила в прошлое и к-рую романистка знала по воспоминаниям раннего детства и рассказам стариков. В той же мере ограничен прошлым и исторический Р. Вальтера Скотта. В таком романе, как «Шотландские пуритане» (Old Mortality, — этим романом, по свидетельству Лафарга, особенно восхищался Маркс), Скотт сумел в прошлом увидеть зерно, из которого разовьется настоящее (соответственно своему либерально-консервативному направлению ищет он в прошлом зачатков того буржуазного аристо-

кратического компромисса, к-рый правил Англией его времени), но он не в состоянии в настоящем видеть зерна будущего. Буржуазный строй является для Скотта и Эджворт естественным состоянием, они могут эмоционально не одобрять его, но не способны увидеть его исторически, т. е. как состояние, из которого должно возникнуть другое. Поэтому В. Скотт реалистичней и правдивей в своих романах из прошлого, чем в романах на современные темы (напр. «Антиквар»), где



А. Гириш. Иллюстрация к «Племяннику Рамо» Дидро [1875]

Р. его по существу ограничивается красочным показом архаических, отмирающих типов. Важным этапом в развитии Р. роман Скотта является и потому, что он разрушает сословную иерархию образов: он первый создал огромную галерею типов из народа, к-рые эстетически равноправны с героями из высших классов, не ограничены комическими, плутовскими и лакейскими функциями, а являются носителями всех человеческих страстей и предметами напряженного сочувствия.

На высшую ступень поднимает буржуазный Р. на Западе во второй четверти XIX в. Б а л ь з а к, в первом своем зрелом произведении («Шуаны») являющийся еще прямым учеником Вальтера Скотта. Бальзак как реалист обращает внимание на современность, трактуя ее как историческую эпоху в ее историческом своеобразии. Общеизвестна та исключительно высокая оценка, которую Маркс и Энгельс давали Бальзаку как художественному и с т о р и к у своего времени. Все, что они писали о Р., имеет в виду прежде всего Бальзака. Такие образы, как Растиньяк, ба-

рон Нюсенген, Сезар Бирото и бесчисленные другие—наиболее законченные примеры того, что мы называем «изображением типических характеров в типических обстоятельствах». В его «Крестьянах» художественный Р. уже



О. Домье. Отец Горюо. Иллюстрация к одноименному роману Бальзака [1851]

вплотную подходит к научному познанию, и роман этот по глубине познавательного подхода к социальным явлениям и социальной психологии оставляет далеко за собой все, что в этой области сделано буржуазной наукой. В Бальзаке ярко сказывается та стихийная правдивость подлинного Р., которая пробивается сквозь все субъективные тенденции автора: политический сторонник аристократии, Бальзак правдиво показывал ее глубокую бездарность, бессилие и разложение. Однако реализм Бальзака остался буржуазно-ограниченным. Творческая личность его сложилась накануне Июльской революции, когда рабочий класс еще не выступил как самостоятельная революционная сила. В пределах буржуазного строя Бальзак умел в еще неразвитых явлениях настоящего видеть зародыши будущего: Марке указывает, что некоторые из его типов принадлежат в большей мере эпохе Второй империи, чем времени Луи-Филиппа. Но рабочий класс навсегда остался вне поля зрения Бальзака.

В Бальзаке есть несомненно черты неизжитого романтизма («Шагреновая кожа», «Серафита», «Лилия в долине» и т. п.), но эти черты легко отделимы от основного ядра его творчества. Совершенно неправа буржуазная критика, усматривая чуждый Р. романтизм в эмоциональности и гиперболизме Бальзака. Наоборот, ярко-оценочное отношение Бальзака к своему материалу является характер-

ной реалистической чертой. Некоторый гиперболизм его образов не только не противоречит, но углубляет их реалистический характер (см. выше). Эти черты, присущие лучшим современникам Бальзака—Стендалю и Диккенсу—и отсутствующие у позднейших реалистов (начиная с Теккерея и Флобера), говорят о том, что Бальзак еще принадлежит тому времени, когда буржуазная лит-ра была способна рождать богатырей, полных жизненной силы, в отличие от упадочников и обывателей позднейшего периода.

Бальзак—высшая точка буржуазного Р. в зап.-европейской лит-ре, но господствующим стилем буржуазной литературы Р. становится только во второй половине XIX века. В свое время Бальзак был единственным вполне последовательным реалистом. Ни Диккенс, ни Стендаль, ни сестры Бронте не могут быть признаны таковыми. Рядовая же литература 30—40-х годов, так же как и позднейших десятилетий, была эклектична, сочетая бытовую индивидуализирующую манеру XVIII в. с целым рядом чисто условных моментов, отражавших филистерский «идеализм» буржуазии. Главным моментом этой условности были «счастливые окончания», идеальные характеры главных героев, наказанный порок и награжденная добродетель. Эта литература (представленная во Франции

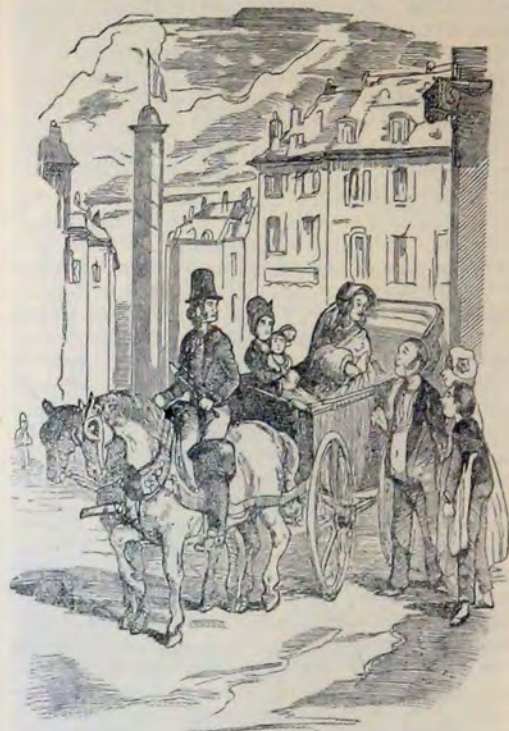


Иллюстрация к роману Теккерея «Ярмарка тщеславия» (авторисюнок)

О. Фелье, Ж. Оне и т. п., а в Англии бесчисленным количеством романистов и романисток) была грубо апологетической и грубо лакированной в отношении к господствующему классу и созданной им действительности. Особен-

но в Англии крупнейшие, в основном реалистически направленные писатели (например Джордж Элиот) были бессильны вполне освободиться от этих условностей.

Реализм как широкое течение возникает во второй половине XIX века в борьбе с



А. Жиль [1840—1885]. Иллюстрация к роману Золя «Западня»

ними. Отказываясь от апологетики и лакировки, Р. становится критическим, отвергающим и осуждающим изображенную им действительность. Однако эта критика буржуазной действительности остается в пределах буржуазного мировоззрения, остается самокритикой. Общие черты нового Р.—пессимизм (отказ от «благополучного конца»), ослабление сюжетного стержня как «искусственного» и навязанного действительности, отказ от оценочного отношения к героям, отказ от героя (в собственном смысле слова) и от «злодея», наконец пассивизм, рассматривающий людей не как ответственных строителей жизни, а как «результат обстоятельств». Вульгарной лит-ре буржуазного самоудовлетворения новый Р. противопоставит как лит-ра буржуазного разочарования в себе. Но в то же время он противопоставит здоровой и сильной лит-ре восходящей буржуазии как лит-ра упадочная, лит-ра класса, переставшего быть прогрессивным.

Новый Р. разделяется на два основных течения—реформистское и эстетское. У истока первого стоит Золя, второго—Флобер. Реформистский Р.—одно из следствий того влияния, которое оказывала на лит-ру борьба рабочего класса за свое освобождение. Реформистский Р. пытается убедить правящий класс в необходимости уступок трудящимся в ин-

тересах сохранения буржуазного порядка. Упорно проводя мысль о возможности разрешения противоречий буржуазного общества на его же почве, реформистский Р. давал буржуазной агентуре в рабочем классе идеологическое оружие. При очень ярком иногда описании уродств капитализма этот Р. характеризуется «сочувствием» к трудящимся, к которому по мере развития реформистского реализма примешиваются страх и презрение—презрение к существам, не сумевшим завоевать себе место на буржуазном пиру, и страх перед массами, завоевывающими себе место совсем иными путями. Путь развития реформистского Р.—от Золя к Уэлсу и Голсуорси—путь все большего бессилия понять действительность в ее целом и особенно все большей лживости. В эпоху общего кризиса капитализма (война 1914—1918) реформистскому реализму суждено было окончательно выродиться и изолгаться.

Эстетский Р. является своеобразным упадочным перерождением романтизма. Подобно романтизму (см.) он отражает типично-буржуазный разлад между действительностью и «идеалом», но в отличие от романтизма он не верит в существование какого бы то ни было идеала. Единственный остающийся ему путь—заставить искусство преобразить уродство действительности в красоту, прекрасной формой преодолеть безобразное содержание. Эстетский Р. может быть очень зорок, так как в основе его лежит потребность преобразить именно данную реальную действительность и тем, так сказать, отомстить ей. Прототип всего направления, роман «Мадам Бовари» Флобера—несомненно подлинное и глубокое реалистическое обобщение весьма существенных сторон буржуазной действительности. Но логика развития эстетского реализма ведет его к сближению с декадентством и к формалистическому перерождению. Чрезвычайно



А. Фурье. Иллюстрация к роману Флобера «Мадам Бовари» [1885]

характерен путь Гюисманса от эстетски-обусловленных реалистических романов к «творимым легендам» таких романов, как «Навыворот» и «Там внизу». В дальнейшем эстетский реализм упирается в порнографию, в чисто психологический идеализм, сохраняющий лишь внешние формы реалистической

манеры (Пруст), и в формалистический кубизм, где реалистический материал целиком подчинен чисто формальным конструкциям (Джойс).

В. БУРЖУАЗНО-ДВОРЯНСКИЙ РЕАЛИЗМ В РОССИИ.—Своеобразное развитие буржуазный Р. получил в России. Характерные черты русского буржуазно-дворянского Р. по сравнению с Балзаком—гораздо меньший объективизм и меньшая способность охватить общество как целое. Слабо еще развернутый капитализм не мог давить на русский реализм с



А. Агин. Иллюстрация к «Мертвым душам» Гоголя [1847]

такой силой, как на западный. Он не воспринимался как естественное состояние. В сознании буржуазно-дворянского писателя будущее России предопределялось не законами экономики, а всецело зависело от умственного и нравственного развития буржуазно-дворянской интеллигенции. Отсюда своеобразный воспитательный, «учительный» характер этого реализма, любимым приемом которого было сводить социально-исторические проблемы к проблеме индивидуальной пригодности и индивидуального поведения.

До появления сознательного авангарда крестьянской революции буржуазно-дворянский реализм направляет свое острие против крепостничества, в особенности в гениальном творчестве Пушкина и Гоголя, что делает его прогрессивным и позволяет ему сохранять высокую степень правдивости. С момента выступления революционно-демократического авангарда [канун 1861] буржуазно-дворянский Р., вырождаясь, приобретает клеветнические черты. Но в творчестве Толстого и Достоевского реализм порождает новые явления мирового значения.

Творчество и Толстого и Достоевского тесно связано с эпохой революционно-демократического движения 60—70-х годов, поставившей вопрос о крестьянской революции. Достоевский—гениальный ренегат, поставивший всю свою силу и все свое органическое чутье революции на службу реакции. Творчество Достоевского—гигантское искажение Р.: достигая почти небывалой реалистической действительности, он вкладывает в свои образы глубоколоживое содержание путем утонченно-мистифицирующего сдвигания реальных проблем и подмены реальных социальных сил абстрактно-мистическими. Так, в «Преступлении и наказании» он подменяет реальную проблему революционного действия абстрактно-религиозной проблемой «права на убийство». Над всем творчеством Достоевского царит одна основная ложь—тончайшим и последовательнейшим образом проводимое отождествление идей революционной интеллигенции в их истоках с умонастроениями вскормленного крепостным трудом деградирующего дворянства, потерявшего всякую связь с народом, с национальной «почвой». Творчество Достоевского явилось так. обр. сильным оружием демагогической борьбы реакции с авангардом революции. Достоевский мог стать великим искажителем Р. только потому, что в основе он был великим реалистом. Целый ряд его образов принадлежит к железному фонду Р.—например гениальный по глубине обобщающий образ мешанского индивидуализма в «Записках из подполья». Совершенно иначе отразилась крестьянская революция у Толстого. С самого начала его творчество проникнуто своеобразным «крестьянотропизмом», обращенностью на крестьянство, сознанием, что крестьянин и только крестьянин имеет право судить имущие классы. В 60-х гг., в эпоху наибольшего обострения классовой борьбы в литературе, Толстой выступает на стороне дворянства с апологетически задуманным романом «Война и мир». Здесь он ищет оправдания дворянству как классу столь же органичному, почвенному, естественному, как и крестьянство. Но даже в апологетике Толстой остается реалистом: он не договаривает правды, но он не лжет. Защищая своего любимого Николая Ростова, он все же представляет его ничтожеством, грубым офицером, мордобойцем, никак не годящимся в герои, а в поэтической Наташе раскрывает помещицью самку, чуждую всему кроме эгоизма семьи. В разработке методов реалистического изображения человеческой индивидуальности и мотивировки человеческих действий Толстой в «Войне и мире» поднял Р. на новую ступень, и если Балзак является величайшим реалистом по охвату современности, Толстой не имеет соперника по непосредственной конкретной обработке материала действительности. В «Анне Карениной» Толстой уже освобождается от апологетических задач, правдивость его становится более свободной и сознательной, и он создает огромную картину того, как после 1861 «все перевернулось» для русского дворянства и крестьянства. В дальнейшем Толстой переходит на позиции крестьянства, однако не его революционно-

то авангарда, а патриархального крестьянства. Последнее обессиливает его как идеолога, но не мешает ему создать непревзойденные образцы критического реализма, смыкающиеся уже с реализмом революционно-демократическим.

Г. РЕАЛИЗМ РЕВОЛЮЦИОННО-ДЕМОКРАТИЧЕСКИЙ.—В России же получил свое наиболее яркое развитие и революционно-демократический Р. Революционно-демократический Р., будучи выражением интересов мелкобуржуазной крестьянской демократии, выражал идеологию широких демократических масс в условиях непобедившей буржуазной революции и был одновременно направлен и против феодализма и его пережитков и против всех наличных форм капитализма. А поскольку революционный демократизм того времени сливался с утопическим социализмом, он был резко антибуржуазен. Такая революционно-демократическая идеология могла получить развитие только в стране, в которой буржуазная революция развивалась без участия буржуазии, остаться же полноценной и прогрессивной она могла только до выступления рабочего класса как гегемона революции. Такие условия существовали в наиболее ярко выраженной форме в России 60—70-х гг. На Западе, где гегемоном буржуазной революции оставалась буржуазия и где следовательно идеология буржуазной революции была в гораздо большей степени специфически буржуазной, революционно-демократическая лит-ра является разновидностью буржуазной лит-ры, и мы не находим сколько-нибудь развернутого революционно-демократического Р. Местом такого Р. занято романтическим полуреализмом, к-рый хотя и был способен создавать крупные произведения («Отверженные» В. Гюго), но питался не растущими силами революционного класса, каким было крестьянство в России, а иллюзиями социальных групп, обреченных на ущерб и хотевших верить в лучшее будущее. Эта лит-ра не только по существу мещанская в своих идеалах, но в значительной мере являлась (хотя бы и невольным) орудием того обволакивания масс демократическим дурманом, к-рое было нужно буржуазии. Наоборот, в России возникает революционно-демократический Р., стоящий на высшем уровне исторического понимания, доступном домарксистскому сознанию. Его представители—замечательная плеяда «беллетристов-разночинцев», гениально-реалистичекая поэзия Некрасова и особенно творчество Шедрина. Последний занимает исключительное место в общей истории реализма. Отзывы Маркса о познавательном-историческом значении

его творчества сравнимы с отзывами о Бальзаке. Но в отличие от Бальзака, создавшего объективистскую в конечном счете эпопею о капиталистическом обществе, творчество Шедрина насковзь проникнуто последовательной боевой партийностью, в которой нет никакого места противоречию между морально-политической оценкой и оценкой эстетической. Сатирические образы Шедрина по сочетанию чувственной убедительности, глубины социального понимания и четкости политической оценки занимают исключительное место



К. Трутовский. Иллюстрация к «Наймичке» Тараса Шевченко [1868]

в мировой лит-ре и делают его творчество вершиной критического Р. вообще. В своей трактовке типического Шедрин подходит близко к пролетарскому (социалистическому) пониманию. Критический реализм Шедрина, заостренный на два фронта, способен создавать не только гениально-емкие образы наследственной мерзости (Иудушка), но и образы, раскрывающие явления, еще только намечающиеся в действительности. В его образах растущего российского капитализма есть «безобязненное предвидение будущего», отличающееся от марксистско-ленинского тем, что, видя рост ненавистных сил «ташкентского» капитализма, Шедрин не видел той силы, которая, порождая капитализм, убьет капитализм. Отсюда своеобразный трагический оттенок шедринской сатиры. Но ограниченность и утопичность революционного мирозерцания крестьянской демократии, противоречие между ее субъективными идеалами и объективными историческими задачами приводят и к ограниченности ее Р. критическим Р. Субъективно стремясь к социализму, объективно революционеры-народники боролись за «американский» путь развития капитализма. Те из революционно-демократических реалистов, к-рые были наименее проникнуты идеалом утопического социализма и могли создавать образы собствен-

нической крестьянской демократии, были утопичны с другого конца, т. е., выявляя частнособственническую природу такой демократии,



М. Башилов. Иллюстрация к «Губернским очеркам» Салтыкова-Щедрина [1869]

они игнорировали капиталистическую сущность частнособственнического общества. Поэтому такая вещь, как картина «фермерского рая» в «Дедушке» Некрасова, совершенно нереалистична, несмотря на то, что она больше соответствует объективному содержанию революционного народничества, чем мечты о социализме. Не смогла революционно-демократическая литература дать и реалистического образа революционера, «нового человека». «Новые люди» Чернышевского, самые действительные и яркие из положительных образов этой литературы, несмотря на свое несомненно реалистическое ядро, развиты в направлении утопическом, что обуславливалось особенностями самой действительности.

Мелкобуржуазному крестьянскому реализму суждено было пережить новый расцвет в эпоху империализма. Наиболее характерно расцвел он в Америке, где противоречия между иллюзиями буржуазной демократии и реальностями эпохи монополистического капитализма проявились особенно остро. Мелкобуржуазный реализм в Америке прошел два основных этапа. В довоенные годы он принимает формы реформистского реализма (Крейн, Норрис, ранние вещи Эптона Синклера и Драйзера), который отличается от буржуазного реформистского Р. (типа Уэллса) своей искренностью, органическим отращиванием от капитализма и подлинной (хотя и недодуманной) связанностью с интересами масс. В дальнейшем мелкобуржуазный Р. теря-

ет свою «добросовестную» веру в реформы и становится перед дилеммой: слиться с буржуазной самокритической (и эстетски-упадочной) лит-рой или стать в позиции революционные. Первый путь представлен хлесткой, но по существу безобидной сатирой на филистерство у Синклера Льюиса, второй — рядом крупных художников, сближающихся с пролетариатом, прежде всего тем же Драйзером и Дос-Пассосом. Этот революционный Р. остается ограниченным: он не в силах художнически увидеть действительность в «ее революционном развитии», т. е. увидеть рабочий класс как носителя революции.

Несмотря на идеологическое приятие (в той или иной мере) коммунизма, эти писатели в своем творчестве остаются только критическими реалистами и не в силах творчески изжить пессимизм-скептицизм социальной группы, к-рая, предоставленная самой себе, обречена на дальнейшую гибель. Эта неспособность творчески увидеть пролетариат в его борьбе за победу проводит принципиальную грань между Р. таких писателей, как Драйзер и Дос-Пассос, и Р. пролетарским.



Кукрыниксы. Иллюстрация к роману Горького «Клима Самгина»

Д. ПРОЛЕТАРСКИЙ РЕАЛИЗМ.—В пролетарском реализме, как и в реализме революционной демократии, на первых порах особенно сильно критическое направление. В творчестве основоположника пролетарского реализма М. Горького чисто критические произведения от «Городка Окурова» до «Клима Самгина» играют очень значительную роль.

Но пролетарский Р. свободен от противоречия между субъективным идеалом и объективной исторической задачей и тесно связан с классом, исторически способным революционно переделать мир, и потому, в отличие от революционно-демократического Р., этому Р. доступно реалистическое изображение положительного и героического. «Мать» Горького сыграла ту же роль для русского рабочего класса, как «Что делать?» Чернышевского для революционной интеллигенции 60-х гг. Но между двумя романами лежит глубокая грань, к-рая не сводится

к тому, что Горький — более крупный художник, чем Чернышевский. «Мать» кладет основание пролетарскому реализму прежде всего тем, что создает образы революционных героев — типические и исторически-реальные, чуждые утопического схематизма. Способностью создавать положительных героев как типических представителей борющегося за свою победу пролетариата отличаются и произведения пролетарских реалистов советского времени (до начала эпохи социалистической реконструкции: яркие примеры — «Чапаев» Фурманова и «Разгром» Фадеева с образом Левинсона и других героев партизан). Это умение видеть действительность в ее истинном революционном развитии,

видеть не только ненавистный и разрушаемый мир старого, но и те реальные силы, которые его разрушают, свойственно пролетарскому реализму и до его перерастания в социалистический реализм. Последний возникает как прямое порождение новой эпохи, когда социализм становится реальностью и когда пафос создания нового мира становится доминирующей нотой создаваемой лит-ры. Сохраняя в полной мере свойства критического Р. в отношении враждебных сил старого мира и по-новому развивая самокритическое отношение к силам, строящим социализм, социалистический Р. впервые становится реализмом утверждающим, так как впервые реализм становится орудием класса, умеющего преобразовать мир и уже воочию начавшего это победоносное преобразование. См. «Социалистический реализм».

Библиография: Лит-ра о реализме как лит-ом направлении количественно намного уступает лит-ре как по романтизму, так пожалуй и по натурализму. Но сравнительно небольшое количество специальных трудов сразу во много раз повышается, если привлечь к рассмотрению те главы о реализме и об отдельных его представителях, к-рые имеются в каждой истории лит-ры XIX в., в каждой истории романа и т. д., не говоря уже о неисчислимых монографиях, посвященных отдель-

ным писателям-реалистам (Брандес, Пти де Жюльвиль, Мейер, Бартельс, «Handbuch d. Literaturwissenschaft» Вальцелла, Эрматингер, Наумманн, Мильке-Хоман и мн. др.). Общие труды: Merlet G., Le réalisme et la fantaisie dans la littérature, Paris, 1861; S a r c e y F., Le mot [réalisme] et la chose, P., 1864; H e u r l e V., d e, Le réalisme dans la littérature et dans l'art, P., 1865; B o u r g e t P., Le roman réaliste et le roman piétiste, «Revue des deux mondes», tome 106, 1873, p. 454—470; G u y a u J. M., Le réalisme, в. кн. «L'art au point de vue social», последн. изд., P., 1926; B r u n e t i è r e F., Le roman réaliste contemporain, «Revue des deux mondes», VIII, 1875, p. 700—713; A l b e r t i K., Der moderne Realismus in der deutschen Literatur und die Grenzen seiner Berechtigung, Hamburg, 1889; D a v i d S a u v a -



Кадр из фильма «Чапаев» (по роману Д. Фурманова)

g e o t A., Le réalisme et le naturalisme dans la littérature et dans l'art, P., 1889 (есть русск. перев.); L e n o i r P., Histoire du réalisme et du naturalisme dans la poésie et dans l'art depuis l'antiquité à nos jours, P., 1889; K l i n c k s i e c k F., Zur Entwicklungsschichte des Realismus im französischen Roman des XIX Jahrh., Marburg, 1891; B i n d e r - K r i e g l e i n s t e i n, Realismus und Naturalismus in der Dichtung, Lpz., 1892; S a o v a s - P a c h e, Lettres sur l'idéalisme et réalisme dans le roman, «La nouvelle revue», 1893, в нескольких номерах этого года; M e i e r S., Der Realismus als Prinzip der schönen Künste, München, 1900; M a r s a c H., Réalisme 1830—1892, P., 1903; C a s s a g n e A., La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes, P., 1906; R e y n i e r G., Les origines du roman réaliste, P., 1912; M a r t i n o P., Le roman réaliste sous le Second empire, P., 1914; B o u v i e r E., La bataille réaliste (1844—1857), P., 1914; R e y n i e r G., Le roman réaliste au 17-e siècle, P., 1914, 2-me éd., 1928; K i n d e r m a n n H., Romantik u. Realismus, «Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwissenschaft», Jg. IV, S. 651—675; K l e n z e C., v., Realism and Romanticism in two great narrators Keller and C. F. Meyer, в его кн. «From Goethe to Hauptmann», N. Y., 1926; M o o r e J. B., The Comic and Realistic in English Drama, Chicago, 1926; M y e r s W. L., The later Realism. A study of characterisation in the British novel, Cambridge, 1927; T a y l o r H. W., Realism and the Romantic Spirit, «Sewanee Reviews», XXXV, 1927, July—Sept., p. 336—351; Б е л и н с к и й В. Г., Взгляд на русскую литературу 1846, «Современник», 1847, т. I (Натуральная школа в русской литературе), перепеч. в «Полном собр. сочин. В. Г. Белинского», т. X, СПб., 1914; Е г о ж е, Взгляд на русскую литературу 1847, «Современник», т. VII, 1848 (Натуральная школа, ее происхождение, нападки на

нее), перепеч. в «Полном собр. сочин. В. Г. Белинского», т. XI, П., 1917; Чернышевский Н. Г., Очерки гоголевского периода русской литературы, «Современник», 1855, № 12, 1856, №№ 1, 2, 4, 7, 9—12 (и в «Полном собр. сочин.», т. II, СПб., 1906); Ег о ж е, Эстетические отношения искусства к действительности, СПб., 1855 (и в «Полном собр. сочин.», т. X, ч. 2, СПб., 1906); С о в а ж о Д а в и д, Реализм и натурализм в литературе и искусстве, М., 1891; С т о р о ж е н к о Н., Возникновение реального романа, «Северный вестник», 1891, № 12; П е л и с с е Ж о р ж, Литературное движение в XIX ст., М., 1895 (ч. 3. Новое реалистическое направление); Л е с с е в и ч В. В., Происхождение современного романа, «Русская мысль», 1898, № 11; Б о б о р ы к и н П., Европейский роман в XIX ст., СПб., 1900 (ср. отзывы: К о г а н П., «Русская мысль», 1900, X; Г о р н ф е л ь д А., «Русское богатство», 1901, I; Ответ Боборыкина, «Русская мысль», 1901, VIII—IX); Л а - Б а р т Ф., гр., Де, Разыскания в области романтической поэтики и стиля, т. I. Романтическая поэтика во Франции, Киев, 1908, гл. III. Реалистическое течение во французской литературе в пору июльской монархии; Г о л о в и н К. (Орловский), Русский роман и русское общество, изд. 3, СПб., 1914; О в с я н и к о - К у л и к о в с к и й Д. Н., Наблюдательный и экспериментальный методы в искусстве, «Собр. сочин. Д. Н. Овсяннико-Куликовского», т. VI, изд. 3, СПб., 1914; А н и ч к о в Е в г., Реализм и новые веяния, СПб., 6 г. (и перепеч. в его сб. «Предтечи и современники», I, 6 г.); К о г а н П. С., Романтизм и реализм в европейской литературе XIX в., М., 1923; М а ц а И., Литература и пролетариат на Западе, М., 1927; Ф р и ч е В. М., Очерк развития западных литератур, изд. 3, Харьков, 1927 (гл. VI. От романтизма к реализму); С а я н о в В., Романтизм, реализм, натурализм (К вопросу о школе), «На литературном посту», 1928, № 7; Г л и в е н к о И. И., Романтизм и реализм в Англии, М., 1929; К о в а л е н к о Б., Пролетарский реализм, «Октябрь», 1929, № 2; К о з ь м и н Б. П., К вопросу о кризисе реалистического направления в 70-е гг., «Литература и марксизм», 1930, № 4—5; Н у с и н о в И., Проблема литературного наследства и основные литературные школы прошлого. Статья третья. Реализм, «Русский язык в советской школе», 1930, № 4; Забытая статья Поля Лафарга о романе Золя «Деньги», предисл. В. Годфеншера, Польш Лафарг о реализме и натурализме, Польш Лафарг, «Деньги» Эмиля Золя, «Литературное наследство», т. II, 1932; Фридрих Энгельс о Бальзаке, Неизданная переписка Энгельса с Маргерит Гарьес, предисл. Института Маркса—Энгельса—Ленина, комментарий Ф. Шиллера, Маркс и Энгельс о Бальзаке и реализме в литературе, «Литературное наследство», т. II, М., 1932 (перепеч. в сб. «Маркс и Энгельс о литературе», М., 1933); Французский реалистический роман XIX в., Сб. статей, под ред. В. А. Десницкого, ГИХЛ, М.—Л., М., 1932; Б у т е н к о Ф., Салтыков-Щедрин о реализме, «Звезда», 1933, № 8; Т р о ш е н к о Е., Маркс о художественной литературе, «Молодая гвардия», 1933, № 8; М а к а р ь е в И., Заметки о социалистическом реализме, «Рост», 1933, № 23—24; М и р с к и й Д., О формализме, «Год шестнадцатый», альманах, кн. II, М., 1933; Ш и л л е р Ф. П., Энгельс как литературный критик, ГИХЛ, М.—Л., 1933, стр. 88—152; Л а в р е ц в и й А., Щедрин—литературный критик, «Литературное наследство», кн. XI—XII, М., 1933, стр. 614—622; Щедринская концепция реализма; Б л е й м а н М., Правдивость и правдоподобие, «Литературный современник» 1934, № 5; Б у т е н к о Ф., Реализм М. Е. Салтыкова-Щедрина в борьбе против «анти-нигилистического романа», «Литературный критик», 1934, № 1; Г а ч е в Д., Проблемы реализма в эстетике Дидро, «Литературный критик», 1934, № 3; Е г о л и н А., Реализм Некрасова, «Литературный критик», 1934, № 3; Из истории реализма XIX в. на Западе, Сб. статей, под ред. и с предисл. Ф. П. Шиллера, М.—Л., 1934 (статья А. В. Луначарского, Н. Чегуновой, М. Елизаровой, Ф. Шиллера и др.); М е р и н г Ф р а н ц, Литературно-критические статьи, т. II, изд. «Academia», М.—Л., 1934 (см. статьи по разделу: Проблема реализма в европейской литературе XIX в. и начала XX в., Натурализм в немецкой литературе); Л у к а ч Г., Золя и реализм, «Литературная газета», 1934, № 156, 22 ноября; Ег о ж е, Реализм в современной немецкой литературе, «Литературный критик», 1934, № 6; Н у с и н о в И., Дворяно-буржуазный и социалистический реализм, «Новый мир», 1934, № 5; П р е й л е н С., Литературная Лениниана, «Литературный Ленинград», 1934, № 28, 20 июня (высказывания Ленина о реализме); Р о з е н т а л ь М., «Типические характеры» в жизни и литературе, «Литературный критик», 1934, № 9; С в и р и н Н., О героях и героизме в буржуазно-дворянской литературе, «Звезда», 1934, № 6; С п а с с к и й Ю., Поединок гигантов,

«Литературная газета», 1934, № 123, 14 сент.; Ег о ж е, Реализм и барокко, там же, № 159, 28 ноября; П е р и м о в а Т., Флобер и буржуазный реализм, «Литературный критик», 1934, № 2; Литературные манифесты французских реалистов, под ред. и со вступ. ст. М. К. Клемана, Изд-во писателей в Ленинграде, Л., 1935.

Д. Мирский

РЕБУЛЬ Жан [Jean Reboul, 1796—1864]—франц. поэт, булочник, владелец пекарни в Ниме. Один из поэтов из ремесленной среды того периода, когда лит-ое движение охватывало гл. обр. ее верхушку. Р. отразил растерянность ремесленной буржуазии перед лицом Июльской революции 1830, поднявшей пласты ремесленного пролетариата. Ярый легитимист, Р. дебютировал в 1823 кантатой об Испанской войне в честь французской экспедиции против испанской революции 1820—1823. В 1828 была напечатана его религиозная элегия «L'ange et l'enfant» (Ангел и дитя), вызвавшая восторг Ламартина и переведенная на ряд яз. (рус. перев. Бенедиктова). Стихи Р. выразили лютую ненависть ремесленника-хозяйчика к революционным массам и революционной интеллигенции. Разрешение социальных бед и конфликтов Р. видит в религии, а в неотложных случаях—в благотворительности («Милостыня»). Лишь как исключение у него прорывается социальный протест против плутократии Июльской монархии, провоцирующей революцию, — «Un soir d'hiver» (Зимний вечер), едва ли не лучшее из произведений Ребуля по своей простой и энергичной форме.

В 1839 вышла эсхатологическая поэма Р. в 10 песнях «Le dernier jour» (Последний день)—подражание Данте с рядом намеков на политическую злободневность, картина гибели мира, погрязшего в маловерии, личных грехах и гражданских расприх. В 1851 клерикальные круги выставили кандидатуру Р. в Академию, но он сам отказался от «славы мирской». В 1857 вышел 3-й его сборник «Les Traditionnelles», контрреволюционный, начиная с самого заглавия. Одним из последних его произведений было стихотворное обращение «К королям». В 1865 в Авиньоне вышел посмертный сборник Ребуля «Dernières poesies».

В 50-х гг. Р. сблизился с фелибрами. Его провансальские стихи собраны в антологии малых провансальских поэтов «Liame de rasiu» (Авиньон, 1864).

Библиография: II. Flotte G., de, Souvenirs précédés de la correspondance de J. Reboul, P., 1865; Valladier R., Jean Reboul, Toulouse, 1864; Montroind M., de, Jean Reboul, Lille, 1865; Abbé Chapiro, L'Abbé Jean Reboul, sa vie, ses œuvres, Nîmes, 1876; Bruyère M., J. Reboul, sa vie, ses œuvres, Paris, 1926.

Ал. Дробинский

РЕВЕРДИ Пьер [Pierre Reverdy, 1899—]—французский поэт. В своих попытках уловить тончайшие оттенки ощущений Реверди близок символизму. Его высказывания о задачах художника—сквозь видимый мир «увидеть другую реальность», не познать, а «угадывать и изобретать» («Self Defence», 1919)—характерны для поэта буржуазии империалистического периода, не находящей путей к возрождению в действительности и вынужденной искать выход в случайном, ирреальном и иррациональном. Отсюда мистицизм и уподочничество в мирозерцании

Р., быстрая смена владеющих им настроений. Безнадёжность и одиночество — доминирующие мотивы его поэзии, любовь его «бесцельна». Он бродит на границе действительного: «лестницы, которые никуда не ведут», «крик из ночи», «вздохи, оставшиеся в комнате», — его образы, отвечающие подавленной психике представителя обреченного класса («Les épreuves du ciel», 1924).

Эмоционально насыщенное творчество Р. усвоило себе форму поэм, написанных зачастую прозой. В ритмах и структуре стиха он стремится отойти от старых лит-ых канон, культивируя свободный и разорванный стих, переносы слов, экспрессионистскую манеру выражения. Соответственно настроениям слог поэта приобретает иногда лихорадочный темп. На некоторых сборниках поэм заметно влияние дадаистов (см.) с их анархическим мелкобуржуазным бунтом и презрением к смысловому значению слова («La guitare endormie», 1919).

Библиография: I. Кроме указ. в тексте: Les jockeys camouflés, 1918 (с илл. Анри Матисса); Cœur de chêne, 1920; Étoiles peintes, 1921; Cravates de chanvre, 1922; Écumes de la mer, 1925; La peau de l'homme, 1926; Le gant de crin, 1927; La balle au bond, 1927; Plaques de verre, 1929; Pablo Picasso, 1929; Sources du vent (1913—1929), 1929 (с иллюстрациями Пикассо); Risques et périls, 1930. Н. Пресман-Фридман

РЕВЯКИН Александр Иванович [1900—] — литературовед и критик. Р. в семье крестьянина-бедняка, позднее ставшего рабочим. Окончил аспирантуру Института литературы РАНИОН. Преподает в московских вузах.

Р. принимал активное участие в работе ВОКП. Большинство статей Р. посвящено анализу современной крестьянской и колхозной литературы, причем Р. пытался осветить предисторию ее. Основные статьи Р. («О стержневом образе крестьянской литературы», «Земля советская», 1929, № 1, «О путях крестьянской лирики», там же, 1930, № 4, «Крестьянская драма», там же, 1930, № 5) трактуют лит-ру под знаком теории образа как социального характера и приводят Р. к правоопортунистическому выводу об идейно-художественной изолированности крестьянской лит-ры. Свои ошибки Р. признал. В настоящее время работает над популярными литературно-теоретическими и историко-литературными статьями.

Библиография: I. Чей поэт Сергей Есенин?, М., 1926; Островский и современники, изд. «Academia», М.—Л., 1931; Антология крестьянской литературы послеоктябрьской эпохи, ГИХЛ, М.—Л., 1931; Очаг социалистической культуры, Учпедгиз, 1934. Перечень работ Ревякина см. в указанной «Антологии», стр. 652—654. Г. Федосеев

РЕДАКЦИЯ — как историко-литературный термин имеет несколько значений: 1. окончательная обработка посторонним лицом (редактором) текста произведения или собрания произведений какого-либо автора, вообще всякого письменного документа; 2. установление редактором подлинного авторского текста, композиция последнего и критическое его издание; 3. более или менее существенное изменение автором своего собственного текста или значительной части его.

1. Р. в первом ее значении имеет место в издательствах и журналах. Обычно как правило она сопровождается предварительным

соглашением редактора с автором, если автор жив. Однако такое соглашение в иных случаях бывает лишь чисто формальным, вынужденным. Таковы например уступки, которые делал Фет Тургеневу как редактору своих стихотворений, не разделявшему в ряде случаев фетовских эстетических позиций; поэтому редактору критического издания стихотворений Фета надлежит устранить из них все следы постороннего редакторского вмешательства. Тем более это требование применимо к произвольному редакторскому вмешательству в текст посмертных произведений автора, как это было с пушкинскими посмертными текстами, подвергшимися в некоторых случаях исправлениям, доработкам и опензурированию со стороны Жуковского. Вообще из критически издаваемого текста должны быть устранены все случаи такого вмешательства редактора, на которое автор не давал ему в каждом отдельном случае специальных и притом вполне добровольных полномочий. Однако и полномочия автора, данные редактору в самой общей форме — исправлять авторский текст в стилистическом или цензурном отношении, — редактором критического издания не могут приниматься в расчет при установлении подлинного, дефинитивного текста: проблема строго текстологическая не должна подменяться проблемой, так сказать, юридической. Л. Н. Толстой напр., не полагая на свое знание общепринятых правил лит-ого языка, часто уполномочивал исправлять свои произведения Бартенева, Страхова, Грота, Черткова. Все эти исправления во всех тех случаях, когда они не были предварительно одобрены Толстым, должны быть устранены.

В практике старинной литературы, при полном отсутствии представления о неприкосновенности авторского текста, переписчик одновременно часто бывал и редактором, радикально перерабатывавшим текст в зависимости от идеологических и эстетических норм, характеризовавших социальную среду, представителем которой и был такой переписчик-редактор. Здесь, как и в применении к авторским переработкам текста, редакцией будет называться такая крупная переделка всего памятника или значительной части его, в которой обнаруживается наличие определенного идейного или художественного замысла со стороны редактора. В качестве образца памятника, имеющего две редакции, приведем русское сочинение «Моление Даниила Заточника». В первой его редакции, возникшей скорее всего в первой четверти XIII в., автор, видимо происходящий из холмогорской среды, резко высказывается против бояр, у которых он служит и к-рые его эксплуатируют, а также против «злых жен» и против монашества. Во второй редакции противобоярская и противомонашеская тенденции отсутствуют, зато в ней усилены выпады против «злых жен». Нетрудно догадаться, что возникновение ее необходимо приурочить к среде социально и идеологически консервативной, скорее всего — церковной. Таким образом история старинной литературы есть история не только ее памятников, но

и их редакций. Р. памятника обозначаются или в хронологическом порядке их возникновения (1-я, 2-я, 3-я и т. д.), или по имени редактора (напр. Пахомиева редакция жития Сергия Радонежского), или наконец по месту их появления («болгарская» и «сербская» Александрия). Однако если в текстах одного и того же памятника, связанных с разными местностями и национальностями, отличия сводятся лишь к языковым особенностям, правильнее говорить не о Р., а о «рецензиях» или «изводах» памятника. Не следует смешивать древность списка с древностью Р.: список более молодой может воспроизвести Р. древнейшую по сравнению с той, которую воспроизводит список старейший.

2. Научная Р. памятника состоит в установлении критически проверенного, так называемого «дефинитивного» его текста, в максимальной степени воспроизводящего подлинный авторский текст. В огромном большинстве случаев это будет текст, получившийся в результате окончательной обработки его автором. Однако не всегда. Автор может произвести в окончательной стадии работы над текстом те или иные изменения явно из-за цензурных опасений или из соображений житейского такта, и эти изменения, как вынужденные, редактором в дефинитивный текст вводить не должны. Но если автор, побуждаемый цензурными требованиями или требованиями редактора, творчески, а не механически перерабатывает свой материал, такая переработка дефинитивного текста аннулирована быть не может. Так, Катков отказался по соображениям моральной цензуры печатать в своем «Русском вестнике» главу из «Бесов» Достоевского «Исповедь Ставрогина». Достоевский подчинился редакторской воле, изъяв эту главу из романа, и в соответствии с этим творчески переработал весь дальнейший его текст. Роман в переработанном виде так обр. неизбежно должен быть признан его окончательной, дефинитивной редакцией.

3. Авторская переработка текста, как сказано выше, считается редакцией в том случае, если она существенным образом изменяет весь текст или значительную часть его. Понятие существенного изменения, разумеется, относительно, и потому не всегда можно провести точную границу между простой правкой текста и новой его Р. Как бы то ни было, понятие Р. предполагает завершенность изменений, сделанных автором в тексте на определенном этапе работы над ним. В ряде случаев мы имеем дело с новой Р. не всего текста, а какой-либо его части, иногда небольшой. Так, «Власть тьмы» Толстого имеет две равноправных Р. части четвертого действия; повесть «Дьявол»—две такие же Р. конца. В периоде писания отдельные произведения писателя часто проходят через несколько редакций. «Крейцерова соната» Толстого, включая окончательный ее текст, прошла через 9 Р., «Воскресение»—через 6. В первой Р. «Воскресения», значительно меньшей по объему, чем Р. окончательная, совершенно отсутствует даже упоминание о политических; отсутствуют и все те персона-

жи, с которыми в окончательном тексте Нехлюдов сталкивается во время своих хлопот за Катюшу и сектантов; по первоначальному замыслу Нехлюдов ни за кого не хлопочет: он женится в тюрьме на Масловой, отправляется с ней в Сибирь, а затем бежит в Англию, где и живет с ней, посвятив себя пропаганде земельного проекта Генри Джорджа. Изучение такого например произведения, как «Воскресение», в процессе сменяющихся одна другую Р. дает богатый материал не только для уяснения творческой эволюции писателя, но и для понимания эволюции и формирования его идеологии.

Произведения ряда писателей подвергались иногда редакционной переработке, после того как они были уже однажды напечатаны. Таковы «Руслан и Людмила» Пушкина, несколько стихотворений Баратынского, «Тарас Бульба» и «Портрет» Гоголя, «Война и мир» Толстого, ряд стихотворений Брюсова, «Петербург» А. Белого и его же книга стихов «Пепел» и др. Поскольку новые печатные Р., в огромном большинстве случаев возникая через длительные промежутки времени после появления первой печатной Р., являлись результатом не столько роста художественного мастерства писателя, сколько определенных сдвигов в его художественном и общем миросозерцании, зависевших от воздействия на писателя исторических, социальных и биографических факторов, нет оснований в смысле дефинитивности текста отдавать предпочтение ни ранним ни поздним печатным редакциям: и те и другие в одинаковой мере будут дефинитивными для времени их создания.

Библиография: Witkowski G., Textkritik und Editionstechnik neuerer Schriftwerke, Lpz., 1924; Morize A., Problems and methods of literary history, Boston (1922); Винокур Г., Критика поэтического текста, М., 1927; Томашевский И. Б., Писатель и книга. Очерки текстологии, «Прибой», Л., 1928. Н. Гудзий

РЕДЖАИ-ЗАДЭ Махмуд Экрем [1847—1913]—турецкий литературный критик, поэт и драматург. Р. в Стамбуле, в семье ученого. Был одним из основателей литературы эпохи «Тензимат» (Реформа). Р.-З. был идеологом турецкой буржуазии, борющейся против тирании султана Абдул-Гамида. В этой борьбе турецкая буржуазия опиралась на опыт буржуазии европейской. Европейские влияния сказались и на литературной борьбе. Старая классическая турецкая литература была в эти годы представлена Муаллем Наджи. Буржуазная литература противопоставляла классической прежде всего крупнейшего поэта Абдулхакка Хамида, романиста и драматурга Кемаль-Намыка. К последним примыкал и Р.-З. От крупнейших буржуазных писателей «Тензимата» (см. «Турецкая литература») Р.-З. отличался умеренностью своих взглядов. Критика режима Абдул-Гамида давалась Р.-З. с позиций умеренного либерализма. Поэтому Р.-З. не был подвержен сколько-нибудь значительным преследованиям со стороны султаната, как это было например с Кемаль-Намыком. Р.-З. пополнился лишь увольнением из школы государственных чиновников, где он был преподавателем, и цензурными преследованиями. Р.-З. значи-

телен в турецкой литературе гл. обр. как критик и теоретик. Основная его работа — «Талим Эдебийат» (Литературное учение) — свод европейских буржуазных лит-ых канонов, созданных под влиянием гл. обр. французской лит-ры и перенесенных на турецкую почву. Как эта книга, так и другие критические произведения Р.-З., например «Такдир-Элхан» (Оценка Элхан; Элхан — название книги поэта Менеменли-Задэ), явились наиболее серьезными критическими работами



эпохи «Тензимата». Помимо критической деятельности Р.-З. значителен и как поэт. В позиции Р.-З. выступал с еще более умеренных позиций, чем в критике. Р.-З. был наиболее значительным представителем сентиментализма в турецкой литературе. Элегические мотивы, в частности связанные с потерей Р.-З. своих детей, являются у него преобладающими. Самый крупный сборник Р.-З. — «Нежад-Экрем» (имя одного из умерших сыновей Р.-З.). Р.-З. писал также рассказы и романы, а затем и драмы и перевел ряд французских писателей — Шатобриана, Мюссе и др. Видная роль Р.-З. в турецкой лит-ре определяется помимо его непосредственной лит-ой деятельности также и влиянием его на литературу последующего периода — эпохи «Эдебийат-джедиге» (Новая литература), создателем к-рой были ученики Р.-З.

Библиография: I. Кроме указ. в тексте: Нагмейи Сехер; Ядигар-Шебаб Земземе (в 3 ч.); Начиз; Пежмюнде; Шемса; Тефенкюр; Ариффе Анжелык; Вуслет; Араба Севдасы; Атала; Мепризон и др.

II. Исмаил Хабиб, История новой турецкой литературы, Стамбул, 1925; Исмаил Хикмет, История турецкой литературы, т. II, Баку, 1925. *Дис. Акрам*

РЕДУЛЕСКУ, собственно Элиаде Редулеску [Jon Heliade Rădulescu, 1802—1872] — румынский писатель, филолог. Издавал газету «Румынский курьер» (Curierul românesc, 1829—1848), «Курьер для лиц обоего пола» (Curierul de ambe sexe, 1836—1847). Для театра Редулеску переделал «Амфитриона» Мольера, «Магомета» Вольтера и др. В своих баснях и поэмах отводил большое место политической злободневности. К этому же периоду относится филологическая ра-

бота Р. «Paralelismul între dialectele română și italiană» [1838]. Враг русского протектората, Р. принимал активное участие в революции 1848 в Дунайских княжествах; был членом Временного правительства Валахии; при реакции эмигрировал в Париж. В эмиграции Р. была написана книга «О революции 1848». Позднейшие политические и исторические статьи собраны в его сборнике «Spiritul și Matesia». Его работы филологич. характера, публицистич. деятельность, оригинальные художественные произведения имели существенное значение для роста буржуазной румынской культуры.

Библиография: II. Săineanu C., H. Rădulescu ca gramatic, Bucurest, 1892; Haneș V., Desvoltarea limbii literare române din prima jumătate a secolului al XIX-lea, Bucurest, 1904; Densușianu O., Literatura română modernă, v. II, Bucurest, 1921; Adamescu G. H., Historia literaturii române, Bucurest, 1921—1928; Tagliavini C., Un frammento di storia della lingua rumena nel secolo XIX, «L'Europa orientale», 1926, p. 313—359. Д. М.

РЕЗ Андреас [псевдоним A. Réz, Карл Биро, 1898—] — венгерский писатель. Р. в мешанской семье. Учился в средней ремесленной школе, по окончании к-рой работал техником по машиностроению на будапештских предприятиях. Участвовал в революционном движении металлистов; вступил в венгерскую компартию только после ее основания; был членом совета рабочих депутатов одного из округов Будапешта. После падения советской власти в Венгрии Рез эмигрировал. Сначала он работал техником по машиностроению, затем слесарем в Италии, Вене, наконец сделался корреспондентом берлинского отделения ТАСС.

Художественной критикой и теорией Р. начал заниматься только в эмиграции, в Вене, где он в 1922 участвовал в основании коммунистического лит-ого журнала «Egység». Он выступал здесь решительно против мелкобуржуазно-анархических идей группы Касака и ее журн. «Ма»; написал несколько статей, в к-рых защищал точку зрения пролетарского реализма. В 1924 Р. составил программу интернациональной организации революционных писателей, опубликованную в появившемся уже в Берлине «Egység». В политическом же отношении важнее всего то, что он первый в интернациональной пролетарской литературе дал уничтожающую критику капитулянтской, антипролетарской троцкистской теории культуры. Р. принимал участие в издании ежегодника «Sarlò és Kalafács», в выработке плана программы Союза пролетарских революционных писателей Германии и «Magyarnyelvű forr. írók nemzetközi szövetsége».

В Союзе пролетарских революционных писателей Р. боролся за создание широкого пролетарского базиса (рабкоровское движение).

Кроме литературно-политических статей Р. написал книгу о положении рабочего класса в Венгрии после революции и ряд статей о венгерских социал-фашистах.

РЕЗАНОВ Владимир Иванович [1867—] — историк русской литературы, доктор русского языка и словесности, профессор, член-корреспондент Академии наук СССР. Учительствовал в г. Курске [1891—1899]. С 1899—

преподаватель Нежинского историко-филологического ин-та, преобразованного ныне в Институт народного образования, где и работал профессором лит-ры до 1934. Напечатал около 70 историко-литературных работ. Из них главные — о В. Жуковском и о русской и украинской драме XVII—XVIII вв. Сравнительно-историческое изучение лит-ры на основе историко-культурного понимания литературного развития является методологической основой исследований Р. Уделяя основное внимание тщательному сопоставлению изучавшихся им лит-ых явлений с их западными «источниками», Р. не сумел наметить широких картин лит-ых отношений. Крупного научного значения работы Р. в настоящее время не имеют. Сохраняют ценность опубликованные Р. тексты драм и отдельные наблюдения над творчеством Жуковского.

Библиография: I. Фольклор: Материалы по этнографии Курской губ., т. I—II, 1902—1903 («Курский сборник», т. III—IV). История литературы: Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского, СПб., т. I, 1906, т. II, 1916; Эссекурс в область иезуитского театра, Нежин, 1910. Из истории русской драмы: Школьные действия XVII—XVIII вв. и театр иезуитов, М., 1910; приложение: Памятники русской драматической литературы, Нежин, 1907; Школьные драмы польско-литовских иезуитских коллегий, Нежин, 1916. Драма українська: Старовинний театр український, т. I, III, IV, V, VI, Київ, 1925—1929 (Збірник Іст.-філол. відд. Всеукр. Академії наук); До історії літературних стилів: Поетика ренесансу на терені України і Росії, Ніжин, 1931.

РЕЗНИК Липе [1890—] — современный еврейский советский поэт и драматург. С самого начала Октябрьской революции занимается педагогической деятельностью в еврейской советской школе на Украине. В 1927—1928 Р. стоял во главе еврейской националистической мелкобуржуазной лит-ой группы на Украине «Вои» (Стройка), близкой по своей лит-ой платформе к «Перевалу», — группы, испытавшей большое влияние мелкобуржуазного гуманизма и национализма. В 1929, после распада группы, Резник выступил с резкой критикой ее установок в целом и своих ошибок в частности.

На первом этапе своего поэтического творчества [1919—1924] Резник — яркий представитель символистского течения в послеоктябрьской еврейской поэзии. В холодном-изысканных, сугубо-символистских библейских образах Р. отражал внутреннюю растерянность еврейской мелкой буржуазии в первые годы революции, ее скорбь и бессилие. Видный советский педагог, Р. сознавал великую созидательную силу новой пролетарской культуры, но воспитанный на старой еврейской культуре, поэт в ранний период своего творчества не смог отрешиться от мелкобуржуазно-индивидуалистического, а иногда и националистического восприятия революционных событий. Его начальный путь — путь индивидуалиста-скептика, все внимание которого обращено на гибель старого, скептика, меланхолично созерцающего свою отрешенность от революционной борьбы. Особенно ярко выражены настроения безвыходности и обреченности в поэме «Гулкие ночи» [1922]. Однако под влиянием успехов социалистической реконструкции Р. начал постепенно приближаться к действительности.

С 1925 в творчестве Р. намечается перелом. Он пишет прекрасные поэмы «Броневик», «Гроза» (о захвате Киева красными войсками), стихи о пионерах и комсомольцах («Олимпиада»), о путешествии по Кавказу и Поволжью, о Москве, о Ленине, о Красной армии. В этих произведениях, проникнутых глубокой любовью к новой строящейся советской жизни, Резник отчасти пользуется еще образами символистскими.

В пьесе «Восстание», написанной Резником в 1927 (в том же году поставлена московским



Госетом), в образах полуреалистических, полусимволистских показана борьба колониального народа с империалистическими угнетателями. Эта пьеса при всех своих недостатках (отсутствие конкретного реального подхода, чрезмерная абстрактность) выявила несомненный драматургический талант Резника. В следующей пьесе «Последние» Р. уже дает реалистический показ мелкобуржуазной семьи в условиях реконструктивного периода. В 1933 шла с большим успехом в украинском и белорусском Госетах историческая пьеса Р. «Рекруты» — о еврейском местечке в эпоху Николая I (лит-ая и сценическая обработка нескольких пьес еврейского классика XIX в. Аксенфельда).

Стихи Р. последнего времени [1930—1934], изредка появляющиеся в журналах, новая книга стихов — «Ganz fri» (Рань, 1935) — свидетельствуют о все большем творческом приближении этого своеобразного поэта, долго блуждавшего по ложным путям, к действительности страны, строящей социализм.

Библиография: I. Стихи: In bleiche ufgangen (Бледные входы), Киев, 1921; Samet (Вархат), Kuen, 1922; Heim (Родина), Харьков, 1929. Пьеса: Ufstand (Восстание), Киев, 1928.

II. Литваков М., In umru, т. II, М., 1925; Бронштейн Я., Atake, Минск, 1931. Я. Осипов

РЕЗНИК — персонаж пьесы (или романа), не принимающий активного участия в действии, являющийся только свидетелем, дающим моральные оценки всему происходящему. Персонаж Р. (в более широком смысле) встречается и в средневековом, и в возро-

женческом, и в классическом театре; но особенное развитие Р. получает в ранней буржуазной лит-ре и драматургии, тяготеющей к дидактизму (см. «*Дидактическая литература*»); здесь Р. является выразителем позитивных, программных утверждений автора, служит рупором, через к-рый автор обобщает отрицательные персонажи и противопоставляет их порокам социальные и этические добродетели своего класса.

Поэтому, как правило, образ Р. бывает создан не на основании отражения типических черт реальной действительности, а в результате объективизации (персонификации) представлений автора об идеальном человеке его класса. Отсутствие такой положительной фигуры в реальной действительности приводит к снижению художественного качества образа, лишённого живых социально-бытовых черт и в изобилии взамен этого наделённого морализирующими сентенциями (герои романов Ричардсона, Руссо; драм Мура, Лило, Ля-Шоссе, Дегуша, Дидро, Фонвизина и др.).

Постоянное фигурирование Р. в репертуаре раннего буржуазного театра выработало и соответствующее амплуа актёра-резонера. Театральный Р. должен был отличаться благородством, степенью, рассудительностью и хладнокровием.

С отходом буржуазии от дидактической комедии образ Р. почти исчезает. Остается он, сильно трансформировавшись и став пародией на почтенного Р. «серьёзного жанра», лишь в музыкальной комедии, где Р., выступая как один из комических персонажей, превращается в пресытившегося жизнью сноба, цинически настроенного сибаритствующего старика, поучающего «золотую молодежь».

Элементы резонерства, по временам проявляющиеся в пьесах советского репертуара, указывают на неумение драматургов показывать социальную действительность через события и поступки героев. Этот трудный путь нередко подменяется голым агитированием. Демонстрация поведения персонажей (в результате чего должно быть органически освоено содержание спектакля) подменяется декларацией идей, вложенных в уста персонажей, что превращает положительных героев при всей их внешней активности в фигуры сценически пассивные, резонерствующие.

РЕЙ Николай [Mikołaj Rej, 1505—1569]—первый польский писатель, создавший крупные произведения на польском яз. До него в Польше писали почти исключительно латыни, на польском же яз. существовали лишь мелкие произведения, преимущественно церковного характера. Рей—представитель средней шляхты, одержавшей именно в XVI в. политическую победу над аристократией, завоевавшей неограниченную власть в стране и учредившей в Польше дворянскую республику. По характеру творчества Р.—сатирик, моралист и юморист. Острые его сатиры направлены прежде всего против католического духовенства. Р. был кальвинистом. Критиковал он также и шляхту, считая ее однако передовым сословием, имеющим исключительное право на управление польской

республикой. Защищал дворянские привилегии. Ни образованием ни широтой взглядов Р. не отличался и, представляя собой типичный образец заурядного польского шляхтича того времени, выражал его взгляды и стремления. Писал он стихами и прозой. Главные его произведения: «Краткая беседа трех лиц—пана, сельского старосты и приходского священника», «Портрет», «Зерцало», «Жизнеописание достойного человека» и др. Язык его—это уже вполне сложившийся польский язык. Произведения его, требующие пояснений лишь в отдельных немногочисленных случаях, может читать каждый современный поляк.

Библиография: I. Krótka rozprawa między trzema osobami: Panem, Wójtem i Plebanem, Kraków, 1543; Żywot Józefa rozdzielony w rozmowach person, 1545; Wizerunek własny żywota człowieka poczciwego, 1558; Zwierciadło albo kształt w którym każdy stan może się śnadsnie swym sprawom przypatrzeć, Kraków, 1567—1568.

II. Bełcikowski, M. Rej, в сб. «Pamiętnik naukowy», Warszawa, 1867; Z a w a d z k i B., M. Rej z Nagłowic. Lwów, 1875.

REIGEN [нем. «хороводная»]—форма средневековой немецкой лирики, входящая в жанр так называемого «деревенского миннезанга». Как и Winterlied (см.), R. представляет собой усвоение куртуазной поэзией форм народной песни—хороводной плясовой. Его содержание—прославление весеннего веселья, описание крестьянских плясок на цветущем дугу, в которые вмешивается и поэт-рыцарь, покоритель всех женских сердец. Формой изложения часто является диалог матери с дочерью или двух подруг. Строфическое строение R. очень несложно и легко сводится к «народному» четырехстопному, четырехударному стиху, иногда сопровождаемому нерифмованным припевом. Наиболее яркие представители этого жанра—миннезингеры Нитгарт фон Рюенталь [Neidhart v. Reuenthal, 1180—1250] и Уольфрих фон Лихтенштейн [Ulrich v. Lichtenstein, 1200—1277].

Библиография: Bielschowsky A., Geschichte der deutschen Dorfpoesie im XIII Jahrh., Berlin, 1891; Neidhart v. Reuenthal. Tanzlieder, hrsg. v. K. Ameln u. W. Rössle, Jena, 1927. См. также «*Миннезанг*».

РЕЙЕС Альфонсо [Alfonso Reyes, 1888]—мексиканский буржуазный писатель, сын генерала, юрист по образованию, дипломат по профессии. Р. сторонится актуальной социально и политически заостренной тематики, тяготеет к узко-лирической теме, к поэтизации прошлого. В одной из популярнейших своих книг «*Vision de Anahuas*» [1917] он пытался воскресить культурно-бытовую и психологический облик древних ацтеков по упавшим обломкам памятников их искусства и лит-ры. В своих сборниках стихов «*Huelles*» [1923], «*Pausa*» [1926], обнаруживающих влияние старых испанских поэтов, но также и большое самостоятельное мастерство, Р. не выходит за пределы личных тем. Наибольшую известность приобрел Р. как критик; большая эрудиция в области как античных лит-р, так и староиспанской и современных европейских лит-р ставят его на голову выше средней испано-америк. критики. Касаясь в своих статьях «*Curstiones esséticas, Sionpatias u Diferencias*» (5 книг) самых разнообразных

эпох и явлений — от греческой трагедии и Вергилия, через Гёте и Маларме до современных испанских и испано-американских писателей. — Р. не создал какой-либо ясной мировоззренческой системы; присущие ему острота и своеобразие суждений нередко уводят его в сторону сомнительных аналогий и парадоксальных утверждений.

Библиография: II. Salazar Adolfo, A. Reyes, Los dos caminos, «Revista de Occidente», VII, 1924; Henriques Ureña P., Alfonso Reyes, «Repertorio Americano», t. XV, 1927, № 22; Contreras F., L'esprit de l'Amérique espagnole, P., 1931. Д. В.

РЕЙЗЕН Абрам [1876—] — еврейский писатель. Р. в м. Койданово, Минской губ. Рано оставил местечко, жил некоторое время в Минске. Первоначально находился под влиянием первых деятелей социалистического движения среди еврейских рабочих. Печататься начал в начале 90-х гг. Ряд стихотворений и поэма «Возвращение на родину» [1899] выдвинули Р. в первые ряды еврейских поэтов того времени. Ранние стихи Р., отличавшиеся большой социальной насыщенностью, указывали на разрыв поэта с буржуазным «просвещенством» («Гаскала»), к-рое тогда еще тяготело почти над всей еврейской поэзией в России и преодолевало лишь зачинателями еврейской пролетарской поэзии, зародившейся в 80-е гг. в Америке. В этот лагерь предшественников пролетарской поэзии казалось бы и должны были привести Рейзена его ранние социально заостренные стихи. В дальнейшем однако социальная природа творчества Рейзена вскрылась в ином виде, выявив иную социальную сущность. В то время как у основоположников еврейской пролетарской поэзии (Винчевский, Бовшовер, Эдельштадт) разрыв с «просвещенством» был попутным явлением перехода на позиции революционного пролетариата, у Р. отход от «просвещенства» не вел дальше мелкобуржуазного демократизма. Соответственно с этим у Р. уже с самых ранних пор намечалась народническая установка на сближение с фольклором, к-рую Р. пытался противопоставить пролетарской поэзии того времени. Тем не менее поэзия Р. первого периода [90-е гг.] имела неоспоримые заслуги: она закрепила реалистическое начало в еврейской поэзии того времени, отказавшись от этнографически-поверхностного воспроизведения так называемого «еврейского быта», привлекая пристальное внимание к жизненным явлениям крупной социальной значимости. Произведения Рейзена посвящены исключительно такого рода явлениям. Будучи мастером реалистической новеллы (особенно в форме лаконически сжатой миниатюры), Р. и тут, как и в стихах, изображал процесс пауперизации широких слоев мелкой буржуазии. Фабричная среда, — хотя фабрика и связана в представлении Р. с первыми воспоминаниями детства (рассказ «Фабрика»), — по существу ему чужда. Встречающиеся в некоторых его рассказах представления фабрично-заводского пролетариата нарисованы крайне бледно, точно понаслышке. Более близкая Рейзену среда, выразителем которой он и является, — это отсталая, обездоленная и декларирующаяся мелкобуржуазная масса.

В годы предреволюционного подъема [1900—1903] в произведении Р. пробивались слабые ростки нового идеологического содержания. Р. одно время начинал приближаться к стилю еврейских пролетарских поэтов в Америке; он создал несколько песен, к-рые распевались революционно настроенными рабочими. Но размах событий 1905 отпугнул Р. Он все более и более отдалялся от рядов революционного пролетариата. Испытывая страх перед социальной революцией, он писал: «Я не хочу боев, я не хочу борьбы». «Я не хочу насильно тащить сюда упрямое счастье», «я хочу лишь, чтоб люди стали умны, пусть каждый сам себя освободит от всех пут».

В годы реакции Р. с большой поспешностью отошел от тех революционных мотивов, к-рые одно время звучали в его произведениях. Грань между Р. и реакционно-националистическими идеологами еврейской мелкой буржуазии все более стиралась, и к 1910, когда Р. переселился в Америку, он являлся уже желанным гостем желтой, бульварно-меньшевистской прессы («Форверте»), где и стал активно сотрудничать. В 1926, под влиянием развития коммунистического движения в среде еврейских рабочих в Америке, Р. примкнул к числу сотрудников коммунистической газеты «Freiheit», однако вскоре, во время событий в Палестине в 1930, снова покинул лагерь борцов за дело революционного пролетариата и вернулся к сотрудничеству в социал-демократической прессе, к-рое продолжает вплоть до настоящего времени.

Библиография: I. Собр. сочин., в 4 тт., изд. «Прогресс», Варшава, 1914; Полное собр. сочин., в 10 тт., изд. «Idiš», Нью Йорк, 1917; Lider un erzehlungen, Минск, 1926; Избранные произведения, в 3 тт., под ред. и с предисл. М. Кац, Центриздат, 1929; Geklibene lider, M., ЦИЗ, 1929.

II. Litwakow M., In Umru, t. II, M., 1926; Schukowsky S., «Prolit», 1928, VIII—IX; Oislander N., «Lüdishe Dichtung», 1905, № 6. H. Ойслендер

РЕЙЗЕН Залман [Zalman Reizen, ?] — еврейский лексикограф и собиратель историко-литературных материалов. Автор известного «Лексикона», включающего обширный био-библиографический материал по истории еврейской лит-ры. Р. принадлежит также ряд работ по еврейской грамматике. Диллетант и эклектик по своим методологическим приемам, Р. в идейном отношении стоит на реакционно-националистических позициях. Он — один из активных деятелей Виленского еврейского научного института (ИВОН), являющегося центром фашизированной «идишистской» науки.

Библиография: I. Lexikon fun der id. literatur, prese un filologie, 4 тт., изд. 2, Вильно, 1926—1929.

II. Sejn in G., A idišistischer kolbol, in сб. «Fašiziter idišizm un sein wisaftn», изд. Белор. акад. наук, Минск, 1930. А. Г.

РЕЙМОНТ Владислав [1868—1925] — самый яркий представитель натурализма в польской лит-ре. Отец Р. — крестьянин. В 17 лет Р. покинул родительский дом и начал вести бродячую жизнь. То он странствующий актер, то железнодорожный рабочий. Собирался даже поступить в монастырь, затем снова вернулся на железную дорогу. Дебютировал Р. мелкими рассказами из деревенской жизни и наконец в 1896—1897 дал два крупных романа: «Комедиантка» (Komedianka, 1896) и «Фер-

менты» (Fermenty, 1897). Всего за четыре года Реймонт с неслыханной быстротой проделал громадный путь в своем развитии и выдвинулся в первые ряды польских писателей.

Р. вступил на лит-ое поприще в 90-х гг., когда Польша переживала полосу интенсивного капиталистического развития. Давным-давно был забыт старый традиционный патриотический романтизм, придававший специфическую окраску польской лит-ре. «Обогащайтесь—это стало лозунгом дня, «мирно работайте, а не мечтайте»—об этом говорили уже



и Прус^и и др. Р. подошел к польской действительности в атмосфере искусственной аполитичности, к-рую так старательно культивировали польская буржуазия и идеологи своеобразного «экономизма» польской буржуазии и польского дворянства, уже успевшего основательно обуржуазиться. В начале своей лит-ой деятельности Р., усвоивший эту аполитичность, поражал подчеркнутым объективизмом, интересом к элементарным инстинктам, к физиологии в ущерб психологии. В этом натурализме раннего Р. было много художественной правдивости и мужества. Благодаря своеобразию жизненного пути он подходил к жизни без тех предрассудков, к-рые прививаются буржуазной школой, средой, церковью. Огромный талант Р. не мог оставаться в рамках натурализма как лит-ой школы. Он стремился к большим полотнам, к большим обобщениям, предполагающим уже положительное мировоззрение. Здесь-то и начинается трагедия творчества Р. Он сумел понять всю гнусность буржуазной эксплуатации, но не увидел нового класса—польского пролетариата. Выхода Р. нищет не в борьбе этого класса за свое освобождение, а в буржуазной филантропии. Его могучий талант отражает жизнь во всей ее наготы. Такие его произведения, как рассказ «Смерть», с потрясающей правдивостью передают ужасы жизни мелкого крестьянина-собственника, но идея собственности для него священна. Р. не может и не хочет вскрыть социальные причины, создающие ужасные последствия, им же по-

казанные, не хочет и не может указать выхода. В этом проявляется трусость класса, из которого он вышел. В 1899 Реймонт от деревенских рассказов из жизни мелкого люда, актеров и чиновников, перешел к изображению крупного промышленного центра и в «Земле обетованной» (Ziemia obiecana) дал картину из жизни лодзинских капиталистов и рабочих. Можно сказать, что «Земля обетованная» должна была стать началом нового этапа в его творчестве: перед Р. открывались два пути—путь к новой среде, новому классу или эволюция в сторону буржуазии, шляхты, помещиков. В «Земле обетованной» Р. недвусмысленно разрешил эту дилемму. Несмотря на то, что Р. мастерски обрисовал всю мерзость лодзинской капиталистической среды, дал картины нищеты, беспросветности пролетарской жизни, насыщенные полнокровной конкретностью, он все же уходит от пролетариата и связывает бесповоротно свой дальнейший творческий путь с имущими классами.

Р. не интересуется главным героем романа (у Р. он конечно не главный герой)—пролетариатом. Р. как будто чувствует опасность, он знает, что пролетариат не в пример крестьянству действует по-иному, но именно это иное недоступно Р. Поэтому Р. кончил свой роман тем, что польский фабрикант-хищник прозревает. Он, страдая, осознает нравственную низость своей жизни, бессмысленность погони за наживой; по Р., польский фабрикант, именно потому, что он польский, а не немец или еврей, первый осуждает свою капиталистическую жизнь. Он—на пути перерождения. Вместе с ним находится на этом же пути и сам Р. Неустрашимый художник начинает уступать место моралисту. Дальнейший путь намечен. Пролетариат после «Земли обетованной» раз навсегда исчезает из поля зрения Р. Он возвращается к своим любимым крестьянам, создает роман «Мужики» (Chłopi, 1904—1909). «Мужики» Р.—это эпический шедевр, вершина его творчества. В «Мужиках» читатель найдет все слои деревни—и бедноту, и жалкого батрака, и середняка, единый фронт всей деревни против помещика, единый фронт против ксендза, к-рому верующие католики-крестьяне, когда дело идет о земле, решительно и мрачно бросают в глаза обвинение в продажности, в корыстной службе помещику. Тут исчезают религиозность, холопская покорность темного крестьянина, и перед нами бунтующий разъяренный крестьянин в его стихийной силе. Язык Реймонта достигает в «Мужиках» сочности, гибкости. Никто в польской литературе не сумел так, как Р. в «Мужиках», сочетать неразрывно природу с жизнью человека. Природа у Р.—это не сентиментально-романтический пейзаж Жеромского, это—суровая, неутомимая, но одновременно любимая, действенная, необходимая человеку спутница, неразрывно с ним связанная на каждом шагу его жизни. Но в «Мужиках» заметен уже идеологический поворот Р., начавшийся еще в эпоху «Земли обетованной». Основой, на к-рой держится деревня, он при всем своем объективизме считает кулака. После «Мужиков» Р. пишет о героическом прошлом Польши конца XVIII в., эпохи Костюшков-

ского восстания, революции, вооруженной борьбы против царской России. Он дал нам трилогию исторических романов: «Последний сейм Речи Посполитой» (*Ostatni Sejm Rzeczypospolitej*, 1913), «Никогда не отчаиваться» (*Nil desperandum*, 1916), «Восстание» (*Insurrekcja*, 1918). Заранее можно было предвидеть, что исторический роман не по силам Р.

В Л А С Т Р Е Й М О Н Т

ПОСЛЕДНИЙ СЕИМ РЕЧИ ПОСПОЛИТОЙ



РОМАН

З — И — Ф

Обложка романа Реймонта «Последний сейм Речи Посполитой»

Мешал ему его идеологический хомут, его патриотизм. Прямо бездарен Р., когда пытается дать сложный переплет личной жизни с кипучей революционной общественной деятельностью. Он остается большим мастером лишь там, где изображает борьбу, действие, толпу на улицах Варшавы, где характеризует подлую магнатскую верхушку.

Характерно для Р., что, давая ряд блестящих массовых сцен на улицах революционной Варшавы [1794], он старательно избегает драматических сцен революционного террора. Здесь буржуазный патриотизм помешал великому реалисту коснуться именно этих моментов, как нельзя больше подходящих для его могучей кисти. Р.—шляхетский буржуазный патриот—победил Р.—великого художника. На этом историческом романе кончается, собственно говоря, творчество Р., хотя он прожил еще десяток лет. Немногое, написанное им за это время, совершенно не в счет.

Лебединой песней Р. как великого художника остаются «Мужики». Этот роман и ряд мелких рассказов—вклад Р. в польскую и в мировую лит-ру. Пусть буржуазия видит развитие Р. по восходящей линии в меру его обуржуазивания и роста его патриотизма: для нас неопровержимо и ясно, что, окарнав

Реймонта идеологически, буржуазия постепенно окарнала и ослабила его могучий талант.

Библиография: I. На русском яз. перев.: На грани, Рассказы, СПб, 1908; Полное собр. сочин., изд. «Современные проблемы», М., 1910—1912 (тт. I—III. Мужики; т. IV. Мечтатель; т. V—VI. Земля обетованная; т. VII. Смерть города, Рассказы); Полное собр. сочин., изд. Саблина, Москва, 1911—1912 (т. I. Комедиантка; тт. II—III. Брожение; тт. IV—VI. Рассказы; тт. VII—IX. Земля обетованная; тт. X—XII. Мужики); Вампир, Роман, Москва, 1912. За годы революции изданы: Комедиантка, Роман, перев. Н. Васина, М., 1918; Мечтатель, Роман, перев. Е. Загорской, Москва, 1918, и Москва—Петроград, 1923; Земля обетованная, Роман, 2 тт., М., 1925; Последний сейм Речи Посполитой, Роман, перев. Е. Троповского, «ЗиФ», Москва—Ленинград, 1929, и др.

II. *De bicki Z.*, Reymont, Warszawa, 1925; *Lorentowicz J.*, Reymont, Varsovie, 1925; *Schoell F.*, Les paysans de Reymont, P., 1925; *Kosciemski L.*, Reymont, Roma, 1926; *Bukowski K.*, Reymont. Proba charakterystyki, Lwów, 1927; *Falkowski Z.*, Reymont, 2 wyd., Warszawa, 1929; *Залевский К.* (псевдоним Трусовича), К характеристике новейшей польской литературы, «Современный мир», 1912, IV; *Фриче В. М.*, В. Реймонт, «Новый журнал для всех», 1911, XXXII; *Домбаль Т.*, Реймонт и польское крестьянство. (По поводу кончины автора «Мужиков» Вл. Ст. Реймонта), «Известия», 18 дек. 1925. *А. Малецкий*

РЕЙНВАЛЬД Адо [1847—1922]—эстонский писатель, один из наиболее выдающихся поэтов эпохи так наз. национального пробуждения [70—80-е гг. XIX века]. Крестьянин-самоучка, Р. стал деятельным политическим и культурным работником, боролся в рядах молодой национальной буржуазии против вековых угнетателей эстонцев—немецких баронов. В конце 70-х и начале 80-х гг. Р. принимал активнейшее участие в газ. «Сакала», являвшейся по существу центром националистического актива. В своих стихах, политических памфлетах и сатирах он подвергал беспощадному разоблачению как баронов-угнетателей и их сподвижников—пасторов, так и примиренцев, к-рые вели соглашательскую политику. В богатой подпольной лит-ре того времени значительная часть стихов принадлежит перу Р. Вся эта поэзия хотя и пропитана национальным романтизмом, все же не чужда и крепкого крестьянского реализма. Р. первым из политических деятелей и писателей Эстонии открыто объявил себя атеистом. Буржуазная критика Эстонии ценит Р. как романтика-националиста и совершенно замалчивает его громадное значение как поэта политической борьбы и поэта-атеиста. Стихотворения Р. печатались в ряде сборников, а в 1904 вышел сборник его избранных стихотворений «*Ado Reinvaldi laulud*».

Библиография: Собрание песен, Юрьев, 1904. Г. П. **РЕЙНЕНЕ-ЛИС**—см. «Ренап-Лис».

РЕЙНМАР фон ГАГЕНАУ, или Рейнмар Старый [Reinmar; конец XII—начало XIII вв.]—немецкий миннезингер, предшественник Вальтера фон дер Фогельвейде (см.), оказавший на него сильное влияние. Биографические данные неточны: одни исследователи (E. Schmidt) связывают Р. с родом эльзасских von Hagenouwe, другие (Burdach)—с имперскими министерскими von Hagenau, третьи (Wackernagel) ищут его родину не в эльзасском, а в австрийском Hagenau. Бесспорно только то, что он жмл при дворе Леопольда I в Вене и принимал участие в третьем крестовом походе. В своем творчестве Р. выступает как один из наиболее ярких представителей куртуазной поэзии в Германии, раз-

вертвая обязательную куртуазную тематику служения даме и учения о мѣзе (разумно-ясной соразмерности переживаний, слов и действий) в высокохудожественных формах, изысканность которых уже далека от эпических и песенных форм раннего миннезанга.

Библиография: I. Тексты приведены в *Des Minnesangs Frühling*, 3. Ausg., neu bearb. v. F. Vogt, Leipzig, 1920.

II. Burdach K., *Reinmar der Alte und Walther von der Vogelweide*, 2. Aufl., Halle, 1928. См. также «*Миннезанг*».

R. S.

РЕЙСНЕР Ларисса Михайловна [1895—1926]—советская писательница, журналистка. Член ВКП(б) с 1918. Р. в Польше. Отец Р.—профессор государственного права, до 1905—политический эмигрант. Высшее образование Р. получила в петербургском Психоневрологическом институте. Начало ее лит-ой деятельности—1912—1913. Первым произведением Рейснер была пьеса «Атлантида» (альманах «Шиповник», 1913)— незрелая вещь с мифологическим сюжетом о юноше, обреченном на смерть и смертью своей спасающем человечество от гибели,—написанная в абстрактно-символических тонах под некоторым влиянием Л. Андреева. В 1915—1916 вместе с отцом Р., объединив вокруг себя группу молодых поэтов—В. Рождественский, В. Злобин, Л. Никулин и др.,—издавала журнал «Рудин» (вышло 8 номеров), задачей которого было—«клеить бичом сатиры, карикатуры и памфлета все безобразие русской жизни». Пораженческий характер, оппозиционная антиправительственная направленность журнала уживались с утонченно-эстетскими стихами, близкими символизму (см.) и отчасти акмеизму (см.). Рейснер выступала под псевдонимами Л. Храповицкий, И. Смирнов и др. Перед нами автор то изысканного сонета, то революционного гимна, то сатирической заметки о профессорской схоластике, шаржа на проф. Туган-Барановского, пытающегося превратить «революционное учение марксизма» в «пасхального масляного барашка», то наконец автор критических статей (о Блоке, Северяnine, Маяковском и т. д.). В 1916—1917 Рейснер—сотрудник интернационалистского журнала «Летопись» (см.) и газеты М. Горького «Новая жизнь».

Р.—представительница той группы интеллигенции, которая с первых дней Октября без колебаний и до конца связала свою судьбу с судьбой рабочего класса. Героическая жизнь молодой писательницы запечатлена в ряде ее очерков, фельетонов, газетных заметок, путевых дневников. Биография писательницы сливается с биографией бойца-большевика.

Р., комиссар Морского генерального штаба, в 1918—1919—на Чехо-словацком фронте. Памятником этой эпохи является книга очерков «Фронт». Героизм самого автора, выступающего в роли разведчицы, пробирающейся в тыл к белым, скрадывается, заглушевывается описанием героев Волжской флотилии, знаменитой обороны Свяжеска и других эпизодов революционной войны.

В 1920 Р.—в составе советской дипломатической миссии в Афганистане. Разоблачение

колониальной политики английского империализма, изображение пробуждающейся стихийной классовой ненависти угнетенных афганских масс—таково содержание очерков Р., написанных в Афганистане (изданы в 1925). За пестротой красок, восточной экзотикой писательница-коммунистка видит темный и страшный быт «мертвого Востока», где на фабрике («Машин-хане») «бьют палками



по голым плечам... где хозяин фабрики—вотчинный помещик, главнокомандующий, шеф полиции и абсолютный монарх в одном лице».

В 1923 Р.—в Германии. Героическая борьба гамбургских рабочих отражена в одном из наиболее удачных и популярных произведений Р.—«Гамбург на баррикадах» [1924]. Описание самого восстания перемежается с портретами революционных борцов. В плане контраста задуманы публицистически заостренные очерки-фельетоны «В стране Гинденбурга», где изображению крупнейших предприятий германской капиталистической индустрии, ее промышленных королей противопоставлено описание «концентрационного лагеря нищеты—армии безработных».

Жадный интерес к жизни, к новым людям строящегося социалистического общества заставляют Р. по возвращении из Германии поехать в угольные и горные районы Урала и Донбасса. Плод этой поездки—книга «Уголь, железо и живые люди» [1925]. Не скрывая всех трудностей строительства, Рейснер показывает те «гигантские шаги, которыми идет вперед новая бытовая культура».

Последнее крупное произведение Р.—исторические этюды-портреты, посвященные декабристам («Портреты декабристов», 1925). Мастерски воссоздаются Рейснер классово-оточенные, социально-дифференцированные образы участников декабрьского восстания: Штейнгеля—этого «мятежника не по чувству, а по голому разуму», непримиримого бунтаря Каховского, представителя «мелкодворянской, канцелярской, захудалой Руси», аристокра-

тического вождя, неудачного диктатора—князя Трубецкого.

Произведения Р.—вдумчивого, острого наблюдателя, участника описываемых событий и фактов—не сухие хроникерские заметки, а темпераментные, взволнованные, проникнутые лирическим пафосом документальные записи виденного. В своей творческой практике Р. пользовалась разнообразными, но очень близкими, почти смежными литературно-журнальными жанрами—фельетон, очерк, мемуар, портрет и т. д. Метафоричность, обилие и разнообразие развернутых сравнений—одна из характерных черт стиля писательницы. Влияние русских и западных символистов, налет эстетизма особенно сильно сказываются на первых послереволюционных произведениях Р. Реминесценция из области античного мира, мифологии—«зелено-пурпурные Эосы», «черные Стиксы», мистические образы «черного ворона», вычурные эстетские метафоры (напр. «жизнь борется за правду, за белых лебедей белого воскресенья» и т. д.)—дисгармонировали с материалом и характером очерков. От этих пережитков интеллигентско-утонченной культуры постепенно освобождалась Р. Изысканность и вычурность письма заменяются в дальнейшем чеканными, реалистически-конкретными языковыми образами. Стремясь к наибольшей выразительности, конкретности своих очерков, Р. умело подбирает сравнения и метафоры, связанные с той обстановкой, бытом, средой, к-рые она описывает. Так напр. приморский город Гамбург сравнивается с «крупной, мокрой, еще трещащей рыбой, только что вынутой из воды», а язык Гамбурга, пропитанный морем, «солон, как треска... скользко, богат и легок, как чешуя глубоководной редкой рыбины»; в стране Гинденбурга даже «дымы ползут», как «цифры ежегодных Крупновских дивидендов», и т. д.

Публицистическая заостренность, сочетающаяся с лирической взволнованностью, с пафосом революционного бойца, характеризует творчество Р. Оптимистическое утверждение жизни, радость и боевой задор строителя социалистич. общества пронизывают все произведения Р., первой советской очеркетики.

Наиболее зрелыми, художественно крепкими являются такие произведения Р., как «Гамбург на баррикадах», «В стране Гинденбурга» и «Портреты декабристов».

Преждевременная смерть прервала жизнь яркого художника, борца-большевика в самом разгаре ее творческой деятельности.

Библиография: I. Собр. сочин., со вступ. ст. К. Радека, тт. I—II, Гиз, М.—Л., 1928 (т. I. Фронт—1918—1919, Афганистан; т. II. Гамбург на баррикадах, В стране Гинденбурга, Уголь, железо и живые люди, Декабристы).

II. Ильинский И., Памяти Лариссы Рейснер, «Печать и революция», 1926, III; Кольцов М., Милый спутник, «30 дней», 1926, III; Смирнов Н., Памяти Лариссы Рейснер, «Новый мир», 1926, III; Соколовский Л., Памяти сестры, «Жизнь искусства», 1926, VII; Игбер Вера, Ларисса Рейснер, «Красная новь», 1927, II; Оксенов И., Ларисса Рейснер, Критический очерк, Л., 1927; Смирнов Н., Неотраженный образ, Заметки о Лариссе Рейснер, «Новый мир», 1929, II; Борогина Е., Ларисса Рейснер, «Залп», 1931, № 2; Никulina Л., Записки спутника, Ленинград, 1932; Радек К., Портреты и памфлеты, т. I, Москва, 1933 (ст. о Лариссе Рейснер—перепеч. вступ. статья из собр. сочин.).

III. Витман А., Покровская Н., Эттингер Н., Восемь лет русской художественной литературы, Гиз, М.—Л., 1926; Владиславлев И., Литература великого десятилетия, т. I, Гиз, Москва—Ленинград, 1928. Л. Поляк

РЕЙССИГ Луис [Luis Reissig, 1897—]—современный аргентинский писатель либерального направления. Один из организаторов «Свободного университета» в Буэнос-Айресе (Colegio libre de estudios superiores).

Главное произведение Р.—роман-памфлет «La campaña del general Bulele» (Поход генерала Булеле, 1928), содержащий резкую политическую сатиру, направленную против колониальной политики Испании в Марокко. Подвергая жесточайшей критике деятелей марокканской авантюры, роман разоблачает современное милитаристическое государство, живущее за счет колониальной экспансии, основывающее благополучие паразитической верхушки на порабощении и гибели огромных масс колониального населения.

Обладающий незаурядной эрудицией, Р. последние годы работает больше в области критики, обнаруживая эклектико-идеалистические тенденции. Помимо ряда журнальных статей Р. опубликовал курс читанных им в «Свободном университете» лекций об Анатоле Франсе («Anatole France», 1933), посвященных выяснению характера иронии и скептицизма Франса как «последнего великого представителя греко-латинской культуры».

Библиография: I. На русск. яз. перев.: Поход генерала Булеле, «Литература мировой революции», Москва, 1929.

II. Siusti R. F., La campaña del general Bulele, «Nosotros», 1929, № 2; J. D. C., ibid., «Amal», Lima, 1929, № 8. Д. Выгодский

РЕЙТЕР Фриц [Fritz Reuter, 1810—1874]—немецкий писатель. Писал на нижненемецком диалекте. Р. в семье бургомистра. Учился на юридическом факультете в Ростоке. В 1831 перешел в Йенский университет.

Во время преследований немецкой прогрессивной молодежи был арестован [1833], обвинен в государственной измене, приговорен к смертной казни, замененной заключением в крепости. В 1840 при всеобщей амнистии был освобожден. С 1840 по 1850 занимался сельским хозяйством, причем близко узнал крестьянский быт, описанный им позднее в его произведениях. В 1850 стал сельским учителем. В 1852 начал свою лит-ую деятельность юмористическими миниатюрами, шуточными историями и стихотворениями. Крупнейшие произведения Р. написаны в 1856—1863. Это—«Kein Hüsung» [1858], «Ut de Franzosentid» [1860], «Hanni Nüte» [1860], «Ut mine Festungstid» [1862] и начало «Ut mine Stromtid» [1862]; в 1861 появляется сборник маленьких новелл «Shurr-Murr».

Р. является представителем своеобразного областного течения в немецкой лит-ре (Heimatskunst), одной из разновидностей немецкого реализма. Лит-ра на диалектах отнюдь не выражает стремления отдельных областей Германии к обособлению, как может казаться с первого взгляда. Наоборот, областничество проникнуто стремлением к объединению Германии и удовлетворяет потребности в изучении объединяющей страны во всем многообразии ее особенностей. Поскольку же

оно развивается сверху, а не снизу в период реакции, когда буржуазия примирилась из страха перед пролетариатом с юнкерством, постольку эта областная лит-ра еще усугубляет характерные черты немецкой буржуазной лит-ры той эпохи: ограниченность ее проблематики, чуждой постановке больших социально-политических вопросов.

Среди «областников» Р. выгодно выделяется тем, что в известной мере хранит еще прогрессивные тенденции своей юности. Юмор Р. подчас переходит в сатиру, когда он изображает дворянство, его высокомерие и ханжество. Но ограниченность немецкого реализма той эпохи не могла не сказаться и на нем. Его сатира не поднимается до обобщений. Его дворяне — прежде всего мекленбургские дворяне; круг его изображений чрезвычайно тесен: это жизнь данного провинциального города, а не немецкая жизнь, познанная на материале той или иной местности в ее типических особенностях.

Чем больше разворачивается творчество Р., тем больше элементы сатиры его первых «шуточных историй» уступают место все примиряющему юмору. Иногда лишь прорываются нотки протеста против наглости торжествующей реакции.

Значение Р. как художника характеризуется тем, что он создал буржуазный роман на нижнегерманском наречии.

Библиография: I. Sämtliche Werke, 13 Bde, Wismar, 1863—1868; Dazu, Bde 14 u. 15, «Nachgelassene Schriften», hrsg. v. A. Wilbrandt, 1874—1875.

II. Mehring F., Fritz Reuter, в его кн. «Zur Literaturgeschichte v. Hebbel bis Gorki», Berlin, 1930; Ebert H., Fritz Reuter, Güstrow, 1874; Gaedertz K., Fritz Reuter-Studien, Wismar, 1890; Raatz G., Wahrheit und Dichtung in Fritz Reuters Werken, Wismar, 1895; Römer A., Fritz Reuter in seinem Leben und Schaffen, Berlin, 1896; Seelmann W., Reuterforschungen, Nord., 1910; Müller C. F., Reuter-Lexikon, Lpz., 1922; Reuter-Bibliographie, im «Jahrbuch des Vereins für niederdeutsch. Sprachforschung», Nord., 1896 u. 1902.

РЕЛЬКОВИЧ Матия Антун [Relković, 1732—1798]—хорватский («славонский») писатель. Сын австрийского офицера и сам офицер, попавший в плен к пруссакам во время Семилетней войны. В плену приобрел некоторое знакомство с жизнью европейского мещанства и с немецкой и французской лит-рой. Вернувшись на родину, Р. стал в качестве дидактического поэта проповедником мелкопомещанских «добродетелей»: скромности, бережливости, супружеской верности и т. п. Главное его сочинение—дидактическая поэма «Сатир» [1761], бичующая разные «злые», «турецкие» обычаи у славонцев, как-то: танцы, роскошные свадьбы, а также религиозные празднества и т. п. «Сатир» имел успех среди славонского городского мещанства и крестьянства, вступивших после освобождения от турок на путь буржуазного развития. Успеху «Сатиры» способствовали живописный язык и близкие и понятные широкому массам художественные приемы его автора. Р. написал также первую славонскую грамматику («Нова славонска нимачка граматика», 1767) и переводил с французского языка басни. Однако все остальное им написанное, кроме «Сатиры», за к-рого ему пришлось выдержать борьбу, в частности с духовенством, имеет лишь историч. ценность.

Библиография: II. Martinović Ivan, Relković i njegovi potomci, «Narodne Novine», Zagreb, 1909, №№ 105 i 107; Фандев Ф., Славонска књижевност у XVIII веку, «Југославенска књижевност», 1922. А. Д-ский

РЕМАРК Эрих Мария [Erich Maria Remarque, 1898—]—современный немецкий писатель. Мировую известность получил в 1929, когда вышел его первый роман «Im Westen nichts Neues» (На западном фронте без перемен), переведенный на большинство европейских языков. В период усиленной подготовки империалистических держав к войне книга Ремарка, с натуралистической открытостью и



большой эмоциональной силой раскрывающая страшные «будни» войны, воспринималась пацифистской интеллигенцией всего мира как акт подлинной борьбы с военной опасностью. Война интерпретируется как огромное человеческое страдание, как сложное психологическое явление. Р. очень тонко проследживает процесс «оживания» своих героев в войну, внешне как будто теряющую традиционный пышный патриотический облик. Но противоречия мелкобуржуазного пацифизма превращают этот же образ войны, «освобожденный» от социального содержания, от ее империалистической специфики, в особую утонченную ее героизацию. Будни становятся повседневным героизмом, фронтовое товарищество—цементом, крепко связывающим фронт воедино, ужасы войны—только морально обогащающим переживанием.

Бесплодность мелкобуржуазного пацифизма, его политическая сущность—отвлечение масс от революционных путей борьбы с военной опасностью—с особой четкостью раскрываются в романе «Weg zurück» (Обратный путь, 1931), являющемся продолжением первой книги. Разбитое, не приспособленное к мирной жизни поколение гибнет в тылу. Германская революция туго воспринимается на фронте. Фронт устал, он не может участвовать в новой борьбе. Война не порождает революции, по Р. Военное поколение, растерянное, потерявшее жизненную устойчивость, хочет созидать. Психическое оздоровление после войны дано как внутреннее возрождение после тяжелой болезни: весна, распускающиеся почки, поющие птицы, иными словами, образ

вечно воспроизводящей природы—вот путь разрешения ремарковского противоречия фронт—тыл. Так страх перед революцией ведет паффиста к своеобразной военной героике, а затем к утверждению мирного возрождения человечества. Правда, и в этом решении не скрыто трагическое банкротство поколения пассивных «противников» войны. Объективная функция этого творчества, демобилизующего массы в их революционной борьбе с войной, очевидна. Сущность ремарковского образа войны, так называемого «ремаркизма»,— это уточненная идеализация войны, заменившая шовинистическую патетику, ее психологизирование, закрывающее путь к политическим, революционным выводам. Немецкие фашисты, признающие только шумное бряцание оружием, испугавшись размагничности и кризисности писателя, выпустили еще до фашистского переворота [в 1929] анонимную пародию на Р.—«Рекварк. Под Тройей без перем» (Requark E. M., Vor Troya nichts neues)—и, придя к власти, сожгли его книги вместе со всей «антинациональной» литературой.

Библиография: I. На Западе без перем, авториз. перевод С. Мятяжного и П. Черевина, под ред. А. Эфроса, изд. «Федерация», М., 1929; То же, под назв. «На западном фронте без перем», под ред. Дм. Уманского, «ЗиФ», М., 1929; Возвращение, Роман, перев. И. Горькой, предисл. К. Радена, «Знамя», 1934, № 7.

II. Рецензионная лит-ра о Р. громадна, значительных же работ о нем и о его творчестве вышло сравнительно немного, большинство же вышедших может быть отнесено к области патриотической и полемической лит-ры. Отзывы о романе «На Западе без перем»: Рубинер Ф., «Вестник иностранной литературы», 1929, IV; Орлов В., «Звезда», 1929, X; Баранчиков П., «Известия ЦИК СССР и ВЦИК», 1929, № 220, 24 сент.; Песис Б., «Книга и революция», 1929, XXII; Бехер И., «Комсомольская правда», 1929, № 174, 1 авг.; Фрид Я., «Новый мир», 1929, X; «Октябрь», 1929, XI; II—ая Н., «Правда», 1929, 26 ноября; Киреев Б., «Печать и революция», 1929, X; Липай З., «На литературном посту», 1929, XVI. Отзывы о романе «Возвращение»: Мотылева Т., «На литературном посту», 1931, № 35—36; Бихта О. Т., «Литература мировой революции», 1931, X; Эйшишкин А. Н., «Книга и пролетарская революция», 1932, 1; Рыкова Н., «Литературный Ленинград», 1934, № 53; «Знамя», 1934, № 12, и др.

РЕМАРКА [французское *remarque*—«замечание», «примечание»]—драматургический термин. Главное содержание Р.—указание места и времени действия, а также сценических поступков и психологического состояния персонажей. Как общее правило, Р. выполняет чисто служебную функцию, но иногда она может превращаться в самостоятельную художественно-повествовательную часть драматургического произведения. Р. в истории драматургии не имела одного и того же значения и не была однородной. В античной драме Р. служила для обозначения передвижений актеров и указывала входы и выходы. В средневековом театре встречающиеся иногда в тексте литургической драмы Р. указывали на театрализацию церковной мессы. Театр Возрождения, воспитанный на Сенеке, писавшем, как известно, свои трагедии для чтения, а не для постановок, культивировал Р. в очень слабой степени. Таковы декламационно-риторические трагедии итальянцев Триestino, Ручеллаи, Джиральди и французов Жюделя, Гарнье, Сюдери и др., близкие к повествовательному жанру. Очень незначи-

тельно количество Р., отличавшихся явно технико-служебной ролью в драматургии испанского и английского театров XVI и XVII вв., где сами драматурги были часто актерами или постановщиками (Лопе де Вега, Кальдерон, Гейвуд, Шекспир, Бэн Джонсон и др.). Мало заботились о Р. и французские классики XVII века, декламационные трагедии которых свободно обходились без детальных указаний на переживания и действия персонажей.

Р. драматург обозначает действия, к-рые персонажи должны совершить по ходу спектакля [«Боллингброк (обнажая меч). Негодай, Сейчас на веки будешь ты безвремен»—Шекспир, Ричард III], а иногда дает полный сценарий поведения. Изредка в до-реалистическом театре встречаются Р., поясняющие психологическое состояние, в к-ром говорится фраза (волнуясь, спокойно и т. д.), значительно чаще указывается тон разговора (громко, шопотом и т. д.).

В несколько ином положении оказывается Р. в жанрах чисто буржуазного театра—в «слезливой комедии» или «мещанской трагедии». Сохраняя все свойства Р. старинного театра, Р. новой буржуазной драматургии очень сильно начинает развиваться в сторону детальной характеристики места действия и гл. обр. в сторону вскрытия психологических мотивировок поведения персонажей.

Видя в актере проводника своих идей, просветители-драматурги XVIII в. стремились целиком подчинить его себе. «Великий актер»,—заявлял Дидро в «Парадоксе об актере»,—такой же чудесный папц—только веревочка в руках поэта, и поэт каждой своей строкой указывает ту форму, которую он должен принять». Чтобы научить актеров новым сценическим принципам, Дидро в своих драмах давал огромные Р.-инструкции, указывавшие место и положение каждого действующего лица: «В глубине зала виден отец семейства, который прогулывается медленными шагами. У него опущена голова, скрещены руки и глубоко задумчивый вид. Около камина, который расположен у одной из сторон зала, полковник и его племянница играют в трик-трак. За полковником, немного ближе к огню—Жермен, небрежно расположившийся в кресле, с книжкой в руке. Он прерывает время от времени чтение, чтобы нежно посмотреть на Сесиль, в моменты, когда она занята игрой и не может его заметить. Полковник подозревает то, что происходит за ним. Это подозрение вызывает в нем беспокойство, которое заметно по его движениям» (Дидро, «Le père de famille»).

В знаменитом письме к г-же Риккони Дидро отстаивал право актера повернуться спиной к зрителю, обыграть паузу, заполнить ее пантомимой и т. д.; все эти нововведения нужно было отстаивать, за них необходимо было бороться, и скромная Р. в значительной мере выполняла эту воинственную роль сценического реформатора.

В реалистическом театре ремарка превращается часто из краткого указания на состояние и возраст персонажей в характеристику действующих лиц (как в «Ревизоре»

Тоголя) или в детальное описание места событий. Нередко Р. вскрывает действия, не выраженные в прямой речи, но характеризующие состояние персонажа [Костылев. Это я... я... А вы тут... одни! А-а! Вы разговаривали? (Вдруг топает ногами и громко визжит). Васка, поганая! Нищая... шкура! (Пугается своего крика, встреченного молчанием и неподвижностью). Прости, господи... опять ты меня, Василиса, во грех ввела... Я тебя ищу везде. (Взвизгивая). Спать пора! Масла в лампы забыла налить... У ты! Нищая...]. Так Горький («На дне») указывает переживания, которые актер должен донести до зрителя средствами мимики и жеста. Подобная развернутая, психологическая ремарка безусловно способствует вскрытию подтекста роли и сохраняет таким образом свою значимость для театра.

Излишнее увлечение Р. драматургов, считающих создать произведение не только для сцены, но и для чтения (иногда даже в первую очередь для чтения—Lesedrama), приводит к гипертрофии Р., к-рая, теряя свою непосредственно утилитарную роль, превращается в особую повествовательную часть драматургического произведения. «Бьет полночь, и при последнем ударе слышен какой-то шум, как будто кто-то поспешно встал с места» (Метерлинк). «У подножья врат, тяжело опершись на длинный меч, в полной неподвижности стоит некто, ограждающий входы. Облаченный в широкие одежды, в неподвижности складок и изломов своих подобные камню, он скрывает лицо свое под темным покрывалом и сам являет собой величайшую тайну. Он словно щит огромный, собирающий все стрелы—все взоры, все мольбы, все чаяния, укоры и хулы. Носитель двух начал, он облакает речь свою в безмолвие, подобно безмолвию самих железных ворот...» и т. д. (Андреев, Анатэма).

В советской драматургии беллетризированной Р. сильно увлекается В. Вишневский. «Музыкальное вступление. Рев, подавляющий мощью и скорбью. Стремительные взрывы могучего восторга, теснящего дыхание и обжигающего. Шум человеческих деяний, токсичный вопль „зачем“, неистовые искания ответов и находжений» и т. д. (В. Вишневский, Оптимистическая трагедия).

Подобные повествовательные Р., выражающие то, что не может быть передано сценическими средствами, естественно ничем своего присутствия в спектакле не обнаруживают и остаются лишь неким инородным, чуждым драматургическому произведению, беллетристическим привеском.

Беллетристическую обработку Р. для пьесы, предназначенной только для постановки, вряд ли можно считать целесообразной. Авторские беллетризированные Р. редко оказываются полезными для постановщика и обычно он их просто игнорирует. Пьесы же, предназначенные только для чтения, от беллетристических Р. конечно могут и выигрывать. См. «Драма».

Гр. Бояджиева

РЕМБО Артюр [Jean Arthur Nicolas Rimbaud, 1854—1891]—выдающийся французский поэт. Биография Р. необычайна. Родил-

ся он в Шарлевиле в небогатой мелкобуржуазной семье. В детском возрасте Р. бунтовал против домашнего гнета, религиозного воспитания, ханжества провинциальных мелких буржуа. В период Франко-прусской войны подросток Р. насмехался над патриотами. В 1871, попав в Париж, участвовал в борьбе Коммуны. Очутившись после парижских баррикад в провинциальном захолустье, Р. послал свои стихи в Париж к Верлену (см.),



тогда уже известному поэту, и вскоре получил приглашение в столицу. Знакомство с Рембо превратилось у Верлена, человека неуравновешенного, в пылкую дружбу, повидимому сексуально окрашенную. Вместе с Верленом Рембо странствовал по Франции и Бельгии, довольно долго жил в Лондоне. В Брюсселе после крупной ссоры Верлен стрелял в Р., ранил его и попал на два года в тюрьму. Р. снова пришлось прожить некоторое время в провинции, где он в 1873 напечатал (единственную, изданную лично им) книгу стихов и прозы «Une saison en enfer» (Четверть года в аду). Попытки Р. проникнуть в прессу не удалось. Понемногу жизнь Р. превратилась в настоящий приключенческий роман. Р. отправился бродить по Германии, Швейцарии, Италии, подумывал даже о России. Записался волонтером в карлистские войска, затем поступил в голландскую армию, но по прибытии на Яву дезертировал, рискуя головой. Одно время Р. служил в кипрских каменоломнях, разъезжал с цирком и т. д. Отказавшись от многих ранних мечтаний, в том числе и от мечты о лит-ой славе, Р. в качестве торгового агента поселился сначала в Адене, затем в Абиссинии, где и прожил свыше 10 лет, совершая торговые экспедиции в глубь страны. Постепенно изменились все убеждения и вкусы Р. Он принялся копить деньги, чтобы со временем начать «солидную» жизнь. Но как раз в эту пору началась поэтическая слава Р. Давние друзья издали его стихи, Верлен написал о нем яркую статью. Вести об этом доходили

к Рембо, но, покончив с химерами, он о своем лит-ом прошлом отзывался пренебрежительно. В феврале 1891 Рембо, упав с лошади, заболел и был вынужден ехать в Европу уже для лечения. А в ноябре того же года поэт умер в Марсельском госпитале мучительной смертью.

Лит-рой Р. занимался каких-нибудь 4 года, в возрасте 16—20 лет. Но значение этих юношеских опытов таково, что в Р. приходится видеть одного из крупнейших французских поэтов XIX в. Творчество Р. поучительно тем, что неразрывно связано с первым периодом биографии поэта, важнейшим моментом к-рой является участие его в борьбе Парижской Коммуны. Основной пафос творчества Р.—это пафос протеста радикальной мелкой буржуазии и деклассированных, отчасти люмпен-пролетарских низов против порядков Второй империи. Некоторые юношеские вещи Р. написаны в парнасском духе, но наряду с этой подражательностью тогда же намечалась у Р. другая творческая линия—линия гражданской лирики в духе Гюго—«Le forgeron» (Кузнец), а также очень непосредственная личная лирика, бытовые зарисовки, шаржи. Как бы прощаясь с застывшими традициями Парнаса, Р. написал в 1870 злую пародию на излюбленный парнасцами образ Венеры, рождающейся из морской пены (богиня у Р. вылезает из зеленой ванны жирной, татуированной женщиной, с омерзительной язвой на задке). Он стремительно перешел к своеобразнейшим стихам, насыщенным прежде всего политическим и антирелигиозным содержанием,—к стихам, полным издевательства над казенными публицистами, империей, военщиной, полами, буржуазными обывателями, версальскими палачами. Значительная часть этих стихов была написана Р. уже после разгрома Коммуны. Однако отсутствие у Р. определенного, классово-революционного миропонимания, отсутствие связей с передовой общественностью (правда, тогда рассеянной), полное одиночество поэта в условиях провинциальной жизни не могли содействовать укреплению Р. на революционной позиции в годы реакции. В некоторых последних его стихах чувствуется безудержная ярость мятежника, но вместе с тем Рембо, находясь в захолустьи, попытался экзотически преобразовать омерзительный мир, написал поэму «Bateau ivre» (Пьяный корабль), сонет о цветных гласных («Voyelles») и т. п. Однако в новейшем издании «Стихов» (Poésies) в качестве заключительного стихотворения недаром стоят «Les corbeaux» (Вороны), этот реквием Коммуне, этот стон о разгромах. Оттого, учитывая все противоречия творчества и жизни Р., генетическую связь между мелкобуржуазными и люмпенпролетарскими настроениями раннего Р. и позднейшим превращением поэта в колонизатора, ни в коем случае нельзя игнорировать основное, по существу революционное содержание лит-ого наследия Р.

Как художник слова Рембо является новатором. От выверенного стиха парнасского склада Р. быстро перешел к нарочитому пренебрежению цезурами, к сознательному нарушению классической строфики, к свобод-

ным диссонансам. Стихи его поражают обилием самых смелых метафор и сравнений. Примечательно в поэзии Р. безобразное использование жаргона и прозаической разговорной речи. В его страстных сатирах нередко также плошадные ругательства, бросаемые со всей прямотой в лицо врагу. Немало у Р. очень экстравагантных тем—«Les chercheuses de poux» (Ищущие в волосах), «Oraison du soir» (Вечерняя молитва) и мн. др., написанных явно в порядке вызова, но неизменно лиричных.

Быть может менее значительна проза Р.—его «Les illuminations» (Озарения) и «Une saison en enfer» (Четверть года в аду). Впрочем ее словесная выразительность чрезвычайно высока. Обычные приемы поэзии перенесены Р. именно в прозу. Указывая на декадентский спад в творчестве Р., данные произведения, как и некоторые поздние стихи, свидетельствуют об уходе этого мелкобуржуазного художника в область вымысла, уходе, вынужденном гнетущими впечатлениями французской действительности после 1871.

Влияние Р. сказалось на целом ряде французских писателей и поэтов. Но преемниками Р. заимствовала и заимствовалась меньше всего идейная направленность лучших вещей поэта. В России творчество Р. было усвоено нашими символистами, позже повлияло и на футуристов.

Буржуазия давно уже создала свою версию о Р. Из его творческого наследия обычно извлекаются наиболее субъективные и фантастические вещи вроде «Пьяного корабля», сонета «Гласные» и т. п. Политический же характер творчества Р. обычно игнорируется или переложивается на самые различные лады. Первые биографы, исследователи и издатели Р. не останавливались даже перед исправлением его произведений и писем, а также соответствующим образом компоновали тексты. Только в сравнительно недавнее время в работах М. Кулона и др. замечается приближение к более верному пониманию творчества и личности Р. В России неправильное представление о Р. было усвоено большинством писавших о нем. В советское время появились иные суждения о Р., но подлинная оценка поэта все еще впереди.

Библиография: I. Oeuvres complètes de A. Rimbaud, annotées par Patrice Berrichon, P., 1912; Oeuvres complètes, t. I—III, éd. de la Banderole, P., 1922; Une saison en enfer, Bruxelles, 1873, P., 1914, 1929; Les illuminations, P., 1886, 1914; Poésies complètes, P., 1895, 1922, 2-me éd., 1929; Lettres, P., 1899; Русск. перев.: Б р ю с о в В., Русские символисты, вып. III, М., 1895 (1 стих.), и «Французские лирики XIX в.», изд. 2, в Полном собр. сочин. В. Брюсова, т. XXI, кн-во «Сирин», СПб, 1913 (3 стих.); Э р е н б у р г И., в кн. «Поэты Франции, кн-во «Гелиос», Париж, 1914 (2 стих.); С о л о г у б Ф., в сб. «Стрелец», кн. I и II, П., 1915—1916 (проза); И о л а н М а р., в сб. «Центрифуга», сб. 2-й, М., 1915 (2 стих.); А н н е н с к и й И., в «Тихих песнях», изд. 2, П., 1923 (2 стих.), и в «Посмертных стихах», кн-во «Карточный домик», П., 1923 (1 стих.); П е т и н о в Г., в вech. вып. «Красной газеты», Л., 1927, № 171 от 28 июн'я (3 стих.), и в лит.-худ. сб. «Красная панорама», № 11 за 1929 (1 стих.); Л и в ш и ц Б., в кн. «От романтиков до сюрреалистов», изд-во «Время», Л., 1934 (6 стих.), и в «Звезде», 1935, № 2 («Пьяный корабль»); «Литературная газета», 1929, № 11 от 1 июля; Г а т о в А., Б р о д с к и й Д., Б а г р и ц к и й Э. и Ш т е й н б е р г А., в сб. «Революционная поэзия Запада XIX в.», изд-во «Гоним», Москва, 1930

(3 стих.); Левит Т., в журн. «Вестник иностранной литературы», 1930, № 4 (3 стих. и проза); Поступальский И., в «Красном студентстве», 1931, № 32—33 (1 стих.). См. также в т. I «Мировой музы», составл. С. Городецким, СПб, 1913 (прилож. к журн. «За 7 дней»), перевод «Пьяного корабля», сделанный Эльснером В., и перепечатку переводов Брюсова и Анненского; перепечатки есть и в «Антологии современной поэзии», под ред. Ф. Самоненки и В. Эльснера, Киев, 1912. Отдельного издания русских переводов Рембо пока нет.

П. Verlaine P., Les poètes maudits, Paris, 1884 (и след.); Gourmont R., de, Le livre des Masques, t. I, Paris, 1896 (и след.); Berrichon P., La vie de J. A. Rimbaud, Paris, 1897; Его же, J. A. Rimbaud, Le poète, Paris, 1912; Delahaye E., Rimbaud, Reims, 1905; Zweig S., Arthur Rimbaud, «Die Zukunft», 1907, 23/II, S. 300—305; Bégaud H., Les sources d'inspiration du «Bateau ivre», «Mercure de France», 1922, 1 Janv., p. 103; L'Alou R., Histoire de la littérature française de 1870 à nos jours, P., 1923; Coulon M., Le problème de Rimbaud, Nîmes, 1923; Его же, La vie de Rimbaud et son œuvre, P., 1929; Carré J. M., La vie aventureuse de Jean-Arthur Rimbaud, P., 1926 (романизованная биография); Его же, La pseudo destruction d'une Saison en enfer, «La revue européenne», 1926, novemb.; Его же, Rimbaud a-t-il détruit sa «Saison en enfer?», «Les nouvelles littéraires», 1926, 18 septemb.; Strenitz H., Arthur Rimbaud, son œuvre, P., 1928; Ruchon F., Jean-Arthur Rimbaud, P., 1929 (с библиограф.); Melèze M., Rimbaud, P., 1930; Saussy L., Du nouveau sur Rimbaud, Le texte exact des «Voyelles», «Les nouvelles littéraires», 1933, 2 novemb.; Венгерова З., Литературные характеристики, кн. I, СПб, 1897 («Поэты-символисты во Франции»); Гилляр в А., Предсмертные мысли XIX в. во Франции, Киев, 1901; Коневский И., Стихи и проза, кн-во «Скорпион», М., 1904 (в ст. о Лафоре); Михайловский И., Литературные воспоминания и современная смута, т. II, изд. 2, ред. журн. «Русское богатство», СПб, 1905; Аничков Е., Претечи и современники, изд-во «Освобождение», СПб, 1910 (в ст. о Верлене); Брюсов В., Поль Верлен, Собрание стихов, кн-во «Скорпион», М., 1911; Его же, Французские лирики XIX в., изд. 2, в Полн. собр. сочин., т. XXI, СПб, 1913; Реми де Гурмон, Книга масок, перев. Е. Блиновой и М. Кузьмина, кн-во «Грядущий день», СПб, 1913; Бобров С., Жизнь и творчество Артюра Рембо, «Русская мысль», 1913, № 10; Эренбург И., Поэты Франции, кн-во «Гелиос», Париж, 1914; Карре Ж.-М., Жизнь и приключения Жана-Артура Рембо, перев. Б. Лившица, изд-во «Прибой», Л., 1927; Рыкова Н., Артюри Рембо, в кн. Б. Лившица «От романтиков до сюрреалистов».

III. Mondat M. et Montel F., Bibliographie des poètes maudits. II. A. Rimbaud, P., 1927. II. Поступальский

РЕМИ Тристан [Tristan Remy, 1897—]— французский писатель. Член французской компартии. Мелкий железнодорожный служащий из крестьянской семьи, Р. отражает настроения революционизирующейся мелкой буржуазии. В изображении быта Р. с трудом освобождается от влияния натурализма («Porte Clignancourt», 1928), соединяющегося с мелкобуржуазным романтизмом. В центре внимания писателя — искатели приключений, бродяги, протестующие индивидуалисты. В интригу Реми вносит некоторый элемент таинственности. Атмосфера его романов гущена предчувствием катастроф, характерным для представляемой автором социальной группы.

В одном из последних произведений («A l'ancien Tonnelier», 1931) наряду с ведущими полуголодное существование тружениками предместья Р. пытается изобразить героев, активно вступающих против капиталистического строя. Но эти герои еще не являются представителями организованного рабочего класса, скорее — это люмпенпролетарии. Несмотря на отдельные яркие картины эксплуатации трудящихся в буржуазном обществе, Р. не дает ясного представления о путях классовой борьбы. Язык романов Реми лока-

лен и зачастую перегружен жаргоном парижских предместий. В 1932 вышел сборник стихов-поэм Р. «Prolétariats», который свидетельствует о приближении автора к позициям пролетариата.

Библиография: I. Кроме указ. в тексте: Tilly, «Ouvres libres», 1932, № 130; Sainte-Marie-des Flots, Paris, 1932. Н. Пресман

РЕМИЗОВ Алексей Михайлович [1877—]— беллетрист. Р. в богатой старокупеческой семье. Получил религиозное воспитание — жил в монастырях, паломничал. Рано начал жить самостоятельно. Окончил Московский ун-т по естественному отделению. Побывал в тюрьме и ссылке, много странствовал по глухим углам России. Печататься начал с 1902, преимущественно в журналах символистского направления. Первая книга вышла в 1907. С 1921—белоэмигрант.

Как писатель Ремизов сложился в период реакции после революции 1905. Разложение патриархальной торговой буржуазии в условиях перерастания промышленного капитализма в монополистический капитализм, дифференциация старого купечества на промышленно-финансовую крупную буржуазию, с одной стороны, и на мелкую буржуазию — с другой, определили собой содержание и направление творчества Ремизова.

Религиозно-этическая проблематика — основная для Р. Исходным является образ мира как царства дьявола, бессмысленного рока. В «Крестовых сестрах», в «Неуемном бубне» дурная бесконечность бытия воплощается в повторности лейтмотивов, рисующих убогость, бессмысленность существования. В «Пруд» картины зверского быта, кошмаров и уродства жизни завершаются образом торжествующего дьявола. В «Часах» тема рока, властвующего над миром дьявола, сливается с символом башенных часов; освобождение от власти рока, победа над временем достигаются на пути безумия. Но сквозь явления бесноватого мира Р. усматривает мир благостной природы и бога, хотя и отошедшего от своего творения в потусторонние дали. Дуализм Ремизова получает острое выражение в теме «богоборчества»; у Р. рошот на бога даже патриархальные, богомольные старушки и сама богоматерь. Религиозное раздвоение разрешается у Р. в иуродстве, в религии жертвенного страдания, в примирении с ужасами жизни. Положительные персонажи Р. — безвинные страдальцы, религиозная богема бродячей Руси («Бесприютная», «Покровенная», «Крестовые сестры» и др.).

В социальной действительности Р. видит «явь полусонную, уродливо-кошмарную, непонятную», повсюду царят «вадор, нескладина, неразбериха», природа у Ремизова полна бесовщины. Изображаемый Р. быт глухих провинциальных городов, столичных задворков рисуется им остро-гротескно; реальная бытопись густо прослаивается фантастикой, обесмысливающей действительность. Жизнь персонажей Р. — мелких чиновников, ремесленников, купцов, интеллигентов — полна несуразных происшествий, нелепых поступков, сумасбродства. Реальность у Ремизова постоянно прорывается «кажимостями», бредами

(больного, пьяного), снами, в к-рых обнажается нелепица, прикрытая в бодрственной жизни мнимой разумностью. Систематически используемые Р. лейтмотивы, подчас неожиданно и сумбурно сочетаясь в своих повторах, образуют алогические конструкции; развертывание логического хода мысли, психического состояния, переживания субъекта постоянно замещается воспроизведением потока ощущений, подчас галлюцинаторных. Некоторые циклы миниатюр Р.—не мотивированная ничем сюжетная заумь, дополняемая словесной заумью припевов, заговоров и всякого рода орнаментальной словесностью (напр. «Посолонь»).

Для Р. характерна фрагментарная композиция, соединение разрозненных эпизодов. Сюжетный стержень повествования слабо ощутим; основные события загущиваются, место обобщающего, генерализирующего изложения занимает показ частных эпизодов, деталей быта. Члены изображаемого Р. общества лишены внутренней связи друг с другом, они живут как бы в одиночном заключении; здесь «человек человеку — бревно». Тенденция Р. к фрагментарности реализуется и в циклах миниатюр и в жанре «tableaux» — «лит-ых картинок» — религиозных, для детей, сновидений («С очей на очи», «Кузовок», «Бредовая доля», циклы в сб. «Трава-мурава», «Посолонь» и др.).

Современная русская действительность и вся русская история «петербургского периода» рисуются Ремизовым как царство беззакония, насилия, косности. Вместе со славянофилами Р. датирует гибельный поворот русской истории эпохой Петра I («Царь Максимилиан», «Крестовые сестры», «Слово о погибели Земли Русской»). Средоточие зла для Ремизова — в современном индустриальном городе, который он предрекает очистительному огню («Пожар», «Град обреченный» и др.). Злу существующего общественного уклада Ремизов противопоставляет идиллию благообразного старокупеческого быта, освятенную религией допетровскую «святую Русь» — идеал патриархального торгового капитала, действовавшего в недрах феодального общества. Реакционную романтику византийского средневековья и феодальной Руси противопоставляет Ремизов в качестве идеала культуре промышленного капитализма (ср. Вяч. Иванов, С. Соловьев, Рерих, Стеллецкий, отчасти Врубель, Кузмин и др.). Под этим знаком создается иконописно-марнеточный театр Р. — стилизации в духе средневековых действ, «школьного театра» XVII века, «народного театра» («Бесовское действо», «Действо о Георгии Храбром», «Трагедия об Иуде», «Царь Максимилиан»), цикл модернизированных переработок апокрифов, житий, притч («Лимонарь», «Пляс Иродиады», «Трава-мурава» и др.), стилизации в духе византийского романа («Аполлон Тирский»). Р. обращается к докапиталистическому фольклору, подвергая его стилизации («Посолонь», «Докука и балагурье», «Весеннее порохье» и др.).

Но, идеализируя старину, Р. не может не видеть и темной ее стороны. В «Покровенной» он показывает удушающую власть застой-

ного быта, в «Крестовых сестрах» — самодурство старого купечества. Особенно ярко произвол этого мира обрисован в романе «Пруд» в образах старшего поколения старокупеческой семьи Огорельшевых. Грехи, неправедность старозаветного мира должны быть искуплены, и этим искуплением, с точки зрения Ремизова, является революция, стихийный бунт, наказание, которое нужно жертвенно претерпеть для освобождения от накопившейся скверны. Таков именно «очистительный», «жертвенный» бунт молодого деклассирующегося поколения Огорельшевых, Финюговых в «Пруд». Подготавливаемая пролетариатом революция ненавистна Ремизову, и его произведения полны клеветы и злобы по адресу революционеров, социал-демократов. Революционеры, политические ссыльные у Ремизова — обманщики, интриганы, нелепые фантазеры, нищие духом фанатики («Пруд», «Петушок», «Покровенная», «Новый год» и др.). В революционерах октябрьских дней Р. увидел «человекоборцев безбожных, на земле мечтающих создать рай земной». В «Слове о погибели Земли Русской» Ремизов до конца раскрыл свою реакционную сущность, при виде победоносной революции пожелал «неволи вместо свободы», воспел хвалу Руси, к-рая жила «на трех китах».

В символистском движении, объединившем различные реакционные социальные группы, Ремизов представлял те слои патриархального торгового капитала, к-рые не умели «европеизироваться», перестроиться применительно к условиям стремительного развития промышленного и финансового капитала и которые, деградируя, опускались в ряды мелкой буржуазии. Ремизов — значительный мастер слова, оказавший своей стилистикой, а отчасти и тематикой, заметное влияние на Замятина, Рукавишников («Проклятый род»), Пильняка («Голый год»). Ближе всего сам Р. примыкает к традициям Лескова в своем тяготении к старозаветной Руси, в изображении церковного мира, в орнаментальности, «узрочности» речи, стилизации в духе «народной этимологии», использовании лексики, оборотов речи, почерпнутых из старинных обрядов, народных песен, введении редкостных «словечек», прибауток, поговорок, всякого рода диалектизм (подчас заумных). Психологические мотивы, связанные с миром деклассирующихся, «униженных и оскорбленных» персонажей Р., переключаются с мотивами «подполья» Достоевского («Крестовые сестры»).

Библиография: I. Сочинения, 8 тт., изд. «Шиповник», СПб, 1910—1912 (тт. I, II, III. Рассказы; т. IV. Пруд, Роман; т. V. Рассказы; т. VI. Сказки, Посолонь; т. VII. Отреченные повести. Лимонарь. Паралипоменон; т. VIII. Русальские действа); Докука и балагурье. Народные сказки, изд. «Сирин», СПб, 1914; Подорожье, Рассказы, изд. «Сирин», СПб, 1913; Весеннее порохье, Рассказы, П., 1915; Николины притчи, П., 1917; Страница, Повесть, П., 1918; Слово о погибели Земли Русской, сб. «Скифы», кн. II, 1918; Царь Максимилиан. Театр А. Ремизова. По своду В. В. Барылова, П., 1920; Огненная Россия, изд. «Библиофил», Ревель, 1921; Шуми города, изд. то же, Ревель, 1921; Россия в письмах, изд. «Геликон», Берлин, 1921; Трава-мурава, изд. Ефрон, Берлин, 1922; Мара, изд. «Огоньки», Берлин, 1922; Петушок, Петроград, 1922; В поле блакитном, Берлин, 1922, и др. Автобиографические сведения см. в сб. «Первые литературные шаги», собрал Ф. Ф. Фидлер, [Москва, 1911].

П. Садовский В., Настоящий. (Соч. Ремизова), «Современник», 1912, V; Измайлов А., Пестрые знамена, М., 1913; Рыстенко А., Заметки о сочинениях А. Ремизова, Одесса, 1913; Чуковский К., Психологические мотивы в творчестве А. Ремизова, в книге автора: Книга о современных писателях, СПб., 1914; Чулков Г., Наши спутники, 1922; Горбов Д. А., Мертвая красота и живучее безобразие, «Красная новь», 1926, VII.

III. Владиславлев И. В., Русские писатели, изд. 4, М.—Л., 1924; Его же, Литература великого десятилетия, т. I, М.—Л., 1928. Б. Михайловский

РЕМИНСЦЕНЦИЯ [лат. «напоминание»]—термин, примененный преимущественно литературоведами сравнительно-исторического и психологического направлений для обозначения моментов бессознательного подражания в творчестве поэта, отличающегося от заимствования (см.)—сознательного подражания. Так напр. в образе любви соловья и розы, широко используемом европейскими романтиками (Байрон, Гейне и др.), некоторые исследователи видели Р. аналогичного образа персидской лирики, в эту же примерно эпоху ставшей доступной европейскому читателю в переводах (переводы Hammer-Purgstall'я и др.).

О методологической значимости понятия «Р.», подражания, заимствования вообще—см. «Подражание», «Методы домарксистского литературоведения», раздел III—6, 7 и 8.

РЕНАН Эрнест [1823—1892]—французский семиолог, историк христианства, мыслитель. Р.—также автор «Drames philosophiques» (Четыре философские драмы, 1888). Презрение к народу и пристрастие к аристократии составляют одну из основ мировоззрения Ренана. Оно питается страхом социальной революции, внушенным еще событиями 1848 и с еще большей силой Коммуной 1871. Чувству отвращение к промышленной и торговой буржуазии, Ренан сам является представителем верхушки этой буржуазии, хотя и сохранившей еще культ разума, науки и искусства, вражду к церкви, но перед угрозой социальной революции смыкающейся со старой родовитой аристократией. Отсюда все противоречия в мировоззрении Р., получившие отражение и в его драмах.

Первая «философская драма» Р.—«Caliban» (Калибан, 1878)—является продолжением «Бури» Шекспира. Просперо, возвратившись в свое миланское герцогство, занимается лабораторно-научными изысканиями по овладению силами природы. Под главенством Калибана народ подымает восстание. Калибан становится герцогом. Свергнутому Просперо он все же предоставляет возможность отдаваться научной работе. Калибан—этот первобытный дикарь—с момента восстания произвольно превращается у Р. в олицетворение массы, которая, по Ренану, подобно низшим расам пригодна только на то, чтобы служить расе высшей—аристократии. Однако у Р. Калибан оказывается лучшим правителем, чем Просперо, и народ имеет все основания предпочесть его последнему.

«L'eau de Jouvence» (Живая вода, 1880)—продолжение «Калибана»—в противоположность схематизму первой драмы отличается сложностью и даже запутанностью сюжета. Действие происходит в XIV веке. Аристо-

краты пытаются склонить Просперо вернуть себе миланское герцогство и сообщают о своей работе вредителей, сознательно расстраивающих промышленность в герцогстве, и пр. Просперо отклоняет их предложения. Что же касается Калибана, то Ренан примиряется с ним, не переставая считать его представителем нижней части человечества. В предисловии к «Живой воде» Р. говорит, что сначала его драма была задумана так, что привела бы в восторг консерваторов, но что он, любя Просперо, не любит тех, кто мог бы помочь ему вернуть себе герцогство. «Калибан, под влиянием власти изменившийся к лучшему, мне больше нравится». «В сущности Калибан нам оказывает гораздо больше услуг, чем это мог бы сделать Просперо, восстановленный иезуитами и папскими зуавами. Правление Просперо было бы не возрождением, а тяжким гнетом». Характерно, что исчезнувший раньше Ариэль появляется снова; это значит, что воплощенное в этом образе идеальное начало не чуждо, по Р., и демократическому течению.

В «Le prêtre de Nemi» (Священник из Немы, 1885) Ренан выражает свою «веру в конечное торжество религиозного и морального прогресса, несмотря на повторяющиеся победы глупости и зла». В последней драме Ренана «L'abbesse de Jouarre» (Жуарская аббатиса, 1886), хотя представлена борьба аристократии с демократией, но тема драмы совсем иная, именно—Р. хотел показать «пример искупления материнской любовью ошибки, допущенной против необходимости общественных правил».

Собственно художественные достоинства драм Р. невелики, выраженный в первых из них аристократический социальный идеал реакционен, но все же в драмах сохранились общие черты Ренана как крупного стилиста, мастера нюансов и красноречивого резонера.

К художественному наследию Р. относят также его «Souvenirs d'enfance et de jeunesse» (Воспоминания детства и юности, 1883), отдельные эпизоды к-рых имеют форму рассказов («Трепальщик льна»), и несомненно ряд глав его знаменитой «Жизни Иисуса» [1863], в к-рой автор часто сглаживал противоречия своих источников, исходя из образований стройности и целостности образа Христа. Этот образ—не бога, а человека—проникнут психологизмом.

Библиография: I. Собр. сочин., 12 тт., изд. Б. Фурса, Киев, 1902—1903 (т. V. Философские диалоги; т. VII. Философские драмы; т. X. Воспоминания детства и юности). Драмы Р. выходили и отдельными изданиями: Источник юности, перев. и вступ. ст. Ю. Спасского, М., 1909; Калибан, перев. М. А. Головкиной, М., 1906. Рассказы печатались в журналах: Бретонка—в «Сев. вестнике», 1890, VII; Трепальщик льна—в «Русском обозрении», 1893, V; Эмма Козилис—там же, 1893, VI; Жуарская игуменья—в «Вестнике иностранной литературы», 1895, VI.

II. Guillaoux P., L'esprit de Renan, P., 1920; Kuchler W., E. Renan, Gotha, 1924; Lasserre P., E. Renan et nous, Paris, 1923; Brunetti è F., Pages sur E. Renan, P., 1924; Boulenget J., E. Renan et ses critiques, P., 1928; Renard E., E. Renan. Les étapes de sa pensée, P., 1929; Арсеньев в К. К., Философская драма Ренана: Калибан—«Вестник Европы», 1879, I; Золя Э., Два литературные торжества. В. Гюго и Ренан, «Вестник Европы», 1879, V; Страхов Н., Ренан, в кн. автора «Борьба с Западом в нашей литературе», кн. I, СПб., 1882; Бури же

П., Очерки современной психологии, СПб, 1888; Леметр Жюль, Литературные характеристики, «Русская мысль», 1888, IV; Пелисье Ж., Литературное движение в XIX ст., Москва, 1891; Слонимский Л. З., Эрнест Ренар, «Вестник Европы», 1892, XI, XII; Николаев Ю., Ренар как беллетрист, «Русское обозрение», 1893, VI; Слонимский Л., Философские драмы Ренара, «Вестник Европы», 1893, I; Годлевский Ф. С., Ренар. Его жизнь и научно-литературная деятельность, СПб, 1895; Брандес Г., Э. Ренар, «Собр. сочин.», т. XII, Киев, 1903; Фаге Э., Э. Ренар, в кн. «Политические мыслители и моральсты первой трети XIX века», 3-я серия, Москва, 1910.

III. Girard H. et Moncel H., Bibliographie des œuvres de Renan, P., 1923. И. Эзес

РЕНАР Жюль [Jules Renard, 1864—1910]— французский писатель. В молодости был мелким чиновником. По политическим убеждениям— левый радикал. Одно из первых произведений Ренара— роман «L'écornifleur» (Блюдолиз, 1892), рисуемый в сатирических тонах литератора-дармоеда. Уже эта первая вещь характерна для стиля Ренара— она вся состоит из маленьких главок, дающих как бы мозаичную картину. Крупнейшим произведением Р. является «Poil de carotte» [1894], история рыжего мальчика, нелюбимого в семье. Рассказывая о мелких событиях жизни ребенка, Р. показывает, как постепенно под влиянием враждебной среды портится характер мальчика. В дальнейших произведениях Р. проявил себя мастером миниатюры («Le vigneron dans sa vigne», 1894, и «Histoires naturelles», 1896). Исходя из конкретных явлений, Р. вскрывает психологию людей и животных. Животным, в которых Р. открывает черты, роднящие их с людьми, посвящена большая часть его миниатюр. Р. упорно трудился над внешней формой. Стремясь к максимальной выразительности языка, он однако далек от гонкуровского импрессионизма; он пишет чистым, ясным языком, свободным от неологизмов, фразы его коротки, сжаты, построение их просто и безупречно правильно, а потому и несколько сухо. Краткость его описаний иногда доходит до парадоксальности; так напр. миниатюра о змее состоит всего лишь из двух слов: «trop long» (чрезмерно длинна). Некоторые миниатюры Ренара послужили темой для музыкальных картинок Мориса Равеля. Кроме рассказов и романов Р. написал несколько одноактных пьес: «Le pain de ménage» [1899], «Le plaisir de rompre» [1898] и др.; «L'écornifleur» под названием «Monsieur Vernet» и «Poil de carotte» [1900] также были им переданы для сцены.

Библиография: I. Кроме указ. в тексте: Les sourires pincés, «Mercure de France», I, 1890, p. 242; La lanterne sourde, 1893; Bucoliques, 1898 (2 дополн. изд., 1905); Ragotte, 1908; Les clorotes (первый его роман, издан посмертно в 1919); L'oeil clair (тоже посмертно), P., 1918; La demande, P., 1895; La bigote, P., 1912; Débuts littéraires (1883—1890), P., 1925; Le journal de J. Renard (1887—1910), 5 vv., 1925—1927; Correspondance, 1880—1910, P., 1928; Œuvres complètes, 9 vv., Bernouard, P., 1927. Многие произведения Р. иллюстрированы крупными художниками: Histoires naturelles, с иллюстр. Тулуд-Лотрека, 1899; Боннара, 1904; Poil de carotte, с иллюстр. Валлотона, 1902, и др.

II. В у а н с к W. G. G., Un hollandais à Paris en 1891, P., 1892; Violis J., J. Renard, «Les marges», 1910, juillet; Beaunier A., Visages d'hier et d'aujourd'hui, P., 1914; Рунер Н., J. Renard, P., 1912; Du Fresnois A., Une année de critique, P., 1914; В а с х е л л и Н., J. Renard, P., 1930; Г у р е в и ч Л., Новости иностранной литературы, «Жизнь», 1900, V. Е. Гунст

РЕНАР-ЛИС [Renard]—герой французской средневековой сатирической эпопеи «Roman de Renard» (Роман о Лисе, конец XII—XIV вв.), облеченной в форму животного эпоса и ярко отразившей мировоззрение поднимающегося городского сословия. Особый цикл стихотворных сказаний о Лисе складывается в XII в. в северо-восточной Франции. Из этих произведений и вырастает «Роман о Лисе». В своем окончательном виде (роман, как указано выше, складывался на протяжении примерно двух столетий)



Ренар-Лис (из средневековой рукописи)

«Роман о Лисе» представляет собой монументальное произведение, содержащее около 35 000 парно рифмующихся стихов, и подобно эпическим поэмам делится на отдельные песни, или ветви (aventures, branches), которых насчитывается в разных редакциях более 30. Основной сюжетной линией произведения является победоносная борьба умного Р.-Л. с волком Изенгрином, представителем грубой физической силы. Роман осмеивает неудачи волка, под личиной которого явственно проступают черты средневекового феодала, попутно набрасывает широкую картину феодальной действительности, интерпретируемую с позиций горожанина. «Роман о Лисе», собравший в себе ряд характерных черт молодой буржуазной лит-ры, имел большой успех и за пределами Франции. В 1180 Heinrich der Glichesäre (Генрих, по прозвищу Личемер) перевел на немецкий яз. одну из французских версий романа. В XIII в. появилась его фламандская обработка. К этой версии восходят все позднейшие немецкие редакции «Романа о Лисе», в том числе «Reineke de Vos» [1498], которым в XVIII в. воспользовался Гёте для написания своей знаменитой поэмы в гекзаметрах «Рейнеке-Лис» [1794].

Библиография: I. Le Roman de Renard, publié par E. Martin, 3 vv., Strassburg, 1882—1887; Potvin Ch., Le Roman du Renard, mis en vers., Bruxelles, 1860 (дана лит-ра); Paris P., Les aventures de maître Renard... mises en nouveau langage suivies de nouvelles recherches sur le Roman de Renard, P., 1861.

II. Grimm J., Reinhart Fuchs, Berlin, 1834; Е г о ж е, Sendschreiben an K. Lachmann über Reinhart Fuchs, Lpz., 1840; R o t h e A., Les Romans du Renard, examinés, analysés et comparés, P., 1845; B ü t t n e r H., Studien zu dem Roman de Renard und dem Reinhart Fuchs, 2 Hefte, Strassburg, 1891; Sudre L., Les sources du roman de Renard, P., 1892; Paris G., Le Roman de Renard, P., 1895; S i l c h e r G., Tierfahrt, Tiermärchen und Tierepos mit besonderer Berücksichtigung des Roman de Renard, «Jahresb. d. Oberrealschule zu Reutlingen», 1905 (подробная библиография «Романа о Лисе»); Glass H., Auffassung und Darstellung d

Tierwelt im französischen Roman de Renart, Tübingen, 1910; Foulet L., Le roman de Renart, P., 1914; Tilandier G., Lexique du Roman de Renart, P., 1924; Колмачевский Л., Животный эпос на Западе и у славян, Казань, 1882; Дашкевич Н., Вопрос о происхождении и развитии эпоса о животных по исследованиям последнего тридцатилетия, Киев, 1904; Стороженко Н., Очерк истории западно-европейской литературы, изд. 3, М., 1912, с. В. П.

РЕНЕССАНС [Renaissance, Rinascimento]—**В о з р о ж д е н и е**—слово, в своем специальном смысле впервые пущенное в оборот Джорджо Вазари в «Жизнеописаниях художников» [1550]. И у него же оно (rinascita) фигурирует уже в двух пониманиях. В одном случае Вазари говорит о «возрождении» как об определенном моменте («от возрождения искусств до нашего времени»), в двух других—так, как слово понимается теперь: как об эпохе («ход возрождения» и «первый период возрождения»). У Вазари Р. рассматривался в применении исключительно к истории искусства. Позднее понятие расширилось и стало применяться к вопросам лит-ры, идеологии вообще, культуры в широком смысле этого слова (см.: А. Philipp, Der Begriff d. Renaissance, 1912). Теорией, суммировавшей господствующие взгляды на Р., еще и сейчас является теория Якоба Буркгардта, швейцарского историка и искусствоведа, к-рый воспользовался некоторыми формулами Мишле и дал стройную синтетическую схему Р. в своей книге «Культура Ренессанса в Италии» (Die Kultur d. Renaissance in Italien, 1860). Основная мысль Буркгардта, руководившегося гегельянскими общими понятиями, заключается в том, что Р. в Италии—это историческая грань между средними веками и новым временем, что Р. является разрывом со всем тем, что было темного и отсталого в средние века, и зарею нового времени, что он создал новую европейскую культуру, широкую, смелую, свободную. Италия выдвигалась в этой теории на первый план по понятным причинам: она сильно опередила в своем развитии другие европейские страны, и те процессы, которые совершались потом в остальной Европе, впервые прошли в Италии. Так как эта мысль была совершенно бесспорна, то после Буркгардта стало обычным во всех рассуждениях о Ренессансе главное место отводить Италии.

После империалистической войны, в связи с непрерывно усиливавшимися фашистскими настроениями в западном буржуазном обществе, схема Буркгардта подверглась ожесточенной критике. Главным объектом нападков послужила как раз та мысль Буркгардта, к-рая подчеркивала оригинальность созданного итальянцами в сфере идеологической, литературной и художественной. Эта критика [назовем две типичные в этом отношении работы самого последнего времени: голландского историка Huyzing'a «Das Problem der Renaissance» (1930) и шведского историка Nordström'a «Moyen âge et la Renaissance» (1933)], наоборот, пытается доказать, что все существенное, что было сделано итальянцами во всех этих областях, было неоригинально и опиралось на средневековые образцы, что никакого разрыва

между средними веками и новым временем не было, что Р. вовсе не был каким-либо рубежом. Реакционный характер этой критики бросается в глаза: источник ее—в стремлении доказать, что вся европейская культура создана в ту эпоху, когда царил феодальный порядок и безраздельно господствовала церковь, а вовсе не тогда, когда феодальный порядок стал рушиться и церковь потеряла власть над умами и совестью людей.

Теория Буркгардта нуждается в критике совсем другого рода. Основная ошибка Буркгардта заключается в том, что он всю итальянскую культуру XIII—XVI вв., от Данте до Джордано Бруно, во всех частях Италии рассматривает как нечто единообразное, лишённое движения и локальной специфики. Такое построение не только искажает всю картину, но мешает ему углубить те элементы социологического анализа, к-рые имеются в его книге. Культура Италии в эпоху Р. в разные моменты, а иногда в один и тот же момент, но в разных частях Италии представляла различные картины. И неправильно утверждать, что существовала однородная культура Ренессанса в Италии. Была культура Флоренции, Венеции, Феррары, Урбино и т. д. И была культура Флоренции XIII в., XIV в., XV в., XVI в. Иначе не могло быть, потому что экономические процессы, создавшие территорию, общественный строй и политич. порядок в каждой из итальянских коммун, т. е. свободных городских республик, были очень сложны и разнообразны.

Можно считать бесспорным, что культура Р. создана верхушкой буржуазии итальянских коммун. Это доказывается тем, что вся эта культура—идеология всех видов, наука, литература, искусство—получала при своем создании такую форму и такое содержание, которые отвечали интересам именно верхних слоев буржуазии и порою резко противоречили интересам других общественных слоев и классов коммуны. Следовательно можно говорить о единой культуре Р. в Италии только в одном смысле: постольку, поскольку в различные моменты этого времени и в различных частях Италии один и тот же класс, верхушка буржуазии, создавал одинаковые культурные ценности. Так как буржуазия в XIII—XVI вв. господствовала в наиболее богатых и славных коммунах и так как история именно этих коммун—прежде всего Флоренции—наиболее известна, то у исследователей, даже таких крупных, как Буркгардт, создавалось впечатление, что культура Р. везде в Италии была единообразна и что факты истории Флоренции эпохи ее наивысшего расцвета можно считать типичными для любой части Италии.

Зато само возникновение этой буржуазной культуры в Италии (раньше чем где бы то ни было в Европе) было, что бы ни говорили фашистские ученые, настоящим рубежом. Эту мысль Буркгардта принимают и такие буржуазные историки, не чуждающиеся социологического анализа, как Мартин в недавней своей книге «Soziologie der Renaissance» [1932]. В историко-материалистическом понимании эта мысль дана Энгель-

сом, сказавшим, что Р. является настоящим «переворотом» в истории Европы. Этот культурный переворот сделался возможным лишь после того, как Италия, раньше других частей Европы, пережила — пережитый позднее и ими — хозяйственный переворот, лишивший феодальный способ производства руководящего значения в наиболее важных ее областях, со всеми последствиями этого факта в области, социальной, политической и культурной.

L'AMOROSA
FIAMMETTA
DI M. GIOVANNI
BOCCACCIO.

DI NUOVO RISTAMPATA,
& con diligenza ricorretta.

Con le postille in margine, & con la tavola
nel fine delle cose più notabili.



IN VENETIA, M. DCXI.

Appresso Gracioso Perchacino.

Титульный лист повести Боккаччо «Фиамметта»
[1611]

Начало новой экономической эры в передовых частях Италии и означало, что господство там переходит от феодальных классов к наиболее богатым группам буржуазии. И прежде всего это означало расцвет и усиление коммун, средоточий новой экономической жизни, резиденций того класса, к-рый взял в свои руки руководство хозяйством, власть политическую и культурное строительство. Но было бы большой ошибкой предполагать, что этот процесс совершился сразу на протяжении всей Италии. В наиболее отсталых частях феодальный способ производства и феодальные отношения в социальной области продолжали держаться, и феодальные пережитки в некоторых местах дожили до первых десятилетий XVI века. И не только дожили, но и помогали победе феод-

альной реакции, положившей конец торговому и промышленному расцвету Италии и сокрушившей политическую власть буржуазии.

По мере того как росли коммуны и накопились капиталы буржуазии, перед нею выдвигались все новые и новые задачи в области выработки нужного ей миропонимания и нужной культуры. Так как буржуазия создала свое благополучие в борьбе с силами феодального мира, идеология к-рого создавалась церковью, то естественно с самого начала новой культуре и новому миропониманию старались придать мирской характер. А так как вера не могла быть искоренена из человеческого сознания сразу, то пытались создать новую веру, не подчиненную церковному контролю; в истории она сохранила название, которым клеймила ее церковь, — ересь.

Еретическая культура представляет собою, для Италии во всяком случае, особый переходный этап. В ней сказываются еще пережитки феодальных отношений. Рыцарская идеология бросает еще яркий отсвет на зарождающуюся буржуазную. Еретическая культура определяет далеко не одну только область религии [учение Арнольда Брешианского (XII век), проповедовавшего полное отречение духовенства от светской власти и богатств, называвшего пап и кардиналов фарисеями и книжниками от христианства, а папскую курию разбойничьим притоном, прокламировавшего идеи личной связи верующего с божеством; движение, возглавленное «апостолом бедности» св. Франциском (XIII в.), в более умеренной форме продолжавшего идеи Арнольда; движение апостольских братьев и др.]. Она оказывала влияние на самые различные сферы жизни. При дворе Фридриха II Гогенштауфена и сына его Ванфреда в Палермо она царила безраздельно. Во многих синьориях Северной Италии — в Вероне при Эццелино да Романо, в Ферраре при первых д'Эсте, в Луниджане при маркизах Маласпина, в Монферрате и во многих других центрах — она дала пышные ростки. Во Флоренции последних десятилетий XIII в. с нею была тесно связана не только вся культурная деятельность гибеллинов, но и такие факты, как распространение провансальской поэзии, господство первого, додантовского периода *dolce stil nuovo*, когда главою школы был Гвидо Кавальканти. С еретической культурой тесно связаны первые ростки пространственных искусств в Италии: деятельность Николо и Джованни Пизано, Чимабуэ, даже Джотто, поскольку последний вдохновлялся сюжетами из жизни св. Франциска, самого настоящего еретика, ставшего святым.

Пора еретической культуры, которая кончается на рубеже XIV века, еще не Р., но в творчестве Данте Алигиери, «последнего поэта средних веков и первого поэта нового времени» (Энгельс), есть уже много черт, которые его предвещают. Данте сам в X песне «Ада» провел грань между собою и Гвидо Кавальканти. Гвидо «относился с пренебрежением» (*ebbe in disdegno*) к Верги-

лию. Люди еретической культуры не любили латинского языка, ибо он был языком Рима, не древнего, а современного, папского, их злейшего врага. Данте, а следом за ним и другие еще до Петрарки освободились от этого предрассудка. Данте любил римских поэтов, а «Энеиду» знал наизусть.

Различие между еретической культурой и культурой Р. заключается в том, что в первой буржуазия еще подчиняет всю область культуры—поскольку ей придается жизненный смысл—религиозной идее, а Р. начинается тогда, когда понятие культуры берется независимо от религии, хотя бы и свободной, когда культура секуляризируется, когда мирская точка зрения побеждает окончательно. Буржуазия отвергает авторитет церкви в вопросах идеологических, она отказывается допускать религиозные критерии в чем бы то ни было и делает мерилom всего собственный рассчитывающий и размышляющий ум. Разрушая каноны средневекового мышления, она прокламирует права человеческой личности, веру в силу человеческого ума, «открытие человека». «Духовная диктатура церкви была сломлена». «Рамки старого orbis terrarum были разбиты; только теперь собственно была открыта земля и полжены основы для позднейшей мировой торговли и для перехода ремесла в мануфактуру...» (Энгельс, старое введение к «Диалектике природы»). Молодая буржуазия стремительно раздвигала горизонты дотоле известного мира. Рост торговли и промышленности стимулировал успехи точных знаний. Наряду с интересом к человеку появился и быстро развивался интерес к природе и ее тайнам, совершалось величественное «открытие мира». И вот, отталкиваясь от средневековой идеологии, представители поднимавшейся буржуазии, в поисках новых идеологических формул, обратились в сторону античной культуры, выросшей на почве развитого товарно-денежного хозяйства и богатой готовыми формулами. В Италии обращение к древности напрашивалось особенно настоятельно. Страна была богата памятниками старины, преданиями о былом величии, о господстве над миром далеких предков. Ореол древнего Рима был живой легендой, и воскрешение античной культуры казалось не орудием социальной борьбы, чем оно было прежде всего, а восстановлением былой славы.

Изучение древности в соединении со всем тем, что должно делать человека «человечнее», т. е. лучше в моральном смысле и полноценнее в интеллектуальном, создало гуманизм (см. «Гуманизм»). В нем Р. получил мощное орудие, неисчерпаемый источник идейных лозунгов. Эти лозунги появлялись по мере того, как буржуазия, повиновавшаяся все усложнявшимся интересам, расширяла и углубляла свои запросы. И постепенно создалась группа людей, к-рые целиком посвятив себя этой идейной работе, первенцы европейской интеллигенции—гуманисты.

Их работа привела очень скоро к двум результатам. Во-первых, стремясь дать возможно более исчерпывающие ответы на запросы, предъявляемые развитием буржуаз-

ных отношений, гуманисты углубили изучение классического лит-ого наследства. Они расширили фонд античных рукописей путем планомерных поисков. Они привлекли к изучению кроме римских писателей, известных в значительной мере средневековым ученым, еще и греческих, к-рых последние знали лишь в переводе, ибо не были знакомы с греческим языком. Они собирали большой подборный

I L
PETRARCA
CON NUOVE
SPPOSITIONI,

Ei insieme alcune molto utili, & belle
Annotationi d'intorno alle regole
della lingua Toscana,

Con una conferenza di tutte le sue Rime ridotte co' Versi interi sotto le
lettere Vocali.



IN VENETIA,
Appresso Giorgio Angelieri,

1586.

Титульный лист сочинений Петрарки [1586]

материал по эниграфике и древностям всякого рода, словом, все, что обогащало их знание древности. Во-вторых, их изучение античности связано с эстетическими моментами, которые облегчали пропаганду и усвоение античных идей теми группами, интересам которых античные идеи служили. Что это были группы крупной буржуазии, подтверждается строго аристократическим характером гуманистической культуры, начиная от первых ее апостолов—Петрарки (см.), Бокаччо (см.) и их сверстников.

Этой особенностью было почти совершенно лишено второе идейное орудие Р. в Италии—лит-ра на итальянском языке. Гуманизм одно время был для нее большой помехой. После Данте, сознательно писавшего по-итальянски, чтобы быть понятым всеми, первые последовательные гуманисты (Салутати, Никколи, Бруни) стали отрицать за итальянской лит-рой серьезное значение и даже

вести с нею борьбу. Это конечно ни к чему не приводило. Итальянская лит-ра продолжала развиваться до середины XV в. в замедленном темпе, потом все быстрее. И она не была обусловлена исключительно идеологией одной только верхушки буржуазии, как гуманистическая литература, а отвечала запросам всех ее групп. Поэзия и проза при этом развергивались одинаково. Это — второе очень важное отличие от средних веков, к-рые, можно сказать, совершенно не знали прозаической лит-ры на национальных языках. Создание лит-ой прозы, так же как и приобщение греческого языка к научной работе, — целиком дело Р. Из видов прозаической литературы, созданных Р., наибольшее распространение получил тот жанр, который больше всего соответствовал буржуазным вкусам, — новелла (см.). В ней получила наиболее полное осуществление эстетика буржуазии. Деловому уму и настроению поднимавшейся буржуазии во все эпохи, когда она могла диктовать литературе свои вкусы, больше всего отвечал реализм. Лит-ра, к-рая была лишена реалистических черт, не могла рассчитывать на успех у буржуазии. Поэтому черты реализма прививались ко всем лит-ым жанрам. Р. организовал эту тенденцию. По мере развития лит-ры на национальных языках реализм становился ее особенностью и в эпосе и в драме. Но реализм стал особенностью не только лит-ры. Он преобразовал и всю область искусства. Начиная от Брунелески, Донателло, Мазаччо, реализм все больше и больше становится господствующим стилем в искусстве. Как и в литературе, на первых порах это делалось стихийно, а потом постепенно превратилось в ясно осознанную тенденцию, под к-рую художники старались подвести научный фундамент. Мало-по-малу в своих теоретических сочинениях такие художники, как Л. Б. Альберти, Гиберти, Франческо ди Джорджо, Пьеро делла Франческа, стали пропагандировать мысль о том, что для наибольшего успеха своего искусства художник должен вооружить себя различными теоретическими знаниями, в конечном счете знанием математики. К математике вели запросы и архитектуры через механику, и скульптуры через учение о пропорциях человеческого тела, и живописи через учение о перспективе. В «Трактате о живописи» Леонардо да Винчи все эти мысли нашли чрезвычайно яркое выражение и оплодотворили не только профессиональные запросы художников, но и теоретические изыскания ученых. Великой исторической заслугой итальянского Р. навсегда останется то, что в его исканиях и достижениях гармонически сливались интересы науки, искусства, литературы. На первых порах реалистическая литература изоцирля свой стиль гл. обр. в новелле. В произведениях своего гениального представителя Бокаччо новелла отвечала интересам и вкусам крупной буржуазии; недаром Бокаччо был видным гуманистом. Но уже в конце XIV в. в той же Флоренции, где был создан «Декамерон», появился сборник Франко Саккетти (см.), рассчитанный на вкусы мелкой буржуазии.

Это разнообразие новелла сохранила до конца не только в Италии, но и в других странах совершенно так же, как и поэзия на национальных языках.

С поэзией в Италии было несколько сложнее, чем с прозой. Над итальянской лирикой долго тяготело наследие эпохи еретической культуры: куртуазные условности, привитые провансальской поэзией и густо пропитанные рыцарскими, т. е. феодальными тенденциями. Лирика освободилась от них с трудом и не скоро. Не только на дантовой лирике, но и на стихах Петрарки, не имевшего прочных связей с бытом итальянской коммуны, эти условности еще заметны. От них была совершенно свободна лирика, отвечавшая вкусам низших групп буржуазии (Фольгоре да Сан Джиминиано и Чекко Анджелиери в Сиене, Гвидо Орланди во Флоренции); она была вполне реалистична. Эти неровности отмечают линию постепенно-го освобождения от вкусов феодальной эпохи.

Гуманизм сохранял свое значение главного культурного и идеологического орудия крупной буржуазии до тех пор, пока держалось ее господство. В разных коммунах Италии это время не совпадало. Если взять Флоренцию, то в ней пора высшей мощи буржуазии будет довольно точно охватывать столетие между восстанием чомпи [1378], т. е. «оборванцев», — этим ярким проявлением классовой борьбы внутри итальянских коммун, где уже в эпоху Данте намечилось столкновение «тощего народа» (*popolo minuto* — плебе, ремесленное мещанство) с «жирным народом» (*popolo grasso* — верхушечные слои буржуазии), — и заговором Пацци [1478]. Господство крупной буржуазии держалось все это время на крепком фундаменте хороших дел. Торговля, промышленность, банковое дело, одолев кризисы средних десятилетий XIV века, процветали как никогда. То была кульминационная пора Р., что и породило в науке неправильное представление, что гуманизм и Р. одно и то же или даже что Р. («возрождение классической древности») является первым веком гуманизма. Однако Р. не только начался раньше, чем появились первые гуманистические формулировки, он продолжался, когда гуманизм пришел в полное разложение. Гуманизм — не более как одно из течений Р.

Гуманизм стал терять свое первенствующее положение, как только появились первые признаки кризиса, сокрушившего политическое господство буржуазии. А эти признаки начали давать знать о себе как раз в 70-х гг. XV в. Ведь с 1453 в Дарданеллах и сирийских портах сидели турки, контрагент гораздо более суровый и тугой, чем дряблая Византия. В Европе зарождалось уже что-то вроде конкуренции, и некоторые государства, бывшие предметом итальянской эксплуатации в течение трех веков, стали собирать свои силы, создавать национальное единство и не только оказывали более энергичное сопротивление эксплуатации, но уже четинились оружием против Италии: прежде всего Франция и Испания. Италии грозила утрата ее монополий, т. е. экономическая

катастрофа. Деловые люди принимали меры: переводили капиталы из торговли и промышленности в землю. В культуре Р. в связи с этим наметился определенный поворот. Надо было бросать обычные темы гуманистических рассуждений: о благородстве, о добродетели, об изменчивости судьбы; они годились для спокойных безоблачных времен. Теперь надо было писать о вещах практически нужных: о том, как усовершенствовать прядильные и ткацкие приборы, как поднимать урожай, как вести хозяйство в обширных загородных имениях, чтобы оно давало больше дохода; нужно было больше интересоваться географией, чтобы ориентироваться в вопросе, где искать новых рынков сырья и сбыта; надо было изучать естествознание, чтобы господствовать над природой и лучше ее эксплуатировать; надо было наконец изучать математику как основу всех точных наук. Все это было разрывом с гуманизмом. Но это был Ренессанс, только на новом повороте. Паоло Тосканелли, Лука Пачоли, Леонардо да Винчи (см.), Тарталья, Кардано—такие же типы Р., как корифеи гуманизма: Поджо (см.), Валла, Полициано (см.).

Но и этого было мало. По мере того как угроза феодальной реакции усиливалась вместе с иноземными нашествиями, война раздирала итальянскую землю и опасность нависала над самим политическим бытием Италии,—выдвигались вопросы политического искусства и политической науки, а за ними их основание—социология. В них искали громоотвода против бури, бушевавшей в Италии. Никколо Макьявелли (см.), великий мыслитель, типичнейший выразитель интересов буржуазии, с колоссальным напряжением гения положил основание социологии и политике как самостоятельным дисциплинам. Это тоже было разрывом с гуманизмом, но это тоже был Ренессанс на более позднем этапе, когда опасность феодальной реакции стала уже совсем очевидной.

Художественная лит-ра отражала эти экономические, социальные и политические процессы так же, как и наука, так же, как и искусство. Необыкновенное богатство лит-ых жанров и стилей в последние десятилетия XV в. и в первые десятилетия XVI объясняется именно тем, что разные культурные центры Италии переживали разные моменты социального и политического развития. Это сказывалось одинаково ярко и в лирике, и в эпосе, и в драме. Лирика, которая во Флоренции непрерывно и далеко не совсем мирно эволюционировала от демократического, иной раз бунтарского реализма (Буркиелло) к элегантным стихам Полициано и самого Лоренцо Медичи (см.), в центрах более выраженной дворянской культуры (Неаполь, Феррара, Урбино) принимала характер манерного петраркизма и давала ультравычурные вирши Каритео и Тебальдео. Драма совершала размах от яркой беспощадной реалистической сатиры Макьявелли во Флоренции до безобидных подражаний древним у Ариосто в дворянской Ферраре и от элегантной трагедии Трессино в Ломбардии до бесцеремонных комедий Аретино

(см.) в Венеции. В эпосе была предпринята художественная переработка сюжетов каролингского цикла использованием приемов и тематики бретонских поэм Круглого Стола. Но во Флоренции это превратилось в осмеяние рыцарства и феодального быта у Пульчи (см.), а в Ферраре—в апологию рыцарства и феодального быта у Боярдо (см.) и Ариосто (см.). А когда феодальная реакция сочеталась с католической, Феррара же дала третью поэму с апологией и рыцарства и церкви—



Титульный лист сочинений Полициано [1553]

«Освобожденный Иерусалим» Тассо (см.). Новелла, жанр наиболее гибкий и подвижный, отразила эти перемены, в ней аристократические ноты звучали все сильнее. За исключением быть может одного Фортини, сиенца, все новеллисты XVI в. отдают дань этой тенденции, даже Ласка (см.) и Фиренцуола (см.), флорентинцы, но писавшие уже после 1530, т. е. во времена герцогства. Нечего говорить, что ломбардцы—Джиральди Чинтио и лучший из новеллистов Чинквеченто Банделло (см.)—отражают дух феодальной реакции все ярче. А в Урбино граф Балтасар Кастильоне (см.) написал книгу, которая сделалась катехизисом феодального придворного обычая во всей Европе, хотя ее замысел и ее идейное содержание гораздо шире.

Одна только Венеция, единственное крупное итальянское государство, сохранившее после 1530 республиканский режим, сопротивлялась этой тенденции и пыталась противопоставить ей публицистические высту-

пленя в ярко буржуазном духе (письма, «предсказания») самого буйного и самого смелого из итальянских писателей Р. после Лоренцо Валлы, Пьетро Аретино (см.), к-рый стал «бичом монархов» и играл эту роль весело и беззаботно с немалой выгодой для себя.

Культура Ренессанса в Италии как создание буржуазии пережила падение социального и политического господства буржуазии не надолго. Но когда наступил момент ее разрушения, дело ее было сделано: она успела оплодотворить европейскую культуру творениями итальянского гения во всех областях мысли и творчества.

Много было споров о том, насколько велики размеры влияния Италии на остальные европейские страны в эту эпоху. Марксистский анализ помогает установить эти размеры без большого труда. Процессы, которые вели к созданию культуры Р. в Италии и вне Италии, были одни и те же. В других странах они только запоздали по естественным причинам. Торговля и промышленность стояли там не на столь высоком уровне, а феодальные элементы были гораздо более устойчивы и мощны, чем в Италии. Но когда

ного роста. Заимствования, как всегда в социальных процессах, определяли больше детали, чем главное, ибо главное было обусловлено местными отношениями. Мирской дух, отрицание авторитета церкви, культ



Гольбейн. Иллюстрация к памфлету Эразма Роттердамского «Похвала глупости» [1511]

личности, индивидуалистические моменты вообще были даны социальными процессами и классовой борьбой внутри каждой страны. Буржуазия, как только оказывалась в силах, сейчас же провозглашала эти элементы нового миропонимания как некий догмат, и напр. такие произведения, как «Роман о розе» во Франции, особенно его вторая часть [середина XIV в.], или «Кентерберийские рассказы» Чосера (см.) в Англии [конец XIV в.], подводят итог местным процессам и отмечают те этапы, к-рые определяются первыми решительными победами буржуазии. Но на произведении Чосера лежит печать более близкого знакомства с Италией, чем на поэме Жана де Мена (Jean de Meung). Ибо Англия находилась в более тесных деловых сношениях с Италией, чем разоренная войной Франция, и Чосер в течение 70-х гг. XIV в. дважды побывал в Италии. Обе вещи пропитаны идеями Р., но их не причисляют к ренессансной лит-ре только потому, что после Мена и Чосера, современников Петрарки и Бокаччо, на родине каждого был перерыв в развитии культуры: в Англии—из-за войны Роз, во Франции—из-за разорения, вызванного Столетней войной. Германия не поспевала за культурным ростом Италии вследствие своей раздробленности, а Испания—вследствие трудных условий реконквисты, войны с маврами. Но поскольку внутренние процессы разложения феодального уклада совершались в большей или меньшей мере в каждой из этих стран и буржуазия отвоевывала себе право на культурную автономию, миропонимание Р. прокладывало себе пути и там, хотя медленно, но неуклонно.

Культурная жизнь вне Италии восстанавливается в последней трети XV в. Местные процессы к этому времени завершаются соответственно результатам классовой борьбы в каждой стране. Буржуазия становится на ноги, и тут открывается широкий путь для заимствований из Италии. Классическое наследие, усваиваемое уже в результатах работ итальянских гуманистов, естественно было лишено тех эстетико-патриотических украшений, в к-рых оно воспринималось в Италии, но оно сейчас же сделалось предметом самостоятельного изучения [Агрикола и Вимпфлинг в Германии, Гаген (Gaguen) и Фише во Франции, Гроссаин (W. Grossein) в Англии],

ORLANDO FVRIOSO
 DI M. LODOVICO ARIOSTO
 ALLO ILLVSTRISSIMO
 Reverendissimo Cardinale Donno
 Hippolito de Este suo Signore.

IN QUESTO PRIMO CANTO SI COMPRESO
 l'ingratitudine de le donne, fatto la fuga d'Angelica, la quale offendo amata da quattro ualorositissimi Cavalieri, & ella nuono amandone: mostra totalmente a beneficio di se medesima: si dimostra concesa a saccheggiare P. & il foraggiare di Bradamante, e por di nauigio li comete qua to gli amorosi piaceri siano breui, & come le piu uolite si uengono tolti prima che si giustino

CANTO PRIMO.

E DONNE che fuo al tempo, che passaro i Mori
 i Cavalieri, l'armate, gli amori,
 segue ndo l'ire, e i giouerali furori

E CO R D'Agremante lor Re: che si die uamo
 Di uendicar la morte di Troiano
 Sopra Re Carlo Imperator Romano.

A III

Страница из поэмы Ариосто «Неистовый Роланд» [1562]

экономический процесс и классовая борьба в разных государствах привели к таким же социальным результатам, к каким раньше пришла Италия, влияние Италии стало сейчас же сказываться на темпах культур-

к-рое пошло настолько успешно, что ученики обогнали учителей: таких филологов, как Рейхлин и Эразм (см.) в Германии, Колет (J. Colet) в Англии, Бюде во Франции, Италия соответствующего периода не имела.

Во всех этих трех странах гуманистическая наука скоро приняла ярко-боевой характер, которого в Италии она была лишена. Она сделалась опорой протестов против Рима местной буржуазии, кое-где сумевшей притянуть к себе в союзники и другие общественные группы. Гуманизм стал опорой реформационного движения. Такие вожди Реформации, как Лефевр д'Этабль во Франции, Меланхтон в Германии, Цвингли в Швейцарии, вышли из гуманистических рядов, не говоря уже о том, что за Реформацию ратовали наиболее пылки передовые бойцы гуманизма: в Германии Гуттен (см.) и эрфуртская фаланга, общими силами сочинившие «Письма темных людей» (см.), во Франции Этьен Доле, погибший на костре. Однако Реформация же развела повсюду по разным дорогам гуманистов. Наиболее авторитетные из немецких гуманистов, Рейхлин и Эразм, после некоторых колебаний остались в католическом лагере, за что им пришлось высказывать яростные упреки Гуттену. Наиболее радикальные представители французского гуманизма, Делерье и Рабле, отвергли одинаково и католицизм и протестантизм. А наиболее живой и искренний из английских гуманистов Томас Мор (см.) сложил голову на плахе, не желая поддерживать реформационную политику Генриха VIII. Реформация, предъявлявшая большие требования к богословскому экзегетическому анализу, сделала гуманизм в этих странах более живучим, чем в Италии, где общественный смысл его существования утратился раньше, где гуманистов уже в 30-х гг. XVI века стали именовать педантами и где главный герольд буржуазного мировоззрения — Аретино — нещадно над ними издевался.

В области художественной лит-ры в различных странах отталкивание от средневековых принципов, так же как и в Италии, сказалось главным образом в том, что сразу же наметился переход от особенностей средневекового лит-ого стиля, типичного для феодально-церковной культуры, с его аллегоризмом, символизмом, отвлеченностью, к стилю, отвечающему вкусам и настроениям молодой буржуазии, — к реализму.

Как и в Италии, реализм, реалистическое восприятие жизни начали прокладывать себе дорогу очень рано и независимо от каких бы то ни было влияний. Художественный реализм как стиль сделался орудием социальной борьбы в области идеологии в руках молодой европейской буржуазии. Еще до того момента, когда в той или иной стране полностью утвердилась настоящая ренессансная идеология, реализм в области художественного стиля создал свои специальные жанры: ф а б л и о (см.), ш в а н к и (см. «Шванки»), р а с с к а з ы о ж и в о т н ы х и пр. Ренессанс укрепил и облагородил эту тенденцию тем, что внес, опять так же как и в Италии, в

реалистическое направление большое мастерство, изощренное на изучении античных образцов.

Лит-ра на местных языках носила на себе печать подражания итальянскому в том, что было наиболее оригинально, например в новелле во Франции. «Сто новых новелл», сборник, вышедший при Людовике XI, и «Гептамерон» [1559] Маргариты Ангулемской, вышедший при Франциске I, являются прямым подражанием итальянцам, как и некоторые писания Мурнера (см. «Немецкая литература», раздел «От Реформации до



Иллюстрация к «Утопии» Томаса Мора [XVI в.]

30-летней войны» в Германии. Но те произведения, к-рые сделали эпоху в лит-ре каждой страны и проникли целиком духом Возрождения, т. е. тенденциями реализма и свободной мысли, глубоко оригинальны. И то обстоятельство, что они оригинальны, что они отвечают интересам и вкусам передового класса в каждой стране, сопричислило эти произведения к достоянию мировой лит-ры. Таков во Франции роман Рабле (см.), художественная энциклопедия, ироническая, стоящая у конечной грани Р., подобно тому как у его исходной грани стояла художественная энциклопедия патетическая — «Божественная комедия» Данте Алигьери. Таков в Испании роман Сервантеса (см.) и драма в первый период ее расцвета, к к-рому принадлежат не только Лопе де Руэда и интермедии Сервантеса, но в значительной мере и Лопе де Вега (см.) и Тирсо де Молина (см.). И такова драма в Англии у предшественников Шекс-

пира и у самого Шекспира (см.). В Испании феодальная реакция, вызванная отливом золота из страны и банкротством торгового капитала, оказала свое действие на творчество Лопе де Веги и Тирсо и целиком определила творчество Кальдерона (см.), который



Иллюстрация к роману Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» [1552]

выходит за пределы Р., а в Англии феодальная реакция, сказывавшаяся в политическом быту усилением шотландских влияний при Иакове I, наложила свой отпечаток на последние вещи Шекспира и на всю драматургию его последователей. Как и в Италии, влияние социальной реакции, вызванное конечно местными процессами, в литературе сказалось в том, что тускнел реализм, усиливалась тяга к фантастике и мистике и все большее место захватывала идеология дворянская.

В области общественной мысли Р. ярким предвестником далекого еще коммунизма выделяется проникнутая протестом против социальной несправедливости, разоблачающая «заговор богатых» «Утопия» Томаса Мора, вполне реалистическая в своей критической части, полная фантазии в части обрисовки идеального строя будущего. Но фантастика Мора не реакционная, как у Кальдерона, а новая, революционная, перелестнувшая наивысший подъем идеологии Р.

Библиография: Кроме указ. в тексте: Voigt G., Die Wiederbelebung des klassischen Altertums, oder das erste Jahrhundert des Humanismus, 3 Aufl., 1893; Geiger L., Renaissance u. Humanismus in Italien u. Deutschland, Berlin, 1882; Spingarn J. E., A History of literary criticism in the Renaissance, 2 ed., 1908; Burdach K., Sinn u. Ursprung der Worte Renaissance u. Reformation (Sitzungsberichte der kgl. Preuss. Akade-

mie der Wissenschaften), 1910; Ero же, Reformation, Renaissance u. Humanismus, Berlin, 1918, 2 Aufl., Berlin, 1926; Morf H., Geschichte der französischen Literatur im Zeitalter der Renaissance, 2 Aufl., Berlin, 1914; Arnold R., Die Kultur der Renaissance, 3 Aufl., Berlin, 1920; Hasse R. P., Die deutsche Renaissance, 2 Bde, Meerane, 1920—1925; Ero же, Die italienische Renaissance, 2 Aufl., Lpz., 1925; Walsers E., Studien zur Weltanschauung der Renaissance, Basel, 1920; Ero же, Gesammelte Studien zur Geistesgeschichte der Renaissance, Basel, 1932; Monnier P., Le Quattrocento, 2-me éd., P., 1920; Engel-Jánosif., Soziale Probleme der Renaissance, Stuttgart, 1924; Hatzfeld H., Die französische Renaissancelyrik, München, 1924; Schirmer W. F., Antike Renaissance u. Puritanismus, München, 1924, 2 Aufl., 1933; Platard J., La Renaissance des lettres en France de Louis XII à Henri IV, P., 1925; Riekel A., Die Philosophie der Renaissance, München, 1925; Haupt A., Geschichte der Renaissance in Spanien u. Portugal, Stuttgart, 1927; Sainéan L., Problèmes littéraires du 16-e siècle, P., 1927; Agonstein P., Das englische Renaissancedrama, Lpz., 1929; Фойгт Г., Возрождение классической древности, или первый век гуманизма, тт. I—II, М., 1884—1885; Рейгер Л., История немецкого гуманизма, СПб, 1899; Монье П., Кватроченто, Опыт литературной истории Италии XV в., СПб, 1904; Бурггардт Я., Культура Италии в эпоху Возрождения, тт. I—II, СПб, 1905—1906; Зайчик С., Люди и искусство итальянского Возрождения, СПб, 1906; Веселовский А., Вилла Альберти. Новые материалы для характеристики литературного и общественного перелома в итальянской жизни XIV—XV вв., М., 1870 (или в «Собр. сочин.», изд. Академии наук, т. III, СПб, 1901); Ero же, Противоречия итальянского Возрождения, «ЖМНП», 1887, № 12; Корелин М., Очерки итальянского Возрождения, М., 1910; Ero же, Ранний итальянский гуманизм и его историография, изд. 2, тт. I—IV, СПб, 1914; Де ла Барт Ф., Беседы по истории всеобщей литературы, ч. 1. Средние века и Возрождение, М., 1914; Вульфус А., Проблемы духовного развития гуманизма. Реформация и католическая реформа, П., 1922 (библиография); Дживелегов А., Начало итальянского Возрождения, изд. 2, Москва, 1925; Ero же, Очерки итальянского Возрождения, Москва, 1929. См. также библиографию к писателям, называемым в тексте, а также к отдельным национальным литературам.

РЕНН Людвиг [Ludwig Renn, псевд. Арнольда Фит-Гольсенау, 1889—] — современный германский писатель, один из крупнейших представителей германской интеллигенции, перешедших на сторону рево-



люционного пролетариата. Р. в дворянско-офицерской семье, учился в военной школе, участвовал в империалистической войне в качестве командира батальона. Революционные события 1918—1920 вызвали решительный перелом в убеждениях Р.; он ушел с военной службы, — непосредственным пово-

дом к его уходу был его отказ стрелять в революционных рабочих во время капповского путча. После нескольких лет неподделанных исканий Р. вступил в коммунистическую партию Германии. В 1928 вышла его первая книга «Krieg» (Война). Р. спокойно, с профессиональной деловитостью бывшего фронтовика рассказывает о военных действиях, участником к-рых он был; его герой—честный и исполнительный военнослужащий, беспрекословно повинующийся офицером. В романе отсутствует пацифистская тенденция, но даваемый Ренном ничем не прикрашенный образ империалистического фронта, несмотря на объективизм, делает его роман по существу антивоенным. Ренн прекрасно передает психологию серого «неизвестного солдата», не подымавшегося до протеста против империалистической войны, но смутно сознающего ее жестокость и несправедливость. Р. не вскрывает классового характера империалистической войны, но с предельной ясностью показывает, что его герой—как писал впоследствии он сам—«повинуется именно потому, что ему неизвестно, во имя какой цели следовало бы ему не повиноваться». «Война» сразу доставила ее автору мировую славу; несмотря на ее политическую недоговоренность, она явилась одним из наиболее реалистически-правдивых, свободных от пацифистской фразеологии произведений об империалистической войне. Второй роман Р.—«Nach Krieg» (После войны)—был написан им уже после вступления в компартию (напечатан в 1930) и носит на себе глубокие следы перестройки сознания Р. «После войны» является сюжетным продолжением «Войны», но во многом по существу ее опровержением. В то время как в «Войне» фронт изображен как единое целое, солдаты даны в изоляции от трудящегося населения страны, «После войны» показывает классовую борьбу внутри армии, связанную с классовой борьбой в стране. Ренн решительно разоблачает систему коррупции, гнили в вильгельмовской армии; разоблачает социал-демократию. Его герой окончательно разочаровался в сметенном ноябрьской революцией монархическом строе и в старой армии; но он не находит пути к революционному движению, остается на распутии—так кончается «После войны». Оба романа Р. замечательны своей простотой. «После войны» в художественном отношении стоит гораздо выше «Войны»: преодолев свою прежную объективистскую установку, Р. сумел сделать свой второй роман побоевому заостренным против социал-демократии. В течение последних лет Р. почти не писал художественных произведений: его книжка «Russlandfahrten» (Поездки по России, 1932)—скорей очерки полугазетного типа. В 1929—1932 Ренн работал в Союзе пролетарско-революционных писателей Германии в качестве одного из руководителей Союза и одного из редакторов его органа «Linkskurve». В конце 1932, еще при правительстве Шлейхера, он был арестован во время полицейского налета на Марксистскую рабочую школу, в которой он преподавал, но вскоре был освобожден. После фашистского переворота его арестовали

вторично и приговорили к 2½ годам тюремного заключения «за подготовку к государственной измене».

Библиография: П. Ренн Л., О предпосылках к моей книге «Война», «Вестник иностранной литературы», 1929, № 6; Би х а О т т о, Солдат и горняк, «Литература мировой революции», 1931, № 2—3; М о т ы л е в а Т., Людвиг Ренн, «Пост», 1933, № 15; В и а О., Der Soldat u. der Kumpel, «Linkskurve», 1930, № 11. Т. Мотылева

РЕНЬЕ Анри, де [Henri de Régnier, 1864—]— французский поэт и романист. Р. в семье мелкого чиновника. Окончив юридический факультет, собирался стать дипломатом, но, увлекшись поэзией, целиком посвятил себя лит-ой деятельности. С 1911—член Французской академии.

Р. дебютировал как поэт, примкнув к группе символистов. Особенно сильное влияние испытал он вначале со стороны Малларме



(см.). Однако вскоре он занял в этой группировке довольно умеренную позицию, чуждаясь туманной вычурности, «магических формул» и других крайностей символизма. Почти с самого начала стихи Р. обнаружили его стремление к ясности и естественной пластичности образов. В предисловии к первому сборнику своих стихов «Les lendemains» (На завтра, 1885) Р. определяет свою задачу как «воскрешение прошлого, увековечение его мимолетных минут». Р. широко усвоил восходящую к Бодлеру идею «соответствий», существующих между вещами или рядами явлений жизни и природы. Но соответствия эти не имеют для него «таинственного» смысла и не уводят в какой-то «запредельный» мир, а имеют чувственно-материальный характер.

С 1900 Р. все более переходит к прозе. За самыми ранними рассказами его, выдержанными еще в символической манере и вошедшими в сборник «La canne de jaspé» (Яшмовая трость, 1897), последовал ряд романов. Вся поэзия Ренье, как и позднейшая его проза, проникнута ретроспективным эстетизмом и гедонизмом, окрашенным «сладкой меланхолией».

В своих произведениях Р. выступает как импрессионист с крайне незначительными

элементами реализма. Основная тема его — любовь, для к-рой окружающая обстановка служит лишь декоративным и создающим настроение фоном. Герои Р. — обычно весьма состоятельные, праздные люди, часто без всякой профессии, все заботы и стремления к-рых относятся к области сердечных переживаний, подробнейшим образом анализируемых Ренье при полном отрыве их от окружающей жизненной обстановки. Холодный наблюдатель игры страстей в человеческом сердце, он считает, что назначение человека в том, чтобы наслаждаться мимолетными чувственными радостями жизни — грезить, любить, страдать и гибнуть, не задаваясь вопросом о причинах и смысле происходящего с ним. Его герои целиком отдаются пассивному созерцанию и самоанализу. Этот последовательный аморализм (связанный с эпикурейской безрелигиозностью) и фатализм выражаются в полном обходе Ренье всяких социальных и нравственных проблем.

Цель искусства для Р. — занимательность и развлечение. Он достигает этого не сложной фабулой или живым действием, а психологическими тонкостями, «причудливыми» и «своеобразными». Поэтому он чрезвычайно любит изображать всякого рода чудачков и маниаков. Все изображаемое им крайне опозитивно: бытовые подробности обходятся, уродливое подается в плане пикантного гротеска, эротика (иногда очень острая) «изящно завуалирована». Ренье — выдающийся стилист, мастер характеристик и описаний. Но это искусство его, по указанным причинам, необыкновенно ограничено.

Несмотря на показную аполитичность Р. и его равнодушные к общественным вопросам, классовые позиции его очевидны. Низшие классы общества у него совершенно не фигурируют. Он исполнен также «великолепного» презрения к буржуазному строю жизни и к «мещанской» психологии. Положительные образы его почти сплошь принадлежат к аристократии, ведущей паразитарное существование. Однако заключить из этого о чисто феодальной идеологии Ренье было бы неправильно. В группе своих исторических романов, посвященных французским XVII и XVIII вв. (эпоха, отлично изученная Р.), он ярко вскрывает все гнетущее беззаконие и бесчеловечность старого режима — «Le bon plaisir» (По прихоти короля, 1902), «Les rencontres de M. de Bréot» (Встречи г-на де Брео, 1904), «La pécheresse» (Грешница, 1920). А в романах из современной жизни у него часто изображены в комическом или прямо отталкивающим виде старые аристократические замашки, смешные в наше время — «Les vacances d'un jeune homme sage» (Каникулы скромного молодого человека, 1903), «Le mariage de minuit» (Полночная свадьба, 1903), «Le divertissement provincial» (Провинциальное развлечение, 1925). Р. — идеолог тех слоев буржуазии, к-рые, оторвавшись от жизни и чувствуя свою обреченность, ищут утешения в бесперспективном и индифферентном ко всему гедонизме.

За последние 10 лет творчество Р. совершенно иссякло. Им было выпущено лишь не-

сколько книжек импрессионистических и довольно бесцветных характеристик и воспоминаний («Nos rencontres», 1931, «De mon temps», 1933, и т. д.).

Библиография: I. «Oeuvres» Ренье выходят в 1913 в изд-ве «Mercure de France», в 1931 вышел 7-й т. «Livre romanesque», 1-ре série, 6 vv., вышло в 1929 в изд-ве «Trianon». Кроме указанного в тексте: Poèmes anciens et romanesques, 1890; Les jeux rustiques et divins, 1897; Les médailles d'argile, 1900; Les amants singuliers, 1901; La double maîtresse, 1900; La Cité des eaux, 1902; Le passé vivant, 1905; La sandale ailée, 1906; La peur de l'amour, 1907; Couleur du temps, 1909; Le miroir des heures, 1910; L'Amphisbène, 1912; Le plateau de laque, 1913; La Flambée, 1909 (русск. перен.: Первая страсть, 1913); Romaine Mirmault, 1914; L'illusion héroïque de Tito Bassi, 1916; Histoires incertaines, 1920; Proses datées, 1925; Baudelaire et «Les Fleurs du mal», 1925; L'escapade, 1926; Vues, 1926; L'Altona ou la vie vénitienne, 1919—1924, 2 vv., 1928; Casanova chez Voltaire, 1929; Supplément aux lettres du président de Brogues, 1929; Le vrai bonheur ou les amantes de Strésa, 1929; Escapes en Méditerranée, 1931; Lettres diverses et curieuses écrites par plusieurs à l'un d'entre eux, 1933, и др.; Собр. сочин. под ред. М. Кузмина, А. Смирнова и Ф. Солоуба, 19 тт., изд. «Academia», Л., 1924—1927 (только беллетристические произведения).

II. Gourmont J., de H. de Régner et son œuvre, P., 1908; Berton H., H. de Régner, le poète et le romancier, P., 1910; Nonpert R., H. de Régner, P., 1923; Венгерова З., Литературные характеристики, кн. II, СПб, 1905; Гурмон Р., Книга масок, СПб, 1913; Грифцов Б., Последний поэт, «София», 1914, V; Волошин М., Анри де Ренье, в сб. «Лики творчества», кн. I, СПб, 1914; Смирнов А. А., Анри де Ренье, романист и рассказчик, Л., 1926. А. Смирнов

РЕНЬЕ Матюрен [Mathurin Régner, 1573—1613] — французский поэт-сатирик. Сын зажиточного буржуа из Шартра; служил в свите французского посольства в Риме; вернувшись во Францию, получил доступ ко двору. В 1608 вышло первое издание его сатир. Творчество Р. своеобразно соединяет различные социальные и лит-ые влияния. В его жанровых картинах из быта различных слоев французского общества, от королевского двора («La vie de la cour» — «Придворная жизнь») до низкопробного притона разврата («Le mauvais gîte» — «Дурное место»), в идеализации образа беспечного нищенствующего поэта («Les poètes» — «Поэты»), в нападках на ханжей («Macette...» — «Масетта...»), ученых педантов («Le souper ridicule» — «Смешной обед»), в резких выпадах против придворной челяди и прорвавшейся к власти плутократии («финансистов», «банкиров») виден идеолог мелкой буржуазии, последователь отчасти Вийона, отчасти Рабле. В то же время, взяв за образец Горация и Ювенала, Р. вместе с другими поэтами своей эпохи положил начало классицизму XVII в. — стилю придворного дворянства, сомкнувшегося с крупной буржуазией. Своеобразен язык Р.: книжно-литературная речь, изобилующая отвлеченными понятиями, мифологическими образами, переходит в живую, красочную разговорную речь с простонародными оборотами, иногда грубыми до крайнего цинизма.

Из сатирических образов Р. особенно выделяется Масетта («Macette ou l'hypocrisie déconcertée» — «Масетта или разоблаченное лицемерие»), в уста которой вложена циничная мораль эпохи, сводящаяся к тому, что «скрытый грех уже наполовину прощенный» и «умная сумеет себя продать там, где глупая только отдается».

Характерно, что Р. высоко ценили и классики и романтики. Буало, канонизировав Р.

как создателя жанра классической сатиры, объявил его лучшим знатоком нравов до Мольера, а Сент-Бёв, восторгаясь его порывистой страстностью, называет его одним из немногих поэтов прошлого, у кого «новой школе» есть чему поучиться.

Библиография: 1. Les premières œuvres ou satyres de Régnier, 1608; Les satyres du sieur Régnier, 1605, 1612, 1613; Les satyres et autres œuvres folastres du sieur Régnier, 1616; Les satyres... Leyde, 1642 (неоднократно переиздавалось). Лучшие издания: Œuvres de Régnier (Brossette), 1729; (M. Viollet le-Duc) 1822; (Ero же) 1853; (P. Poitevin) 1860; (E. Barthélemy) 1862; (E. Courbet) 1875; (J. Plattard) 1930.

II. Ch errier H., Bibliographie et iconographie des œuvres de M. Régnier, P., 1885; V i a n e y J., M. Régnier, 1896; P e r c e a u L., M. Régnier et les satyriques, 1930 (подчеркнут эротический элемент в творчестве Реньяра). Л. Галицкий

РЕНЬЯР Жан Франсуа [Jean François Regnard, 1655—1709]—французский комедиограф, ближайший преемник Мольера (см.). Р. в Париже в семье богатого торговца. В молодости много путешествовал. Вел рассеянную светскую жизнь. Типичный представитель аристократизировавшейся верхушки торговой буржуазии, беззаботный эпикуреец, кутила, повеса и игрок, Р. смотрел на лит-ую работу как на развлечение.

Р. привлек к себе внимание общества «Satire contre les maris» (Сатира на мужей, 1694), написанной в ответ на старческую «Сатиру на женщин» Буало (см.). Но свое подлинное призвание Р. нашел в театре. Он начал с сочинения полумимовизованных фарсов для театра «Итальянской комедии» с масками commedia dell'arte (см.). Параллельно Р. дебютировал в привилегированном театре «Французской комедии» пьеской «La sérénade» (Серенада, 1694). За «Серенадой» последовал «Le bal» (Бал, 1696)—одноактная буффонада в манере Скаррона (см.). Постановка «Le jouteur» (Игрок, 1696) выдвинула Р. на первое место среди французских комедиографов. Комизм пьесы построен на частых переходах героя к любви от карт и к картам от любви, причем переходы эти не мотивированы психологически, а вводятся Р. только для смехотворного эффекта. Столь же поверхностны по обрисовке характеров и блестящи по комической изобретательности пьесы «Le distrait» (Рассеянный, 1697), «Démocrite amoureux» (Демокрит, 1700) и особенно маскарадная буффонная комедия «Les folies amoureuses» (Любовные безумства, 1704).

Не довольствуясь постоянными заимствованиями у Мольера, Р. берет у Плавта («Mottellaria») сюжет одноактного фарса «Le retour imprévu» (Непредвиденное возвращение, 1700), а также «Les Ménechmes» (Менехмы, 1705), наиболее классической из его комедий. Последняя и популярнейшая комедия Р.— «Le légataire universel» (Единственный наследник, 1708).

В истории французской комедии Р. занимает место крупнейшего представителя развлекательной комедии положений (см. «Комедия»), лишенной серьезных моралистических и сатирических заданий. Глубокой принципиальности, философской глубине, крепкой буржуазной морали Мольера противопоставит игривая поверхностность, беспринципность и имморализм Р., циническое презрение к

семье, браку и мещанским добродетелям, «философия» наслаждения и безотчетного веселья. Все это—черты идеологии разлагающегося дворянства. Буржуа по происхождению, Р. является в основном не буржуазным, а дворянским художником, хотя в его комедиях заложено немало и буржуазных тенденций. Особенно примечательны в этом смысле его образы слуг и служанок, отличающиеся от мольеровских значительно большей активностью и напористостью. От его наблюдательности не ускользнуло формирование нового типа честолюбивого плебея, рвущегося к богатству и положению в обществе и взворающего с презрением на своих господ. Однако как дворянский писатель Р. не развивает этих тенденций. Дворянская установка Р. находит яркое выражение также в его приверженности классической доктрине.

Кроме комедий Р. оставил еще трагедию «Sapor», либретто оперы-балета «Le carnaval de Venise» [1699], автобиографический роман «La provençale» (изд. в 1731) и др.

Библиография: I. Критического собр. сочин. Р. не существует. Наиболее полные издания его сочинений—Ribou, 5 тт., 1731; G. Garnier, 6 тт., 1789—1790; Lequien, 6 тт., 1820; Crapetlet, 6 тт., 1822; Michiels, 2 тт., 1854; Менехмы, или Близнецы, перев. В. И. Лукина, СПб., 1763; Задумчивый, переложенный на русский язык В. Лукиным, СПб., 1769; Игрок, 6 г.; Нечаянное возвращение, Москва, 1779; Серенада, или Музыкант повелевает, перев. М. Окулова, М., 1788; Единственный наследник, перев. В. Лихачева, Петербург, 1904.

II. T o l d o P., Études sur le théâtre de Regnard, «Revue d'histoire littéraire de la France», 1903—1905; G u o t J., Le poète J. Regnard en son chateau de Grillon, 1907.

III. C o m p r a i g n o n de M a r c h é v i l l e M., Bibliographie et iconographie des œuvres de J. F. Regnard, 1877. С. Мокучинский

РЕПИДЕ Педро, де [Pedro de Répide, 1882—]—современный испанский писатель, публицист, беллетрист и драматург. Занимает в течение многих лет должность историографа Мадрида при местном муниципалитете, являясь в то же время одним из основных руководителей и сотрудников либерально-республиканской газ. «La libertad». В 1930 посетил СССР и написал после того ряд статей, собранных в книгу «La Rusia de ahora» (Россия сегодня, 1930), одна из лучших испанских книг об СССР, положительно оценивающую целый ряд сторон советской действительности. Вскоре после свержения монархии в Испании Р. поднял в ряде статей вопрос о признании Советского Союза, подчеркивая экономическую и культурную мощь Союза. Позднее вступил в организованный в 1931 и вскоре распавшийся Союз пролетарских и революционных писателей Испании.

Прекрасный знаток Мадрида в его прошлом и настоящем, Р. стяжал себе значительную популярность как бытописатель и очеркист, умеющий облечь свои наблюдения в форму занимательного романа-хроники («Del Kastro à Maravillas», 1907; «El Madrid de los abuelos», 1908; «La Negra», 1915) или комедии нравов («La casa de todos», 1908; «Cadenas de rosas», 1908; «Veteranos», 1917). Целый ряд пьес Р. преимущественно «малого жанра», с успехом шел на мадридской сцене.

Библиография: I. Рабочий клуб и ночной санаторий (Из книги «Россия сегодня»), «Литература мировой революции», 1932, № 9—10.

П. Педро де Репиде о «Литературе мировой революции», 1932, № 5 (Дана в выдержках статья П. де Репиде «Социальные письма», опубликованная в «La Libertad», 1932, № 3724).

РЕПЛИКА—в терминологии театра—элемент диалога, ответная фраза партнера на сцене, а в более узком, техническом смысле—последние слова фразы, точное знание к-рых необходимо не только произносящему, но и слушающему, т. к. последний без знания Р. не может вовремя вступить в разговор и нарушит тем самым правдоподобие и ритм диалога. См. «Диалог».

РЕТАРДАЦИЯ [лат. «запаздывание»]—термин, применяемый иногда для обозначения задержки ожидаемой развязки (см.) в драматических и повествовательных жанрах. Обычно Р. создается или введением дополнительных действующих лиц, выступление которых приостанавливает развертывание главного действия между кульминационным моментом и развязкой, или введением ряда эпизодов, в к-рых участвуют герои основной фабулы, но к-рые не вносят каких-либо изменений в ситуацию главного действия. В четко расчлененных по строению жанрах Р. часто достигается отнесением кульминационного пункта действия на конец членения (акта, главы—такова напр. типичная композиция криминального и детективного романа). В эпических жанрах фольклора существуют почти канонические формы Р.—как ступенчатое строение (разложение ситуации на несколько однотипных эпизодов, постепенно ее усиливающих), различные виды повторения и т. п. Р. является одной из основных форм композиции, создающих *Spannung* (см.).

См. «Сюжет».

R. S.

РЕТИФ де ла БРЕТОНН [Nicolas Anne Edme Rétif de la Brétonne, 1734—1806]—французский писатель. Сын крестьянина, детство провел в деревне. 15 лет поступил в учение к типографу в Оксерре, в 1755 отправился в Париж, где и стал вести деятельную, полную превратностей и приключений (особенно любовных) жизнь, сначала в качестве наборщика, а затем писателя. Р. де ла Б. становится отображателем быта и идей социальных кругов, обычно игнорировавшихся «высокой» литературой XVIII в., идеологом плебейско-демократических слоев.

Свои многочисленные романы Р. де ла Б. писал с необычайной легкостью, многие произведения он прямо без помощи черновика набирал в типографии; так, роман «Pille naturelle» [1769] был им задуман, набран и напечатан в 6 дней, всего им написано свыше 200 тт. Романы Р. де ла Б. своей плебейской «грубостью», идейной левизной, а также ступенным реализ-

мом, особенно в постоянных у Р. де ла Б. картинах испорченности нравов, вызывали презрение и негодование у адептов «высокой» буржуазно-дворянской лит-ры (Р. де ла Б. называли «Жан Жаком рынков», «Руссо помойных ям», «Вольтером служанок» и т. д.), но снискали себе однако значительный успех в широких читательских кругах. На обвинения в грубости, разнузданности и цинизме Р. де ла Б. отвечал: «Если в моих произведениях подробности носятвольный характер, то суть их нравственна и цель полезна. Я описываю нравы, а последние испорчены, не могу же я рисовать



Моро Мл. Иллюстрация к очеркам Рети́ф де ла Бретонна «Картины жизни» [1789]

быта Астреи». Своих лит-ых врагов Р. де ла Б. в свою очередь третирует в сатирическом романе «Le ménage parisien» (Парижская семья, 1773), где под анаграммами выводятся Дорá, Грессе, Пирон, Кребийон, Вольтер и др.

К числу лучших романов Р. де ла Б. принадлежат: «Le pied de Fanchette» [1769], положивший начало известности писателя, «Le romanographe ou idées d'un honnête homme sur un projet de règlement pour les prostituées» [1769], «Le paysan perverti» [1775]—роман, имеющий автобиографический характер, «La paysanne pervertie» [1779], «La vie de mon père» [1779 (фактич. 1778)] и «Les contemporaines ou aventures des plus jolies femmes de l'âge présent» [1780—1785, 42 тт.]—обширное

собрание эротических новеллет, почерпнутых из многочисленных любовных походов автора.

Выдающийся интерес для понимания социально-политич. воззрений Р. де ла Б. как идеолога плебейско-демократических слоек представляет его утопический роман «La découverte australe, ou les Antipodes» [1781] в котором автор, окрыленный идеями Руссо о естественном человеке, набрасывает картину идеального государства, каковым оказывается вымышленное государство меганатагонцев, населяющих один из островов южного океана. Здесь царят всеобщее довольство и счастье, т. к. туземцы не знают социального и имущественного неравенства, порождающего страдания и пороки. Здесь все трудятся, но труд здесь не изнурителен, а почетен. «Между равными все должно быть общим, каждый трудись для общего блага, каждый получает в нем одинаковую долю»—гласят правила, регулирующие их общественную мораль. Отношение полов отличается здесь относительной свободой, однако женщина рассматривается как пол, подчиненный мужчине. К роману Р. де ла Б. прилагает «Письмо обещания к своим соплеменникам» (Lettre d'un singe aux animaux de son espèce)—ядовитый памфлет на государственные и социальные учреждения дореволюционной Франции.

Когда вспыхнула франц. революция 1789, Р. де ла Б. оказался в числе ее наиболее горячих сторонников, несмотря на то, что революционный катаклизм подорвал его материальное благополучие, созданное неутомимым лит-ым трудом. Он пишет роман «Les nuits de Paris» (Парижские ночи, 1788—1794), в к-ром обрушивается на старый порядок, прославляет революцию и ее вождей—Марата и Робеспьера, требует упразднения всех религиозных культов и пр. Заключительные части романа дают яркую картину жизни Парижа в эпоху террора. В 1795 Конвент ассигновал Р. де ла Б. скромное пособие. Конец жизни он провел мелким государственным служащим, занимая места, доставленные ему хлопотами Карно и Мерсе (см.). Во время «заговора равных» Р. де ла Б. принадлежал к числу сторонников и даже видимым общников Бабефа, с идеями к-рого он перекликался в своем утопическом романе «La découverte australe». С 1794 Р. де ла Б. трудился над созданием своей замечательной автобиографии «M-r Nicolas, ou le cœur humain dévoilé» (1794—1797, 16 тт.), вызвавшей восторженные отзывы В. Гумбольдта, Гёте и Шиллера. Однако очень быстро имя Р. де ла Б. покрывается забвением. На протяжении ряда десятилетий XIX в. Р. де ла Б. замалчивался критикой, и только Жерар де Нерваль в сер. XIX в. воскресил память забытого писателя, опубликовав о нем как об авторе «М-сье Никола» ряд статей. О Р. де ла Б. начинают писать как о Бальзаке XVIII в., начинают интересоваться его социально-утопическими концепциями; наряду с этим эротоманы устанавливают его культ как эротического писателя.

Библиография: П. Gérard de Nerval, Les illuminés, P., 1852 (последнее изд. 1926); Monselet Ch., Restif de la Bretonne, P., 1854; Dühren, Rétif de la Bretonne, Der Mensch, der Schriftsteller,

der Reformator, Berlin, 1906; Grasilier L., Rétif de la Bretonne inconnu, P., 1927; Funck-Brentano F., Rétif de la Bretonne, P., 1928.

III. La croix P. (Bibliophile Jacob), Bibliographie et iconographie de tous les ouvrages de Restif de la Bretonne, P., 1875; Dühren, Rétif-Bibliothek, Verzeichnis der französischen u. deutschen Ausgaben u. Schriften von und über Rétif de la Bretonne, Berlin, 1906. Б. П.

РЕТОРИКА, или **РИТОРИКА** [греческое *rhētorikē*, латинское *rhetorica*]
—выросла на древнегреческой почве в VI—IV вв. до н. э. как теория искусства убеждать словом. «Риторика—творец убеждения» (Горгий Леонтинский и др.). Развитие товарно-денежного хозяйства в условиях антично-рабовладельческой формации привело к возвышению городов-государств (Афины и др.), к открытой и острой борьбе классов и партий. В условиях античного общества почти исключительной формой «убеждения» (агитации) была ораторская речь—необходимое и могущественное орудие политического успеха (см. «Речь ораторская»). Поэтому Р. возникла как теория ораторской речи и тем самым как тактическое руководство в политической борьбе. Это определило содержание и характер Р. Еще сицилийцу Кораксу [VI в.], к-рого считали— вместе с Эмпедоклом—«изобретателем» Р., приписывалось основное теоретическое положение: «главная цель оратора—не раскрытие истины, но убедительность при помощи вероятного (*eikós*)». Впоследствии, несмотря на попытку Аристотеля обосновать Р. не как искусство убеждать, а как руководство к отысканию лучших способов аргументации в связи с обстоятельствами и природой данного дела, положение Коракса повторялось неоднократно греческими и римскими риториками: цель Р., по Корнелию Цельсу,—«говорить убедительнее в сомнительных общественных делах. Оратор ищет только подобия истины. Ибо не сознание правоты является наградой, а победа в споре...» Еще Платон осудил Р. как «искусство обмана», «словесную ловкость» «великое делать малым, малое великим, ложное истинным, истинное ложным». Осуждение Р. было осуждением софистической философии. Субъективно-идеалистическое учение софистов с их релятивистской-скептическим отношением к «познанию истины» было философским основанием Р. Из положения Протагора—«вещи являются для каждого лишь тем, что он в них видит, согласно своим свойствам, следовательно человек—мера всех вещей»—вытекало, что хотя все суждения правильны, но не все равноценны, т. е. индивидуум или коллектив познают реальность не в одинаковой степени, а в соответствии с «состоянием организма», к-рое может измениться под влиянием людей, познающих больше, чем другие; люди эти—софисты и ораторы, влияющие на общество посредством слова. Мера истинности и убедительности слов оратора—дело его «искусства», его «изобретения». Поэтому Р. занята отысканием действительных речевых средств для создания убедительности независимо от объективного содержания. Отсюда чисто практическая задача Р.—вооружить политику средством «пленения» и «укрощения» массы.

В соответствии с этим Р. изучает: 1. И з о б р е т е н и е идейного материала речи: а) оты-

скание выгодной точки зрения и опорного пункта, «статуса для аргументации»; б) нахождение доказательства и аргументации при помощи диалектики, к-рой древние называли науку вести спор при помощи логич. доводов, достигшее у софистов особой изощренности; в) использование «общих мест» — формально логических «источников» «распространения» аргументации: обобщений и разделений вида и рода, сравнений, контрастов и пр.; г) применение средств эмоционального воздействия в соответствии с тем, какой эффект желателен: энтузиазм или ненависть, страх или надежда и пр.; д) характер нравственного облика оратора, гарантирующий доверие к словам. 2. Р а с п р е д е л е н и е материала речи — ораторский порядок, основанный не на логической или исторической последовательности, а на психологической действительности; общая композиционная схема речи: а) вступление (разных видов); б) повествование, имеющее целью выгодный подбор и размещение фактов, в) рассуждение — обоснование своих положений и опровержение противных, г) заключение — подведение итогов, агитационный призыв. 3. И з л о ж е н и е, или с т и л ь речи, забота о к-ром «необходима вследствие нравственной испорченности слушателей»: а) стиливые особенности судебной, общеполитической, торжественной речи; б) разделение стилей на «простой», «умеренный» и «возвышенный» в зависимости от использования «украшений»; в) строение периода; г) «тропы» (метафора, метонимия, перифраз и пр.), «фигуры мыслей» (антитеза, градация, коррекция и пр.) и «словесные фигуры» (риторический вопрос, анафора и пр.). Кроме указанных трех частей в Р. включались вопросы изучения слушателей (у Аристотеля) и вопросы запоминания речи и произнесения (голос, жесты и пр.).

По мере развития прозы исторической, философской и художественной Р. становилась теорией «красноречия» вообще: проза неораторская складывалась под влиянием ораторской речи и риторических принципов. С падением античной демократии риторика утратила прямую тактико-политический характер. Августин [IV в.] теологизировал античную ретику, и впоследствии она стала частью средневековой схоластики — догматической теорией «сочинения»: учением о «хриях», «тропах» и «фигурах». В несколько модернизированном «облегченном» виде она перешла в дворянско-буржуазную школу на правах «теории словесности», преимущественно «прозы». С другой стороны, буржуазия возродила Р. как ораторскую теорию в соответствии с нуждами классовой борьбы сперва с феодалами, а затем с пролетариатом [классический образец — «Parliamentary logic» (Парламентская логика, 1808) В. Г. Гамильтона]. Философское обоснование дал ей Гегель: в «Эстетике» он, исходя из принципов античной Р., определил риторическое слово как практическое средство «убеждения» в целях «достижения интереса» в отличие от речи «поэтической», выражающей «дух, свободное созерцающий свою сущность». Риторическое слово служит не «истине», а «выгоде», отражая накипь «на-

личного бытия». Так, обр. Гегель санкционировал разделение речи как выражения подлинной действительности («духа») и речи риторической — с установкой на слушателя, на убеждение и «достижение интереса» (агитация). Вся буржуазная наука приняла гегелевскую трактовку риторического слова за основу (вплоть до наших дней), т. к. эта трактовка соответствует буржуазной практике: идеологическая обработка масс, необходимая для «достижения интереса», требует не истины, а «правдоподобия» как формы политического обмана. Р. фетишизирует слово, надея на его собственным, в конечном счете мистическим содержанием и имманентной «силой». Пролетариат не нуждается в средствах обмана, не «изобретает» истины и не фетишизирует форм выражения. «Нет ничего противнее духу марксизма, как фраза» (Л е н и н). Об ораторском искусстве пролетариата — см. «Речь ораторская».

Библиография: Платон, «Федр», «Горгий» (русский перев. В. Н. Карлова в «Сочинениях Платона», чч. 2—4, изд. 2, СПб, 1863); Аристотель, Риторика, СПб, 1894; К в и н т и л и а н, Двенадцать книг риторических наставлений, перев. с латинск. А. Никольский, 2 чч., СПб, 1834; То же, перев. 10-й книги В. А. Алексеева, СПб, 1896; С и с е р о, De Oratore, впервые изд. в Subiaco, 1465, комментарий изд. F. Ellendt, Königsberg, 1840; G. Sorof, 3 Aufl., Berlin, 1875; A. S. Wilkins, Oxford, 1892, и др.; Е г о ж е, Orator, впервые изд. в Венеции в 1492, комментарий изд. O. Jahn—W. Kroll, Berlin, 1913, и др.; Е г о ж е, Brutus, впервые напечатано в 1475; позднейшие изд. H. Meyer, Halle, 1838, Th. Stangl, Lpz., 1886, переиздано в 1920, Martha, P., 1907, и др.; T a c i t u s, Dialogus de oratoribus, hrsg. v. A. Gudeman, 2 Aufl., Lpz., 1914; Augustinus A., De doctrina christiana, Bonn, 1930; Rhetores graeci, ex recognitione L. Spengel, 3 Bde, Lpz., 1853—1856; с 1894 выходит 2 изд., под ред. H. Rabe и других, пока вышли тома I, II, V, VI, X, XI, XIII—XV, последний том вышел в 1931; Walz, Rhetores graeci, 9 Bde, Stuttgart, 1832—1836; Halm C., Rhetores latini minores, Lpz., 1864; Norden E., Die antike Kunstprosa, 4 Bde, Lpz., 1915—1923; G o m p e r z H., Sophistik und Rhetorik, Lpz., 1912; C h a i g n e t A. E., La rhétorique et son histoire, P., 1888; V o l k m a n n R., Die Rhetorik der Griechen u. Römer, 2 Aufl., Lpz., 1885; E r n e s t i J. A., Initia rhetorica, Lpz., 1750—1783; S c h o t t H. A., Die Theorie der Beredsamkeit, Lpz., 1828—1849; B l a i r H., Lectures on Rhetoric and belles-lettres, 3 vv., Dublin, 1783; C a m p b e l l G., The Philosophy of Rhetoric, 2 vv., L., 1776; W h e t e l y R., Elements of Rhetoric, ed. 4, Gotha, 1827, ed. 10, N. Y., 1880 (есть нем. перев. «Grundlagen der Rhetorik», 1884); V a s c o m J., Philosophy of Rhetoric, 2nd ed., N. Y., 1888; W a c k e r n a g e l W., Poetik, Rhetorik u. Stylistik, 3 Aufl., Halle, 1906; B a t t e n C h., Principes de littérature, в серии «Cours des belles-lettres», P., 1765; P h i l i p p i A., Die Kunst der Rede, Lpz., 1896; L e C l e r c J. V., Nouvelle rhétorique française, P., 1822; Л о м о н о с о в М. В., Краткое руководство к красноречию, кн. I, в которой содержится риторика..., СПб, 1748 (и в «Сочинениях», ред. М. И. Сухомлинова, т. III, СПб, 1895); Опыт риторики [по Блеру], СПб, 1791; Никольский А. С., Основания российской словесности, СПб, 1792; Р и ж к и й И. В., Опыт риторики, СПб, 1796; М е р з л я н о в А., Об истинных качествах поэта и оратора рассуждение, М., 1824; Т о л м а ч е в Я., Военное красноречие, 3 чч., СПб, 1825; Г а л и ц а А. И., Теория красноречия для всех родов прозаических сочинений, СПб, 1830; К о ш а н с к и й Н., Общая риторика, СПб, 1829; С п е р а н с к и й М., Правила высшего красноречия, 1844; Ф о й г т К., Мысли об истинном значении и содержании риторики, «ЖМНП», 1856, ч. 86; М и т т е р м а й е р К., Руководство к судебной защите по уголовным делам, М., 1863; Г е г е л ь, Курс эстетики, кн. II, М., 1860; Л у н ь я к И., Риторические этюды, СПб, 1881; П е в н и ц к и й В. Ф., Церковное красноречие и его основные законы, Киев, 1906; Г о ф м а н В., Слово оратора (Риторика и политика), Л., [1932]. См. также библиографию к ст. «Речь ораторская».

В. Гофман

РЕУФ Мехмед [1875—1918] — турецкий прозаик. Р. в Стамбуле. Владеет французским

и английским яз., близко познакомился с западноевропейской литературой. Воспринял некоторые влияния А. Додэ, Флобера, Мопассана, в меньшей мере Золя. В турецкой литературе связан с Халид-Зия, основателем прозы «Сервети-Фююв» (см. «*Турецкая литература*»). Р.—один из крупных представителей этой школы, идеолог прогрессивной буржуазии, активный участник европеизации турецкой лит-ры. Начал лит-ую деятельность с авантюрных романов и лирических рассказов. В зрелые годы дал ряд романов, написанных в плане психологического реализма. Самым значительным из них является «Ейльоль» (Сентябрь), одно из лучших произведений турецкой лит-ры. В своих романах и рассказах Р. рисует быт и настроения буржуазных слоев турецкого общества, становившихся на путь европейской буржуазной культуры. Вместе с тем Р. близки националистические мотивы. Активный деятель турецкой буржуазии, Р. противопоставлял свое творчество сторонникам «искусства для искусства». Лит-ая деятельность Р., протекавшая в значительной своей части в годы тирании султана Абдула Гамида, имела большое прогрессивное значение.

Библиография: I. Кроме указ. в тексте: Фердан Гирам (После муки любви); Гендж кыз калби (Сердце девочки); Менекше (Фиалка); Ихтизар (Агония); Сон эмет (Последнее желание). Пьесы: Пендже (Ляпа); Джидала (Драка); Ики куввет (Две силы) и др.

II. Исмаил Хабиб, История новой турецкой литературы, Стамбул, 1925; Исмаил Хикмет, История турецкой литературы (XX век), Баку, 1925. Дюс. А.

РЕФРЕН—см. «Принес».

РЕЦ Франсуа Поль [François Paul de Gondy de Retz, 1613—1679]—франц. политический деятель и писатель. Один из вождей феодальной партии в эпоху Фронды. Парижский архиепископ и кардинал. Пользовался большим влиянием в среде парижской мелкой буржуазии. Из его лит-ого наследия исключительное значение имеют «Мемуары» (писались в сер. 60-х годов XVII века, впервые изданы в 1717). Особенно интересна 2-я часть, посвященная эпохе Фронды. Идеолог феодальной аристократии, Р. скорбел о гибели того порядка, к-рый «смирял произвол королей и препятствовал разнузданности народа». Он сумел нарисовать картину морального оскудения своего класса в критическую эпоху борьбы с укрепившимся абсолютизмом. «Мемуары», написанные в тоне непринужденной исповеди светского человека (временами откровенной до цинизма, местами полной едкой иронии), пересыпанные крепкими словечками улицы, представляют своеобразный памятник художественной публицистики XVII в. Для Р. характерно оригинальное соединение литературной традиции аристократических салонов и бичующей политической сатиры мятежного Парижа времен Фронды.

Библиография: I. Oeuvres complètes, 12 vv., 1872—1929 (первые 10 тт. вышли в 1872—1896, в 1920 и в 1929 вышли дополнительные тома, в последнем томе напечатана биография Retz'a, написанная Batiffol'ем); Критическое издание в серии «Collection des grands écrivains de la France»: Mémoires, introd. et notice p. A. Maurois, 4 vv., 1929.

II. Sainte-Beuve C., Causeries du lundi, t. V, P., 1852; Cugnier L., Le cardinal de Retz et son temps, 2 vv., P., 1863; Topin M., Le cardinal de Retz, 1864;

Labitte J., Le cardinal de Retz, Amiens, 1869; Batiffol L., Le cardinal de Retz, Paris, 1927 (переведено самостоятельными комментариями в [XII] т. «Oeuvres complètes», под названием «Biographie du cardinal de Retz»). Л. Галицкий

РЕЦЕНЗИЯ—один из распространенных критических жанров. Р. составляют в толстых журналах так наз. «библиографический» отдел. Р.—критический разбор произведения—литературно-художественного, научного, публицистического характера и т. п.,—дающий информацию об этом произведении и оценку его в таких пределах, что краткий отзыв не перерастает в критический этюд (см. «Критика»). В дальнейшем мы будем касаться лишь рецензий на произведения беллетристические.

Р. распадается на три части: 1. Библиографически точное обозначение рецензируемой книги. Выписывается фамилия, имя автора и название книги, том или часть, если книга разделена на таковые, издательство, место и год издания, число страниц в книге, тираж и цена. 2. Изложение содержания книги. Для информации о художественном произведении необходимо пересказать фабулу, для научной работы—краткий пересказ содержания по главам или отделам книги. 3. Оценка книги. Последняя часть самая существенная в Р., в ней выявляется характер Р. как одного из жанров лит-ой критики (см.).

Характер Р., ее идейный уровень обусловлены классовым мировоззрением автора, его литературоведческой подготовкой, его критическим мастерством. В наиболее передовых журналах прошлого Р. всегда играла роль боевого застрельщика в борьбе против отсталых и классово-чуждых произведений. В русской лит-ре редакторы—революционные демократы 60-х гг.—придавали Р. значение идейно-политической оценки лит-ры. По мнению Добролюбова, «журнал должен брать для библиографии только такие сочинения, которые или не согласны или же согласны с его направлением; в первом случае он имеет возможность опровергнуть враждебные мысли, подрывать, осмеивать, уничтожать их, во втором же случае ему представляется предлог повторить свои собственные мысли, напомнить о них, разъяснить, подтвердить или усилить их. Сочинения же индифферентные—в смысле направления, хотя бы и серьезные и интересные сами по себе, не должны попадать в библиографию общего журнала» (см. воспоминания М. Антоновича, в сб. «Шестидесять годов», изд. «Academia», 1933, стр. 139).

Современная марксистская Р. должна быть строго научной и в то же время актуально-публицистической. Давая информацию о выходе книги и оценку ее, рецензент должен произвести научный анализ материала и осветить результаты своего исследования с точки зрения политических задач рабочего класса. Оценка должна не привноситься извне, а вытекать органически из факта, из его природы, которая определяет значение произведения для социалистического строительства. Рецензент должен уметь показать достижения или ошибки автора, подвергнуть критике последние; он должен уметь давать социаль-

ные характеристики не только идей, но и всех других элементов произведения. Абстрактные определения в Р. вроде таких, как «широкий замысел, оригинальная и острая фабула, интересная форма» и т. д., не дают в руки читателя критерия для оценки ни художественной ни идейной стороны произведения. Со стороны стиля Р. требует от автора краткости, умения формулировать свои мысли в точной, сжатой и отчетливой форме.

Р. не требует развернутой аргументации, она должна избегать всяких отступлений от непосредственной задачи, исторических, философских и др. экскурсов. В противном случае Р. превращается в критическую статью. В истории критики мы находим еще особый вид Р. — авторцензии. Они обычно появляются тогда, когда в условиях лит-ой борьбы противники прибегают к замалчиванию тех или иных книг. Примером авторцензии может служить авторцензия Н. Г. Чернышевского на его книгу «Эстетические отношения искусства к действительности».

Библиография: Meunier E. F., Die Entwicklung des Feuilletons der grossen Presse, Diss., Hdb., 1914; Lempié S., v., Über literarische Kritik u. die Probleme ihrer Erforschung, «Euphorion», XXV, 1924, S. 501 ff.; Esкардт F., Das Besprechungswesen, Lpz., 1927; Мадуге в Н. И., Художественная литература русская и переводная, 1917—1925 гг., Указатель статей и рецензий, М.—Одесса, 1926; Сомов Н. М., Критическая библиография. (Очерк газетной и журнальной библиографии), М., 1928, стр. 50 и сл.; Мадуге в Н. И., Художественная литература в оценке периодической печати, «Литературный критик», 1933, №№ 4, 5 и 7; Егоров же, Критика и литературоведение (Библиографический указатель), там же, 1934, №№ 2 и 3 (последняя работа является продолжением предыдущей; обе регистрируют рецензии и статьи по критике и литературоведению с апреля 1932 по август 1933); Летопись рецензий за 1934 г., под ред. Я. Н. Беленского, В. И. Соловьева, Е. И. Шамурина, изд. Гос. центральной книжной палаты, М., 1935. Н. Бельчиков

РЕЧЬ ОРАТОРСКАЯ — разновидность публичной речи, противопоставляемой функционально и структурно речи разговорной, частному, «бытовому» общению. В противоположность разговорной речи — обмену более или менее несложными и короткими репликами (отдельными фрагментарными высказываниями) двух или нескольких собеседников — публичная речь организуется в форме монолога, т. е. сложно построенного, развернутого и длительного высказывания, обращенного ко многим, к обществу (монологический речевой обмен в условиях массового общения). Монологическая форма общения, при котором высказывание развертывается в «речь» для планомерного и целостного раскрытия содержания, реализуется то в условиях непосредственного обмена — как речь устная, то опосредствованного — как речь письменная (через книгу, газету и пр.). Устная публичная речь предполагает особую организацию общения, а именно «собрание» — непосредственное наличие коллектива слушателей-собеседников. Количественные и качественные признаки наличного «собрания» играют немаловажную роль, так же как и условия непосредственного взаимодействия говорящего лица с аудиторией в процессе самого речевого действия, как и коллективное одновременное восприятие речи на фоне всей обстановки «собрания» и в частности восприятие реального облика говорящего (голос, мимика, жесты и пр.). Все эти

условия отсутствуют в практике письменнопубличной речи, что отражается на ином характере последней. Компромиссный характер приобретает устная публичная речь, опосредствованная радиопередатчей («речь по радио»), при к-рой наличествует только момент произнесения и восприятия речи на слух, а в условиях телевидения — еще «изображение» говорящего; специфическая совокупность условий устно-речевого общения отсутствует.

Практика высокоразвитого общества знает многообразные виды и типы устной публичной речи. Оставляя в стороне художественную игровую речь — театральную и декламационную, с ее сложным генезисом и специфической структурой, мы встречаемся с различными формами устной публичной речи в более узком смысле, как речи «деловой»: агитационной, пропагандистской, научно-теоретической и пр.; здесь и митинговая речь, и дипломатическая, и научно-исследовательский доклад, и судебная речь, и университетская лекция, и научно-популярная «публичная лекция», и «вступительное слово» перед спектаклем, и «застольный спич», и «траурная речь», и т. п. Все эти формы являются различными видоизменениями и проявлениями публичной речи.

В собственном смысле речь ораторская — это речь политическая по содержанию и устная и публичная по форме. Политическая речь, закрепляемая литературно, в условиях опосредствованного общения, выступает и развивается как публицистическая — в широком смысле. Устная публичная речь выступает тем определеннее, полнее и ярче как ораторская, чем более выражен ее непосредственно-политический характер. Чем шире массы, к которым речь адресуется, и чем более всеобщий и злободневно-актуальный характер имеют реальные интересы, выражаемые речью, тем сильнее проявляется ораторское качество.

Таким образом речь ораторская определяется не внешне-формальными признаками, а внутренней структурой, обусловленной ее содержанием и функцией. Любая форма устно-публичного монолога — академическая речь, речь на банкете или на похоронах и т. п. — приобретает ораторский характер в зависимости от конкретных условий общественной практики, поскольку содержание и функция речи получают то или иное непосредственно политическое значение. Так напр. застольные речи на банкетах перед революцией 1848 во Франции или перед 1905 у нас носили ярко выраженный ораторский характер — были Р. о. в собственном смысле.

Чем более адекватно действительности выражение политических интересов и чем это выражено действительнее, тем выше ораторское качество речи. Еще Демосфен подчеркнул, что «не слова и не звук голоса составляют славу оратора, но направление его политики» («Речь о венке»). Античные ораторы и теоретики Р. о. не только связывали ее с политической борьбой, но и определяли сущность Р. о. следующим образом: «Риторика (т. е. теория Р. о. — см. «Риторика») есть»

как определяют некоторые, искусство хорошо говорить. Но это определение столь же неправильно, сколь и неполно... Гораздо удобнее определить так: риторика — искусство хорошо говорить по политическим (относящимся к государству) вопросам» (С у л ь п и ц и й В и к т о р, Ораторские наставления). Р. о. возникает и развивается в классовом обществе по мере развития открытых политических форм классовой борьбы как одно из могущественных средств этой борьбы. (В рудиментарном состоянии Р. о., вернее ее элементы, восходят к стадии разложения родового строя и даже еще древнее.) Как форма непосредственного публичного общения Р. о. живо, остро и эластично выражает противоречивые столкновения классовых интересов, конкретные перипетии борьбы за власть, за политическое влияние. Отсюда ее агитационная и пропагандистская роль — когда-то монополия, но и в эпоху широчайшего влияния печатного слова (и многих других способов и видов агитпропаганды) не только не утратившая значения, но и получившая небывалое развитие. Ораторское слово рождается на почве конфликтных общественных отношений, из противоречий интересов и воззрений как выражение несогласия, спора. Р. о. не только содержанием, но и своей структурой отражает противоречия общественной жизни: она полностью полемична. Эта полемичность проявляется прежде всего в противонаправленности Р. о., в том, что смысл почти любой Р. о. — либо нападение на враждебный смысл, точку зрения, довод или вывод, либо защита, обоснование своих воззрений. Оратор атакует или защищает. Понять организацию его речи можно, лишь учитывая тот идеологический план, к-рому она противопоставлена. Poleмические выпады, намеки, образы, гиперболы, ирония, умолчание, антитезы, категорическая резкость оценочных суждений, ход аргументации, контрасты формулировок и другие классические ораторские «средства» организуют речевой контрилан, противовес, к-рый не может быть полностью раскрыт без сопоставления с конкретными воззрениями противной стороны. Поэтому все «приемы» спора исторически выросли как «приемы» ораторские, «эристика» сложилась как вспомогательная дисциплина для риторики (также и логика — античная «диалектика» — и лингвистика как учение о тропах и фигурах, о синонимах, о двусмысленных словоупотреблениях и пр.).

Полемичность ораторской речи, ее боевое общественное назначение обусловили и особое внимание к эмоциональной выразительности, действенности слова, отсюда — разработка «приемов воздействия на чувство», которые восполняют и даже — в определенных ораторских стилях — заменяют аргументацию, анализ понятий и пр. Внимание к эффективности Р. о., к-рая завоевывает оратору и его партии победу, вызвало постоянные аналогии ораторства с военным делом: оратор — полководец; слова — его армия. И так как смысл победы — в завоевании мнения аудитории, то издавна сложилось воззрение на Р. о. как на

речь, специально убеждающую, «заражающую». Оратор организует движение речи как развернутую систему реплик. Для развернутой Р. о. характерна обычно более или менее сложная планомерность — развитие повествования, аргументации, иллюстраций, ссылок, сопоставлений, напоминаний, критики противной точки зрения — оснований и выводов — и утверждение своих воззрений. Отсюда забота о композиционной построенности, наиболее действенной в данных условиях, — разработанное еще древними учение о способах построения речи и ее отдельных частей (вступления, повествования, аргументационной части, заключения и пр.). Отсюда — в частности — широчайшее применение различных форм внутри-монологической диалогизации речи и обширная плоскость соприкосновения с языком искусства (речью художественной). Внутри-монологическая диалогизация (реплицирование) обнажает и заостряет полемическое движение смысла в Р. о. Всякий монолог есть единство внутренних «реплик» (смысловых компонентов речи), и движение речи реализуется путем их диалектического развития; в известном смысле монолог есть внутренний разговор. Диалогическому реплицированию в монологе соответствуют период, абзац, параграф, раздел, часть, композиционно выражающие движение мысли. Диалогическое строение речи например у античных философов и ученых (философские «диалоги», «речи» у историков) выступало как композиционное средство выражения противоречивого движения мысли и в то же время как явление стиля полемической и дидактической речи (изложение в форме разговора, обнажающее ход мыслей). Для полемически заостренной речи, какой является Р. о., в высшей степени характерны многообразные формы внутри-монологического «разговора»: «риторический вопрос», «обращение», вопросно-ответный ход, при к-ром ответ на вопрос может выступить также в форме вопроса (риторические фигуры: «типофора» — цитирование возможного возражения противника в целях его опровержения, «антипофора» — приведение противоположающего, «типокаталепсис»), «уступление» и др. функции их — не только обозначение хода мыслей (аргументации и пр.), но и полемическое заострение — нападение на противника, защита, апелляция к аудитории — «разговор» с нею. Оратор «обращается», задает вопросы и тут же отвечает на них, предупреждает возражения, предвосхищая их характер, и т. п. Зачастую речь драматизируется: появляется полемическая «мишень», образ противника («персонификация»), от лица к-рого формулируются мысли, подлежащие опровержению, и им противопоставляются с антитегической резкостью суждения оратора. Забота о действенности, конкретности, яркости и эмоциональной насыщенности выражения мыслей в известной мере сближает ораторский язык с художественным, для которого характерно не терминологическое абстрактное выражение понятий и их связей и отношений, а «образная» конкретность выражения: раскрытие содержания понятий путем обнаружения хода их образования и макси-

мальной конкретизации их определенных сторон и связей, благодаря чему преодолевается всеобщий и расплывчатый характер отвлеченного выражения. Метафора, сравнение, метонимия, гиперболы, перифраз, ирония и т. п. средства выражения, сообщающие языку «ощутительную ясность и высшую определенность» (Гегель), широко используются в Р. о. соответственно ее содержанию, целевой установке и ближайшим функциональным условиям. Равным образом оратору приходится (особенно в судебной речи) создавать близкие к художественным формы повествовательной и описательной речи («рисовать картины», «восстанавливать ход событий», строить психологические и пр. характеристики людей и т. п.). Кроме того оратор стремится к звуковой, произносительной и в частности интонационной выразительности речи и должен иметь дело с мимико-жестикуляционной стороной произведения. Здесь — точка соприкосновения с «декламационной» и театральной речью. Само собой разумеется, что не все перечисленные признаки необходимы в каждой Р. о. Эти признаки и сходства и их соотношение меняются в зависимости от содержания и направленности каждой данной Р. о., от исторических условий, ее определивших. Так напр. небольшая митинговая речь может быть свободной от сложной системы логической аргументации и строиться преимущественно в эмоциональном плане и т. п. Все эти многообразные стороны действительной выразительности, к которой стремится оратор, издавна определили взгляд на Р. о. как на искусство слова, имеющее непосредственно прикладное значение. Идеалистическое отношение к ораторскому искусству влекло за собой фетишизацию «средств ораторского убеждения», выразительных приемов и способов аргументации, которые в риторике формализовались и наделялись иллюзорной самостоятельной силой и собственным содержанием независимо от реального содержания мысли, от соответствия выражения объективной действительности. Развитию риторики как теории исторически соответствовало риторическое качество Р. о., т. е. ораторская «фраза»: мнимая выразительность, неадекватность выражения реальной действительности. «Фраза» служит средством самообмана, иллюзорно восполняя игрой понятиями и представлениями ограниченность подлинного познания действительности, а с другой стороны — средством обмана, в соответствии с потребностями эксплуатирующих классов держать массу в идеологическом плену. Вся история Р. о., ближайшим образом связанная с развитием политических форм классовой борьбы, представляет собой историю изменений риторических форм и стилей на пути — скачкообразном и противоречивом — к полному преодолению и снятию риторики и риторичности в теории и речевой практике пролетариата.

История Р. о., традиционно начинающаяся с древнегреческой эпохи, действительно опирается на непреложный факт, что именно на почве антично-рабовладельческого общества ораторство и его теория впервые

получили исторически засвидетельствованное относительно широкое и свободное развитие в типических формах, характерных для этого рода речевой практики. Но это конечно не означает, что Р. о. «родилась» именно в древней Греции или что она — оригинальное порождение «эллинского духа», продукт «расового» или «национального гения», как пыталась объяснить буржуазная наука. Р. о. возникает и развивается всюду, где возникает общественная потребность и наличествуют необходимые предпосылки экономического и политического характера. Диктатура рабовладельцев, представлявшая политическую сущность античного государства, сопровождалась развитием относительно высоких форм рабовладельческой демократии. Открытая политическая борьба классов и партий внутри свободного населения, процесс демократизации государственного аппарата (выборность, коллегиальность, народное собрание, сенат, гласный состязательный процесс и пр.) в Афинах и в Риме республиканского периода — таковы ближайшие условия расцвета Р. о. В Афинах этот расцвет был подготовлен ходом экономического и политического развития в VII и VI вв. до н. э. Известен напр. рассказ о том, как Писистрат [VI в.], вождь демократических слоев, якобы благодаря своему красноречию, проявленному в народном собрании, захватил верховную власть; а еще раньше [594] законы Солона «в интересах правосудия» разрешили адвокатские выступления на суде лишь по делам малолетних и женщин, а прочие граждане могли только лично защищать свои интересы, что привело на практике к изготовлению «искусных» речей по заказу состоятельных тяжущихся специалистами — «логарифмами». Эпоха морского могущества V и IV вв. — с окончания персидских войн до падения афинской государственности — дала классические образцы греческого ораторского искусства — речи судебной, «совещательной» (в народном собрании) и «эпидектической» (торжественной). Крупнейшими греческими ораторами разных партий были: Перикл, Клеон, Горгий, Лисий, Исократ, Исей, Ликург, Гиперид, Эсхин, Демад, Демосфен; в их речах политическое содержание древнегреч. классовой борьбы получило наиболее полное, яркое и напряженное софистически-риторическое выражение, обоснованное принципами и соответствующее методу логически выдержанной аргументации. Падение афинской демократии было падением и Р. о., нашедшей приют в школе как средство лит-ого упражнения и замкнувшейся в узкие литературно-академические и обрядово-бытовые формы. Р. о. делается ораторской только по форме. В Риме развитие рабовладельческой демократии точно так же сопровождалось развитием политического «красноречия», которое вовсе не было «привито со стороны» в результате «знакомства» с греческой речевой культурой, а возникло гораздо раньше этого «знакомства»; большое сходство в чертах развития Р. о. с Грецией было обусловлено сходством хозяйственного и политического строя. Начиная с III в., особенно со второй пунической войны [201] и до падения респу-

бликанского режима, Р. о. играла огромную политическую роль, становясь в устах революционных вождей — народных трибунов (величайший из них — Гай Гракх) — столь грозной силой для землевладельцев и плутократов, что правящие классы и партии вынуждены были принимать административно-законодательные меры против распространения риторических школ — проводников ораторского искусства в народные массы (эдикт 92 г. и др.). Крупнейшими ораторами разных партий были: Катон Старший, С. Гальба, Г. Гракх, М. Антоний, Л. Красс, Ю. Цезарь, Цицерон; в их речах воплотился второй и последний исторический тур античной риторики в действительности. Монархия, по словам Тацита, смирилась все, в том числе и красноречие. Буйный форум опустел навсегда. Сенат превратился в исполнительную коллегию императорских чиновников. Единственным видом политической речи сделался панегирик императору. Ораторское действие превратилось в «спектакль» и в бытовой ритуал; Р. о. — в «изящную словесность», «декламацию».

Поворот умирающего античного общества вспять к натуральному хозяйству, распад хозяйственных и политических связей и отношений сопровождался глубочайшим идеологическим кризисом: социальная катастрофа отразилась теологизацией сознания; религиозная борьба становилась господствующей формой выражения классовой борьбы; теологизировалась и риторика. В IV в. Августин перевел античную риторику на язык христианской идеологии. Именно в этом веке, когда еще существовало античное общество, ораторствовали величайшие христианские агитаторы — Василий Великий, Григорий Богослов и Иоанн Златоуст, ученики греческих «языческих» риторов. В своих речах они обращались к массе еще на общем языке, и сквозь религиозную «небесную» символику и проповедь «спасения души» еще живо проскальзывали «земные» слова открытого выражения экономических и политических интересов, волновавших массы. Средневековый феодализм, с его идиотическими условиями жизни, хозяйственно-политической раздробленностью, ничтожной городской общественностью, сопровождался падением и публичной речи: для нее не было ни широкой потребности ни языковой базы в виде общего языка. Общение масс было крайне ограниченным количественно и качественно. Массы общались на разрозненных, дробных диалектах (говорах), и граница общения совпадала обычно с границей владения помещика-государя или данного города. Единственным общим языком был чуждый, непонятный массам классовый язык феодалов, обслуживающий в первую очередь нужды церкви — крупнейшего феодала — в качестве литургического языка (на Западе — латынь, на Руси — церковно-славянский язык). Публичная речь в роли «служанки богословия» (проповедь и диспутно-лекционная речь) не могла иметь ни массовой аудитории (была непонятна) ни какой-либо другой общественной «площадки» кроме церкви и ее филиала — средневекового университета. Феодализм не нуждался в широком

и свободном развитии публичной речи. Средневековая Р. о., застывшая в неподвижных схоластических формах, лишенная своей роли открытого выражения политики, или сближалась с заклинательной магической речью или служила выражением теологических воззрений в виде сложнейших формально-логических спекуляций. Факты рассматриваются как мистический результат. Даже в XVII веке знаменитый французский адвокат Клод Готье, выступая на суде, доказывал, что «демон шестого разряда» «доставил повод для этого процесса», а в XV в. адвокат Арто обосновывал необходимость двух университетов во Франции ссылкой на священное писание, где сказано, что трон Соломона стоял на двух больших основаниях (судебная речь появилась вновь лишь по мере замены средневекового письменного канцелярского процесса гласным состязательным судом). С вступлением на историческую арену буржуазии развернулось широкое антифеодальное движение городов и крестьянства, и это движение требовало развития агитационно-политической деятельности: на новой основе воскресли принципы античной риторики, причем на первых порах ораторы буржуазии (Лютер) и революционного крестьянства (Г. Мюнцер) широко пользовались феодальным оружием религиозной символики, в которую вкладывали новое содержание антифеодальной борьбы; еще кромвелевские революционеры агитировали церковной фразеологией. Но с другой стороны, уже в XVII в. буржуазные представители во французских Генеральных штатах противопоставляли сословно-мистической традиционно-авторитарной фразеологии феодального дворянства открытые формы выражения экономических и политических интересов, говоря от имени «народа» и о «народе». Эпоха национальных революций, ознаменовавших победу и утверждение молодого капитализма, сопровождалась небывалым расцветом публичной речи — печатной и устной. Новый характер производства, повлекший за собой рост и усложнение городской жизни, хозяйственно-политическое объединение народных масс, крушение сословных и всяческих местных границ в пределах национального государства, выход из «идиотической» жизни широких масс, революционное вовлечение этих масс в политику, падение авторитарной религиозной идеологии — все это необходимо учесть для понимания причин и условий расцвета буржуазной Р. о., с небывалым разнообразием ее видов и форм, широтой функций и всеобщностью адреса: революционная буржуазия обращалась ко всей массе общества во имя «массовых» интересов. Буржуазная Р. о. получила наивысшее воплощение в практике французской революции 1789 (Мирабо, Верньо, Дантон, Робеспьер, Сен-Жюст, Марат). Это было красноречие подлинного размаха и героического пафоса. Основные виды Р. о. при капитализме — речь парламентская, митинговая и судебная — развивались тем шире и свободнее, чем шире и последовательнее было развитие демократических форм буржуазной диктатуры. Поэтому «классические» страны буржуазной демократии — Англия и

Франция — дали наиболее высокие и многочисленные образцы капиталистической Р. о. По мере превращения буржуазии из класса революционного в контрреволюционный — с окончанием борьбы с феодалами и усилением борьбы с пролетариатом, подавление к-рого стало основным содержанием всей буржуазной политики, — стало падать и качество буржуазного ораторства. Помимо восполнения риторичностью классовой ограниченности познания действительности, помимо риторического самообмана теперь присоединилось сознательное творчество иллюзий — риторический обман. Риторичность революционная, наличие к-рой не снимало относительно высокой (по сравнению с античностью и тем более — феодализмом) познавательной ценности речи, стала риторичностью реакционной, которая не восполняла, а подменяла иллюзорным выражением познание действительности, чтобы ее затемнить и приукрасить. Ораторская практика контрреволюционной буржуазии во всем мире стала все более обнаженно и грубо риторичной: «публику нельзя убедить логикой, но можно убедить сказками» (Ласкель); «отличительная черта пропаганды — равнодушие к правде; правда ценна постольку, поскольку она может оказать желаемое действие» («Британская энциклопедия»); «когда не можешь возразить по существу, то отделивайся словами» (Гамильтон). Потребность в риторичности стала для буржуазии тем сильнее, чем труднее было удерживать массы в подчинении. Древние принципы софистической риторики, расширенно воспроизведенные на основе всемирно-исторической борьбы капитализма с пролетариатом, оказались особенно необходимыми для защиты господства монополистического капитала от натиска пролетарской революции. Наиболее полно и ярко современный буржуазно-ораторский стиль воплощен в речах фашистов и социал-фашистов (социал-демократов); сущность этого стиля наилучшим образом раскрывается в свете замечания «Коммунистического манифеста» по поводу буржуазного социализма: «Наиболее подходящее для себя выражение буржуазный социализм находит лишь тогда, когда превращается в простую риторическую фигуру» (Маркс К. и Энгельс Ф., Сочин., т. V, изд. ИМЭ, М.—Л., 1929, стр. 509). Загнивание буржуазной демократии сопровождается качественным декадансом ораторства, становящегося все более выхолащенной «риторической фигурой», содержанием к-рой является она сама. Снова ораторское слово сближается с заклинательной «словесной магией». Этого требует неразрешимое противоречие: буржуазия не может обойтись без идеологической «обработки общественного мнения», а классовые интересы буржуазии противоположны реальным интересам всего остального общества; поэтому у буржуазии нет действительно общего по содержанию языка с массами. Этот общий язык она стала фальсифицировать на другой день после своей победы над феодализмом — и чем дальше, тем больше. Адресуясь к массам и их жизненным интересам, Р. о. буржуазии оказывается речью с фальшивым адресом и мистифицирован-

ным содержанием, выражение к-рого прикрывает подлинно классово-эгоистические интересы. Новейшим примером буржуазной Р. о. на этапе ее распада, примером, ярко демонстрирующим характерные особенности этого этапа, является фашистская Р. о. (Геринг, Гитлер и др.). Отличительным признаком речей фашистов является подмена убеждения уверениями, документации магическими заклинаниями, подмена действительности, ее отражения в Р. о. мистификацией действительности. Этому способствует и внешняя театрализация — обстановка, одежда, — которая сопутствует ораторствованию фашистов. И в области Р. о., как и во всем остальном, буржуазная природа фашизма выступает предельно выразительно.

Пролетариат владеет научно-достоверной диалектико-материалистической теорией и ведет научно обоснованную политику; с другой стороны, он не нуждается в средствах обмана для достижения своих классовых интересов, т. к. эти интересы действительно совпадают с интересами всех трудящихся. Пролетариат стремится не к мистификации классовой борьбы, а к предельному обнажению ее сущности, т. к. его задачей является уничтожение классов и построение бесклассового общества. Поэтому пролетариат враждебен всякой риторике и риторичности, всякой фразе. Пользуясь Р. о. как орудием борьбы за социализм, пролетариат стремится к наиболее адекватному, полному, всестороннему и действительному выражению реального положения вещей, и это выражение действительно, а не фиктивно адресуется широчайшим массам. Все средства ораторской выразительности, направленные на раскрытие осознания действительности, служат этой задаче, а не риторической «магии», «безразличной к правде». Это не значит, разумеется, что пролетарская Р. о. ограничивается простым констатированием фактов действительности. Волевая целенаправленность — необходимое ее свойство. Отсюда и эмоциональная насыщенность пролетарской Р. о. Но действительность последней вытекает из раскрытия объективной действительности и дальше всего отстоит от магических заклинаний. На ранних этапах пролетарского движения, до соединения его с теорией научного социализма (марксизмом) и до создания самостоятельной политической партии, ораторы пролетариата пользуются еще буржуазным риторическим языком. В эпоху чартизма в речах ораторов-чартистов еще сильны риторические элементы, поскольку сильны еще мелкобуржуазные иллюзии, поскольку пролетариат боролся еще под знаменем буржуазной демократии и либеральной рабочей политики (Гарней, О'Коннор, Джонс и др.). Риторические формы выражали новое социальное содержание, но не осознанное еще до конца как новое, еще искаженное буржуазно-демократической «мифологией». А впоследствии ораторы соц.-дем. (и тогда, когда она была рабочей партией) попадали «во власть фразы», т. е. риторического языка, всякий раз, как они отражали то или иное буржуазное влияние, уклонялись от марксизма, не совместимого с «фразой». Маркс и Эн-

гельс дали впервые в мировой истории образцы пролетарской Р. о., принципиально и практически чуждой всякой риторике и риторичности. Сдобренному «патетическими газами» выражению абстрактных формально-логических неподвижных понятий и субъективно-диалектической игре понятиями был противопоставлен новый речевой стиль, выражение конкретных диалектических понятий и их анализа, вскрывающего наглядно процесс образования понятий и обнажающего противоречия, в них заложенные, для всестороннего гибкого отражения действительности. В речи «О свободе торговли» [1848] Маркс дал классический образец пролетарского речевого стиля, разоблачающего подлинную действительность: «... Не позволяйте обманывать себя абстрактным словом свобода. Чья свобода? Это слово не означает свободы одной личности по отношению к другой. Оно означает свободу, которою капитал пользуется для угнетения рабочего. Зачем освящать свободную конкуренцию этой идеей свободы? Ведь эта идея свободы сама представляет собою продукт того порядка вещей, который...» и т. д. (Маркс К. и Энгельс Ф., Сочин., т. V, изд. ИМЭ, М.—Л., 1929, стр. 459). Так началась историческая борьба против «прятанья», скрыванья, «загушевывания» действительности, против иллюзорности, искажения реальных фактов и отношений посредством риторической «ловкости»: «патетических газом», двусмысленности, абстрактности, восклицаний, лести, клеветы, запугиваний, уговариваний, стилевой мимикрии и т. д. и т. п. Эта борьба стала неотъемлемым признаком пролетарской Р. о. В речах большевистских ораторов (а также ораторов компартий других стран) дальше развились заложенные Марксом и Энгельсом основы пролетарской ораторской практики.

Ораторская практика Маркса и Энгельса получила дальнейшее широкое и глубокое развитие всемирно-исторического значения в речах большевистских ораторов—и прежде всего Ленина и Сталина. Тов. Сталин характеризовал ораторское искусство Ленина следующими словами: «Необычайная сила убеждения, простота и ясность аргументации, короткие и всем понятные фразы, отсутствие рисовки, отсутствие головокружительных жестов и эффектных фраз, бьющих на впечатление,—все это выгодно отличало речи Ленина от речей обычных „парламентских“ ораторов.

Но меня пленила тогда не эта сторона речей Ленина. Меня пленила та непреодолимая сила логики в речах Ленина, которая несколько сухо, но зато основательно овладевает аудиторией, постепенно электризует ее и потом берет ее в плен, как говорят, без остатка. Я помню, как говорили тогда многие из делегатов: „Логика в речах Ленина—это какие-то всеисильные щупальцы, которые охватывают тебя со всех сторон клещами и из объятий которых нет мочи вырваться: либо сдавайся, либо решайся на полный провал“.

Я думаю, что эта особенность в речах Ленина является самой сильной стороной его ораторского искусства» (И. Сталин, О Ленине, «Правда», 1924, от 24/II; перепеч. там же, 1934, от 21/I). У т. Сталина в его речах чет-

ко выступает та же предельная логическая последовательность, аргументированность, ясность и простота. Скультурная лепка всей речи и филигранная отточенность формулировок придают речам т. Сталина на фоне пролетарской Р. о. качества особенно высоко стоящих образцов.

Библиография: Bentham J., The book of fallacies, 1824; M und t Th., Die Staatsberedsamkeit der neueren Völker, Berlin, 1848; Perrot G., L'éloquence politique et judiciaire à Athènes, P., 1873; A u b e r t i n Ch., L'éloquence politique et parlementaire en France avant 1789, P., 1882; B l a s s., Die attische Beredsamkeit (I—IV), Lpz., 1868—1881, 2 Aufl., 1887—1898; W i t z., L'éloquence scientifique, Bruges, 1887; C h a b r i e r A., Les orateurs politiques de la France, P., 1887; H a r r i s R., Hints on advocacy, New ed., L., 1889; O r t l o f f H., Die gerichtliche Redekunst, 2 Ausg., Berlin, 1890; F l a t h e Th., Deutsche Reden, 2 Bde, Lpz., 1893—1894; R i n g w a l t R., ed., Modern American oratory, 1898; B r a s t o w L., Representative modern Preachers, 1904; A u l a r d F. A., Les orateurs de la Révolution, nouv. éd., 3 vv., Paris, 1905—1907; N o r d e n E., Die antike Kunstprosa vom VI. Jh. bis in die Zeit der Renaissance, 4 Bde, Lpz., 1915—1923; D a m a s c h k e A., Geschichte der Redekunst, Jena, 1921; C o c h r a n e R., The treasury of British eloquence, Edinb., 1897; R e i n a c h J., L'éloquence française depuis la Révolution jusqu'à nos jours, P., 1894 (хрестом. образцы со вступ. статьей) и др. Особенно велико количество практических руководств—франц., англ. и немецк.—и изданий речей. На русск. яз. литература крайне незначительна; наиболее существенны: Т и м о ф е в А., Очерки по истории красноречия, СПб, 1899; Е г о ж е, Судебное красноречие в России, СПб, 1900; Е г о ж е, Речь сторон в уголовном процессе, СПб, 1897; С е р г е и ч П., Искусство речи на суде, СПб, 1910; Л и х о в е ц к и й Л., Характеристики известных русских судебных ораторов, СПб, 1902; К у д р и н Н., Очерки современной Франции, СПб, 1904; Д е р ю ж и н с к и й В., Публичные митинги в Англии, «Вестник Европы», 1893, №№ 2 и 3; О л а р А., Ораторы революции, 2 тт., М., 1907—1908 (неполн. перев.); Ш м а к о в А., Судебные ораторы Франции, М., 1888 (Сборник речей со статьей Беррье «Очерк истории красноречия»; Толмачев Я., Военное красноречие, основанное на общих началах словесности с присовокупленным примером в разных родах оного, СПб, 1825; и др. Об ораторской речи в свете риторической проблемы: Г а р р и с Р., Школа адвокатуры, СПб, 1911; Г л и н с к и й В., Русское судебное красноречие, СПб, 1897; Л е в е н с т и л ь А., Речь государственного обвинителя в уголовном суде, СПб, 1894; А р с е н ь е в К., Французская адвокатура, «Вестник Европы», 1886, № 1; П е в ш и ц к и й В. Ф., Церковное красноречие и его основные законы, Киев, 1906; Г о ф м а н В., Слово оратора. (Риторика и политика), Изд-во писателей в Ленинграде, Л., 1932 (см. также библиографические указания к «Реторике»).

В. Гофман

РЕШАД Нури [ок. 1892—]—турецкий писатель. Работал в качестве учителя начальной школы, затем, получив высшее образование,—средней школы. Уехал из Стамбула в провинцию, считая важнейшей задачей просветительную работу среди низших слоев народа. Эта связь с жизнью страны позволила Р. накопить большой материал для лит-ой работы. Р. стал печататься после революции 1908 в условиях большого оживления турецкой лит-ры. Начал Р. с театральной критики. Затем выступил как драматург, написав «Ханчер» (Кинжал), «Ески рууа» (Старый сон) и др., поставленные в крупнейшем национальном театре Стамбула «Дарюльбедае». Одновременно Р. написал ряд рассказов. Значение Р. в турецкой лит-ре определяется однако не этими произведениями, а большими романами и прежде всего романом «Чалы-Кушу» (Королек). Турецкая лит-ра даже периода «Эдебийат-Джедида» (Новая литература) занималась гл. обр. жизнью стамбульской аристократии, буржуазии и мещанства (см. «Турецкая литература»). Решад показал про-

винциальную Турцию, реалистически вскрыл противоречия между «прекрасным» буржуазно-помещичьим Стамбулом и нищей, разоренной Анатолией. В «Чалы-Кушу» Р. дал образ Фериде, девушки, вышедшей из «воспитанной» семьи Стамбула, покинувшей спокойную жизнь и приехавшей в Анатолию с целью просвещать «жалких детей народа». Претерпевая огромные трудности, она в качестве учительницы работает в Анатолии. «Лицом к Анатолии, к народу, который погряз в темноте» — таков основной смысл романа. Вместе с тем положительным героем выступает здесь и представитель пантуркизма, защитник националистических идей. Реализму Р. соответствует и язык его романа — живой, простой, близкий к разговорной речи. Язык Р. является образцовым языком прозы современной турецкой лит-ры. Романом «Чалы-Кушу», этим крупнейшим явлением новой турецкой лит-ры, а также другим своим романом — «Дуактан-Кальбе» (От губ в сердце) — Р. выступает как яркий выразитель буржуазно-демократического и националистического движения новой Турции.

Библиография: I. Кроме указ. в тексте: Теменна (Приветствие); Сонмюк йылдызлар (Гашенные звезды); Гизли Эл (Тайная рука); Таш парчасы (Кусок камня) и др.

II. Исмаил Хабиб, История новой турецкой литературы, Стамбул, 1925; Исмаил Хикмет, История турецкой литературы (Двадцатый век), Баку, 1926.

Джс. Акрем

РЕШЕТНИКОВ Федор Михайлович [1841—1871] — беллетрист. Дед Р. был уездным казначеем, отец — дьячком, к концу жизни — почтальоном. Мать — дочь дьячка. Дядя и воспитатель был приемщиком почтовой конторы в Перми. Родился Р. в Екатеринбурге, воспитывался и учился в Перми — сначала в приходском училище, а затем — в уездном. В 1856 учение Р. было прервано: за хищение корреспонденции из почтовой конторы он был предан суду; по малолетству был приговорен к «эпитимии» в монастыре. Наказание Р. отбывал в Соликамске, где монахи приучили Р. к вину. Через год прерванное учение возобновилось; в 1859 Р. окончил уездное училище и уехал из Перми в Екатеринбург, куда был переведен его воспитатель-дядя. В том же году Р. определился на службу в екатеринбургский уездный суд, был сначала писцом, а затем и. д. начальника горнозаводского стола. В Екатеринбурге начались первые лит-ые опыты Р., сурово встреченные домашними. Широкое развитие творческая деятельность Р. получила в Перми, куда он перевелся канцелярским служащим пермской казенной палаты [1861]. В Перми же, в местной газете, появились и первые печатные произведения Р. [1862]. В 1863 по протекции ревизовавшего пермские учреждения министерского чиновника Р. перевелся в Петербург, поступил канцелярским служащим одного из департаментов министерства финансов и в том же году начал сотрудничать в «Северной пчеле». В 1864 в «Современнике» были напечатаны «Подлиповцы», написанные вероятно еще в Перми, «Ставленник», «Махся»; в «Русском слове» — «Воспоминания детства». В том же году Р. вышел в отставку и с этого времени жил лит-ым трудом. В 1865, после поезд-

ки на родину, Р. написал большой роман — «Горнорабочие». Первая часть романа была напечатана в «Современнике», две другие после закрытия «Современника» остались на руках у Р. Второй роман из жизни горнорабочих — «Глумовы» — Р. печатал в «Деле» [1866—1867], но напечатаны были только две части: третью часть редакция «Дела» печатать не согласилась. Только третий роман Р. из рабочей жизни — «Где лучше?» — был напечатан полностью («Отечественные записки», 1868). В 1867 семья Р. переселилась



в Брест, где жена Р. получила должность повивальной бабки. В 1867 у Р. появились первые признаки грозной болезни — кровохарканье. В 1870 семья Р. переселилась в Петербург. В том же году вышел новый роман Р. «Свой хлеб». В марте 1871 Решетников умер от отека легких.

Своеобразие творчества Р., резко отличавшее его от других писателей демократического лагеря, — ярко выраженный интерес к рабочему классу, его положению и материальному быту. Этими темами определяется особое место Р. среди группы писателей-шестидесятников (Голицинский, Левитов в известной части своих произведений, Воронов, молодой Гл. Успенский), которых объединяла принадлежность к городской мелкобуржуазной демократии, равнодушие к «народнической» проблематике, понимание противоречий интересов городской бедноты и их эксплуататоров, политический индифферентизм, пессимистическая оценка будущего. Данная группа резко отличалась от революционно-демократических писателей, идеологов революционного крестьянства, — Чернышевского, Некрасова, Салтыкова и др., — в революционной борьбе с помещиками и буржуазией осуществлявших требования крестьянской демократии.

Народническая критика 70-х гг. не умела различать в «народном мире» составлявшие этот мир стихии. Критика эта, отмечая особенности творчества и интересов Решетникова (Ткачев), находила в них черты «народного реализма» — не больше (Шелгунов, Скабичев-

ский и др.). Эпигоны народнической критики совершенно игнорировали указанное своеобразие Р. и включали его в одну группу с писателями ярко выраженного народнического направления. Наиболее близкими к народничеству в смысле интереса к крестьянству, его положению являются «Подлиповцы». Здесь даны ужасные картины нищенской жизни деревни, где люди живут, как «лошадь и коровы», и где их животной жизни противопоставлена точка автора по человеческому, хотя бы несколько обеспеченному существованию. Но народническая ортодоксия — «мир», «община» — и в этом произведении чужда Р. Основным же содержанием творчества Р. является вопрос о положении рабочих, оставивших деревню и ищущих счастья в наемном труде. Темы о рабочих — волжанах, уральских, петербургских и т. д. — основные темы его произведений, начиная с ранних («Скрипач», «Раскольник») и кончая таким, казалось бы, проблемным, интеллигентским романом, как «Свой хлеб». Говоря о русском рабочем классе в эпоху его становления, Р. не мог обойти деревню и крестьянства и в своих «рабочих» (по темам) произведениях, но оно интересует его только тогда, когда выходит из-под «власти земли» и отправляется на поиски «где лучше» («Старые и новые знакомые», «На заработки», «Женщины Никольского рынка», ряд персонажей и ситуаций в «Где лучше?» и пр.). Однако определение Р. как «пролетарского писателя начального часа» (Дивильковский), «предшественника пролетарской литературы» (Бродский-Краснов) не может считаться правильным. Р. твердо усвоил истину, что «бедному человеку с ничтожным званием нечего и думать о свободе», что только «богачество» — экономическая независимость — путь к освобождению; он видит, что личное освобождение отдельных рабочих порождает кулаков и эксплуататоров (Корчагин в «Глумовых»), но мысль его не находит выхода: на вопрос «где лучше» — он может ответить только одно: «на том свете, должно быть, лучше». Пессимизм Р., равнодушие к политической борьбе его эпохи, недоверие к революционной интеллигенции, возглавлявшей эту борьбу (см. «Дневник»), — все это не дает никакого права считать Р. идеологом пролетариата даже той ранней стадии пролетарской борьбы. Р. выражает в своем творчестве настроения темной, отсталой, забытой крепостным правом рабочей массы, отделенного от земли крестьянства, городского мещанства. Тем не менее постановка проблемы «рабочего человека» в большой лит-ре, до к-рой Р. поднялся, указание на неразрешимость ее при данных условиях — огромная лит-ая заслуга Р. перед пролетарским движением, и, несмотря на авторский пессимизм, выводы, к к-рым приходили читатели Р., не могли не будить революционной мысли. Это революционизирующее значение творчества Р. особенно велико было в условиях его времени, когда господствовала литература либерального дворянства и буржуазии (Тургенев, Гончаров и др.).

Враждебная демократии критика отказывала Р. в художественном мастерстве: голое

фотографирование низменных сторон жизни — главное обвинение, предъявлявшееся Р. из правого лагеря (Авсеенко, позже Чуйко). Расположенная к Р. критика робко защищала его как художника, изобретая вездестетические категории для определения его художественного мастерства и дарования: «талант тщательного и точного наблюдения» (Михайловский), «характеристичность» (Е. Соловьев), «публицистическое искусство» (Дивильковский); «трезвая правда», которая «дальше исти не может», — так определял характер творчества Решетникова Тургенев. Изучение экономической стороны жизни («вгрызание в жизнь»), борьба с выдумкой («фантазией»), установка на общественную полезность («делать пользу людям») — таково эстетическое credo самого Р. Это сближает в какой-то степени его эстетические воззрения с эстетической теорией Чернышевского, хотя положительно можно утверждать, что философия Чернышевского была недоступна Р. В действительности творчество Р., не лишенное натурализма, обнаруживает большую наблюдательность и вдумчивость автора; Р. дал очень выразительную характеристику изображавшейся им среды.

Критика указывала, что в своем художественном творчестве Р. материалистически подходил к жизни (Ткачев и др.), но материализм его примитивен и схематичен; слишком непосредственна у Р. связь между гнетущими экономич. условиями и движением масс и отдельных лиц в его романах и очерках. Масса механически складывается из отдельных человеческих единиц, и ее движение есть только результат действия одинаково направленных сил. Такова бурлацкая толпа, движущаяся к реке в «Подлиповцах», толпа женщин на Никольском рынке, толпа соленок на варницах и т. д. Каждый из его персонажей думает, чувствует, стремится, как все; пожалуй только в Василии Корчагине («Глумовы») — он же Влас Короваев в «Где лучше?» — намечается что-то свое — по крайней мере он не сразу идет по той дороге, по к-рой движутся другие. Каждый выделенный автором из массы персонаж точно отражает массу; был бы выделен другой, он действовал бы также. Личность у Р. бессильна. Она вся целиком зависит от тех обстоятельств, к-рые образуют данную ситуацию, и ничего не пытается в них изменить. В лучшем случае личность либо приспособляется к обстоятельствам, ищет, «где лучше», спокойнее, где не так бы били, где не так бы было голодно (Петров, Терентий Горюнов — «Где лучше?»), Дарья Андреева — «Свой хлеб», Пила и Сысойка — «Подлиповцы»), либо стихийно протестует, озлобленно уходит из жизни (Яшка, Илья Глумов и др.). Правда, личность растет по мере развертывания сюжета: к концу «очерка» выросли Пила и Сысойка, «развилась» дети Пилы, растет Пелагея Прохорова. Но рост героев Р. мало меняет дело: экономическая стихия тяготеет над ними все так же, не вызывая осознанной жажды борьбы и противодействия. Поскольку жизнь массы обусловлена только стихией, теряется смысл отражать внутреннее переживания живой личности. Жизненный ее про-

цесс превращается в физиологический, лишь слегка усложненный простейшими психическими актами, до крайности примитивными ощущениями. Несмотря на натуралистич. характер, творчество Р. дает яркие картины социальной действительности своего времени.

Библиография: I. Сочинения, 2 тт., изд. К. Н. Плотинова, СПб, 1869 (прижизненное изд.); Сочинения, 2 тт., изд. К. Т. Солдатенкова, М., 1874 (ред. Г. И. Успенского, с его вступ. статей); Сочинения, в 2 тт., дешевое изд. Ф. Павленкова, СПб, 1890 (ред. М. А. Протопопова и его вступ. статья); То же, изд. 2. СПб, 1896; Полное собр. сочин., в 2 тт., изд. книжн. маг. П. В. Жуковника, СПб, 1904 (ред. А. М. Скабичевского и его вступ. статья); Из литературного наследия Ф. М. Решетникова, ред. и вступ. ст. И. И. Векслера, изд. Академии наук СССР, Л., 1932; Избранные сочинения, под ред. И. С. Панова и И. Ф. Рюмина, вступ. ст. и примеч. К. В. Боголюбова, Уральское обл. гос. изд., Свердловск, 1933; Подлиповцы, Этнографический очерк (из жизни бурлаков), в 2 чч., изд. С. В. Звонарева, СПб, 1868; Где лучше?, Роман, в 2 чч., изд. то же, СПб, 1869; Свой хлеб, Роман, в 2 чч., изд. К. Н. Плотинова, СПб, 1871; Знакомые портреты (Былые чудеса, Никола Знаменский, Повесть об отставном коллежском ассесоре Зуботачине, Внучики), изд. В. В. Оболенского, СПб, 1878; Подлиповцы, Этнографический очерк из жизни бурлаков, изд. И. Л. Тузова, СПб, 1880; Глушовой, Роман, изд. то же, СПб, 1880; Свой хлеб, Роман, изд. то же, СПб, 1880; В смуте, Драма в 5 д., изд. журн. «Русское богатство», СПб, 1887; Рассказы: Никола Знаменский, Шелиховостов, изд. Лит. изд. Отд. Н. К. по Пр., М., 1918; Никола Знаменский, Тетушка Парина, изд. то же, П., 1919; Яшка, изд. то же, М., 1919; Подлиповцы, Гиз, М., 1920; То же, «Зиф», М.—Л., 1929; То же, М.—Л., 1930; I. Трудно поверить II. Филармонический концерт, «Литературное наследство», кн. I (М., 1931); Дневник, «Литературное наследство», кн. III (М., 1932).

II. Чужак Н., Литература низшего строения, «Новый Леп», 1928, № 10—11; Дьявольские и я., Пролетписатель начального часа, «Красная новь», 1928, № 12; Шаптевал, Повести и романы Ф. М. Решетникова, «Ученые записки Пермского Г. У.», 1929, № 1; Вальбе Е., К 60-летию со дня смерти Ф. М. Решетникова, «Резец», 1931, № 10; Ефремина А., Ф. М. Решетников (К 60-летию со дня смерти), «На литературном посту», 1931, № 9 (см. «Красная нива», 1930, № 9); Векслер И., Из предистории пролетарской литературы, «Литературное наследство», 1931, № 4; Ето же, К истории горнозаводских романов Ф. М. Решетникова, «Изв. Академии наук СССР, Отд. Общ. Наук», 1932, № 1; Ето же, Судьба литературного наследия Ф. М. Решетникова, «Литературное наследство», 1932, № 3; Ето же, Ф. М. Решетников в критике, «Изв. Академии наук СССР, Отд. Общ. Наук», 1932, № 6 и 8; Бродский И.-Краснов М., Предшественник пролетарской литературы, изд. Жургаобиздательства, М., 1933 (В-на «Огонек»); Боголюбов К., Ф. М. Решетников, «Штурм» (Свердловск), 1933, № 11—12.

III. Бывков П., Полное собр. сочин. Ф. М. Решетникова, т. II, СПб, 1904; Венгерова А. С., Критико-биографический словарь русских писателей и ученых, т. VI, СПб, 1897—1904; Владиславлев И. В., Русские писатели, издание 4, Л., 1924; Ето же, Литература великого десятилетия, т. I, М.—Л., 1928.

РЕШЕТОВ Александр Ефимович [1909—]—современный поэт. Р. в семье крестьянина. Член ВКП(б) с 1930. Начал печататься с 1928 в журн. «Резец». В 1931 состоял в ЛАПП. Творчество Р. всецело связано с реконструктивным периодом. Комсомольская молодежь, ее настроения, формирующиеся в условиях напряженной борьбы за социализм, коллективизация деревни, борьба с кулачеством—основные мотивы первого сборника стихов Р. «Так мы живем!» [1931]. Достоинства и недостатки сборника характерны для творчества большинства начинающих рабочих-поэтов. К первым относится партийная направленность стихов Решетова, ко вторым—слабое умение автора раскрыть поставленную тему в полновесных образах. Стихи слабы технически. Вторая книга («В пути», 1934) значительно лучше первой. Р. показывает гибель

старой деревни и сдвиги, происшедшие в сознании колхозных масс. Лучше удается Р. разоблачение собственнической психологии, образы же социалистической деревни слабее. Наиболее острые моменты колхозной действительности—классовая борьба, организация социалистических форм труда—затронуты поверхностно.

Библиография: I. Так мы живем!, ГИХЛ, Л.—М., 1931; То же, 2 дополненное и переработанное изд., «Молодая гвардия», М.—Л., 1932; В пути, Изд-во писателей в Ленинграде, Л., 1934; Стихотворения 1928—1933 гг., изд. «Молодая гвардия», Л., 1934.

II. Рецензии на сборник «Так мы живем!»: Мессер Р., «Звезда», 1931, № 5; «Книга—строителям социализма», 1931, № 14; Г. А., «Молодая гвардия», 1931, № 17—18; «Юный пролетарий», 1932, № 33; Надеждина С., «Книга молодежи», 1932, № 12; Дольцов М., «Художественная литература», 1932, № 2. На «Стихотворения 1928—1933 гг.»: Родов С., «Известия ЦИК СССР и ВЦИК», 1934, № 235, 6 октября.

РЖЕВСКИЙ Алексей Андреевич [1737—1804]—популярный в XVIII в. лирический поэт, член Российской академии, видный масон. Происходил из старинного дворянского рода. Его кратковременная литературная деятельность [1759—1763] носит отпечаток аристократического дилетанства. Блестящая придворная карьера в царствование Екатерины II заглушила в Р. писателя: за всю последующую жизнь он написал всего несколько од и две трагедии: «Прелеста» и «Смердий» (ставились на сцене, напечатаны не были).

Поэтическое наследие Р. отличается богатством жанров: он писал оды—торжественные и анакреонтические, элегии, идиллии, стансы, сонеты, эклоги, басни, притчи и т. д. По своему лит-ому направлению Р. примыкал к группе Сумарокова и на первом этапе своего творчества сильно ему подражал. Оды Р., посвященные императорам, царствования которых он пережил, шаблонны; лучшие его произведения—стансы и элегии. В них преобладают мотивы неразделенной и тоскующей любви и грусти о непостоянстве и суете всего земного. Лирика Р. всегда соединена с дидактикой и является отголоском его масонских взглядов. Проповедь рационалистической добродетели, умеренности и внутреннего самоусовершенствования сочетается с признанием неизбежности желаний и страстей; истинное блаженство дает лишь душевное спокойствие, доступное человеку на всех без различия ступенях социальной лестницы; конечное успокоение и свободу дает смерть.

Внутренняя сосредоточенность некоторой части лирики Р. выгодно выделяет ее на браурном фоне торжественной поэзии его эпохи; однако образами и красками она не богата. Идеальная опустошенность привела Р. к преобладанию в его творчестве формы над содержанием. Р. внес в поэзию ряд сложных лит-ых приемов: стихотворение-период, построенное по типу загадки, стихотворение, читаемое с разным расположением строк, ода из односложных слов и т. п. подчеркнутые ухищрения стиля.

Стихотворения Р. печатались в журн. «Трудолюбивая пчела» и «Ежемесячные сочинения» [1759], «Полезное увеселение» [1760—1762] и «Свободные часы» [1763]; отдельным собранием изданы не были.

Библиография: П. Русский биографический словарь, т. Рейтерн—Рольдберг, СПб, 1913 (статья без подписи); Г у к о в с к и й Г. р., Ржевский, в его книге: Русская поэзия XVIII в., Л., 1927 (Вопросы поэтики, вып. X). Ш. Вейгеро в С. А., Русская поэзия, вып. VI, СПб, 1897. Т. Берхен-Глаголева

РЗАЙ Виктор Ефремович [1904—]—чувашский советский писатель. Р. в с. Ковали Уртарского р-на. Учился в Восточном пединституте в Казани. Начал печататься в 1926. В 1927 издал сборник стихов «Сямрăк вăхăт» (Молодость). В том же году напечатана поэма Р. «Пăхăр чĕлĕм» (Медная трубка). С 1928 Р. выступает исключительно как прозаик. Названный сборник стихотворений отражает идейные колебания молодого автора: стремление порвать с идиотизмом старой деревни, преодолеть кулацкие влияния, осознание Октябрьской революции как начала «новой жизни» и в то же время кулацко-националистическое восприятие советской деревни (в некоторых произведениях), романтизация отдельных сторон старой, уходящей деревни и любовное прощание с ней. Поэма «Медная трубка» трактует Октябрь исключительно в аспекте расплаты батрака Алексея (председателя комбеды) с отдельным кулаком, но не показывает борьбы беднейшего крестьянства, организованного в комбеды, против контрреволюционного кулачества. В другой повести—«Пушар»—недостаточная классовая сознательность Р. определяет собою некоторое облагораживание образов представителей контрреволюции. В общем произведение первого периода творчества Р. [1926—1929] указывают, что он не понимал еще социалистической сущности Октября.

Повесть «Тăпра каласать» (Говорит земля, опубликованы первые главы) свидетельствует об искренней и решительной перестройке Р. В этой повести, изображающей социалистическую переделку деревни, писатель с большим мастерством создает образы борцов за коллективизацию, успешно преодолевая схематизм и натуралистическую поверхностность в показе людей и фактов. Язык его обретает все большую ясность и простоту.

Библиография: I. На чувашск. яз.: Сямрăк вăхăт (Сб.), Чебоксары, 1927; Пăхăр чĕлĕм (Поэма), журн. «Сунтал», 1927, № 5; Сăкман айĕни ача амăше, Шанна вĕлтĕрĕнем, Иудла пусем и др. рассказы, газ. «Канаш» за 1926—1927; Усĕ халха (Повесть), там же, сентябрь 1927; Серия сатирических и юмористических рассказов (около 20), в журн. «Капăн» за 1927; О, хĕвел (Рассказ), альм. «Утам», № 2; Висĕ калав (Сб. детских рассказов, под псевдонимом Ш е п п е В.), Казань, 1930; Тăпра каласать (Повесть), альм. «Утам», 1930, № 3 (I гл.), 1932, № 4 (II гл.); Петрушăн сăкман сюк, там же (под псевдонимом «Ш»); Кÿрĕшĕм (Рассказ), сб. «Пантун епĕ те колхоза вĕретĕш», Чувашиздат, 1933; О молодых чувашских писателях и наши задачи, Чувашиздат, 1934. На русско-ком. яз.: рассказы в журн. «Натис» (орг. Горьковского оргкомитета сов. писателей), 1933, № 7—8; Отрывок из повести «Тăпра каласать» под названием «Бурундуш», в сб. «С волжских берегов», Горьковское краевое изд-во, 1932.

II. И с а е в Д. м., Сб. критических статей «За пролетарскую литературу», Чувашиздат, 1930; К у з н е ц о в И. Д., Национальный вопрос и чувашская художественная литература, Чувашиздат, 1931 (статья «Сельсьял Миши пуларулахĕ тавра»); В а с и л ь е в П., Краткий очерк истории чувашской литературы, Центр-издат, М., 1930; Д а н и л о в Д. и др., Советская Чувашия, Соцгиз, М., 1933; Ф е д о р о в М., О поэме В. Рзай «Перед грозой», «Сунтал», 1927, № 4. Д. Данилов

РЗА-РАСУЛ [1910—]—азербайджанско-туркский советский поэт. В 1931 Р.-Р. опубликовал поэму «Большевистская весна». В

этом наиболее художественном своем произведении Р.-Р. пытается изобразить борьбу за хлопок в Азербайджане. Оно проникнуто пафосом соц. строительства. В 1932 вышла его книжка «Чапей», которая содержит поэму, посвященную революционному движению в Китае, и стих. «Октябрь». В «Чапее» Рза-Расул показывает борьбу китайских трудящихся против капитализма. К недостаткам его творчества следует отнести искусственность композиции, перегрузку метафорами. Последняя поэма Р.-Р. «Алмания» (Германия, 1933) является его лучшим произведением. В этой поэме Р.-Р. изображает революционное движение в Германии, фашистскую реакцию и частично процесс Димитрова.

Библиография: I. Большевицкая весна, журн. «Инкалаб ве меденет», Баку, 1931, № 3—4; Чапей, Баку, 1932.

II. Мехти Г., Литературные бои, Баку, 1932; Джахангиров, Предисловие к «Чапей», Баку, 1932. Д.с. Акрем

РИБЕЙРО Акилино [Aquilino Ribeiro, 1885—]—один из крупнейших писателей современной Португалии. Рибейро—представитель той части мелкобуржуазной интеллигенции, к-рая тяготеет к радикально-революционным течениям европейской мысли, но не решается еще окончательно примкнуть к ним.

Р. начал с «региональных» рассказов, сразу обративших на себя внимание как исключительными достоинствами языка, так и четкостью в обрисовке людей, общественных отношений и природы португальской провинции. Его сборники новелл («Jardin dos tormentos», 1913, «Filhas de Babilonia», 1925) дают целую галерею типов, тесно связанных с окружающей их социально-бытовой атмосферой, чрезвычайно жизненных, реальных. Сочувственное отношение Рибейро к представителям низших классов заставляет португальскую критику сравнивать его рассказы с ранними произведениями Горького.

Переходя к роману, Р. пытается нарисовать более широкие социальные полотна. В «Via sinuosa» (Извилистый путь, 1918), рисуя мелкобуржуазную провинциальную среду последних лет монархии, Рибейро создает тип молодого человека нового поколения, ведущего борьбу против «отцов». Воспитанный в клерикальной семье, верной традициям, герою, по мере того как сталкивается с реальной жизнью, постепенно приходит к сознанию живности окружающей его обстановки, отказывается от нее, разоблачает церковь и ее реакционную деморализующую роль и становится революционером, борцом за раскрепощение от буржуазной догматики и лицемерия, за создание новых социальных и моральных ценностей. Не выходя за пределы индивидуалистического понимания свободы личности, не имея под ногами твердой почвы, герой характеризует целый социальный слой, отражает определенный этап в истории общественной мысли Португалии.

Этой же теме борьбы «отцов и детей», мятежа мелкобуржуазной молодежи против своей среды, в частности против церкви как основного зла пиренейских стран, посвятил Р. и роман «Человек, который убил дьявола» (O homem que matou o Diabo, 1930).

Библиография: П. Correia de Costa, Esa, Fialho e Aquilino, Lisboa, 1923; Cardoso de Oliveira J. M., Poetas e prosadores portugueses, Lisboa, 1923. Д. Выгодский

РИВАС, герцог, де [Angel de Saavedra y Ramirez de Rivas, 1791—1865]—испанский поэт и драматург. Родился в Кордове, в аристократической семье, участвовал в освободительной войне [1809], позднее принимал активное участие в политической борьбе, был депутатом и секретарем кортесов. Принадлежал к партии «восторженных» (крайних), вынужден был с большой группой революционно настроенной буржуазной интеллигенции эмигрировать вследствие абсолютистского террора. В Лондоне Ривас познакомился с Байроном и Вальтером Скоттом, в Париже увлекался идеями французского романтизма. Вернувшись в Испанию [1834], получил герцогский титул, постепенно сошелся с консерваторами, дважды назначался министром, послом в Италию и Париж, председателем Государственного совета.

Лит.-ая деятельность Риваса началась с подражания классикам («Ensayos poéticos», 1813); он писал поэмы, исторические оды, исторические трагедии («Ataulfo», «Alata», 1814, и др.), напоминающие Альфиери (см.). Сильное влияние В. Скотта произвело постепенный переворот в творчестве Р., введя в него романтические элементы, которые становятся главенствующими уже в поэме «El faro de Malta» [1828]. Следующая поэма «El Moro expósito» (Мавр найденный, 1834) знаменует собой победу романтизма как направления в Испании. Большая эпопея, воскрешающая испанскую и арабскую старину, излагающая древнюю легенду о семи инфантах Лары, была издана с предисловием Галиано, сыгравшим роль манифеста новой школы. В том же духе романтической стилизации древнего эпоса написаны и «Romances historicos» (Исторические романсы, 1841) Р.

Первое место в творчестве Р. занимает однако драма. Лучшее его драматическое произведение «Don Álvaro o la fuerza del sino» (прозаический текст—1831, частичная стихотворная переработка, изд. и постановка на сцене—1835). Экзотические образы, загадочные характеры, национально-временный колорит, возвышенная декламация наряду с рядом формальных «вольностей» (вольная рифма, чередование стихов с прозой, нарушение «единства», смешение трагического с комическим)—все это делает драму типичным продуктом романтической школы. Последующие драматические произведения Риваса не отличаются таким совершенством и не имели такого успеха, как названная пьеса, обеспечившая Р. видное место в развитии испанской драматургии.

Библиография: I. Obras completas, 5 vv., Madrid, 1854—1855; Obras, 7 vv., Madrid, 1894—1904; Romances, ed. di C. de Rivas Cherif, 2 vv., Madrid, 1912.

II. C u e t o L. A., de (marqués de Valmar), Discurso necrológico literario en elogio del Duque de Rivas, Madrid, 1866, перепеч. в «Memorias de la Academia española», Madrid, 1870, Anno I, v. II; Са ñ e t e M., Escritores españoles e hispano-americanos. El Duque de Rivas, Madrid, 1884; Р i ñ e y u g o E., El romanticismo en España, P., s. a.; A z o r i n, Rivas y Larra: razón social del romanticismo en España, Madrid, 1916; Е г о ж е, El Duque de Rivas, в кн. «Clásicos y modernos», Madrid, 1919 (Obras compl., v. XII); P e e r s E. A., Ri-

vas and romanticism in Spain, L., 1924; Е г о ж е, Angel de Saavedra, duque de Rivas, «Revue hispanique», 1923, v. 58, № 133-134; С м и р н о в А. А., Испанский романтизм, История западной литературы, под ред. Батюшкова, т. III, М., 1910. Д. Выгодский

РИД Джон [John Reed, 1887—1920]—американский революционный журналист. Похоронен на Красной площади у кремлевской стены. Р. вырос в состоятельной интеллигентной семье. Завершив свое образование в Гарвардском ун-те, обратился к журналистике.

Бурный рост рабочего движения и радикализация мелкобуржуазной интеллигенции



в США в первом десятилетии XX в. определили социальную направленность журналистской деятельности Р. Вместе с группой революционно настроенных литераторов Рид в 1910 основал и редактировал социалистический художественный ежемесячник «Masses» (Массы), от которого ведет свое начало нынешний орган американского революционного искусства [«New Masses», см. (Новые массы)]. Наиболее значительными эпизодами довоенного периода журналистской деятельности Р. нужно считать его выступления против Рокфеллера в связи с кровопролитной стачкой в Колорадо, выдающуюся активность в стачке текстильщиков в Паттерсоне и в особенности корреспондентскую деятельность в Мексике в годы крестьянской партизанской революции, направленной против англо-американского империализма и его ставленников. Сборник его очерков «Революционная Мексика» [1914]—яркая и смелая книга.

С первых месяцев империалистической войны Р.—корреспондент с театра военных действий. Его книга «Вдоль фронта», результат поездки по восточной окраине воюющей Европы (Балканы, Россия, Ближний Восток), интересна не только блестящими правдивыми зарисовками мрачной и своеобразной «фронтальной жизни». В ней ясно ощущается перерастание благодушного пацифизма автора и горячий принципиальный протест. Неудивительно, что в 1917 интернационалист Р., уже обвиненный отечественной прессой в «германофильстве», оказывается в России. Встав на

сторону большевиков, он был свидетелем и участником как предоктябрьских событий, так и самой революции. Вернувшись в США, Р. написал и издал книгу «Десять дней, которые потрясли мир» [1918] и, организовав с группой революционных социалистов раскол социалистической партии, принял участие в организации коммунистического рабочего движения. Травимый в печати и преследуемый полицией и судом, Рид снова едет в Россию. Он присутствует на II конгрессе Коминтерна как делегат США. На этом посту его постигла смерть. Книга Р. об Октябрьской революции—«10 дней, которые потрясли мир»—переведена на многие языки и в свое время сыграла громадную роль в деле революционного воспитания рабочих и интеллигенции за рубежом. Клевете буржуазной печати книга Р. противопоставила полное пафоса революционного героизма повествование о великих исторических днях Октября. Однако в ней имеются серьезные политические недостатки. Недостаточное понимание вопросов стратегии и тактики революции, крупнейшие ошибки в ряде положений (переоценка роли Троцкого, объективистское изображение штрейкбрехерства Каменева, Рязанова и др.) и т. п. делают книгу не соответствующей требованиям современного советского читателя.

Имя Рида как певца пролетарской революции стало знаменем американской революционной лит-ры. Объединения революционного искусства, созданные в последние годы во всех крупных городах США, носят название «Клубы имени Джона Рида».

Библиография: 1. 10 дней, которые потрясли мир, перев. В. Ярицкого, предисл. Н. Ленина и Н. Крупской. Краткая биография Джона Рида А. Р. Вильяма, изд. «Красная новь», Москва, 1923 (неис. изд.); Революционная Мексика, перев. П. Охрименко, предисл. к русск. изд. А. Р. Вильяма, изд. «Современные проблемы», М., 1925; Вдоль фронта, перев. И. В. Саблина и В. Ф. Корш, с предисл. А. Старчакова, «ЗиФ», М.—Л., 1928; Дочь революции, перев. Я. М. Черныка, с предисл. Н. Крупской, изд. «Московский рабочий», М., 1928 (то же под названием: Бродвой, перев. М. Г. Волосова, изд. «Прибой», Ленинград, 1928; Ночь на Бродвэе, перев. П. Охрименко, изд. «Пролетарий», Харьков, 1928).

П. Dos Passos, J. Jack Reed, «New Masses», 1930, Oct.; Gold M., John Reed's anniversary, там же; D i n a m o v S., The literary method of J. Reed, «Literature of the world revolution», 1931, 4, p. 106—116; H i c k s G., J. Reed, «New Masses», 1932, Dec.; И с б а х А. Л., «Октябрь», 1928, V (отзыв о книге «Вдоль фронта»); Д о с - П а с с о с Д., Джон Рид, «Вестник иностранной литературы», 1928, XI; Д и н а м о в С., Творческий метод Джона Рида, «На литературном посту», 1930, XV—XVI; В а л ь б е Б., Джон Рид (Опыт литературной характеристики), «Ленинград», 1930, V—VI.

А. Старцев

РИД Томас Майн [Thomas Maune Reid, 1818—1883]—английский беллетрист. Родился в бедной ирландской семье. 22 лет бежал в Америку, перепробовал ряд профессий; стал там известен как журналист; добровольцем принял участие в американско-мексиканской войне [1846—1848], в которой дослужился до капитанского чина; организовав отряд волонтеров, отправился на помощь баварской и венгерской революциям [1848], но прибыл в Европу слишком поздно. К 1850 относится первый роман Р.—«The Rifle Rangers». Занимался в Англии журналистикой и лит-ой работой, неудачными коммерческими предприятиями и пр. Первое собрание романов Р. в 15 тт. вышло в 1868.

Эпоха Р.—эпоха фритредерства—идеология только еще начавшей свою экспансию буржуазии. В Соединенных штатах, стране еще мало индустриализированной, эта экспансия осуществлялась руками эмигрировавшего из Европы крестьянства, и фритредерство здесь принимало радикальную окраску. В Англии, где Р. начинал свою лит-ую деятельность, фразеология естественных прав и естественного состояния человека по существу



лишь маскировала экспансионную политику капитализма. В лит-ре настроения стремящейся к колониальным завоеваниям буржуазии выразились в создании романа о смелом и обаятельном, романтическом юноше, ищущем приключений, к-рые обычно развертываются автором в патетически-приподнятой обстановке.

В творчестве Р. можно наметить два периода. Первый характеризуется повышенной романтизацией персонажей и фабулы, хотя сам автор акцентирует реальность своего материала («Охотник за скальпами»). В этот период ставятся социальные проблемы: «естественной жизни»—«The Desert home» (Жилище в пустыне, 1851, своеобразная руссоистская робинзонада), брака белого с «цветной»—«The Quadroon» (Квартетонка, 1856), права индейцев на «самоопределение»—«Osceola» (Осиола семинол, 1859). Тогда же Р. продолжает традиции Ф. Купера (см.) и Ф. Марриэта (см.). Это—время значительных лит-ых успехов Р. К началу 60-х гг. популярность Р. падает. После нескольких лет борьбы Р. сдает позиции и уезжает в Америку. Возвращение на родину знаменует собой начало второго периода—писания романов для юношества.

Романы эти пользовались популярностью благодаря занимательному экзотическому сюжету. Они близки романам путешествий, насыщены богатым этнографическим материалом («Прогулка молодых бойцов по Южной Африке»), полны боевых и охотничьих приключений («Всадник без головы», «Смер-

тельный выстрел» и т. д.). Образовательная ценность этих романов заключалась гл. обр. в описании экзотич. стран. В поздних произведениях Р. эта описательная часть стала преобладать. В них стирается грань между беллетристикой и научно-популярной книжкой.

В наст. время в странах английского яз. Р. совершенно не читается; он заслонен огромной (в значительной степени возросшей на его опыте) империалистической юношеской лит-рой.

Библиография: I. Works, 15 vv., N. Y., 1868; Собр. сочин., СПб, 1854—1874, в 20 тт.; приложение к журн. «Вокруг света», М., 1895—1896, 24 тт.; приложение к журн. «Природа и люди», СПб, 1907—1908; Собр. сочин., «ЗиФ», М., 1930, в 24 тт.

П. Reid E., Maune Reid, a memoir, L., 1890; Е. же, Maune Reid, his life and adventures, L., 1900; Языков Н., Детский романист, «Дело», 1874, IX; Сватуни К. А., Жюль Верн и Майн-Рид и образовательное значение их сочинений, «Естествознание и география», 1912, XI.

РИД Чарльз [Charles Reade, 1814—1884]—английский романист и драматург. Начал свою лит-ую деятельность как драматург.

Пьесы Рида—«Ladies Battle» (Женская война, 1851), «Angelo» (Анджело, 1851), «Masks and faces» [Маски и лица, 1852 (впоследствии переделанная в роман под названием «Peg Woffington», 1853)] и «Gold» (Золото, 1853)—не имели успеха (за исключением «Масок и лиц», считавшейся одним из его лучших произведений), и Рид, перейдя к прозе, приобрел известность социальным романом «It's never too late to mend» (Никогда не поздно исправиться, 1856), изображающим злоупотребления в тюрьмах. За ним последовала серия авантюрно-плутовских и уголовных «сенсационных» романов: «The course of true love never did run smooth» (Любовь никогда не протекает гладко, 1857), «Jack of all trades» (На все руки от скуки, 1858), «The autobiography of a thief» (Автобиография вора, 1858), «White Lies» (Ложь, 1860) и бытовой роман из жизни шотландских рыбаков «Christie Johnstone» (Христи Джонстон, 1853). В 1861 вышел исторический роман Р. «The cloister and the hearth» (Монастырь и дом), изображающий Голландию XV в. и выдержанный в тонах романтической традиции Скотта-Бульвера. В дальнейшем Рид вернулся к актуальной социальной тематике и после романа «Никогда не поздно исправиться» выпустил «Hard cash» (Наличные, 1863), где изобразил вопиющие условия в домах для умиренных; в 1869 вышел «Foul play» (Преступные дела), описывающий преступные махинации судовладельцев, а затем Р. выпустил реформистские романы «Put yourself in his place» (Поставьте себя на его место, 1870) и «A woman-hater» (Женоненавистник, 1877), изображающие нищету деревенского населения. Из сенсационных романов последнего периода интересны: «Griffith Gaunt» (Гриффит Гонт, 1866), «The wandering heir» (Наследник-скиталец, 1875; действие этих двух романов происходит в XVIII в.), «A simpleton» (Простофиля, 1873) и «A perilous secret» (Опасная тайна, 1884); несколько особняком стоит роман «Drink» (Пьянство, 1879), написанный под влиянием романа Золя «L'assommoir» (Западня).

Р., дворянин по происхождению (сын оксфордского сквайра), смыкается с реформист-

ской мелкой буржуазией, отражает в своем творчестве типичные для нее противоречия—отрицательное отношение к крупной промышленной буржуазии и симпатию к пролетариату, но наряду с этим боязнь социальной революции. Отсюда частичная критика существующего общественного строя, требования реформ и примиренчество к системе в целом. В творчестве Рида, как и в социальной лит-ре, порожденной чартистским движением, вообще нет попытки сокрушить капитализм, а лишь стремление внести в него поправки для предотвращения революции. Отметим однако противоречия между актуальной социально-политической тематикой и методом, к-рым Р. трактует свой материал.

Р. доводит распространенные в его время принципы сенсационного романа (гиперболизация, риторичность и мелодраматичность) до абсурда. Психологический анализ (за исключением «Монастыря и дома» и «Гриффита Гонты») у него почти отсутствует. Р. широко применяет приемы сенсационной романтики Радклифф, применяя их к новой конкретно-исторической обстановке. Полуразрушенные замки заменяются урбанистическим фоном зловонных улиц, чердаков и подвалов, долговязых тюрем и пр.; жестокий граф, герой готического романа, превращается в бесчестного коммерсанта, судовладельца, судебного инспектора и т. п., сохраняя однако черты традиционного злодея. В настоящее время социальные романы Рида представляют интерес лишь для изучающего историю Англии, так как содержат богатый документальный материал.

Библиография: I. На русск. яз. перев.: Лучше поздно, чем никогда, «Библиока для чтения», 1857, IX—XII; отд. изд., СПб, 1863; Никогда не поздно исправиться, СПб, 1857; Любит—не любит, М., 1860; Монастырь и любовь, «Отечественные записки», 1862, III, VII—XII; отд. изд., СПб, 1865; Тяжелые деньги, «Отечественные записки», 1864, I—VI; отд. изд., СПб, 1865; Ревность, «Отечественные записки», 1866, XII—XIV; 1867, I—III; Север и юг, М., 1867; Подлог, «Дело», 1868, X—XII; Поставьте себя на его место, СПб, 1869; Приключение Жерарда, СПб, 1871; Страшное искушение, СПб, 1871; Простушка, СПб, 1874; Вельможный бродяга, СПб, 1875; Ненавистник женщины, «Отечественные записки», 1877, VI—XII; отд. изд., СПб, 1877; Простая история, «Вестник Европы», 1884, XI—XII.

II. Coleman J., Ch. Reade as I knew him, L., 1903; Phillips W. E., Dickens, Reade and Collins, L., 1920; Hubay A., Zur Darstellungstechnik des englischen Romanen. Die Romanen in Charles Reades «Matter of Fact» Romanen. Wien, 1928; Ewin M., Ch. Reade, A biography, L., 1931. Н. Егорова

РИКТЮС Жан [Jehan Rictus, настоящее имя Габриель Рандон (Gabriel Randon), 1867—1933]—французский поэт. Деклассированный интеллигент, Р. с раннего детства прошел тяжелую школу лишений: был учеником торговцем, мальчиком для посылок, мелким служащим. Читал за плату стихи в кабачках Монмартра. Кроме автобиографического романа «Fil-de-fer» [1906] популярные сборники его поэм, из к-рых самый значительный—«Les soliloques du pauvre» [1897]—неоднократно переиздавался. Стихи Р.—мрачные образы отчаяния, нищеты и бесприютности (одна из лучших поэм «Les maisons»). Ненависть поэта к капиталистическому строю ограничивается мелкобуржуазным бунтом анархиста-одиночки, выброшенного за борт буржуазного благополучия.

Поэмы Риктуса написаны в приподнято-патетическом тоне; вместе с тем автор нарочито загромождает свой словарь жаргоном улиц и предместий.

Библиография: I. Les soliloques du pauvre, 2-е éd., 1903 (с илл. Стейнлена); Doleances, 1900; Cantilènes du malheur, 1902; Le cœur populaire, 1914; Dimanche et lundi férié ou le Numéro gagnant, 1905; Un bleu littéraire: Le cas Edmond Rostand, 1903.

II. L. A n d r e J., Les soliloques du pauvre de J. Rictus, P., 1930 (в серии «Les grands événements littéraires»). Н. П.-Ф.

РИЛЬКЕ Райнер Мария [Rilke, 1875—1926] — один из крупнейших немецких поэтов, представитель неоромантизма дофашистской Европы. Принадлежал к старинному аристократическому роду. Р. в Праге. Там же получил



М.М.

первоначальное образование, затем учился в Мюнхене и Берлине. Много путешествовал. Во время мировой войны жил в Швейцарии. Долгие годы жил во Франции, был другом и личным секретарем скульптора Родена. 1899—1900 провел в России. Вел уединенный, почти отшельнический образ жизни. Исследователи справедливо ставят Рильке в тесную связь с группой немецких модернистов, возглавлявшейся Ст. Георге (см.): близость эта проявляется в своеобразном лирическом индивидуализме, в утонченном самоуглублении, в пренебрежении самоценностью реального мира, в пренебрежении тематикой конкретной жизни человечества и, в связи с этим, в тяготении к примитивному, к праисторическому. Существеннейшая роль в произведениях Рильке принадлежит двум тематическим комплексам — «вещам» и «богу». Под «вещью» (Ding) Р. понимает и явления природы (камни, горы, деревья) и предметы, созданные человеком (башни, дома, саркофаг, витражи собора), которые являются в его изображении живыми и одушевленными. В своей лирике Рильке дает ряд мастерских образов «вещи». Однако и в таких подчеркнута «вещных» тенденция поэта сказывается его гипертрофированный субъективизм: не вещь в своем объективном бытии или в своем значении для практических потребностей человека, а вещь в субъективном восприятии индивидуума, в его эмоциональном самораскрытии составляет основную ценность этого «евангелия вещей». В своей кни-

ге о Родене Рильке теоретически защищает такую субъективную ценность «вещей». Однако в культуре «вещи» сказались не только общепersonалистические, но и прямые антисоциальные устремления поэта. По мысли Р., «вещи», не противопоставляя субъекту самих себя, чувствам субъекта — своих «противочувств» (Gegengefühl), тем самым вызывают его доверие и помогают ему преодолевать одиночество (Nichtalleinsein). Однако очевидно, что подобное преодоление «одиночества» — только фикция, только способ уйти от людей, от их «противочувств», один из видов самозамыкания субъекта. Другой тематический комплекс лирики Рильке — бог — тесно связан с первым: бог для Рильке — это «волна, проходящая через все вещи»; вся «Книга часов» (Das Stundenbuch, 1905) — лучший сборник Рильке — посвящена такому взаимопроникновению бога и вещей. Однако и тема бога — не выход из индивидуализма Р., но лишь углубление его, и сам бог возникает как предмет мистического творчества (Schaffen) субъекта: «С моим созреванием созревает твое царство», — обращается поэт к своему богу. В связи с утонченным субъективизмом Рильке строится и художественная форма его стихов, культивируемые им возможности ритмической интонации, опирающейся на частые enjambements, виртуозное пользование евфоническими моментами стиха, выразительность синтаксиса, богатство рифмы. Таким же высоким мастером субъективистской выразительности проявил себя Р. и в своей художественной прозе. Характерны в этом отношении «Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge» (Записки Мальте Лаурида Бригге, 1910). Мистицизм, асоциальность и субъективизм Р. делают его одним из представителей реакционно-аристократической группы немецкого модернизма. Аристократические тенденции Рильке проявляются и в ряде созданных им образов («Записки Мальте», «Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke» — «Песнь о любви и смерти корнета Кристофа Рильке», 1906). Несмотря на большой интерес к Р. у русских поэтов-символистов, большого влияния на их творчество он не оказал.

Библиография: I. Gesammelte Werke, 6 Bde, Lpz., 1927; Erste Gedichte (вошли произведения из трех сборников: Larenoper, 1896; Traumgekrönt, 1897, и Advent, 1898), Leipzig, 1913; Die frühen Gedichte, Lpz., 1909 (является вторым изданием книги «Mir zur Feier, 1900); Das Buch der Bilder, Stuttgart, 1902; Auguste Rodin, Berlin, 1903; Geschichten vom lieben Gott, Lpz., 1904; Neue Gedichte, I—II, Lpz., 1907—1908; Requiem, Lpz., 1909; Das Marienleben (Gedichte), Lpz., 1913; Стихи в «Inselalmanach», 1914—1924, и в журн. «Insel-schiff»; Die Sonette an Orpheus, Lpz., 1922; Duineser Elegien, Lpz., 1923; Briefe (1902—1907), 2 Bde, Lpz., 1929—1930; Briefe an Auguste Rodin, Lpz., 1928; Briefe aus d. Jahr. 1907 bis 1914, Lpz., 1933; Briefe und Tagebücher aus der Frühzeit, 1899 bis 1902, Lpz., 1931. На русском яз.: Заметки Мальте-Лаурида Бригге, перев. А. Горбуновой, М., 1913; Жизнь Марии, перев. В. Макавейского, Киев, 1914; Собрание стихов, перев. Александра Виска, Одесса, 1919; отд. произведения переведены Вл. Ю. Эльснером (в его сб. «Современные немецкие поэты», М., 1913), Ю. Анисимовым, Б. Пастернаком, Я. Гордон и др.

II. K e y e., Seelen u. Werke, Berlin, 1911; S c h w i e f e r t E., R. M. Rilke, Strassburg, 1913; S c h o l z H., R. M. Rilke, Halle, 1914; H e y g r o d t R. H., Die Lyrik R. M. Rilkes, Freiburg i. Br., 1921; G a s s e r E., Grundzüge der Lebensanschauung R. M. Rilkes, Bern, 1925; H e s s M., Der Prosalist R. M. Rilkes, Diss., Frankfurt, 1926; J a l o u x E. d., R. M. Rilke, P., 1927;

Kawerau S., St. George und R. M. Rilke, 2 erw. Aufl., Berlin, 1928; Buchheit G., R. M. Rilke, Zürich, 1928; Andreas-Salomé L., R. M. Rilke, Lpz., 1928; Zweig S., Abschied v. R. M. Rilke, Tübingen, 1928; Olivero F., R. M. Rilke, Torino, 1929; Faesi R., R. M. Rilke, 2 Aufl., Wien, 1929 (с библиографией, составленной F. A. Hünich 'ом); Zech P., R. M. Rilke. Der Mensch u. das Werk, Dresden, 1930; Errante V., Rilke, Milano, 1930 (библиограф. на стр. 397—406); Schrank W., Sein und Erziehung im Werke R. M. Rilkes, Weimar, 1931; Sieber K., René Rilke. Die Jugend R. M. Rilkes, Lpz., 1932; Дрожжин С., Современный германский поэт Райнер Рильке (Из записок и воспоминаний), «Путь», 1913, XII. В. Дьячков

РИЛЬСКИЙ М.—см. «Рильский».

РИМСКАЯ ЛИТЕРАТУРА.

I. Эпоха республики

1. Древнейший период [671]
2. Литература III—II вв. до н. э. [674]
3. Литература периода гражданских войн [680]

II. Эпоха перехода к империи («век Августа») [685]

III. Эпоха империи [690]

Библиография [698]

I. ЭПОХА РЕСПУБЛИКИ. 1. ДРЕВНЕЙШИЙ ПЕРИОД.—Документируемая история Р. л. восходит к середине III в. до н. э., к эпохе конституирования римского нобилитета как рабовладельческого класса, борьбы Рима за преобладание в Средиземноморском бассейне, а затем и экспансии на восток, в страны эллинизма. В процессе эллинизации римской культуры и нарождается известная нам лит-ра Рима, ориентирующаяся на греческие лит-ые формы. Словесное искусство предшествующего периода, заглушенное дальнейшим ходом лит-ого развития и совершенно отвергнутое возобладовавшей литературной теорией, почти не оставило письменно закрепленных следов. Оно восстанавливается по ничтожным отрывкам, разрозненным заметкам римских писателей, а также по пережиткам в позднейшей лит-ре и фольклоре Рима.

Древний Рим был крестьянской общиной, с большим количеством мелких хозяйств, основанных на parcelлярной собственности, многочисленными пережитками родового быта и низким культурным уровнем. В полном соответствии с примитивностью верований и малым развитием изобразительных искусств лит-ра не поднималась выше ступени, обычно присущей словесному искусству патриархально-земледельческих общин. Ритмизованная речь (сатрен), почти не отделившаяся еще от музыки и ритмического телодвижения, в значительной мере оставалась связанной с трудовым или сакральным действием, к-рое определяло собой жанровую характеристику «песни». Для Рима засвидетельствованы все основные типы песенных образований, характерных для примитивной лирики: рабочая песенка, культовый гимн (например песнь «арвалских братьев», песнь «салиев»), магическое заклинание, свадебная песня, заплачка по умершим. Празднества и обряды, связанные с плодородием (праздники жатвы, свадьбы и т. п.), сопровождалась импровизируемой перебранкой в форме амабейной песни, ритуальным сквернословием, к-рому приписывалось благотворительное сопричащение к производительным силам природы и тем самым способность отвращать злых демонов («фесценнинские» песни); этот же комплекс представлений, но на более поздней стадии осмысления, лежал в основе «триумфальных» песен, насмешек и колкостей, отпускавшихся

римскими воинами по адресу победоносного полководца, когда он вступал с войском в Рим справлять триумф: подвергаясь фиктивным оскорблениям, триумфатор, как и жених на свадьбе, страховал себя этим от «зависти» сверхъестественных сил. В ином обрядовом контексте песенки этого типа приобретали характер «обличения» и служили для выражения общественного порицания, напр. в форме кошачьего концерта перед домом виновного в бесчестном поступке (ср. французское charivari). Обычай этот повидимому часто применялся на ранних стадиях классовой борьбы в Риме, и аристократическое законодательство устанавливало суровые кары за песни, «порочащие доброе имя». Римские писатели сообщают, что в древние времена на пирах исполнялись песни о славе и доблестях предков; в сфере аристократической эпки выработался вероятно тот «сатурнов стих», к-рый применялся в римской эпической поэзии до перенесения в нее греческого гекзаметра. Сатурнов стих представляет собой уже относительно сложный размер, продукт длительной практики эпического песнопения, и хотя упоминаемый римскими писателями обычай повидимому рано вывелся из употребления, гипотеза Нибура о происхождении исторических сказаний римлян из эпических песен остается в известной своей части весьма правдоподобной.

Нельзя не констатировать так. обр. значительное отставание римской поэзии, сохранявшей весьма примитивные формы, от темпов социального развития Рима. В то время как в Греции эпоха городских революций и становления античного общества [VII—VI вв.] вызвала значительное лит-ое оживление, соответствующий период римской истории, эпоха борьбы патрициата с плебсом, не нашел аналогичного отражения в литературе и повидимому вообще не сопровождался значительной ломкой мировоззрения. Господствующий класс продолжал опираться на консервативных мелких собственников деревни; идеологическое господство жречества, набравшегося из верхушки патрициата и тесно смыкавшегося с руководящими органами римской общины, оставалось несломленным. Сохранение культовой связанности идеологических форм не создавало благоприятных условий для развития секуляризованной поэзии на культовой и мифологической основе, как это имело место в Греции; к тому же Рим не имел сколько-нибудь развернутой мифологии в смысле системы повествований о богах и героях. В Греции эта мифология творилась гл. обр. певцами и складывалась из скрещения многообразных мифов разных греческих общин—Рим же был небольшой общиной, окруженной враждебными племенами, и руководящая роль жрецов тормозила развитие мифотворчества, консервировала религиозные представления и выдвигала на первое место сложную систему суеверных обрядов и гаданий. Культурное влияние этрусков, которые в течение некоторого времени были властями Рима, могло лишь способствовать закреплению застойных жреческих форм идеологии, а влияние это было в древний период



ЦВЕТНАЯ МИНИАТЮРА К 1-Й «ОДЕ К МЕЦЕНАТУ» ГОРАЦИЯ
(СТРАСБУРГ, 1498)

Отдел редких и старопечатных книг библиотек им. В. И. Ленина в Москве

весьма значительным и оставило многочисленные следы во всех областях римской культуры. Через посредство этрусков римляне получили свой алфавит (одно из ответвлений западногреческих алфавитов, см. «Латинский яз.») и первое знакомство с греческой мифологией. В отношении лит-ых форм этруски сами стояли повидимому на весьма низкой ступени. Римляне переняли от них ритуальную форму заплочки (неня, см.), а также сценические игры как элемент культа. Эта



Сцена из римской комедии (с италийской вазы)

примитивная драма не получила однако литературного развития, как не получила его и оставшаяся на импровизационной стадии ателлана (см.), комедия постоянных масок, попавшая в Рим от кампанских осков и родственная фольклорным буффонадам южноиталийских греков. Есть основания думать, что отставание поэтических жанров в известной мере компенсировалось более интенсивным развитием искусства прозаической речи. Уже у ранних римских писателей (например Плавт) заметно развитое искусство речи и богатство стилистических фигур, которые по характеру своему не могут быть возведены ни к древнеримской поэзии ни к греческим источникам и предполагают устойчивую традицию римского красноречия (гипотеза Лео). Устный характер римского судопроизводства, дебаты в сенате, выступления магистратов перед народным собранием, древний обычай «погребального восхваления» (laudatio funebris) на похоронах римских аристократов способствовали выработке словесного искусства, отвечавшего усложнившимся социальным отношениям. Изменения социально-экономической структуры отражались в первую очередь в праве, и право стало в Риме той надстроечной областью, к-рая раньше других освободилась от культовой связанности. В языке права и публичной речи закладывались основы будущего лит-ого языка. Должностные лица и коллегии издавна вели архивы и официальную хронику («анналь»); аристократические роды собирали, а зачастую и измышляли сведения о деяниях своих членов, закрепляя

их в погребальных речах, надписях на могилах и восковых изображениях предков. Эти псевдоисторические материалы играли для римской аристократии ту же роль, что сказания о героях-прародителях в Греции.

Рост значения торгового капитала, слияние верхушки плебса с патрициатом в единый рабовладельческий класс, новые политические задачи Рима, сделавшегося крупнейшей военной силой Средиземноморья, — все это требовало значительного обновления идеологических форм. Симптоматично, что первое сохранившееся традицией имя в истории Р. л. является одной из первых отчетливых фигур в политической истории Рима — это Аппий Клавдий Цек*¹ (Appius Claudius Caecus, «Слепой», цензор 312, консул 307 и 296), последовательно проводивший политику сближения с представителями торгового капитала и уничтожения старопатрицианских привилегий. Автор радикальной реформы, уравнявшей городское население в правах с землевладельцами, вдохновитель опубликования исковых формул, которые до этого времени оставались тайной жрецов, Аппий Клавдий составляет в сатурновых стихах сборник изречений («Sententiae»), переведенных из какой-то греческой антологии. Еще в эпоху Цицерона сохранялась речь Аппия Клавдия в сенате против заключения мира с Пирром [280], древнейший письменный закрепленный образец римского красноречия. Ему же приписывается орфографическая реформа, установившая соответствие правописания с реальным звучанием слов. Одинокая фигура Аппия Клавдия характерна для выяснения как тех слоев, от к-рых шло искание новой идеологии, так и тех источников, откуда эту идеологию хотели почерпнуть. Денежное хозяйство и усложнение товарооборота требовали более усложненного осмысления социальных отношений и углубления внутренней мотивировки поведения, не укладывавшегося в традиционные формы. С этой целью естественно было обратиться к грекам. Греческая техника и культы давно уже просачивались в Рим: завоевание Кампании, Южной Италии и Сицилии ввело в состав Римского государства области с греческим населением и укладом жизни. С середины III в. до н. э. эллинизация римской культуры начинается более быстрым темпом; тогда же в Риме появляется литература по греческому образцу.

2. ЛИТЕРАТУРА III—II вв. до н. э. (архаический период). — Р. л. создается так. обр. как лит-ра подражательная, как пересадка греческих лит-ых форм на римскую почву. Конститутирующийся рабовладельческий класс, идеологию к-рого эта лит-ра призвана была отражать и формировать, по природе своей не был отличен от рабовладельческого класса Греции; идеологическая направленность греческой лит-ры и ее стилиевые формы в основном отвечали потребностям римского нобилитета. Путь Р. л. раннего периода — от

¹ Звездочка (*) при имени писателя указывает, что от него не сохранилось цельных произведений и что его лит-ая деятельность известна по фрагментам и по свидетельствам других писателей.

переводов и переделок к самостоятельным произведениям в греческом стиле. Абстрактно-логическое и статичное мировоззрение рабовладельческого общества, в развитом виде быстро принимавшего застойные хозяйственные формы, создавало в сфере поэтики представление о неизблемости жанров, однажды раскрывшихся в согласованности своих частей («обретших свою природу», по выражению Аристотеля) и не допускающих дальнейшего развития; задача поэта—совершенное воплощение «природы» жанра в художественном



Муза поэзии (с помпейской фрески)

произведении, творческий метод—«подражание» предшественникам в надежде «превзойти» их. Р. л. теоретически осмыслилась как «подражание» грекам и «соревнование» с ними, развитие ее—как процесс перенесения в Рим греческих жанров без осознания тех трансформаций, которым эти жанры подвергались в римской обстановке, а иногда и глубоких отличий по существу при поверхностном сходстве. На самых высоких ступенях развития Р. л. корифеи ее (Вергилий, Гораций, Проперций и др.) вменяют себе в заслугу введение в лит-ру неиспользованного прежде греческого жанра; на ранних стадиях даже перевод считался (а при неразработанности латинского лит-ого языка в известном смысле и являлся) поэтическим достижением. Несмотря на формальное «подражание» грекам, Р. л. в целом не является сколком с греческой лит-ры; греческие жанры подвергаются в Риме глубокой трансформации в силу своеобразия римского варианта развития античного общества и вытекающего из этого своеобразия использования греческой лит-ры: стилевые формы классической лит-ры греков воскресают в Риме в обновленной и модернизированной форме, с устранением местных особенностей и пережитков, обусловленных историей возникновения отдельных жанров, обогащенные опытом лит-ры эллинизма, и Р. л. отражает тот новый расцвет античного общества на более широкой производственной основе, который связан с господством Рима. И если лит-ра европейского классицизма опиралась на античность гл. обр. в ее римском, а не греческом аспекте, то это объясняется

конечно не большей распространенностью латинского языка в Западной Европе, а тем, что римский вариант античного общества имел больше точек соприкосновения с социальными условиями эпохи абсолютизма, чем социальная структура греческого общества классического периода.

В III в. система римского рабовладельческого хозяйства находилась еще в периоде роста и притом на сравнительно ранней ступени. Возникающая римская лит-ра ориентируется не на «ученую» или «легкую» литературу эллинизма, а на более богатые идейным содержанием старье «классические» жанры греков—эпос, трагедию, комедию; эллинистическая лит-ра проникала гл. обр. в своих «низших» массовых формах. Театральные постановки, с которыми римские воины и торговый люд имели возможность познакомиться в Южной Италии (населенной греками так наз. «Великой Греции»), особенно привлекали своей зрелищной новизной. Греческая культура как фактор организации идеологии вызвала на первых порах опасливое отношение со стороны господствующего класса, опиравшегося в основном на свою мощь в деревне, совершенно не затронутой еще новыми экономическими отношениями. Эллинизирующаяся прослойка аристократии росла медленно и встречала подчас значительную оппозицию. Консервативные круги стремились ограничить эллинизацию потребностями внешних сношений (отсюда например длительный дуализм «цивильного права» внутри Рима и «права народов» в сношениях Рима с гражданами других общин), и в эллинизированной Р. л. показ греческой жизни долгое время преобладал над римскими темами. Непосредственного участия в литературе нобилитет не принимал; если видный аристократ Фабий Пиктор мог написать около 200 г. сочинение по истории Рима с целью пропаганды римской политики среди греков, он обращался непосредственно к ним на греческом языке; лит-ра на латинском языке, служившая для внутреннего употребления, обслуживалась людьми незначительного социального положения, чаще всего не римскими гражданами.

Основоположник эллинизированной Р. л. Л и в и й Андроник* [Livius Andronicus, ок. 284—204], пленный грек, перевел сатурновым стихом «Одиссею», служившую у греков книгой для начального чтения, и составлял переделки трагедий и комедий греческого репертуара для постановки на культовых играх (первый раз в 240). Сохранившиеся незначительные фрагменты этих первых в европейской лит-ре образцов художественного перевода при всей своей неуклюжести свидетельствуют о серьезном стремлении создать дифференцированный стиль для различных поэтических жанров. Если в эпосе Ливий мог опереться на традиции сатурнова стиха, то в области драмы ему пришлось, исходя из стиховых форм римского фольклора, создать новое стихосложение, приближавшееся к греческому и легшее в основу дальнейшего развития римской драмы. Греческий хор был заменен сольными ариями, так что «римская трагедия стала более похожа на современную

оперу, чем трагедия на греческой сцене» (Т. Фрэнк). Андроник Ливий снискал одобрение властей, поручавших ему составление религиозных гимнов; более оригинальный в своем творчестве кампанец Невий* [Naevius, в Риме, ок. 235—204], широко откликнувшись на современную жизнь и стремившийся ввести во все жанры римскую тематику, подвергся репрессиям и был изгнан из Рима за нападки на стоявшую у власти группу Сципионов, представителей агрессивной военной политики. Изображение римской жизни на сцене казалось еще социально опасным, и созданный Невием жанр «претекстата»¹ (*Fabula praetextata*), история трагедии с римским сюжетом, не привился и мог быть использован лишь на случайных празднествах, т. е. культы греческих божеств требовали греческой мифологической тематики, а римские культы оставались консервативными и не допускали драм греческого образца. Долгое время не находила последователь и попытка Невия писать комедии из италийской и римской жизни; широкое развитие получил зато примененный им при передаче греческих пьес прием «контаминации» — обогащения фабулы пьесы помощью вставки мотивов и сцен из других пьес. Невий создал и эпос с римским сюжетом, версифицированную хронику первой пунической войны — «*Bellum poenicum*» (Пуническая война): вражда между Римом и Карфагеном обосновывалась в мифологическом плане сказаниями об Энее и Дидоне, и поэма начиналась с повествования о странствиях Энея и основании Рима Ромулом. Ничтожность сохранившихся отрывков не позволяет уточнить классовую позицию этого поэта, но в его творчестве заметна демократическая струя, отражающая быть может интересы некоторых слоев римского плебса и италиков.

К эпохе преобладания эллинофильской группы Сципионов относится и расцвет деятельности Плавта [Т. Maccius Plautus, ок. 254—184, см.]. Плавт специализируется в области «паллиаты» (комедии с греческим сюжетом); переделывая греческие пьесы, он избегает моментов политической сатиры, сохраняет греческую обстановку и типаж, романтизирует лишь непонятные для зрителей детали. Любовная интрига и типические фигуры «новой комедии» (влюбленный юноша, гетера, паразит и т. п.) подаются в подчеркнутой дистанции от римского быта, как пикантная экзотика. Гуманно-филантропическая тенденция «новой комедии» (проблемы прав ребенка, нравственной ценности личности раба, угнетенного положения женщины) и отличающее греческих мастеров этого жанра тонкое искусство характеристики почти не находят отражения у Плавта, стремящегося и при выборе оригиналов и при их обработке к густым краскам (жадная гетера, сварливая жена, пройдоха-раб и т. д.) и буффонным ситуациям (исключение составляет «слезная комедия» «*Captivi*» — «Пленники»). Римский городской плебс, на которого рассчитаны пьесы

Плавта, остается еще чуждым социально распыленному, атомизированному укладу жизни эллинизма, но уже втягивается в новые, более сложные хозяйственные формы. Пройдоха-раб, способный преодолеть любые препятствия и получающий в конце пьесы свободу, литературный прообраз реального вольноотпущенника, — излюбленная фигура Плавта. Малодоступный для римской публики медитативный элемент сменяется привнесением в него непосредственно-комических эффектов или дается в форме арии («кантик») с музыкальным сопровождением. Повышенная по сравнению с утонченной греческой комедией динамичность действия (для этого зачастую применяется соединение в одну пьесу эпизодов из двух или большего числа греческих пьес, «контаминация»), богатство и разнообразие вокальных номеров, приближающихся по метрической форме к «низшим» жанрам эллинистической драмы, живой и богатый словесными фигурами диалог, не стесняющийся грубой шутки и опирающийся на римские формы словесного искусства, — отличительные черты комедии Плавта, к-рая не преследует дидактических целей и стремится лишь развлечь не очень прихотливого зрителя.

Интенсивный рост рабовладельческой системы с начала II в. и экспансия в страны эллинизма определяют собой новый этап в эллинизации Рима и в развитии Р. л. Прежде греческая лит-ра проникла в Рим стихийно; теперь эллинизирующаяся аристократия, в первую очередь группа Сципионов, начинает организовывать литературу как орудие идеологической пропаганды; организационными формами становится меценатство и создание лит-ых кружков вокруг руководящих деятелей господствующего класса. Калабриец Энний* [Quintius Ennius, 239—169] является уже приближенным поэтом группы Сципионов. Его лит-ая программа — введение Р. л. в русло греческой лит-ой традиции на основе полного овладения всеми сторонами греческой образованности и сочетания поэтического искусства с риторикой и философией. В поэме «*Annales*» (Анналы), содержавшей изложение римской истории от мифических странствий Энея до современных поэту деяний его аристократических покровителей, Энний ставит себе задачу прослыть «вторым Гомером»: в I книге поэмы рассказывалось сновидение, как тень Гомера явилась к Эннию и сообщила, что душа Гомера после долгих странствий переселилась в него, Энния (пифагорейская теория метемпсихозы). Отвергнув традиционный в римском эпосе сатурнов стих, Энний создает латинский гекзаметр и старается воспроизвести многие формально-стилистические особенности гомеровских поэм, хотя по существу «Анналы» ближе к эллинистической эпике. Пронизывающая поэму Энния установка на прославление отдельных выдающихся представителей знати является уже отражением ее реального расслоения, оформленным по эллинистическому образцу; в то время как традиционная аристократическая идеология Рима не допускала значительного возвышения личности над уровнем класса.

¹ «Претекстата» — оденные высших римских магистратов, к-рые были героями этих пьес.

Как трагический поэт Энний воспроизводит по преимуществу пьесы Еврипида, глашатай индивидуалистического мироощущения; в дидактических произведениях он является популяризатором греческого вольноудомства, но он обслуживает и иные интересы аристократии переводами гастрономической поэмы Архестрата и порнографических стихов Сопада. Выдающийся мастер слова и метра,

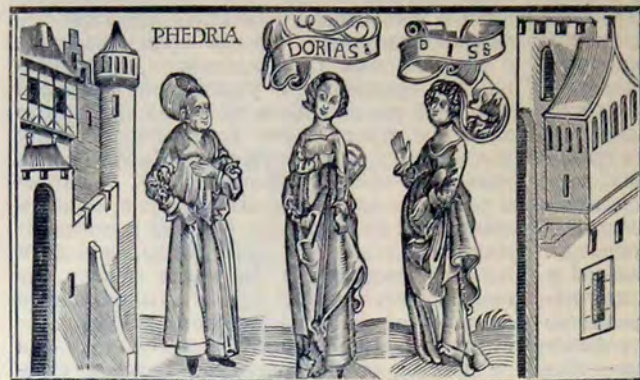


Иллюстрация к комедии Теренция «Евнухи» [1499]

Энний стал действительным основоположником латинского поэтического языка, а «Анналы» оставались национальным эпосом римлян в течение всего республиканского периода, до появления «Энеиды» Вергилия. В направлении более углубленного эллинизирования Р. л. действовали и ближайшие последователи Энния—комедиограф Стаций Цецилий* [Staius Caecilius, ок. 220—168], отказавшийся от приема «контаминации» и ориентировавшийся на более серьезную часть греческого комедийного репертуара (гл. обр. на Менандра), и «ученый» трагический поэт Пакувий* [M. Pacuvius, ок. 220—130], к-рый разрабатывал менее известные мифологические сюжеты и значительно усложнил философский и риторический элемент трагедии. Тенденция аристократии к выработке классового «чистого» языка, «городской речи» (sermo urbanus), отличной как от «плебейской речи» низших классов Рима, так и от «деревенской речи» сельских местностей, нашла лит-ое выражение в комедиях Теренция [P. Terentius Afer, ок. 185—159, см.]. Не отказываясь от «контаминации», Теренций пытается воспроизвести стиль греческой комедии, с ее искусством характеристики и усложненной проблематикой [образы добродетельной гетеры и кроткой, загнанной жены в «Свекрови» (Hesura), отца, страдающего от своей жестокости в отношении сына, в «Самоистязателе» (Heautontimorumenos), проблема сурового и снисходительного воспитания в «Братях» (Adelphae)]; близко придерживается он оригиналов и с формальной стороны, избегая вставки арий и словесных фигур, которыми пользовался Плавт; специфически греческие детали он устраняет, не заменяя их, как Плавт, черточками из римского быта. По типу своему пьесы Теренция приближаются к «слезной» комедии, и на его дра-

матической технике росла драма нового времени (начиная с эпохи Возрождения). Идеологическая направленность комедий Теренция связана с позицией Сципионов, которые были испуганы обострением классовых противоречий рабовладельческой системы, ростом торгово-ростовщического капитала, обезземеливанием крестьянства и моральным разложением аристократии. Политическим лозунгам группы Сципионов (отказ от новых завоеваний, подачки обремененному крестьянству в области этики соответствовало покровительство стоической проповеди согласия между людьми, гуманности и любви к ближнему; стоицизм, ориентировавшийся на Рим как космополитическое государство, вскоре становится почти официальной идеологией либеральных кругов римской аристократии. Консервативные, тесно связанные с деревней группы господствующего класса вели ожесточенную борьбу с этой эллинизацией римской идеологии и ее лит-ыми формами. Катон Старший и й* [M. Porcius Cato, 234—149] как литератор действовал в области прозы речами, историческими и дидактическими трактатами, в то время как пропаганда эллинизма развивалась преимущественно в поэтических формах.

3. ЛИТЕРАТУРА ПЕРИОДА ГРАЖДАНСКИХ ВОЙН.—Во второй половине II в. до н. э. лит-ра греческого образца окончательно утвердилась в Риме вместе с породившими ее хозяйственными отношениями; греческое образование стало классовым отличием римской аристократии. В обостренной обстановке наступившего периода гражданских войн господствующий класс уже не удовлетворяется литературным обслуживанием со стороны выходцев из других классов; аристократы начинают принимать непосредственное участие в лит-ре. С другой стороны, во все области лит-ры проникает римская тематика. Даже мифологические трагедии Акция* [L. Accius, 170—ок. 86] политически заострены: тирады против «тиранов», в защиту республиканской «свободы» отражают идеологию консервативных слоев нобилитета, защищавших «свободу» расширения латифундий и хищнической эксплуатации провинций. Но мифологическая трагедия вообще перестает быть актуальным жанром и становится сферой литературных упражнений знатных дилетантов. Стекавшиеся в Рим массы обезземеленного крестьянства, наполнявшие собой ряды римского пролетариата, нуждались в более доступном зрелище, и «тогата», «комедия в тоге», т. е. на римские темы, занимает место прежней «паллиаты». Поэты «тогаты» [Титиний* (Titinius), Афраний* (Lucius Afranius, p. 154), Атта* (Atta, ум. 78)] создают, согласно античным свидетельствам, жанр, «средний между комедией и трагедией» (Сенека), во многом отходят от условных сюжетов и типических масок «паллиаты» с ее рабами и гетерами и переносят действие в обстанов-

ку латинских городков, в сферу мелкого свободного люда, ремесленников и торговцев. Этот псевдодемократический жанр для массового зрителя избегает острой социальной тематики и ограничивается гл. обр. кругом семейных конфликтов (несправедливо заподозренная жена, брак против воли родителей, социальное неравенство влюбленных и т. п.) с установкой на жалость, продолжая так. обр. «гуманную» тенденцию «слезных» комедий «паллиаты». Образцов «тогаты» не сохранилось, и самый жанр существовал недолго. В связи с ростом непроизводительного и деклассированного пролетариата (в римском значении слова), политически неустойчивого и отдававшего свой голос той группировке господствующего класса, к-рая сулила больше подачек и развлечений, «тогата» была заменена более острой и пряной ателланой (см.) [Помпоний* (Pomponius Comicus), Новий* (Novius)], лит-ым воспроизведением фольклорной комедии масок. Типические фигуры ателланы выступали в самых разнообразных ситуациях (напр. «Макк»—«дурень»—в роли «воина», «трагиршика», «изгнанника», даже «девушки»), действие происходило гл. обр. в кругу низших классов (крестьяне, рабы) и деклассированных элементов населения (воры, проститутки) с весьма широким захватом различных сфер общественной жизни: высмеивались высшие классы с их греческой образованностью, а также отдельные политические деятели, но в целом ателлана сохраняла характер беспринципного фарса; как греческая драма сатиров, она ставилась вслед за трагедией. В конце республиканского периода ателлана в свою очередь была вытеснена эллинистическим мимом (см.), к-рый оставался любимым театральным зрелищем и в течение эпохи империи.

В начале периода гражданских войн создается новый поэтический жанр, имеющий своим предметом непосредственную актуальность. Луцилий* [С. Lucilius, ок. 180—103, см.], первый римский поэт, вышедший из среды господствующего класса, переносит в лит-ру напряженную атмосферу политической и идеологической борьбы между различными группировками римского нобилитета. Пользуясь различными греческими жанрами—пародией, ямбографией, популярно-философской диатрибой,—он создает сатиру (satura—«смесь»), обличенную нередко в форму занимательного рассказа (совет богов, сцена суда, описание путешествия и т. п.), жестоко высмеивающую противников сципионовского круга, к к-рому Луцилий принадлежал и с позиций которого он пытался вести борьбу с моральным разложением аристократии. В отличие от большинства греческих морально-обличительных жанров сатира Луцилия не ограничивается общими рассуждениями и имеет личный характер. Стихотворная форма становится традиционной для римской сатиры.

Усиленно развивается в эту эпоху проза. Гражданские войны породили обширную публицистическую, памфлетную и историографическую лит-ру—автобиографии, мемуары, монографии и объемистые хроники, излагавшие, а зачастую и фальсифицировавшие всю историю Рима с точки зрения различных политических группировок. В связи с повышением политической роли народного собрания и судебных инстанций вопросы теории и практики публичной речи и вообще прозаического стиля становятся в центре внимания. Эллинистическая риторика, наука о красноречии, к-рая еще в середине II в. казалась политически опасным новшеством, отныне является необходимой составной частью аристократического образования. Какое значение придавалось красноречию как орудию влияния на массы видно из того, что в 92 было предпринято гонение (правда, безрезультатное) против «латинских риториков», пытавшихся демократизировать обучение риторике и обосновать его на латинских образцах вместо обычных греческих. Уже в речах Гракхов* заметно проникновение в Рим патетического («азиатского») стиля эллинистического красноречия. Однако характерные признаки этого стиля—стремление к орнаментальной перегруженности речи в ущерб содержанию и к максимальной действительности каждой части фразы—принимая в римской практике менее резкие формы, поскольку римское красноречие продолжает оставаться орудием политической борьбы, в то время как в эллинистических монархиях оно



Иллюстрация к комедии Теренция «Самоистязатель» [1499]

имеет лишь характер торжественной, «парадной» декламации. «Азианистами» в большей или меньшей мере являются все выдающиеся ораторы рассматриваемого периода [Красс* (L. Crassus), Антоний* (M. Antonius), Гортензий* (Quintus Hortensius Hortalus) и др.]. К этому же направлению в значительной мере примыкает (хотя и отмежевывается от него в теории) завершитель и крупнейший мастер ораторского искусства в республиканском Риме—Цицерон [M. Tullius Cicero, 106—43, см.]. Идеолог «всадников» (представитель торгово-ростовщического капитала), начавший свою политическую карьеру заигрыванием с «народной» партией во время сул-

ланской реакцией, а затем испугавшийся радикализации масс, Цицерон перекочевал в лагерь оптиматов и пытался проводить политику соглашения интересов нобилитета и «всадников»; в силу этой промежуточной примиренческой позиции, а также благодаря личным качествам — нерешительности, тщеславию, стремлению играть первую роль в государстве в такой момент, когда обостренная классовая борьба выдвигала на командные места людей более активного, волевого склада, — он до конца жизни оставался поборником соглашения между различными группировками рабовладельческого класса на основе традиционной республиканской конституции и признания ведущей политической роли сената. Цицерон является поэтому последним, несколько запоздавшим представителем мировоззрения рабовладельческого общества периода роста, с оптимистической оценкой человеческой «природы» (статически понятой) и ее общественных инстинктов и верой в благотворность ее всестороннего разрывания в рациональном поведении. Продолжая и в политике и в лит-ре традиции сципионовского кружка, он обосновывает с помощью греческих политических теорий государственное устройство Рима и этическую установку на гуманное отношение к людям, уважение к чужой личности и ее стремлениям, деятельность, направленную к общему благу. «Либерализм» этот заострен против демократической партии, лозунгов передела земли и отмены долгов, требований, к-рые «потрясают основы государства, внутреннее согласие и справедливость». Как теоретик красноречия Цицерон неизменно подчеркивает недостаточность общедоступного и уже демократизировавшегося риторического обучения и требует от оратора углубленного философского образования, диалектической тренировки, умения анализировать конкретное человеческое поведение в его соотносительности с теоретическими проблемами. «Обилие» (соріа) речи, искусство всестороннего разрывания мысли, богатство и разнообразие средств выражения — характерные черты стиля Цицерона. Он — мастер периода с четкой логической и синтаксической структурой, уравновешенно во всех своих частях, богато орнаментированного и в значительной мере ритмизованного; проблеме ритмической концовки («клаузуль») уделено много места в риторических трактатах Цицерона (особенно в трактате «Оратор»). В речах Цицерона практически осуществляется и другой его теоретический постулат — свободное владение различными «стилями», гибкость языка, умение приспособлять выразительные средства к оттенкам мысли и настроения. Значение Цицерона как мастера «классического» языка чрезвычайно велико в истории римской лит-ой прозы; огромную роль в этом отношении сыграли не только его речи, но и философские диалоги, популяризирующие в легкой изычной форме основные учения эллинистической философии.

Современникам однако ясна была внутренняя фальшивость республиканизма Цицерона, его стремление к искусственной позе и пыш-

ным фразам. Ожесточенная классовая борьба последних десятилетий республики требовала более простых и действенных лозунгов, более сжатого и концентрированного красноречия. С другой стороны, гражданские войны создавали в кругах мелких и средних землевладельцев Италии неверие в традиционный государственный строй, стремление к отходу от общественных интересов. Культурная верхушка открыто отрывалась от масс, уходила в мистику или в старину. Эти противоречивые устремления нашли лит-ое отражение в реакции против цicerоновского стиля, возникшей в 50-х гг. I в. Представителями нового направления [К а л и д и й* (Calidius), К а л ь в* (Calvus), Б р у т* (Brutus)] стиль Цицерона казался слишком «азиатским», напыщенным и недостаточно энергичным; их лит-ым лозунгом был, в связи с аналогичными тенденциями в греческой лит-ре этого времени, аттицизм, возвращение к строгой словесной дисциплине, к неорнаментированному стилю ранней аттической прозы Лисия и Фукидида. Стиль «аттиков» создавал позу холодной деловитости или суровой этической непреклонности. Нарочитая безыскусственность и строгий языковый пуризм «Записок» (Commentarii de bello Gallico) Ю л и я Ц е з а р я [C. Julius Caesar, 102—44] сближают их с «аттиками»; С а л л у с т и й [C. Sallustius Crispus, 87—36], стремящийся в заостренных против нобилитета исторических трактатах сохранить маску беспристрастного повествователя и неподкупного моралиста, облакает свое по существу напряженное и драматическое изложение, скомпанованное по методам патетической историографии эллинизма, в архаически-торжественную, сжатую до темноты форму, ориентированную на стиль Фукидида.

Если в период роста римского рабовладельческого общества лит-ра брала по преимуществу установку на старые «классические» жанры, в эпоху гражданских войн грани, отделявшие римскую культуру от эллинистической, в значительной мере стираются, и в Р. л. начинают преобладать стилиевые формы эллинизма. Даже консервативный грамматик-эрудит М. Теренций Варрон Реатинский и й* [M. Terentius Varro Reatinus, 116—27], любитель и многосторонний исследователь римской старины, изыскивал преимущества старого времени над современностью в новеллистически-дидактической форме «Менипповых сатир» (Menippae satirae), сочетая элементы италийского фольклорного стиля с «азиатской» манерой. Историк-аристократ Сивенна* [Sisenna] перевел модную новинку греческой литературы, сборник фривольных новелл Аристиды Милетского. Тенденции к изысканной форме, сложным «фигурным» метрам, зротико-мифологическим темам [«Эротопегния» Л е в и я* (Laevius)], к жанровому изображению жизни сельского населения и низших слоев города по образцам Феокрита (см.) и Геронда [М а т и й* (Matius), С у э й* (Sueius)], усиливающиеся по мере роста общественного индифферентизма, вводят римскую поэзию в русло эллинистической литературы. Традиционалист Цицерон в своих поэтических опытах еще идет по стопам эпигонов Эн-

ния; новая школа («неотерики»), имевшая замкнутый кружковой характер—поэт-грамматик Валерий Катон* [Valerius Cato], оратор-атицист Кальв* [C. Licinius Calvus], Катул [C. Valerius Catullus, ок. 87—54, см.],—исходит из лит-ой программы александрийских поэтов, гл. обр. Калимаха; эти «ученые» поэты стремятся к малой форме и тщательной отделке деталей и разрабатывают либо мифологические жанры эллинизма, эпиллий (малый эпос) и элегию, либо малые лирические формы, фиксируя мимолетные настроения и мельчайшие события из жизни членов поэтического кружка. И в той и в другой сфере творчества господствующее место занимает эротическая тематика—психология и патология страсти. «Ученый» колорит поэзии создается как выбором редких и малоизвестных мифов, так и обработкой материала—насыщением лит-ого произведения заимствованиями и реминисценциями из других авторов, доступными лишь для искушенного и литературно образованного ценителя; эти скрытые цитаты и полцитаты рассматриваются как лит-ый комплимент, как признание стилистических достоинств используемого автора. В мелких стихотворениях Катуллы непосредственная сила лирического переживания (напр. стихи к Лесбии) и живая струя италийского фольклора сочетаются с переутонченностью эллинистической эпиграммы; «ученые» стихотворения его отличаются сложной «рамочной» композицией и стремлением приблизить ритмико-синтаксическую структуру латинского стиха к эллинистическому образцу. «Неотерики» готовили ту реформу латинского поэтического синтаксиса, которая впоследствии была завершена Вергилием. Социальная проблематика была чужда новой школе: политические эпиграммы Катуллы безыдейны и сводятся к персонально заостренной насмешке. Характерно поэтому, что поэт-философ Лукреций [T. Lucretius Carus, около 99—55, см.] стоит в стороне от новой школы; его поэма «О природе вещей» (*De rebus natura*), являющаяся изложением механистического материализма Эпикура, также связана с ростом общественного индифферентизма; но Лукреций, глубоко потрясенный социальными неурядицами, ищет исхода от тревоги, охватившей значительные слои италийского населения, в созерцании закономерности природного процесса, к-рое освобождает от страха перед смертью и богами и вызываемых этим страхом мелких страстей; от мрачного настоящего поэт уносится мечтой в прошлое, в эпоху Сципионов и Энния, к-рый остается для Лукреция и формально-стилистическим образцом. Промежуточную позицию между старой и новой школой занимал П. Теренций Варрон Атацинский* [Varro Atacinus], на к-рого поэты «века Августа» часто ссылаются как на своего предшественника.

II. ЭПОХА ПЕРЕХОДА К ИМПЕРИИ («ВЕК АВГУСТА»).—Гражданские войны привели к созданию империи, военной диктатуры при частичном сохранении внешних республиканских форм, диктатуры, основанной на компромиссе между наиболее мощными группировками гос-

подствующего класса, крупными землевладельцами и представителями торгово-ростовщического капитала и утвердившейся в борьбе италийского рабовладения с рабовладельцами эллинистических провинций. Новый режим, установленный Октавианом Августом, положил конец гражданской войне и надолго стабилизировал общественные отношения; за



Иллюстрация к «Собр. сочин.» Вергилия (Страсбург, 1502)

нобилитетом сохранилась видимость политического преобладания; сословие «всадников» служило самой верной опорой нового строя. Установление империи проходило, с одной стороны, под национально-консервативными лозунгами восстановления старинного государственного устройства и древних культов, а с другой—под лозунгом религиозного освящения новых учреждений, обожествления императора как «спасителя», победителя тьмы и носителя «благоденствия», установившего прочный «мир» после долгих междоусобий. Лозунги эти не встречали искреннего энтузиазма, хотя италийские землевладельцы приветствовали и окончание гражданских войн, и рост внешней мощи империи, и установление экономического примата Италии; более широкий отклик находила лишь идеализация римского прошлого, к-рую поддерживала потерявшая реальную политическую власть аристократия. Новый строй был поэтому не одинаково благоприятен для всех видов литературы. Красноречие, прежде служившее политическим целям, потеряло почву с установлением империи и превратилось в да-

лекую от жизни риторическую декламацию, в к-рой вскоре восторжествовали принципы «азиатского» стиля. Идеализация исторического прошлого нашла лит-ое выражение в объемистой истории Тита Ливия [Titus Livius, 59 до н. э.—17 н. э.], но его скорбные размышления о былом величии Рима таили в себе опасность значительного расхождения с официальной идеологией в оценке настоящего. Август покровительствовал



Иллюстрация к 4-й книге «Энеиды» Вергилия
(Страсбург, 1502)

гл. обр. поэзии, и его помощник Меценат собирал вокруг себя поэтов, с тем, чтобы привлечь их к пропаганде проводимых реформ. Привлечение это шло медленно, так как широкие круги населения не столько поддерживали новый режим, сколько примирились с ним; в литературе «века Августа» официальное ликование часто сопровождается тонами пассивной резинции, тоски и утомления, тем более, что идеология «гражданина» должна была уступить место идеологии «подданного», как бы это ни маскировалось хитроумными юридическими и религиозными конструкциями. Для переходной эпохи характерно однако стремление осмыслить наступивший перелом, ввести атомизированное индивидуалистическое мироощущение в систему, согласованную с социально-политическими тенденциями нового строя, внутренне обосновать примирение с ним в идее нового расцвета римской державы.

Лит-ым выражением этого процесса являлась реакция против александризизма, возвращение к идеологически значимому содержанию и большой форме, ориентированной на классическую лит-ру греков, сочетание филигранного искусства эллинизма с широким размахом классического стиля. Поколение, пере-

жившее падение республики, умело придать этому сочетанию известную углубленность выстраданного мировоззрения и поднять римскую поэзию на высшую ступень («золотой век Р. л.»—традиционное обозначение для прозы цезаровского периода и поэзии «века Августа»).

В творчестве Вергилия [P. Vergilius Maro, 70—19, см.] ориентация на классиков усиливается параллельно с повышением социальной значимости тематики. Начав лит-ый путь поэтическими опытами в стиле Катулла, он еще в «Букколиках» продолжает линию «неотериков»; разработывая эллинистический жанр идиллии в годы ожесточенных гражданских войн, Вергилий воспринимает современность сквозь призму условного лиризма «пастухов», преданных любви и поэзии, и создает нежный певучий стиль, в к-ром осуществлена начатая «неотериками» реформа латинского поэтического синтаксиса, приближение его к нормам художественной прозы; однако по сравнению с интеллектуальной рафинированностью эллинистической идиллии (Вергилий воспроизводит темы и мотивы Феокрита) стихотворения Вергилия отличаются эмоциональной интенсивностью и более углубленной разработкой психологии аффекта; пастушеская маска римского поэта—попытка бегства из остро ощущаемого социального тупика. В «Поэме о земледелии» («Георгики»), где Вергилий выступает уже как пропагандист восстановительной политики Октавиана, учено-деловитая дидактика эллинистического эпоса уступает место симпатическому восприятию природы и торжественному пафосу в прокламации ценности этического порядка. Наконец в «Энеиде», формально ориентированной на Гомера, Вергилий обращается к прошлому Италии и итальяским мифам и создает новый тип эпической поэмы большого стиля: ряд эпизодов, обработанных согласно технике эллинистического эпиллии, с его концентрированным драматизмом, объединен в целое не только сюжетной связью, но и пронизывающей всю поэму идеей, идеей судьбы, к-рая ведет Энея в Лациум, а его потомков (в их число включал себя Август) к власти над миром. При этом в трактовке мифологического материала религиозная философия стоицизма сливается с национально-консервативной устремленностью религиозных реформ Августа. Примитивизм гомеровских персонажей заменен высокими аффектами: установка на «возвышенное» характеризует и поэму в целом и разработку деталей; в образе главного героя сосредоточены добродетели, которые официальная идеология признавала исконно римскими. Созданный Вергилием стиль далек и от «азиатской» напыщенности и от искусственной простоты «аттицистов»; наибольшие эффекты достигаются раскрытием выразительных возможностей обыденных слов и формул путем искусного словосочетания. Этот стилистический метод реконструируется и Горацием [Q. Horatius Flaccus, 65—8, см.]—лит-ым теоретиком господствующего направления—в его «De arte poetica» (Об искусстве поэзии): старая Р. л. не удовлетворяет Горация с формально-стилистической точки зре-

ния, александринов он осуждает за бездельность и зовет к новому изучению греческих классиков; принимая выдвинутый неотериками лозунг длительной и тщательной отделки поэтического произведения, он подчеркивает примат содержания и необходимость философской выучки: «Мудрость—начало и источник правильного писания». Творчество Горация по преимуществу медитативно и остается в пределах малых форм. Виртуозное стилистическое и метрическое мастерство «Од» облакает мотивы поэзии и философии эллинизма в формы древнегреческой лирики, отражая мирозерцание мелкого рабовладельца, обретшего успокоение после гражданских войн, избегающего житейской суеты и городской суеты и желающего безмятежно вкушать блага жизни и культуры под охраной нового режима. В рельефно-законченной лирике Горация эротические и застольные темы чередуются с философскими и политическими медитациями; Гораций становится даже официальным певцом внутренне чуждой ему национально-консервативной политики. В «Сатирах» Горация резкость и политическая заостренность лудцианской сатиры сменяются тоном юмористической непринужденной беседы на отвлеченные темы, лишь с иллюстрациями из современной жизни, но и эта ослабленная полемическая направленность «Сатир» в дальнейшем смягчается и переходит в спокойную дидактику «Посланий». В юности республиканец, Гораций начал лит-ую деятельность с инвективы и обличения («Эподы») — в иронической философии квиетизма и умеренности он находит средство «сохранить свою внутреннюю самостоятельность» (Le o) при изменившихся политических условиях.

Оппозиция против официальной идеологии находит выражение в кратком расцвете эротической элегии. Условная сентиментальность эллинистической эротики, в лит-ых истоках восходящая к образам несчастных влюбленных трагедии и «новой» комедии, приобретает у римских элегиков, в связи с общими тенденциями эпохи к мировоззренческому углублению, видимость принципиальной жизненной установки. Маска влюбленного поэта, «слуги» суровой «владычицы», врага войны и наживы, бездеятельного в практической жизни, давала возможность высказывать настроения, враждебные консерватизму Августа, его попыткам возродить древнеримские «добродетели» и строгость семейных нравов. Восприятие мира под углом зрения любовной тоски находит выражение в циклах элегий, посвященных некоей реальной или фиктивной возлюбленной, которая фигурирует под каким-либо поэтическим псевдонимом (как у эллинистических поэтов и Катутла). В лит-ом отношении школа римских элегиков следует традициям «неотеризма» и, противопоставляя элегию находившемуся под официальным покровительством эпосу, опирается на лит-ую программу эллинистических мастеров. Создание римской элегии К о р н е л и е м Г а л л о м* [Gallus, 70—27] было таким же продолжением поэтической работы Катутла и его группы, как и «Буколики» Вергилия, и по стилистической направленности

элегия на первых порах оставалась связанной с римским «аттицизмом». Проперций [Sextus Propertius, ок. 50—ок. 15, см.], «римский Каллимах», вырабатывает для изображения «тяжкой» любви к Кинфии затруженный, взволнованный стиль, в своей конденсированности напоминающий стилистические тенденции Саллюстия, и уснащает элегию громоздкой мифологической ученостью; позже Проперций переходит к другой отрасли эллинистической элегии, к «ученой» разработке антикварных тем из римской древности. Совершенно избегает актуальной политической тематики Т и б у л л [Albius Tibullus, ок. 54—19, см.], член поэтического кружка республиканца Мессаллы, в мечтательных элегиях, стилизующих любовь на фоне сельской жизни и приближающихся по строгой шлифовке языка к цезарианской простоте и четкости. В этот замкнутый, условно сентиментальный мир, в котором реальность занимает незначительное место и служит лишь мотивировкой элегического излияния, Овидий [P. Ovidius Naso, 43 до н. э.—17 н. э., см.] вносит разлагающий элегию фривольно-реалистический момент. Внешний блеск августовского Рима и суетока римской улицы схвачены живой наблюдательностью поэта и переданы в виртуозно-легком и гладком стиле. Во время как прежние элегии претендовали на изображение серьезного и глубокого чувства, эротическая поэзия Овидия превращается в салонную ироническую игру лит-ыми мотивами, в изощренное искусство психологической и стилистической вариации, блещущее эффектами модной риторики: установка на вариацию, многократную трактовку одной темы в разном стиле и разными способами, является организующим принципом и элегических «Героид» (Heroides) и эпических «Метаморфоз». Срывая с себя традиционную сентиментальную маску влюбленного поэта, Овидий от «субъективной» элегии переходит к разработке эротико-мифологических тем, но мифологические персонажи снижаются при этом до уровня галантного римского общества, и миф становится эротической новеллой. Это обстоятельство кладет резкую грань между Овидием и стилизующими тенденциями начала «века Августа» и приводит к столкновению поэта с драпирующейся в консервативную маску политической императора. Август нашел повод изгнать из Рима фривольного автора «дидактической» поэмы о «Науке любви» (Ars amatoria).

III. ЭПОХА ИМПЕРИИ.—Овидий вырос в атмосфере империи, и в его творчестве наблюдаются уже ряд характерных черт нового этапа Р. л. Во всех областях общественной жизни империи скоро стали обнаруживаться признаки застоя, а затем и упадка. Уменьшение притока рабов по окончании эпохи больших завоеваний и рост «предложения» «свободного» труда при непрекращающемся процессе концентрации земельной собственности обусловили замену крупного латифундиарного хозяйства системой отдачи мелких участков в аренду («колонат»); возрастающая экономическая самостоятельность западных провинций подтачивала благосостояние Италии; сельскохозяйственная и промышленная техника медлен-

но, но неизменно деградировала. Воздвигая кровавые преследования против аристократической оппозиции, императоры сосредоточили в своих руках огромные земельные богатства; государственный аппарат превращался в бюрократическую машину. «Материальной опорой правительства было войско, гораздо более похожее на армию ландскнехтов, чем на старое римское крестьянское войско, моральной же опорой было всеобщее убеждение, что из этого положения нет выхода, что не тот или другой император, но эта основанная на военной диктатуре империя является неизбежной необходимостью...»

Всеобщему бесправию и отчаянию по поводу того, что наступление лучших времен невозможно, соответствовали всеобщая апатия и деморализация. Немногие, оставшиеся в живых староримляне патрицианского духа и образа мыслей были устранены или вымерли. Последним из них был Тацит. Остальные были рады, что могут держаться вдалеке от общественной жизни. Их существование заполнялось наживой богатства, наслаждением богатством, частными сплетнями, частными интригами (Энгельс). В связи с общественной апатией лит-ра также приобретает «частный» характер: повышается интерес к бытовым деталям, к природе, к внутренней жизни личности; в известном смысле литература эпохи империи «реалистичнее» и «психологичнее» лит-ры предшествующего периода. Впервые в античной лит-ре (как греческой, так и римской) в эту эпоху появляется углубленная характеристика индивида, а не только типической маски, искусство детально разработанного лит-ого портрета, способность к тщательному самоанализу. Однако при отсутствии проблем широкого социального захвата внутренняя жизнь либо бедна либо окрашена религиозно-мистическими настроениями, и «реализм» лит-ры господствующего класса эпохи империи раскрывал лишь картину класса, лишённого будущего, не способного к творчеству культурных ценностей. Лит-ым выражением общественного застоя явилось господство риторики, культ изысканной формы при отсутствии сколь-нибудь нового и значительного содержания. Литература становится излюбленным занятием потерявшей политическое значение аристократии: отсюда огромный количественный рост лит-ой продукции при ее ничтожном качестве. Уже в эпоху Августа оппозиционный оратор и историк Азиний Поллион* [Asinius Pollio, 76 до н. э.—5 н. э.] кладет начало обычаю «декламаций», публичных чтений поэтических и прозаич. произведений. Литература эта, не преследуя социально-учительных целей, является в первую очередь светским развлечением и развивается в отрыве от масс. Характерной особенностью ее служит и то, что она опирается главным образом на римскую литературную традицию (это заметно уже у Овидия) и во многом отходит от греческой

литературы: Рим, хозяйственный гегемон империи, начинает диктовать грекам свои литературные вкусы.

Разумеется, застой наступает не сразу. Первый век империи отмечен еще видимостью хозяйственного роста и значительной лит-ой продукцией («серебряный век Р. л.»), в к-рой преобладание риторики является лишь симптомом грядущего упадка. Если написанная при Тиберии [14—37] астрологическая поэма («Astronomica») Манилия [Manilius], стоический эквивалент к эпикурейской поэме Лук-

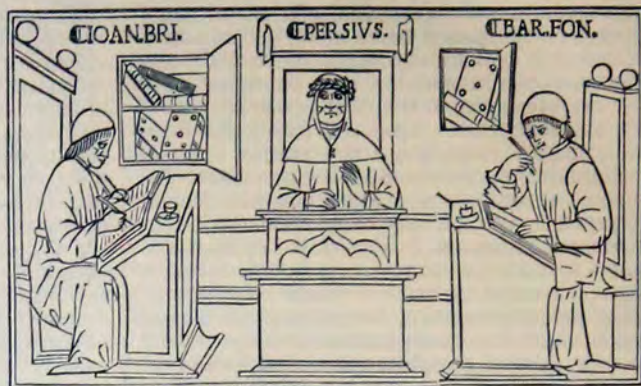


Иллюстрация к «Сатирам» Персия (Венеция, 1494)

реция, выдержана в стиле поэтов «века Августа», то период борьбы между императорами и аристократической оппозицией создает новый стиль, казавшийся «мощным», — страстный, чувственно-яркий, развертывающийся в нагнетении кратких, но образных и заостренных сентенций, с широким применением в прозе средств поэтического выражения. Лучший мастер этого стиля, разработавшегося уже риториками «века Августа» и в зачатках своих наблюдающегося у Овидия, — Сенека [L. Annaeus Seneca, 4 до н. э.—65 н. э., см.], моралист, приспособлявший ригористическую этику стоиков к потребностям римских аристократов, к-рые надеялись обрести в стоическом фатализме силу пассивного сопротивления императорскому режиму. Проповедь ухода в частную жизнь звучит наряду с обличениями «тиранов» и в трагедиях Сенеки, предназначенных, как вообще трагедия этого времени, не для сцены, где господствовал мим, а для речитации. В этих риторических трагедиях, написанных на традиционные мифологические сюжеты, главную роль играет патетическая декламация; действие сведено к наиболее напряженным моментам с явным пристрастием к ужасному и патологическому. Поэты времени Нерона систематически обновляют лит-ые жанры, в которых работали ставшие уже «классическими» и вошедшие в школьное обучение писатели «века Августа». Буколическая поэзия [Кальпурний (T. Calpurnius Siculus)] возвещает наступление нового «золотого века»; Цезий Басс* [Caesius Bassus] продолжает линию горацианской лирики. Попытка серьезного обновления традиционных форм сделана в исторической поэме Лукана [M. Annaeus Lucanus, 39—67, см.] «Гра-

реция, выдержана в стиле поэтов «века Августа», то период борьбы между императорами и аристократической оппозицией создает новый стиль, казавшийся «мощным», — страстный, чувственно-яркий, развертывающийся в нагнетении кратких, но образных и заостренных сентенций, с широким применением в прозе средств поэтического выражения. Лучший мастер этого стиля, разработавшегося уже риториками «века Августа» и в зачатках своих наблюдающегося у Овидия, — Сенека [L. Annaeus Seneca, 4 до н. э.—65 н. э., см.], моралист, приспособлявший ригористическую этику стоиков к потребностям римских аристократов, к-рые надеялись обрести в стоическом фатализме силу пассивного сопротивления императорскому режиму. Проповедь ухода в частную жизнь звучит наряду с обличениями «тиранов» и в трагедиях Сенеки, предназначенных, как вообще трагедия этого времени, не для сцены, где господствовал мим, а для речитации. В этих риторических трагедиях, написанных на традиционные мифологические сюжеты, главную роль играет патетическая декламация; действие сведено к наиболее напряженным моментам с явным пристрастием к ужасному и патологическому. Поэты времени Нерона систематически обновляют лит-ые жанры, в которых работали ставшие уже «классическими» и вошедшие в школьное обучение писатели «века Августа». Буколическая поэзия [Кальпурний (T. Calpurnius Siculus)] возвещает наступление нового «золотого века»; Цезий Басс* [Caesius Bassus] продолжает линию горацианской лирики. Попытка серьезного обновления традиционных форм сделана в исторической поэме Лукана [M. Annaeus Lucanus, 39—67, см.] «Гра-

жданская война» (*Bellum civile*), где с большим ораторским пафосом в стиле новой риторики излагается оппозиционно-аристократическая концепция падения республики: симпатии автора — на стороне Помпея и в особенности Катона, Цезарь изображен в виде кровожадного злодея. Эпос Лукана приближается к риторической историографии: повествование неоднократно прерывается страстными отступлениями, традиционный мифологический аппарат совершенно устранен, зато охотно вводится «научный» — географический и естественно-исторический — материал. Стоическая проповедь примата внутренней жизни над внешними благами лежит в основе сатир Персия [A. Persius Flaccus, 34—62], трактующих в кабинетно-учительном тоне популярно-философские и лит-ые темы; лошевой патетике ригоров Персий противопоставляет резкую прерывистость «низменного» стиля, богатого неожиданными и сильными образами. За пределами аристократической оппозиции новый стиль не находил широкого отклика. В вышедшем из придворных кругов комико-реалистическом романе Петрония [Petronius, ум. в 66, см.], пародирующем в форме менипповой сатиры любовные романы, много места занимает лит-ая полемика, и автор неизменно остается на классицистической позиции; иронически-небрежный тон и беспощадная откровенность романа, рисующего в красках, близких к мимю, провинциальных вольноотпущенников, мелкий люд и подонки общества, отражают презрение разложившейся верхушки к поднимающимся дельцам; выдвигаемый Петронием лит-ый лозунг «откровенности» и голый жизненности является лишь маской, скрывающей идейную пустоту. Не затронуты новым стилем и басни Федра [Phaedrus, см.], единственный сохранившийся лит-ый памятник творчества низших классов начала эпохи империи: завуалированная социальная сатира, басня Федра отражает настроение безысходности, охватившее широкие массы; от политических раздоров в среде господствующего класса Федр не ждет улучшения жизни низших слоев населения.

С 70-х гг. I в. н. э. (династия Флавиев) в империи наступили более спокойные времена. Старопатрицианская аристократия была сломлена; консолидация италийских, а затем и провинциальных землевладельцев, ставших служилым сословием, придавала более монолитный характер и сенатской коллегии и организованной по более строгому классовому принципу армии; императоры сами являлись выходцами из италийской или провинциальной знати. Нервная атмосфера периода дворцовых интриг уступила место тяге к «добрым правам» и скромной семейственности. В лит-ре этот поворот ознаменовался классицистической реакцией. Риторика выдвигает лозунг возвращения к манере Цицерона [Квинтилиян (M. Fabius Quintilianus), ок. 35—95], к-рое на практике сводится однако лишь к откату от эксцессов «нового» стиля и поверхностным заимствованиям. Снова расцветает эпос с мифологической тематикой или по крайней мере с обильным мифологическим аппаратом. В Валерий Флакк [C. Valerius Flaccus]

переделывает поэму Аполлония Родосского об аргонавтах («Argonautica»), широко используя эпическую технику «Энеиды»; Силий Италик [Silius Italicus, 25—101] с помощью заимствованной у Вергилия мифологической буафории перелагает в стихи повествование Ливия о второй пунической войне. Даже наиболее видный эпический поэт этого времени, лауреат императора Домициана, Папиний Стаций [P. Papinius Statius, ок. 40—96], автор ученой «Фиваиды» и незаконченной «Ахиллеиды», признает себя лишь эпигоном Вергилия. Предназначенная для публичной рецитации по частям, «Фиваида» содержит ряд эпизодов, богатых эффектной риторикой, но поэту лучше всего удаются описания и чувствительные сцены. Видное место занимает описательный элемент и в сборнике стихотворных «Эскизов» (*Silvae*) Стация, быстро набросанных стихотворений на случай: описания вилл, статуй, празднеств и т. п. чередуются с похвально-личными стихами по серьезным и ничтожным поводам и выражениями соболезнавания. Этот новый жанр риторической лирики отражает упадок общественных интересов, стремление замкнуться в сфере частной жизни. Несмотря на риторический схематизм общего построения, Стаций умеет схватывать индивидуальные черты и в соответствии с характером темы варьировать лирические тона — от торжественного пафоса до мягкой интимности. Чувствительное переживание спокойной живописной природы, развивающееся в античном обществе эпохи упадка, находит в Стации лирического выразителя: так, он является первым в мировой лит-ре певцом Неаполитанского залива. Тенденция к лит-ому воплощению мелких жизненных событий и бытовых деталей порождает расцвет малых жанров. Эпиграмма в эпоху господства риторического стиля получила ту отточенную остроту, которая связывается с этим термином в его позднейшем понимании. Марциал [C. Valerius Martialis, около 42—102, см.], мастер насмешливой эпиграммы, пользуется ею для зарисовок самых разнообразных сторон римской жизни, противопоставляя свою «пахнущую человеком» поэзию ученым мифологическим жанрам. Поэт-«клиент», зависящий от богатых покровителей, Марциал часто является кривым зеркалом, но униженное положение дает ему возможность развернуть гораздо более реалистическую картину общества, чем это способен сделать поэт господствующего класса — Стаций.

Орудием лит-ой фиксации единичных фактов и мимолетных настроений становится и художественное письмо. Письма Плиния Младшего [Plinius Secundus, ок. 62—114], оставаясь реальными письмами, обращенными к реальным адресатам, обычно концентрируются вокруг какой-либо небольшой темы, сжато, но исчерпывающе разработанной, и в отношении лит-ой преемственности ближе связаны с поэтической эпистолографией римских александринов и поэтов «века Августа», чем с письмами Цицерона, к-рого Плиний в теории признает своим образцом. В письмах Плиния уделено много внимания лит-ой жизни: многочисленные знатные, дилетанты

(к к-рым в известной мере принадлежал и сам Плиний), не имея возможности играть серьезную политическую роль и тяготясь государственными и общественными обязанностями, предпочитают спокойную жизнь в своих виллах и ждут славы от поэтических упражнений в стиле старинных писателей. В то время как самодовольный аристократ Плиний восхищен «счастливыми временами» и составляет торжественный «панегирик» императору Траяну, сатиры Ю в е н а л а [D. Junius Juvenalis, 47—130, см.], представителя средних слоев, вытесняемых со своих экономических и социальных позиций, рисуют мрачную картину жизни римского общества, роскошь и разврат богачей, унижения клиентов, нищету пролетариев, бедственное положение интеллигентных профессий, обезлюдение Италии. При меткости и реалистической силе отдельных зарисовок аффектированная моралистическая декламация Ювенала не подымается до уровня социального протеста, на который не была способна представляемая им прослойка; острое «негодование» сатирика не обращено против социальной системы: он возражает против недостаточности подачек со стороны знати. Острое ощущение общественного упадка, старопатрицианская ненависть к деспотизму вместе с сознанием безвыходности положения и предчувствием грядущей катастрофы нагнетают атмосферу обреченности в исторических трудах Т а ц и т а [Cornelius Tacitus, ок. 54—117], самого оригинального писателя эпохи. Исторический кругозор Тацита ограничен,—он интересуется гл. обр. императорским двором, городом Римом и армией,—но в этой классовой ограниченности, в страхе перед движениями масс—ключ к исторической концепции римского аристократа, испуганного падением моральной силы его класса. В напряженном драматизме его повествования, сближающем Тацита с Салюстием и эллинистической историографией, кульминируют все достижения Р. л. I в. н.э.—искусство психологического портрета, живописного изображения деталей, точная сжатость стиля. Тацит интересуется и историко-литературными проблемами: упадок красноречия в эпоху империи он объясняет отсутствием политической свободы («Диалог об ораторах»—«Dialogus de oratoribus»). Тацит подымается однако значительно выше среднего уровня политической мысли господствующего класса: для историографии этого периода более характерными являются риторическое изложение отдельных эффектных эпизодов римской истории [Ф л о р (P. Annius Florus)] или регистрирующие или классифицирующие сырой материал жизнеописания императоров [С в е т о н и й (C. Suetonius Tranquillus), ок. 75—150].

Во II в. в связи с ростом хозяйственной самостоятельности провинций Италия теряет экономический примат. Господствующее положение провинциальной землевладельческой знати, поставляющей императоров и высшую бюрократию, с одной стороны, религиозные движения в массах, идущие с Востока,—с другой, создают космополитическое культурное единство империи, в к-ром ведущую роль при-

обретает греческий язык. В то время как в греческой лит-ре этого времени наблюдается некоторое оживление («вторая софистика», см. «Греческая литература»), Р. л. оскудевает: римские писатели II в. пользуются либо обоими языками либо исключительно греческим [Фаворин (Favorinus), Марк Аврелий (M. Aurelius)]. Идеология господствующих классов приобретает застойный характер: разрешение социальных проблем ищут в филантропии, обосновывая ее учениями киников и стоиков. Для лит-ры характерна тяга к простому, безыскусственному содержанию (природа, сельская жизнь) и чувствительности, соединенная однако с вычурной искусственностью формы («фигурные» стихи, усложненная метрика и т. п.). В культурной верхушке рабовладельческого общества эпохи упадка распространяется любование эпохой роста, антикварный и стилистический интерес к римской старине, к республиканской доципероновской лит-ре и старинному языку. Параллельно аттицизму на греческой почве в Риме развивается архаистическое направление. Заметное уже в I в., но не игравшее значительной роли в лит-ре, оно достигает расцвета к середине II в. [ритор Фронтон (M. Cornelius Fronto), ок. 100—175; грамматик и антиквар Авл Геллий (Aulus Gellius), ок. 200]. Опираясь на старинных писателей, архаисты писали языком, свободным от строгих классических норм, но все же чрезвычайно далеким от обычного языка, который развивался уже в направлении к романским («вульгарная латынь»). Благодаря интересу архаистов к древним писателям до нас дошли значительные фрагменты Р. л. эпохи республики, в то время как от многочисленных второстепенных писателей времени Августа и первого века империи не осталось почти никаких следов.

Более оживленный характер имело лит-ое движение в выступающих на культурную арену романизованных провинциях, где основным языком культуры оставался латинский. Так, в Африке цветистая и вычурная «вторая софистика» нашла яркого представителя в лице А п у л л е я [Apuleius (см.)], философа-мистика и странствующего ритора, к-рый подвизался в разнообразных жанрах «софистической» прозы: религиозно-мистический уклон имеет и его роман «Метаморфозы», нанизывающий на аллегорически интерпретируемый сказочный остов многочисленные реалистические эпизоды, с широким использованием фольклорного и фривольно-новеллистического материала. В Африке же ранее, чем в других областях, появляется оригинальная христианская лит-ра на латинском языке: ее открывает Т е р т у л л и а н [Q. Septimius Florus Tertullianus, ок. 150—230], переносящий, как и его греческий современник Климент Александрийский, в христианскую литературу приемы «софистического» стиля, и Африка в течение долгого времени оставалась центром христианской лит-ры на латинском языке.

Революция III в. положила по существу конец рабовладельческому строю. Создающаяся в конце века деспотическая монархия основана уже на преобладании крепостнических

форм эксплуатации; центр империи переходит из Рима в Константинополь, и христианство становится господствующей религией; однако наряду со многими другими пережитками рабовладельческого общества античные литературные формы еще продолжают существовать вплоть до окончательного распада Римской империи и уничтожения ее «варварами». Школа, грамматическое и риторическое «обучение» поддерживают искусство владения «классическим» стилем и старой квантитативной (основанной на различении долгих и кратких слогов) метрикой, потерявшими уже всякую опору в живом языке. Задачу возрождения Р. л. ставит себе во второй половине IV в. группирующийся вокруг оратора Симмаха [Q. Aurelius Symmachus, ок. 350—410] кружок римских аристократов, остающийся верным античной религии и противопоставляющий традиции римской культуры как христианству, так и «варварству» (деятельности этого кружка мы обязаны между прочим сохранением тщательно выверенных текстов многих древних авторов). «Панегирики» галльских риторов и Симмаха, его же письма, фигурная версификация Опатяна Порфирия [Publilius Optatianus Porfyrius], риторические стихотворения Авзония [(см.) Decimus Magnus Ausonius, около 310—395], история Аммиана Марцеллина [Ammianus Marcellinus, ок. 330—ок. 400], являющаяся продолжением «Истории» Тацита, биографии императоров, продолжающие труд Светония, многочисленные конспективные изложения римской истории—все это свидетельствует о стремлении писателей IV в. примкнуть к лит-ой традиции I—II вв. (Плиний, Стаций, Флор, поэты II в. и т. д.). Когда в конце IV в. выделение Западной римской империи вернуло Италии значение политического центра, вновь возникла придворная поэзия с политической тематикой, прославлявшая успехи Рима в борьбе с «варварами» [Клавдиан (Claudius Claudianus, в V в.), Меробауд (Merobaudes) и Аполлинарис Сидоний (Apolinaris Sidonius, ок. 430—480)]. Восторженную хвалу Риму как центру мирового владычества содержит поэма Рутилия Наматяна [Rutilius Namatianus], описывающая возвращение автора из Рима в Галлию в 416. Еще в V—VI вв. африканские поэты при владычестве вандалов упражняются в трактовке мифологических тем, в риторических описаниях и эпиграммах [Драконтий (Dracontius), Луксорий (Luxorius) и др.], а в Италии Максимиан (Maximianus) сочиняет эротические элегии. Отрыв от восточной части империи и упадок знания греческого языка на западе с середины III в. порождает многочисленные переводы гл. обр. научных сочинений, но также и лит-ых произведений—дидактических поэм [Авиен (Avienus)], басен Бабрия [Авиан (Avianus)], романов. Но вся эта поэзия пишется исключительно лит-ой традицией прошлого, работает в значительной мере «центами» (гл. обр. из Вергилия) и покоится на формально-риторическом искусстве стиля, которое продолжало оставаться классовым отличительным признаком господствующей

верхушки. Вычурная форма, школьный педантизм, переплетющийся с символично-аллегорической фантастикой,—характерные признаки этой лит-ры. Риторический стиль господствует и в христианской лит-ре [Лактанций (Lactantius), Иероним (Hieronymus, ок. 331—420), Августин (Aurelius Augustinus, 354—430) и др.]. Укрепившись в господствующей верхушке, христиане не меньше «язычников» культивируют традиции классической Р. л.: поэты пересказывают библейские сюжеты помощью вергилиевской эпической техники [Ювенк (Juvenius), Марий Виктор (Marius Victor), Киприан (Cyprianus), Седулий (Sedulius), Авит (Avidus)] или следуют в своей лирике формам Горация и Авзония [Пруденция (Aurelius Prudentius Clemens, ок. 348—410), Паулин Ноланский (Paulinus Nolanus)]; даже в литургических гимнах [Амвросий (Ambrosius, ок. 340—397)], воспроизводящих в известной степени приемы «народной» поэзии, сохраняется квантитативная метрика. Лишь завоевание Римской империи «варварами» окончательно уничтожило античное общество и создало условия перехода античной формации в феодальную и вместе с тем оборвало традицию старых лит-ых форм, которые лишь частично трансформировались в жанры средневековой латинской лит-ры.

Библиография: Fabricius J. A., Bibliotheca latina, Hamburg, 1697; Teuffel W., Geschichte der römischen Literatur, bearbeitet v. W. Kroll und F. Skutsch, Lpz., I^e, 1916, II^e, 1920, III^e, 1913; Schanz M., Geschichte der römischen Literatur, 4 Bde, 3 Aufl., München, 1907—1922 (В. I вышел в 1924, 4 изд.); Leo F., Geschichte der römischen Literatur, Bd I, Berlin, 1913; Егo же, Die römische Literatur d. Altertums (Kultur der Gegenwart, T. I, Abt. 8), 3 Aufl., Lpz., 1912 (русский перевод: Очерк истории римской литературы, СПб, 1908); Martini E., Grundriss d. Geschichte der römischen Literatur, T. I, Münster, 1910 (русск. перевод: История римской литературы, ч. 1, СПб, 1912); Norden E., Römische Literatur (Einleitung in d. Altertumswissenschaft, hrsg. v. E. Norden, Bd I, H. 4), Lpz., 1923; Kappelmacher A., Die Literatur der Römer bis zur Karolingerzeit, «Handbuch der Literaturwissenschaft», Potsdam, 1925—1933; Klotz A., Geschichte der römischen Literatur, Bielefeld, 1930; Nageotte E., Histoire de la littérature latine, P., 1885 (русский перевод: История латинской литературы, М., 1914); Lamarre C., Histoire de la littérature latine depuis la fondation de Rome jusqu'à la fin du gouvernement républicain, 4 vv., P., 1900; Егo же, Histoire de la littérature latine au temps d'Auguste, 4 vv., P., 1907; Amatiucci A. G., Storia della letteratura romana, Napoli, 1912; Duff J. W., A literary history of Rome from the origins to the close of the Golden Age, 7 ed., L., 1927; Ribbeck O., Geschichte der römischen Dichtung, Stuttgart, I^e, 1894, II^e, 1900, III, 1892; Plessis F., La poésie latine (de Livius Andronicus à Rutilius Namatianus), P., 1909; Patin H. J. G., Etudes sur la poésie latine, 2 vv., P., 1869; Selig W. Y., Roman poets of the Republic, 3 ed., Oxford, 1889; Егo же, Roman poets of the Augustan Age, Oxford, 1884; Kroll W., Studien zum Verständnis der römischen Literatur, Stuttgart, 1924; La Ville de Mirmont H., de, Etudes sur l'ancienne poésie latine, P., 1902; Müller L., Quintus Ennius, SPB, 1884; Leo F., Plautinische Forschungen, 2 Aufl., Berlin, 1912; Norden E., Die antike Kunstprosa, 2 Bde, 3 Aufl., Lpz., 1915—1918; Michaut G., Le génie latin, P., 1900; Usani V., Originalità e caratteri della letteratura latina, Venezia, 1920; Jachmann G., Die Originalität der römischen Literatur, Lpz., 1926; Coscia E., La letteratura latina anteriore dell'influenza ellenica, 3 vv., Napoli, 1924—1925; Weymann K., Beiträge zur Geschichte d. christlich-lat. Poesie, München, 1926; Модестов В. И., Очерк истории римской литературы, СПб, 1888 («Дополнения», М., 1906); Нагурский Д. И., Основы библиографии по истории римской литературы, Казань, 1889; Егo же, Библиография по истории римской литературы в России, Казань,

1889; В а р н е к е Б. В., Очерки из истории древнеримского театра, СПб, 1903; Е г о ж е, Наблюдения над древнеримской комедией. К истории типов, Казань, 1905; М а л е и н А. И., Библиографический указатель книг и статей по римской истории на русском яз. (в книге: Б. Н и з е, Очерк римской истории и источниковедения, изд. 3, СПб, 1940); Н а г у е в с к и й Д. И., История римской литературы, тт. I—II, Казань, 1911—1915; М а л е и н А. И., «Золотой век» римской литературы, П., 1923; Д е р а т а н и Н. Ф., История древнеримской литературы, М., 1928.

И. Троицкий

РИСАЛЬ Хосе [Jose Rizal Mercado, 1861—1896] — крупнейший писатель и деятель национального освобождения Филиппинских о-вов. Р. в Камайбе (о. Лусон) в семье состоятельного тагала (народность малайского племени на Филиппинских о-вах) землевладельца, получил хорошее образование, пополненное длительными путешествиями по Европе, Азии и Америке, был врачом, филологом, художником, скульптором. За революционную деятельность был сослан на о. Минданао, где провел несколько лет, потом из уважения к лит-ым заслугам получил разрешение ехать в Кубу в качестве военного врача, но во время его поездки на Филиппинских о-вах разразилось восстание против колониальных властей. Обвиненный в организации его, Рисаль был снят с парохода, возвращен в Манилу и расстрелян.

В своей революционной деятельности Р. опирался на туземную буржуазию и в особенности на ее интеллигенцию, кладя в основу своей пропаганды идею национального равноправия и требуя прежде всего для тагалов права на свою культуру. Залог победы он видел в росте культуры и образования среди его соотечественников, много способствуя их просвещению, основывая школы и читая лекции. Р. вел самую жестокую борьбу против испанских властей и монашеских орденов, беспощадно разоблачал их самоуправство, достигавшее здесь размеров, невиданных в Европе. Р. старался не выходить за пределы легальных способов сопротивления и предпочитал слово и перо художника и публициста всем иным видам оружия, откладывая решительное выступление на неопределенный срок, когда культура тагалов сравняется с культурой завоевателей.

Эти идеи лежат в основе двух романов Р. «Noli me tangere» [1886] и «El filibusterismo» (Флибустьерство, 1891), скупавшихся и уничтожавшихся филиппинскими монахами, но тем не менее получивших широкую популярность далеко за пределами родины Р. В романах Р. развернута во всей ее неприглядности картина чудовищной эксплуатации, к-рой подвергаются тагалы, разгул, хищничество, беззаконие и безнаказанность колониальных властей и в частности духовенства. Р. рисует широкую картину жизни и быта тагалов, их упорную каждодневную борьбу за свой клочок земли, отбираемый духовными чинами, их тягу к просвещению, их способность к наукам и культурному росту; с другой стороны — стихийные вооруженные выступления, непрекращающуюся ни на один час жестокую партизанскую войну, подготовку к восстаниям, рост революционных союзов и освободительных идей.

Для своего времени имели значение также другие работы Р. исторического, филологиче-

ского и поэтического характера («Mi último pensamiento», 1897).

Библиография: I. Noli me tangere, Novela tagala, Berlin, 1886, Manila, 1908, Barcelona, 1908; El filibusterismo, Novela Filipina, Gent, 1891, Manila, 1908, Barcelona, 1908; Barrantes y el teatro Tagalo, Barcelona, 1889. II. В l u m e n t r i t F., Biography of Dr J. Rizal, Singapore, 1898; Е г о ж е, El Noli me tangere de Rizal, Barcelona, 1889; R e t a n a W. E., Vida y escritos del doctor J. Rizal, Madrid, 1907; E l i o V., Compendio de la vida y de las doctrinas e ideales del idolo del pueblo filipino, J. P. Rizal Mercado, Manila, 1913; Н е м и р о в и ч - Д а н ч е н к о В., Цветок своего народа, в кн. «Вечная память», М., 1907.

Д. Выгодский

РИТМ — закономерное повторение соизмеримых и чувственно осязаемых единиц. Напр. стук маятника или удары пульса ритмичны: в них мы имеем, во-первых, единицы, т. е. определенные (отграниченные друг от друга какими-либо интервалами, законченными явления (стук, удар), во-вторых — соизмеримости, однородности этих единиц (удар однокачественен с ударом), в-третьих — повторяемость единиц (ряд их), в-четвертых — упорядоченность, закономерность повторения и наконец, в-пятых, — чувственную осязаемость, возможность непосредственного восприятия этих единиц и интервалов между ними. Р. в широком смысле присущ непосредственно и целому ряду природных явлений (морские волны и т. п.) и человеческому организму (ритмично дыхание, работа сердца, кровообращение и т. д.).

В основе ритмической организации человеческой речи лежит тот естественный, первичный Р., который характеризует деятельность человеческого организма и в частности человеческое дыхание. Поскольку процесс дыхания относительно ритмичен, постольку ритмична в известной мере и человеческая речь: необходимость периодических вдохов и выдохов вызывает соответствующие остановки голоса — паузы, к-рые разбивают речь на единицы, называемые речевыми тактами. Р. речи является так. обр. результатом закономерного повторения каких-либо однородных элементов речи, характер к-рых определяется составом данного языка. Поскольку речь (на понятном языке) всегда делится на слова, постольку эти повторяемые речевые элементы могут быть определены и как повторение однородных словесных сочетаний, подобранных по сходству тех или иных словесно-звуковых их особенностей (порядок ударных и безударных слогов, расположение пауз, звуковые повторы и т. п.). Таким образом единицей речевого ритма становятся слово или группа слов, отграниченные от последующих при помощи интервала — сильной паузы — и соизмеряющиеся с другими единицами благодаря повторению однородных словесно-звуковых особенностей. Напр. в следующем отрывке мы можем установить наличие Р. на основе целого ряда однородных признаков, повторяющихся в каждой единице, т. е. в каждом сочетании слов, отграниченном от других при помощи сильной паузы:

«Она отдалась без упрека,
Она целовала без слов —
Как темное море глубоко,
Как дышат края облаков».

В этом отрывке чередуются строки, отделенные друг от друга сильными паузами,

т. е. представляющие собой законченные ритмические единицы. В то же время они соизмеримы благодаря повторению в них сходных словесно-звуковых элементов. В них одинаковое число слогов (9—8, 9—8 и т. д.), одинаковое число ударений—по 3 в каждой строке, ударения эти находятся на одних и тех же слогах в каждой строке (2—5—8 слоги), на всех четных строках ударение падает на последний слог, на всех нечетных—на предпоследний, концы строк отмечены звуковыми повторами (рифмами); все это и создает основу соизмеримости этих строк, позволяющую воспринимать их в качестве однородных ритмических единиц. Кроме того в этом отрывке имеется еще ряд вторичных элементов соизмеримости: первая и вторая строки построены почти параллельно в звуковом отношении (последовательность ударных звуков «а—а—о» в обеих строках), параллельны в синтаксическом отношении («она целовала»); то же легко заметить и в следующей паре строк. Закономерное повторение этих соизмеримых речевых единиц и создает Р. В зависимости от изменения тех словесно-звуковых элементов, к-рые кладутся в основу соизмеримости, меняется и характер Р. В то же время все эти элементы (паузы, определенная расстановка ударных и безударных слогов, характер окончаний, число слогов в строке и т. д.) даны не сами по себе, а в определенных сочетаниях слов. Слова эти, в зависимости от смысла, произносятся с определенным выражением, с определенной интонацией и т. д. На некоторые из них падает сильное ударение, на некоторые слабое и т. д. В результате—в зависимости от характера слов, т. е. от содержания произведения,—приобретают соответствующую своеобразную окраску и те словесно-звуковые особенности, к-рые положены в основу Р., они получают свое реальное звучание лишь в связи с содержанием данного произведения.

Таким образом Р. является сложным явлением, в основе которого лежит целый комплекс признаков (пауза, расстановка ударных и безударных слогов, расположение окончаний и т. д.) и к-рый получает свое реальное наполнение лишь в связи с данной словесной системой, в к-рой он осуществляется. Поэтому напр. совпадение тех или иных признаков Р. (напр. одинаковая расстановка ударных и безударных слогов в строке) вовсе не означает совпадения Р., поскольку в иной словесной системе они дадут уже иное звучание благодаря различным смысловым ударениям, интонациям, иной расстановке пауз и т. п. Поэтому например в художественном переводе точное повторение расстановки ударных и безударных слогов вовсе еще не означает точности в передаче Р. подлинника, поскольку остальные элементы той сложной системы, которой является Р., в условиях иного языка уже не совпадают (обычная ошибка переводчиков).

Возникновение поэтического Р., как показал это К. Бюхер в своей известной книге «Работа и ритм», связано с той естественной первичной ритмичностью речи, к-рая с наибольшей отчетливостью обнаруживается во время

рабочего процесса. В ряде случаев движения во время работы сопровождаются теми или иными восклицаниями, междометиями и т. п. Поскольку рабочие движения ритмичны, постольку сопровождающие их восклицания также располагаются ритмично, т. е. повторяются через определенные промежутки времени, периодически; тем самым они подчеркивают ритм работы, являются звуковыми сигналами его и, помогая осознать этот Р., способствуют работе. Отсюда этот звуковой Р. становится одним из существенных элементов трудового процесса первобытного человека, он организует ритм работы. Своеобразие Р. каждой данной работы определяет и своеобразие Р., ее сопровождающего, бессвязные восклицания постепенно сменяются словами, относящимися к этой работе,—создается рабочая песня, первичная форма ритмически организованной речи как один из элементов трудового процесса.

В играх первобытного человека, воспроизводящих трудовые процессы, воспроизводятся и рабочие песни, их сопровождающие; исполнение рабочей песни, характерной для данного трудового процесса, заменяется его воспроизведением. Слова, входящие в песню, становятся характеристикой этого процесса, его описанием и т. д. (см. «Лирика», «Песня»). Так постепенно рожденный в трудовом процессе речевой Р. от него отходит, становится одним из элементов отражения этого процесса, получает идеологическое значение. Смысл его в том, что он как бы типизирует, обобщает, повторяет в наиболее сгущенном виде характерные особенности речи: интонации, ударения, звучание и т. д.

В художественно-литературном творчестве ритмическая организация речи и выступает как одно из средств достижения максимальной выразительности, типизированной эмоциональной напряженности речи; паузы ритмич. речи и их подчеркнутость, звуковая насыщенность и т. д.—все это делает ее одним из важнейших выразительных средств художественной речи. Самый же характер Р. неразрывно связан с тем словесным контекстом, к-рый его создает, с той речью, к-рую он типизирует,—отсюда и с т о р и ч н о с т ь Р., самое разнообразие ритмических систем, к-рые создаются различными стилями в историческом лит-ом процессе. Так напр. Р. стихов Маяковского с его ораторской установкой резко отличен от Р. есенинской поэзии, к-рому прежде всего присуща лирическая напевность.

Эмоциональная насыщенность ритмической речи определяет связь ритма с лирическими и лиро-эпическими жанрами, которые как раз характеризуются наибольшей эмоциональностью, напряженностью. В этом смысле понятие ритмически организованной речи сливается с понятием речи стихотворной, одним из отличительных признаков которой ритм и является.

Сложным и далеко не решенным является вопрос о Р. прозы, несмотря на многочисленные попытки ряда исследователей (Марбе, Сейнтсбери, Пешковский и др.) установить этот ритм. Проза несомненно ритмична, но лишь в том смысле естественного, первичного.

Р., к-рый вообще присущ речи. Как заметил Вербье, «ритм прозы есть не что иное как черновик ритма». Эта же мысль хорошо выражена поэтом Н. Тихоновым, указавшим, что Р. прозы так же отличен от Р. стиха, как обычная походка отлична от движений бегуна. Фразы в прозаической речи настолько свободно организованы в смысле разнообразия в числе слогов, ударений, их взаимоотношений и т. п., что благодаря этому отпадает их соизмеримость, в силу чего фразы не могут быть осознаны и как единицы ритма. Р. как последовательно проведенная система организации речи присущ только стиху, попытка ритмизации прозы представляет собой лишь перенесение в прозу тех или иных особенностей стиха (проза А. Белого, Вельтмана, К. Павловой, клаузулы классических ораторов и др.). Стихотворения же в прозе («Роèmes en prose» Бодлера) представляют собой, точнее говоря, лирику в прозе (т. е. именно не в стихе, без ритмической организации). См. «Поэзия и проза», «Стихосложение».

Библиография: П. Verrier P., Métrique anglaise, P., 1903; Habermann P., Rhythmus, в кн. «Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte», Bd III, Berlin, 1928—1929, S. 49—57; Бюхер К., Работа и ритм, перев. С. С. Зяичиного, М., 1923; Тимофеев Л., Проблемы стиховедения, изд. «Федерация», М., 1931; Егорове, Теория литературы, М., 1934 (гл. V).

III. Рускмиш А., A bibliography of rhythm, «The American Journal of Psychology», XXIV (1913), p. 508—520, и XXVI (1915), p. 457—459 (дана литература до 1915); Балухатый С., Теория литературы, Л., 1929; Штокмар М. П., Библиография работ по стихосложению, [М.], 1933 (см. по предметному указателю). Л. Тимофеев

РИТМИКА. — Понятие Р. употребляется в двух значениях. В одном случае оно обозначает комплекс ритмических особенностей, характерных для того или иного поэта («ритмика Маяковского», «ритмика Пушкина»), направления, школы (ритмика символистов, футуристов и т. д.) и даже языка в целом (Р. русской речи).

В другом — Р. выступает как особый раздел стиховедения, посвященный изучению стихотворного ритма. Сюда входит изучение звуков речи с точки зрения их ритмообразующего значения, определения ритмической единицы и ее модификаций в данной системе стихосложения, изучение строфики, фоники, рифмы, пауз и т. п. с точки зрения их ритмообразующего значения. Далее Р. включает в себя историческое и сравнительное изучение ритма и его элементов в различных системах стихосложения различных лит-ых стилей. И наконец в задачи Р. входит изучение содержательности ритма, т. е. определение его значения как одного из существенных средств выразительности исторически-конкретной художественно-лит-ой речи в связи со всеми остальными элементами ее. См. «Ритм», «Стихосложение», «Стихосложение». Л. Т.

РИТОРИЧЕСКИЙ ВОПРОС, так же как риторическое восклицание и риторическое обращение, — своеобразные обороты речи, усиливающие ее выразительность, — так наз. фигуры (см.). Отличительной чертой этих оборотов является их условность, т. е. употребление вопросительной, восклицательной и т. д. интонации в случаях, к-рые по существу ее не требуют, благо-

даря чему фраза, в которой употреблены эти обороты, приобретает особо подчеркнутый оттенок, усиливающий ее выразительность. Так, Р. в. представляет собой в сущности утверждение, высказанное лишь в вопросительной форме, в силу чего ответ на такой вопрос заранее уже известен, напр.:

«Могу ль узреть во блеске новом
Мечты увядшей красоту?
Могу ль опять одеть покрывом
Знакомой жизни ваготу?» (Жуковский).

Очевидно, что смысл этих фраз в утверждении невозможности вернуть «мечты увядшей красоту» и т. д.; вопрос является условным риторическим оборотом. Но благодаря форме вопроса отношение автора к явлению, о котором идет речь, становится гораздо более выразительным и эмоционально окрашенным.

Аналогичный условный характер имеет и риторическое восклицание, в котором восклицательная интонация не вытекает из смысла слова или фразы, а произвольно ей придается, выражая тем самым отношение к данному явлению, напр.:

«Взмах! Взлет! Челнок, снуй! Вал, вербись в круг!
Привод, вихрь дил! Не опоздай!» (Брюсов).

Здесь слова «взмах», «взлет», так сказать, констатирующие движение машин, даны с восклицаниями, выражающими те чувства, с которыми поэт эти машины наблюдает, хотя в самих этих словах по их непосредственному смыслу для восклицательной интонации оснований нет.

В этом же примере находим и риторическое обращение, т. е. опять условное обращение к предметам, к к-рым в сущности обращаться нельзя («Челнок, снуй!» и т. д.). Структура такого обращения та же, что и в риторическом вопросе и риторическом восклицании.

Таким образом все эти риторические фигуры являются своеобразными синтаксическими конструкциями, передающими известную придонятость и патетичность повествования. См. «Фигуры». Л. Т.

РИТОРНЕЛЬ [итальянское ritornello — «возвращение»] — восходящая к формам итальянской народной песни строфа из трех стихов, рифмующихся по схеме «а в а»; второй стих Р. не должен рифмоваться до конца всего стихотворения, первый же стих обычно короче остальных, часто образуя вопрос или не связанное с остальным восклицание.

В русской поэзии Р. встречается очень редко, лишь в качестве нарочитой стилизации. Образец Р. — в «Опытах» Брюсова:

«Серо
Море в тумане, и реет в нем ря ли, крест ли;
Лодка уходит, которой я ждал с такой верой!

Прянде
К счастью так думал уплыть я. Но подыали январь
Раньше, меня покидая... Нет места надежде!

Кровью
Хлынет закат, глянеть солнце, как алое сердце:
Жить мне в пустыне отныне — умершей любовью!»

См. «Строфика». Р. С.

РИФМА — звуковой повтор в конце ритмической единицы:

«Мой дядя самых честных пр/а в и л,
Когда не в шутку за/н е м о г,

Он уважать себя заставил
И лучше выдумать не мог» (Пушкин).

Выделенные слоги на концах строк связаны между собой звуковыми повторами, которые подчеркивают ритмическую законченность каждой строки; в этом ритмическое значение Р.,—она является звуковым сигналом, отмечающим членение данного ритмического движения на определенные единицы. Этим рифма и отличается от обычного звукового повтора, к-рый не связан с ритмом, а если иногда и связан, то эпизодически, а не с той закономерной последовательностью, к-рую дает Р. Благодаря этому повтор и не выполняет той ритмической функции, к-рая присуща Р. Отсюда—неправильно рассматривать Р. как простой звуковой повтор, как это делал например Корш («рифма есть украшение чисто звуковое»), и столь же неправильно рассматривать звуковой повтор как «внутреннюю Р.»: ибо рифма является звуковым обозначением законченности ритморяда.

Необходимо отметить, что Р. не является единственным признаком законченности ритморяда; благодаря наличию сильной паузы, конечного ударения и клаузулы конец строки (как ритмической единицы) определяется и без Р., напр.:

«Четырех царей неверных
Дон Родриго победил,
И его прозвали Сидом
Побежденные цари» (Жуковский).

Но наличие рифмы подчеркивает и усиливает эту законченность, а в стихах более свободного ритмического строения, где соизмеримость ритмических единиц выражена с меньшей отчетливостью (строки различны по числу слогов, местам ударений и т. п.), ритмическое значение Р. выступает с наибольшей отчетливостью (в свободном и вольном стихе, в расширке и т. д.), напр.:

«Пусть книги горят на кострах дымноисизых,
Пусть древние мраморы в тогах и ризах
Разбиты на части (заряды для новых орудий),
Пусть люди,
Отдавшие жизнь за свободу народа,
У входа
Опустелых темниц
Расстреляны падают ниц» и т. д. (Брюсов).

Наоборот, в том случае, если звуковой повтор не опирается на паузу, ударение и клаузулу, Р. не возникает даже при последовательном применении звукового повтора, т. к. в этом случае нет той законченности ритморяда, в связи с которым и возникает Р.; напр. в следующем стихотворении Брюсова:

«Детских плеч твоих дрожанье,
Детских глаз недоуменье,
Миги в стрелч, часы свиданья,
Долгий час, как век томленья» и т. д.

внутренняя рифма не ощущается, так как звуковой повтор расположен в середине ритморяда.

Наряду с ритмическим в Р. имеется и большое смысловое значение. Слово, находящееся на конце строки, подчеркнутое следующей за ним паузой и выделенное при помощи звукового повтора, естественно привлекает к себе наибольшее внимание, занимает наиболее выгодное место в строке. У неопытных по-

этов стремление к Р. приводит к погоне за звуковым повтором и в ущерб смыслу; рифма, как говорил Байрон, превращается в «могучий пароход, заставляющий стихи плыть даже против течения здравого смысла».

Ограниченность запаса рифмующихся слов грозит опасностью повторений, штампа, особенно в тех случаях, когда каноны созвучания Р. более или менее строги. Так, в России в XIX в. господствует точная Р., требующая полного совпадения всех входящих в звуковой повтор звуков. В связи с этим еще Пушкин в «Мыслях на дороге» указывал на ограниченность запаса Р. и предсказывал переход к белому стиху (см.). Драматический стих, требующий большей разговорности, зачастую отказывается от Р.

В звуковом отношении Р. может быть весьма разнообразна. В качестве звукового минимума она требует повторения одного звука—обычно ударного гласного (последнего в строке), напр.: «люби—мой», в качестве максимума она включает в себя целый комплекс звуков как до, так и после ударного гласного, захватывая иногда даже и слова, предшествующие последнему, т. е. уже обязательно рифмующему слову, напр.:

«Рвется ветер| одичалый
Буря знадала| погоню...
С бурей споря—| родич алый—
Машет сотней| лапогоню» (Брюсов).

Своеобразной гипертрофией Р. являются так наз. панторифмы, или сплошные рифмы, как у Гумилева:

«Слышен| свист и вой| локобилей,
Дверь| лигвисты| войлоком| обили»,

но, не говоря уже о единичности этих примеров, мы в сущности не имеем здесь дела с рифмой как звуковым повтором, обладающим ритмической функцией.

С точки зрения звукового построения Р. может быть точной, т. е. давать полное совпадение рифмующих звуков («нам—волнам»), и неточной, т. е. включать в звуковой повтор не совпадающие или лишь приблизительно совпадающие звуки («докеры—оперы»). В том случае, если в Р. совпадают гласные звуки, а согласные не совпадают, ее называют ассонансом («ветер—пепел»). В редких случаях Р. создается благодаря повторению четко звучащего контекста согласных звуков при различии ударного гласного («мячики—пулеметчики») — так наз. консонанс (см.). В зависимости от характера звуковой организации Р. в стиховедческой лит-ре имеется ряд попыток дать классификацию Р., однако сколько-нибудь удовлетворительной классификации нет. В зависимости от характера клаузулы Р. делится на Р. мужскую (на конце ударный слог), женскую (на конце — безударный), дактилическую (на конце — 2 безударных), гипердактилическую (на конце — более 2 безударных) и т. д. В зависимости от места в строфе (см.) — на Р. парные (идущие рядом), перекрестные (через строку), опоясанные (стоящие до и после парной Р.) и т. д. В зависимости от характера рифмующихся слов Р. бывают составные

(«вдруг ли—угли», «колокол—молоко лакал»), омонимические (см.), тавтологические (т. е. повторение одинаковых слов: «занавесила окно — загляни еще в окно» — Блок), каламбурные (см. «Каламбур»).

Смысловое, ритмическое, звуковое значение Р. определяет ее значимость как существенного фактора организации стиха. В связи с этим Р. неодинаково используется в различных лит-ых стилях. Помимо того непосредственного различия Р. разных лит-ых стилей, которое определяется иным в каждом из них отношением к слову, иным словарным запасом и т. д., это различие сказывается и в разном подходе к Р., в к-рой подчеркивается то звуковая сторона, то, наоборот, смысловая и т. д. Так напр. у символистов Р. чрезвычайно разработана в звуковом отношении, в отношении неожиданности сочетаний рифмующихся слов («берега—Тиберики»), разнообразия слов и т. п., что стоит в связи с общим отношением символистов к слову, стремлением к «музыкальности» стиха и т. д. Наоборот, напр. для Д. Бедного характерно стремление не к самоцельной музыкальности Р., но к Р., максимально выразительной в смысловом отношении:

«На фабриках отрав,
На улицах—расправа,
И тут свинец, и там—свинец,
Один конец!»

Это различие конечно есть различие стилевое. Р. входит как один из элементов в общую систему данного лит-ого стиля и лишь в этой системе, т. е. исторически, может быть осмыслена. Самое возникновение Р. в европейских лит-рах, как можно думать, связано с звуковой организацией стиха. Неорганизованные вначале звуковые повторы в том случае, если они совпадали с наиболее отчетливо выделенными на конце ритмической единицы словами, звучали наиболее резко и заметно; благодаря этому и создавалось определенное тяготение их к концам строк или полустиший. Это тяготение усиливалось и благодаря синтаксическому параллелизму, т. е. повторению однородных частей речи со сходными окончаниями. В то же время переход от устных стихотворных систем с музыкально-ритмической организацией к стиху письменному, ослабляя четкость ритмической организации стиха, вызывал поиски новых ритмообразующих элементов, к-рым в частности и явилась Р., неизвестная по существу ни античному ни народному стихосложению (хотя периодически она в них и появлялась). Комплекс этих условий, в каждом данном случае исторически своеобразный, и лежит в основе появления Р. в новой поэзии.

В России Р. эпизодически появлялась в былинах, напр.:

«Он подъехал на кобылке соловенькой
А ко этой ко сошке кленовенькой»,

а также в письменных памятниках XVII в. как результат совпадения (при параллелизме стихов) грамматических окончаний:

«Сему писанию конец предлагаем.
Дела толикие веки во веки не забываем.
Настоящего изыскуем,
В пространную сю историю сия напишем» и т. д.

Но в основном Р. получает свое развитие в силлабических стихах, начиная с Симеона Полоцкого [1629—1680] и других поэтов, у которых она складывалась под влиянием западной поэзии и в первую очередь польских поэтов. Самое это влияние было основано на том процессе создания письменного стиха взамен устного, к-рый протекал в XVII в. в России и был вызван резкими социальными и культурными сдвигами.

Уже в это время Р. получает значительное распространение и развитие (ср. каламбурную Р. у С. Полоцкого: «Плутуч—плут он», составные—у Ф. Прокоповича, Козачинского: «на ны—страны»; «на ни—агаряни» и т. д.), переходит в народную поэзию через всякого рода интермедии и в след затем получает широкое распространение, давая самые разнообразие модификации. Современная Р. характеризуется большой смысловой насыщенностью и значительной звуковой свободой, т. е. включением в звуковой повтор лишь приблизительно совпадающих звуков («докры—оперы»), отбрасыванием заударных согласных («стран—сестра») и т. д., что создает возможность наиболее гибкого и разностороннего ее использования сравнительно с прошлыми периодами в истории русской поэзии. См. «Вирши», «Строфа», «Стихосложение».

Библиография: Ehrenfeld A., Studien zur Theorie des Reims, 2 Bde, Zürich, 1897—1904; Delaporte P., De la rime française, ses origines, son histoire., P., 1898; Schmidt E., Deutsche Reimstudien, Berlin, 1900; Sainbury G. E. B., History of English prosody from XII-th century to the present day, 3 vv., L., 1906—1910; Saran F., Deutsche Verslehre, München, 1907; Schipper J., A history of English versification, L., 1910; Grammont M., Le vers français, 2-e éd., Paris, 1913; Neumann F., Geschichte des neuhochdeutschen Reimes von Opitz bis Wieland, Berlin, 1920; Pretzel A., Geschichte des Reims, Diss., Göttingen, 1930; Lanz H., The physical basis of rime, An essay on the Aesthetics of Sound, Stanford, Calif., 1931; Thieme H. P., Bibliographie de la littérature française, t. III, P., 1933 (дан лит-о Р.); Штокмар М. П., Библиография работ по стихосложению, [М.], 1933 (см. по предметному указателю). Л. Тимофеев

РИХТЕР Зинаида Владимировна [1890—] современная писательница-журналистка. Родилась в артистической семье. Впервые в печати выступила с «Записками путешественницы.—Пешком по России» [1914]. С 1918—военная корреспондентка «Известий», работник Роста. С 1930 перешла на лит-ую работу. В 1934—спецкорреспондент «Правды».

К очерку Р. пришла от стенгазеты Роста, агитатей и военно-корреспондентских сводок. Материал для своих очерков Р. черпает из путешествий. Сванетия, далекие углы севера, прокладка нового воздушного пути на первых советских самолетах (Москва—Монголия—Китай), арктические плавания ледореза «Литке», жизнь Алтая, Киргизстана, Казахстана и др.—вот материал ее очерков. Очерки Рихтер отличаются остротой восприятия, живостью, но в то же время страдают некоторой поверхностностью описаний. Р. собирает факты, наблюдения, разговоры, но недостаточно обобщает виденное. В сборниках «7 000 километров по воздуху», «Москва—Монголия—Китай», где тема требует политической заостренности, доминируют у Рихтер описания банкетных и религиозных церемоний, черты бытового своеобразия Китая и

Монголии, но слабее представлено революционное движение. Р. дала книгу о гражданской войне—«Поход Осевэка» (особый северный экспедиционный отряд), повествующую о героической борьбе с Колчаком.

В настоящее время [1935] Р. работает над книгой о советском периоде нефтяного Баку («История фабрик и заводов»).

Библиография: I. Кавказ наших дней, 1923—1924, изд. «Жизнь и знание», М., [1924]; За полярным кругом, изд. «Молодая гвардия», М.—Л., 1925; 7 000 километров по воздуху. Москва—Монголия—Китай, изд. Авиониздат, М., 1926; Золотой Алдан. [Путевые очерки], Гиз, М.—Л., 1927; Алдан. [Путевые очерки], изд. Анц. изд. об-ва «Огонек», М., 1928 (Библиока «Огонек»); По Ландландии. [Путевые очерки], изд. то же, М., 1929 (Библиока «Огонек»); Семафоры в пустыне. На изысканиях Туркестано-Сибирской железной дороги, предисловие А. Халатова, изд. «Молодая гвардия», М.—Л., 1929 (Библиока экспедиций и путешествий); Азиатская Швейцария. (По киргизским кочевьям), изд. «Физкультура и туризм», М.—Л., 1930 («Библиока пролет. туриста»); В солнечной Абхазии и Хевсуретии. [Путевые очерки], изд. то же, М.—Л., 1930 («Библиока пролет. туриста»); В стране голубых озер (Очерки Алтая), изд. «Молодая гвардия», М.—Л., 1930 (Библиока экспедиций и путешествий); Мед и золото. [По Алтаю], изд. то же, М.—Л., 1930 («Библиока пролет. туриста»); Мои путешествия по суше, морю и воздуху, изд-во «Красная газета», Л., 1930 (прилож. к журн. «Вокруг света»); Это и есть Москва. Очерки, зарисовки, заметки, изд-во «Федерация», Москва, 1930; На «Литке» к острову Врангеля. Записки участника спасательной экспедиции, изд. «Молодая гвардия», М., 1931 (У нас и за границей); У белого шита. Спасательная экспедиция ледореза «Литке» на остров Врангеля, изд. «Федерация», М., 1931; То же, изд. 2, испр., М., 1931; Поход Осевэка (Особый северный экспедиционный отряд. Урал. 1919 г. Правдивый рассказ, предисл. С. Меженнинов), ГИХЛ, [М.], 1933.

II. «Журналист», 1925, XI (о книге «За полярным кругом»); М а р и я, «Книгоноша», 1926, VIII; «Журналист», 1926, III; А н т о н о в, Как не надо писать о Монголии, «Жизнь Бурятия», 1927, I—III (о книге «7 000 километров по воздуху»); И н б е р В е р а, Четыре женщины, «Журналист», 1927, XI; Обручев С., Журналист и фанты, «Печать и революция», 1927, VI; С м и р н о в Н и к., «Новый мир», 1930, V; И. И., «Книга и революция», 1930, XXIII—XXIV; Р е з н и к о в Б., «Красная новь», 1930, VIII (о книге «Это и есть Москва»).

Н. Унаицкий

РИХТЕР Иоганн Пауль Фридрих [лит-ый псевдоним Ж а н - П о л ь (Jean Paul), Johann Paul Friedrich Richter, 1763—1825]—немецкий беллетрист-юморист и сатирик. Р. в семье органиста, впоследствии пастора. С 1781 Р. в Лейпциге изучал некоторое время теологию, затем античную лит-ру гуманистов, великих буржуазных сатириков и просветителей. Первая книга Р.—сатира на умственную жизнь и быт «маленького Парижа»—Лейпцига—носит название произведения знаменитого памфлетиста Эразма Роттердамского «Lob der Dummheit» (Похвала глупости). Первым романом, намечающим основные линии творчества Р., явился роман «Die unsichtbare Loge» (Незримая ложа, 1793); имя Р. получило известность после выхода в свет романа «Hesperus oder 45 Hundsposttage» (Геспер или 45 дней собачьей почты, 1795). За ним последовали «Blumen- Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs» (Отрывки о цветах, плодах, шипах, или супружество, смерть и свадьба адвоката для бедных Зибенкейза, 1796—1797). В Веймаре Р. познакомился с Гёте, Шиллером, Гердером. Затем появляются «Titan» (Титан, 1800—1803), в 1804 «Flegeljahre» (Озорные годы, 1804—1805) и «Vorschule der Aesthetik». В том же году он окончательно переселился в Байрейт. В байрейт-

ский период своей жизни Р. издал романы «Dr. Katzenbergers Badreise» (Путешествие д-ра Катценбергера на воды, 1809) и «Der Komet oder Nikolaus Marggraf» (Комета или Николай Маркграф, 1820—1822) и др.

Р. вышел на лит-ую арену, когда замерло течение «Бури и натиска», отражавшее в лит-ре протест «плебейских» элементов бюргерства не только против феодализма, но и против ограниченности общеполитических стремлений. Убеденный сторонник идей Великой революции, чуждый узкому национализму,



ищущий в умственной жизни Германии национального преломления «всечеловеческих» (т. е. буржуазно-демократических) идей, Р. непосредственно примыкает к «штюрмерам», но вместе с тем является учеником великого просветителя—Лессинга.

Подобно «штюрмерам» Р. является певцом и апологетом низших слоев третьего сословия [«Зибенкейз», «Leben des Quintus Fixlein» («Жизнь Квинта Фикслеина», 1796), «Озорные годы»]. От «штюрмеров» идет и руссоистская борьба Р. за свободу чувства. Близка к «штюрмерам» и социология Р.—восприятие государства и общества как живого организма, который не должен терпеть насилия и принуждения. В полном согласии с традициями XVIII в. Р. во время наполеоновских войн четко отделяет вопрос национального освобождения Германии от ненависти к французскому народу, французской культуре и Великой революции.

В последнем своем романе «Комета» Р. клеймит политику Священного союза и начатую в Германии «травлю демагогов».

Социология, этика, мораль, эстетика Р. противостоят тому периоду немецкой лит-ры, который немецкие писатели-демократы 30—40-х гг. звали «периодом искусства», «периодом идеализма» или даже «периодом Гёте». В своем не только личном, но и социальном бунте против «холодного, односложного, бездушного бога» Гёте и «скалоподобного» Шиллера (Р. воспринял Шиллера в Веймаре не как «штюрмера» и автора «Разбойников», а как

автора «Мессинской невесты») Р. предвосхитил отношение к «периоду искусств» интернациональной демократии 30-х и 40-х гг., особенно ярко проявившееся у Гейне и Герцена. Счеты свои с «миром эстетической видимости» (М е р и н г) Р. сводит в романе «Титан», к-рый вместе с «Vorschule der Aesthetik» является наиболее ценной частью его творческого наследия. Он не только дает почти портретное изображение жизни при веймарском дворе, не только переносит характерные для Гёте черты на образ ледяного эгоиста Гаспарда, но на судьбе Дианы и художника Шоппе показывает, что искусство, оторванное от жизни, может привести только к смерти и безумию.

Все проблески буржуазного демократизма и творческого реализма в произведениях Р. конечно не могли развиваться в стройное и логическое целое. Социально-политическое бессилие немецкой буржуазии, ее бесправие и безволие тяготеют и над творчеством Р. «Немецкое убожество» (Э н г е л ь с) определяет слабость его положительных утверждений. Р. дал замечательные образцы буржуазной сатиры на жизнь немецких захолустных княжеств, на мелкие интриги при дворе («Незримая ложа», «Геспер» и «Титан»), на те государства, где, по его выражению, «вопреки фараонову сну семь жирных коров пожирают семь тощих, богатые—бедных, высшие—низших, дворяне—крестьян, и один—всех». Р. неоднократно говорит, что любовь к человечеству не отделяет от ненависти к его угнетателям.

И все же плебейский демократизм «штюрмеров» претерпел большие изменения у Рихтера, творившего в эпоху примирения Гёте и Шиллера с немецкой действительностью. В мире своих плебейских героев Рихтер видел малые дела, простые чувства, верность природе. Мещанские идиллии Р. написаны о людях бездейственных, к-рые черпают свое счастье в себе самих («Жизнь Квинта Фикслейна», «Озорные годы»). Активное вмешательство в жизненные дела, попытки переустройства жизни являются для Р. началом, вносящим внутренний разлад в человеческую психику. Сквозь все его романы проходит взаимно связанная и взаимно ответственная дружеская пара—человек действия и человек бездейственный; верное природе дитя, которому все удается из-за внутренней гармоничности. Таковы Фенк и Оттомар в «Незримой ложе», Виктор и Фламин в «Геспере», Зибенкейз и Лебгебер в «Зибенкейзе». Высшей точки это противопоставление достигает в «Титане», где Р. пробует также его уточнить. Рокайроль, действительность к-рого эгоистична, антигуманна,—это, по определению Р., «раб прошлого», в нем Р. воплотил хищную активность «жирных коров, поедающих тощих»; сыном будущего, подлинным титаном является Альбано, и Р. тщетно старается дать этому образу черты иной, гуманной и альтруистической действительности. Альбано отрицает мир эстетической видимости, Альбано защищает Великую революцию от нападок герцога Гаспардо, Альбано хочет участвовать в национально-освободительных войнах республиканской Франции. Но дальше декларация Альбано не идет, и если Р. достаточно ясно обрисовал ложный «титанизм» (Линда и Рокайроль), то образ истинного титана ему не удался и противоречие между действительностью и гармонической верностью природе он не разрешил и не мог разрешить.

Вместе с Лоренсом Стерном Р. является родоначальником той лит-ры, в к-рой основным героем является сам автор и к-рая получила высшее свое выражение в творчестве Генриха Гейне. В творчестве Р. сильны также черты реализма, к-рые делают его предшественником и учителем не только Гейне и младогерманцев, но и более поздних реалистов (Келлер напр.). Несомненным предшественником и учителем Гейне является Р. в своей теории и практике комического. В «Vorschule der Aesthetik» Р. дает обоснование своему юмору, к-рый он звал «смехом сквозь слезы». Юмор, по Р., должен иметь серьезную, даже трагическую основу, потому что он является смехом над людским безумием, а «безумие друга наполняет нас горькой болью: и разве не все люди любимые друзья наши». Кроме этой, по определению Гейне, «серьезной подмалевки шуток» Р. очень полно владеет оригинальной техникой комического. Из неожиданного сближения понятий Р. выводит новые и правильные заключения. Форма романов Р. крайне причудлива и своеобразна, так же как и его язык. Лирические отступления, вводные эпизоды, своеобразие в подаче материала (напр. собачьи депеши в «Геспере», написанные столь лаконично, что их почти нельзя расшифровать) делают его произведения чрезвычайно трудными и мало доступными по форме.

Р. высоко ценили представители буржуазной буржуазно-демократической лит-ры первой половины XIX в. в Германии (Бёрне, Гейне, Муллит, Лаубе, Планк, Гервинус и т.д.). После довольно длительного забвения интерес к творчеству Р. стал возрождаться в Германии в 10-х гг. XX века, причем в центре внимания эстетической и декадентской критики оказались болезненная раздвоенность и композиционная разорванность творчества Р., а не буржуазно-сатирические и реалистические его элементы. В столетнюю годовщину смерти Р. [1925] в Байрейте организовано специальное «Jean-Paul-Gesellschaft» (Жан-полевское общество).

В России Р. пользовался вниманием и успехом в 40-х гг. прошлого столетия. К этому времени относятся все русские работы о Р., а также и все переводы его на русский язык.

Библиография: I. Наиболее полное собр. сочин.: Jean Pauls Werke (с биограф. R. Gottschall'a), 60 Theile, Berlin, Hempel, 1879. С 1927 в Веймаре изд. критическое собрание сочинений Ж.-Поля, рассчитанное на 22 т., под ред. E. Berend'a. До июля 1934 вышло 12 т. Произведения Р. переводились на русский яз. гл. обр. в журналах первой половины XIX в.: «Мнемозина» (1824, т. I), «Московский телеграф» (1827, №№ 10, 11), «Московский вестник» (1827, тт. I, II, III; 1830, т. IV), «Современник» (1838, т. XII; 1841, т. XXII), «Московский наблюдатель» (1839, т. I) и др. Отд. издания: Антология из Жан-Поля Рихтера, СПб, 1844; Цветы, плоды и шипы, или брачная жизнь, смерть и свадьба адвоката бедных Зибенкейза, перев. E. Г. Бартевовой, Роман, СПб, 1899.

II. Автобиография: Wahrheit aus Jean Pauls Leben, 8 Bde, Breslau, 1826—1833 (Bde 2—8 v. C. Otto u. E. Förster); S p a z i e r R. O., Jean Paul Friedrich Richter. Ein biographischer Commentar zu dessen Werken, 5 Bde, Lpz.—Berlin, 1833—1836; Nerlich P., Jean

Paul und seine Zeitgenossen, Berlin, 1876; Его же, Jean Paul, Berlin, 1889; Czerny J., Sterne Hippel und Jean Paul, Berlin, 1904; Berend E., Jean Pauls Aesthetik, Berlin, 1909. Воспоминания и свидетельства современников о Р. собраны в кн. Беренда «Jean Pauls Persönlichkeit», München, 1913; Jaeggi Fr., G. Keller und Jean Paul, Bern, 1914; Marcus F., Jean Paul und H. Heine, Marburger Diss., 1920; Müller J., Jean Paul u. seine Bedeutung für die Gegenwart, Lpz., 1923; Harich W., Jean Paul, Berlin, 1925; Burschell F., Jean Paul. Die Entwicklung d. Dichters, Stuttgart., 1926; Meier W., Jean Paul. Das Werden s. geist. Gestalt., Zürich, 1926; Roemisch-Arosa W., Jean Paul u. wir. Vortrag, Dresden, 1926; Glock W., Jean Paul als Freigeist, Eine literarhistorische Studie. Hdb., 1927; Schmitz W., Die Empfindsamkeit J. Pauls, Hdb., 1930; Voigt G., Die humoristische Figur bei Jean Paul, Halle, 1934; Биография Р. в журн. «Светоч», 1861, кн. III (без подписи); Белинский В. Г., Полное собр. сочин., под ред. С. А. Венгера, т. VIII, СПб., 1907 (отзыв об «Антологии»); Шахов А., Гёте и его время, изд. 3, СПб., 1903, стр. 278—286; Де Ла-Барт Ф., Литературное движение на Западе в XIX ст., изд. 2, М., 1914; Сретенский Н. Н., Историческое введение в поэтику комического, ч. 1. Учение Жан-Поля о комическом, Ростов н/Д., 1926 (ср. отзыв Р. Шор, «Печать и революция», 1927, III).

III, Berend E., Jean-Paul-Bibliographie, Berlin-München, 1925; Его же, Prolegomena zur historisch-kritischen Gesamtausgabe von Jean Pauls Werken, Berlin, 1927; Пиксанов Н. К., Два века русской литературы, изд. 2, М., [1924], стр. 118—119; разработка темы «Влияние Ж.-П. Рихтера в России» Е. Купцов

РИХТЕР Оскар [1898—]—латышский советский писатель, беллетрист. Сын безземельного крестьянина, рабочий. Участник партизанского движения в Латвии во время немецкой оккупации и после падения советской Латвии в 1919. В сборниках «Красные разведчики» и «В тылу врага» отобразил виденное и пережитое в гражданской войне. Его герои—люди с железной волей, преданные борцы за победу нового строя.

Р. силен в непосредственной передаче пережитого и прочувствованного, слабее в его осмысливании, в обобщениях. Рассказы Р., не отличаясь полной художественной законченностью, все же увлекают сюжетностью, драматизмом, живостью языка. А. П.

РИЧАРДСОН Семюэл [Samuel Richardson, 1689—1761]—английский романист, один из основоположников европейского сентиментализма (см.). Родился в семье столяра. Работал наборщиком, корректором, позднее стал собственником небольшой типографии. Конец жизни провел в материальном достатке, окруженный почетом и известностью.

Лит-ую деятельность Р. начал поздно. В 1740—1741 он дебютировал романом в письмах «Pamela, or the virtue rewarded» (Памела, или вознагражденная добродетель), быстро завоевавшим себе широкую популярность не только в Англии, но и на континенте. Роман повествует о несокрушимой добродетели девушки-служанки, за к-рой настойчиво ухаживает ее господин, распутный повеса лорд. Чтобы сломить сопротивление девушки, он пускает в ход все средства, вплоть до оскорблений и клеветы. Но все напрасно. Добродетель Памелы торжествует, и в конце концов лорд женится на ней, покоренный ее стойкостью и незлобностью. Победа оказывается на стороне мещанской морали, аристократический Дон-Жуан безоговорочно капитулирует. Пользуясь эпистолярной формой, автор широко раскрыл внутренний мир своих героев, набросал картину сложных душевных переживаний. Роман быстро стал знаменем борь-

бы мелкой буржуазии в европейском масштабе. Зато со стороны враждебного лагеря на него посыпались многочисленные пародии («Поведение Памелы в высшем свете», 1741; «Анти-Памела»; «Памела осужденная»; пародия Филдингга «Джозеф Эндрюз», 1742, и др.), стремившиеся ослабить огромное впечатление, произведенное романом.

Популярность Р. еще больше возросла после выхода в свет его второго романа «Clarissa Garlow, or the history of a young lady»



(Кларисса Гарло, 7 тт., 1747—1748), в к-ром изображалась трагическая судьба молодой девушки из богатой буржуазной семьи, падающей жертвой своей любви к красавцу аристократу, повесе и бреттеру Ловеласу (имя, ставшее нарицательным). По словам автора, в романе затрагиваются «важнейшие отношения семейной жизни, особенно же показываются несчастья, протекающие из «непредусмотрительного отношения детей и родителей в делах брака». «Кларисса»—ярчайший образчик семейного буржуазного (т. н. сентиментального) романа. Произведение это имело шумный успех. Читатели оплакивали судьбу Клариссы, но также, что уже шло в разрез с намерениями автора, весьма тепло отнеслись к образу обаятельного волокиты Ловеласа. Чтобы дать читателям подлинного «героя», Р. выпустил свой третий роман «History of Sir Charles Grandison» (Сэр Чарльз Грандисон, 6 тт., 1753). Грандисон должен был явить идеал «порядочного» человека, истого джентльмена, как его понимал мелкий буржуа. Но аристократ в роли олицетворения мелкобуржуазных пуританских добродетелей оказался сухой и мертвой фигурой. Роман этот такого успеха, как первые два, не имел. Между тем дух пуританского морализирования, столь резко выявившийся в «Грандисоне», вообще составляет характерную черту художественного метода Р. За психологом в Р. неизменно скрывается мыслитель-моралист, внимательно изучающий внутреннюю жизнь человека со стороны ее нравственных функций как возможную иллюстрацию к тем или иным

положениям буржуазно-пуританской этики. Его интересуют не страсти сами по себе, но психологическая механика добродетели или порока. Отсюда тот рассудочно-аналитический характер, к-рым отмечены психологические зарисовки Р. (стремление к систематизации



Ходовецкий. Иллюстрация к роману Ричардсона «Кларисса» [1785]

чувствований, каталог нравственных достоинств Памелы в конце одноименного романа, аналитические штудии Клариссы: стремясь все увидеть, обсудить и оценить, она делает для себя подробное перечисление и классификацию достоинств и недостатков Ловеласа с обозначением их всех по номерам и пр.). В этом — характерная особенность Р., резко отличающая его, жанр от молодого Гёте и др. сентименталистов-штурмеров, иррационалистов по своим основным тенденциям. От последних Р. отличается и неприязнью ко всему экзальтированному, стихийно необузданному. Его герои чуждаются бурных порывов, сильных восклицаний, их речь частопадает в книжную правильность или даже напыщенность. При всем этом творчество Р. сыграло огромную роль в деле ниспровержения канонов классицистической лит-ры.

Огромная масса английской мелкой буржуазии, вызванная к широкой политической жизни двумя предшествующими революциями и началом промышленного переворота, уви-

дела в Р. своего крупнейшего писателя. Французская буржуазия, подготавливая почву для революции 1789, особенно восторженно встретила произведения Ричардсона. Дидро (см.) поставил Р. наряду с Гомером, Софоклом, Еврипидом. Руссо считал, что ничего подобного романам Р. ни на одном языке создано не было. В Германии Клопшток, Виланд, Геллерт и др. восхваляли Р. Романы Р. были также в конце XVIII и начале XIX вв. весьма популярны и в России. С начала XIX в. популярность Р. стремительно падает. В условиях XIX века проблематика его романов утратила свою актуальность, и за Ричардсоном установилась репутация многословного и скучного писателя.

Библиография: I. The Works, ed. E. Mangin, 19 vv., L., 1811; Works (Lesley Stephen), 12 vv., L., 1883; Novels, by Ethel M. M. McKenna, 20 vv., Philadelphia, 1901; The Shakespeare Head, Edition of the Novels of S. Richardson, in 18 vv., Oxford, 1930—1932; Памела, или награжденная добродетель, перев. Чертков, СПб, 1787—1796 (4 ч.); Английские письма, или история кавалера Градисона, перев. А. Кондратовича, СПб, 1793—1794 (8 ч.); Дюстапамитная жизнь девицы Клариссы Гарлов, СПб, 1791—1792 (6 ч.); Кларисса, или история одной барышни, «Библио для чтения», 1848 (пересказ у А. В. Дружинина, Собр. сочин., т. V, СПб, 1865).

II. Schmidt E., Richardson, Rousseau und Goethe, Jena, 1875; Neudr., 1924; Gassmeyer G. M., Richardsons Pamela, Diss., Lpz., 1891; Thomson C., Richardson, L., 1900; Dobson A., S. Richardson, N. Y., 1902; Dibelius W., Englische Romankunst, Bd I, Berlin, 1910; Danielowski E., Richardson's erster Roman, Entstehungsgeschichte, Berlin, 1917; Schücking L., Die Grundlagen des Richardsonschen Romans, «Germanisch-Romanische Monatsschrift», Bd XII, 1924, S. 21—42, 88—110; Его же, Die Familie im Puritanismus, Lpz., 1929; Downs B. W., S. Richardson, L., 1928; Beckstein J., Richardson's «Pamela» nach ihrem Gedankengehalt betrachtet, Erlangen Diss., 1930; Döttin P., S. Richardson, P., 1901; Его же, L'accueil fait à «Pamela», «Revue anglo-américaine», 1930, Août; Батюшков Ф. В., Западная литература накануне XIX в., в изд. «История западной литературы XIX в.», т. I, изд. «Мир», М., 1912. Общие курсы по западно-европейской литературе: Фриче В. М., Когана П. С., Стороженко Н. И. и др.

РИШПЕН Жан [Jean Richepin, 1849—1926] — французский писатель. Р. в Алжире в семье военного врача. Некоторое время учился в École Normale в Париже. Не окончив курса, отправился добровольцем на франко-германскую войну [1870]. Вел бродяжнический образ жизни, испробовал несколько профессий. Начал литературную деятельность очерком о Жюле Валлеце «Les étapes d'un réfractaire» [1872]. Громкую известность приобрел сборником стихов «La chanson des gueux» (Песнь босяков, 1876). Эта книга, являвшаяся как бы отдаленным отголоском поэзии Франсуа Вийона, имела успех скандала; мастерски написанные стихотворения рисуют быт так наз. «подонков общества»; Р. дает здесь острую сатиру на мешанские идеалы. За ним последовал сб. «Blaiphèmes» [1884]. После первого успеха Р. стал быстро приспосабливаться ко вкусам средней и мелкой буржуазии; наибольшим успехом пользовались его песни, из к-рых большинство в стихах. Наиболее известны две драмы Р.: «Le libustier» [1888 (из жизни моряков)] и «Le chemineau» [1897 (из жизни железнодорожников)]. Драматический конфликт в них сводится к борьбе личности со средой. Героями Р. являются преимущественно представители люмпенпролетариата и мелкого крестьянства. Изображение босяков дало повод некоторым критикам сравнивать

Р. с Горьким. Но аналогия здесь может быть только внешней. Босыня Р. трактуются с позиций мелкобурж. богемы, к-рые всегда были чужды великому пролетарскому писателю.

Произведения Р. отличаются умелой композицией, сочным реализмом в духе Рабле, ярким, богатым языком; Р. любит необычайные фабулы, острые положения; в этом отношении на нем заметно некоторое влияние Эдгара По. Благодаря этим чертам, равно как и своему поверхностному анархическому бунтарству, Р. сделался одним из любимых писателей невзыскательной мелкой буржуазии, ценившей в его произведениях пикантность «запретного плода». Стихи Р. часто лишены подлинного лиризма и являются пустой декламацией. Основным недостатком всех его произведений является погоня за внешними эффектами. В 1908 Р. был избран в члены Французской академии. Некоторые произведения Р. переведены на русский язык.

Библиография: I. Кроме указ, следует отметить с т. п. и: Les caresses, 1877; La mer, 1886; драмы в стихах: Par le glaive, 1892; прозаические произведения в е в и я: La glu, 1881; Le ravé, 1883; Miarka, la fille à l'Ourse, 1883 (впоследствии Р. написал оперное либретто на этот же сюжет). На русск. яз. перев.: Господина Андре, Роман, СПб, 1879; Из рассказов, «Русское богатство», 1880, № 4; Ради науки, Рассказ, там же, 1881, № 9; Клейкая, Роман, Москва, 1881; Образцовое преступление, Рассказ, «Русское богатство», 1892, № 4 и 5; Первые шаги Цезаря Борджиа, Историческая повесть, СПб, 1910; Тина, Роман, изд. Русск. кн-ва в Париже, 1911—1912 (то же, что «Клейкая»); Добрый шут, Романтическая драма в 1 д., СПб, 1914; Испанские рассказы, перев. Э. Л. Вейнбаум и И. И. Зак, изд. «Прибой», Л., 1927.

II. Roger-Milès L., J. Richepin, P., 1887; Faguet E., Propos de théâtre, т. III, P., 1906; Domic R., Le théâtre nouveau, P., 1908; Lemaitre J., Les contemporains, т. II, P., 1889; Vougeot P., Quelques témoignages, P., 1928; Леметр Ж., Современные писатели, СПб, 1891. Е. Г.

РОБАКИДЗЕ Григорий [1884—]—грузинский писатель, поэт, беллетрист, драматург, критик; представитель декадентской буржуазной литературы; один из зачинателей грузинского символизма. Происходит из крестьян. Окончил среднюю школу в Кутаисе, высшую—в Германии.

Отражая процесс загнивания городской буржуазии, Р. в своем творчестве развивал упадочнические идеи, проникнутые мистицизмом и аморализмом. После советизации Грузии Р. во всех своих произведениях, особенно в драмах «Лонда», «Мальштрем» и др., возрождает старые мотивы, характеризующиеся отрывом от реальных процессов действительности. Новым явлением в творчестве Р. явилась драма «Ламара», в которой автор пытался перейти к фольклорному реализму и народным мотивам, но эта попытка не увенчалась успехом.

Всю советскую созидательную работу Р. воспринимал в искаженном виде. Предпочитая быть «нейтральным», он сознательно избегал животрепещущих социальных тем современности, не решался вывить полностью свое отрицательное отношение к ним. В романе «Зменный панцырь» (издан в 1928 на немецком яз. с предисловием Ст. Цвейга) автор косвенно затронул вопросы революционного движения в колониях против английского империализма, охарактеризовав это движение как регрессивное, направленное против европейской цивилизации и культуры.

В 1932 Р. выехал в Германию, где и остался, примкнув к антисоветским группам эмигрантов и фашистских националистов. Г. Г.

РОБИНЗОНАДА—термин, вошедший в лит-ру через роман Дефо (см.) «Жизнь и приключения Робинзона Крузо, моряка из Йорка, прошедшего 28 лет на необитаемом острове, описанные им самим» (The life and strange surprising adventures of Robinson Crusoe, 1719). Этот термин обозначает лит-ые произведения, в к-рых изображается жизнь, приключения и производство обособленных личностей вне общества. Будучи близкой к романам авантюрно-приключенческого типа, составляя как бы отдельный вид этого рода произведений, Р. имеет свою отличительную сюжетную характеристику. В то время как авантюрно-приключенческий роман строится на конфликте между людьми, Р. имеет своим сюжетным стержнем борьбу обособленного человека с противостоящей ему природой. Р., по указанию Маркса, «не являются—как воображают историки культуры—лишь реакцией против утонченности и возвращением к ложно понятой природе... Напротив того, мы имеем здесь дело с предвосхищением буржуазного общества, которое начало развиваться с XVI ст., а в XVIII—сделало гигантские шаги на пути к своей зрелости. В этом обществе свободной конкуренции отдельная личность выступает освобожденной от естественных связей и т. д., которые в прежние исторические эпохи делали из нее составную часть определенного ограниченного человеческого конгломерата. Пророкам XVIII ст. ...этот индивид XVIII в.—продукт, с одной стороны, разложения феодальных общественных форм, а с другой—новых производственных сил, начавших развиваться в XVI в.,—представляется идеалом, существование которого относится к прошлому, не результатом истории, а ее исходным пунктом. Т. к. этот индивид казался им воплощением естественных свойств и (соответствовал) их воззрениям на природу человека, то он представлялся чем то не исторически возникшим, а установленным самой природой» («К критике политической экономии». Введение). Сказанное Марксом объясняет нам происхождение образа Робинзона, получившего свое дальнейшее развитие в теории идеального «естественного» человека, провозглашенной идеологами революционной буржуазии второй половины XVIII в. При всей ошибочности своих теоретических воззрений Дефо поднял вопрос на такую принципиальную высоту, дал ему столь художественное реалистическое выражение, до какого не поднялся ни один из его последователей и подражателей. Изображая деятельность Робинзона на необитаемом острове, Дефо нарисовал символическую картину общественного развития, как он себе его представлял. Робинзон последовательно проходит через стадии охотничьего, пастушеского и земледельческого быта. Появление Пятницы начинает собой рабовладельческий период. Драчуны и лодыри матросы, пытающиеся заставить колонистов острова работать на себя, символизируют феодализм. Однако уже в своей исходной точке концепция Дефо проявляет несостоятель-

ность. Робинзон начинает деятельность на острове, уже обладая известными запасами знаний, привычек и навыков культурного человека, представляющих собой продукт долгого общественного развития; он наконец обладает припасами и инструментами, также являющимися продуктами общественного развития. Эти теоретические построения Дефо

ПРИКЛЮЧЕНИЯ

ОДНОГО МОЛОДОГО МАТРОСА

На пустом острове,

или

Двадцатипятилетний Робинзон



МОСКВА.

*Во типографіи С. Семеновскаго,
1823*

однако не оказали большого влияния на большинство романов подражательной литературы Р. Каждый автор, в той или иной степени формулировал свое отношение к вопросу о возможности существования и развития производства отдельно взятого индивида и почти всегда в положительном смысле, но глубокого развития в художественной литературе этот вопрос не получил. Взгляды Дефо по этой линии получили развитие в буржуазной политической экономии (А. Смит, Рикардо, затем Бастиа, Кэри, Прудон) и подверглись уничтожающей критике со стороны Маркса. Маркс считал, что «производство обособленного индивида вне общества—редкий случай, который может произойти с цивилизованным человеком, случайно заброшенным в необитаемую местность и динамически уже носящим в себе общественные силы,—такая же бессмыслица, как развитие языка без совместно живущих и разговаривающих между собой индивидов» («К критике политической экономии». Введение). Все это, продолжает Маркс, «нелепости, понятные у людей XVIII в. и имевшие тогда смысл», тот смысл, который объяснен им в первой из вышеприведенных цитат.

Переходя к истории Р., мы должны отметить существование предшественника романа Дефо. Арабский писатель Ибн-Тофайль написал в XII в. книгу «Самоучащийся мыс-

литель», изображающую некоего Хай-Ибн-Иокдана, со дня рождения живущего на диком острове, где его вскармливает своим молоком газель. Благодаря настойчивости и наблюдательности он все более приспосабливается к условиям одинокого существования среди природы. Самовозгорание тростника предоставляет к его услугам огонь, постепенно он научается варить пищу, делать одежду из шерсти животных и т. д. Хотя роман этот был переведен на некоторые европейские языки, представляется все же мало вероятным, чтобы Дефо был с ним знаком; прямым источником сюжета романа Дефо была книга о моряке Селькирке, вышедшая незадолго до появления «Робинзона Крузо». В ней описана подлинная история этого матроса, к-рый за провинности был высажен своим капитаном на необитаемый остров, где он прожил свыше 4 лет, пока его не подобрал проходивший мимо корабль.

Беспрецедентный успех романа Дефо в среде буржуазных читателей вызвал длинный ряд переводов, переделок и подражаний. Так, в XVIII веке появились Робинзоны бренденбургский, берлинский, богемский, франконский, силезский, лейпцигский, французский, датский, голландский, греческий, английский, еврейский, ирландский, швейцарский, мюнхенский (обозначенные так по месту происхождения или по языку, на к-ром написано подражание). Были Р., касавшиеся самых разнообразных профессий, вплоть до Р. книгопродавческой и медицинской; появились также девушка-Робинзон и Робинзон-невидимка. По сведениям немецкого библиографа Коха в одной Германии до 1760 появилось 40 Р. Тема Р. продолжала привлекать писателей и в XIX и XX вв. Следует также отметить, что роман Дефо оказал огромное влияние на развитие авантюрного романа вообще. Поэтому в целом ряде произведений, не относимых по типу к Р., имеются элементы, являющиеся развитием отдельных сторон произведения Дефо. Т. к. роман Дефо содержит как бы две стороны—одну приключенческую, другую—закрывающуюся в нравственных выводах, к-рые можно почерпнуть из судьбы этого героя, то и все подражания можно естественно разделить на две группы в зависимости от того, какую сторону романа Дефо они развивают. Из многочисленных Р., продолжающих авантюрную сторону романа Дефо, укажем на следующие: наиболее популярными английскими Р. XVIII в. были «Путешествия и приключения Вильяма Бингфильда», «Жизнь и приключения Джона Даниэля» и «Морское путешествие Петра Вилькинса» Роберта Пултока (Pullock). Особенно любопытно последнее произведение. Содержание книги станет легко понятным из длинного и обстоятельного заглавия ее: «Жизнь и приключения Петра Вилькинса, родом из Корнуэлла, повествующая о кораблекрушении, которое он потерпел вблизи южного полюса; о его чудесном проходе через подземную пещеру в некий новый мир; его встречу там с Летающей женщиной, чью жизнь он спас и на ком впоследствии женился; его необычайный перелет в страну летающих муж-

чин и женщины; описание этой странной страны, с ее законами, обычаями и нравами обитателей; замечательные деяния автора среди этого народа; записанная с его слов во время путешествия с мыса Горн в Америку на корабле „Гектор“, с предисловием, описывающим необычайный способ, каким он прибыл на борт корабля, и его смерть в 1739 по сошествии на берег в Плимуте; написано Р. С., пассажиром на „Гекторе“. Идею летающих людей Пулток заимствовал из сочинения епископа Вилькинса [1614—1672] «Открытие Нового Мира» (Discovery of a New World). Описание же одинокой жизни Петра Вилькинса на необитаемой земле явно написано под непосредственным влиянием Дефо. Самый стиль, манера точного и подробного описания деталей заимствованы автором у Дефо. Тенденция замены реалистического момента, столь характерного для Дефо, моментом фантастическим является типичной для значительно большего количества приключенческих Р., вышедших в Германии, наряду с популярным «Островом Фельзенбургом» [1731—1743] наибольший интерес представляет роман «Удивительная судьба некоторых мореплавателей, особенно Альберта Юлия, природного саксонца, который на восемнадцатом году вступил на корабль, брошен был кораблекрушением сам четверт на дикую скалу, открыл взойдя на нее прекрасную страну, женился там на своей спутнице, произвел от этого брака семейство более чем в 300 душ, возделал превосходную страну, особенным случаем собрал удивительные сокровища, ошастливил своих друзей, разведенных в Германии в конце 1728 г., когда он на своем соотом году жил еще свеж и здоров; начертано сыном его братнего сына, Эбергардом Юлием, а любопытным читателям для предполагаемого сердечного удовольствия изготвлено и rat comission в печать отдано Гизандером» (Nordhausen, 1731—1743, 4 ч., in 8°, 2273 стр.). Произведение это было впоследствии переработано и переиздано Тиком и Эленшлегером.

Наиболее крупными произведениями, продолжавшими нравоучительную идею романа Дефо, были «Новый Робинзон Кампе (Campe, 1779; русск. перев. в изд. Новикова, 1781) и «Швейцарский Робинзон» пастора Висса, написанные под влиянием Руссо. Кампе ставил себе педагогическую цель способствовать своей книгой развитию творческих способностей человека. Эта книга, написанная в форме диалога между учителем и учеником, откровенно дидактична по своей установке, она подчеркивает воспитательно-трудолюбивую идею, почерпнутую из романа Дефо и высказываний Руссо. Более интересна обработка пастора Висса, изображающая целую семью Робинзонов (отца с 4 сыновьями, совершенно различными по характеру). Проблема, поставленная автором—это проблема примирения личных склонностей и интересов с интересами коллектива. Обе эти переделки однако чрезвычайно страдают от излишней дидактичности их авторов, в них не чувствуется биения пульса живого реалистического искусства, столь характерного для Дефо.

Лит-ра XIX в. знает мало оригинальных Р. Пожалуй наиболее талантливой является книга Жюль Верна (см.) «Таинственный остров». Из более поздних Р. отметим книгу Жана Психари «Le solitaire du Pacifique» (Отшельник Тихого океана, 1921; русск. перев. Карнауховой, П., 1924), в к-рой автор пытался создать новый тип Р. Взяв эпитафией слова «человек—общественное животное», он показывает, как его Робинзон постепенно дичает на своем острове и впадает в полуживотное состояние. Однако концепция Психари идеалистична, поскольку его герой становится снова человеком не под влиянием общественных причин, а под влиянием любви (он влюбляется в девушку, выброшенную кораблекрушением на остров). «Сердце тьмы» (русск. перев. Е. Ланна, М.—Л., 1926) Джозефа Конрада симптоматично для лит-ры эпохи империализма. Герой Конрада в противоположность активному герою Дефо не хозяин природы, а ее раб. Он боится ее страшных сил и беспомощен против ее таинств; слабый духом, он ничего не может противопоставить ей, ибо у него нет ни желания ни энергии покорить ее себе.

«Маугли» Р. Киплинга (см.) является наиболее талантливым образцом животной Р. Киплинг изобразил человеческого детеныша, живущего в джунглях среди диких животных. Идея Киплинга во многом соприкасается с ницшеанством. Человек возвышается над животными своим рассудком, но хищность так же присуща его природе, как и природе самых диких зверей. Пропаганда права сильного составляет главную задачу Киплинга, этого откровенного идеолога империалистической буржуазии. Подражанием этому роману явилась многотомная «эпопея» американского бульварного писателя Барроуза «Тарзан». Среди многих бессмысленностей и нелепц этого произведения мы находим и ту, о которой говорил Маркс: «развитие языка без совместно живущих и говорящих друг с другом индивидов», к-рая показана на Тарзана, не знающем человеческого общества и научающемся читать по случайно найденной книге.

Русская лит-ра Р. не дала сколько-нибудь значительных образцов этого жанра. «Настоящий Робинзон», заимствованный с франц. А. Разиным (изд. 1867), «Русский Робинзон» Турбиной [1879], «Петербургские Робинзоны» (изд. Вольфа, 1847) и мн. др. русские переделки представляют собой мало занимательные спекуляции на славном имени героя Дефо. Так, в «Петербургских Робинзонах» герой представлен в виде старика с красным носом, блуждающего по одному из островов крошечного взморья. Единственным отрадным явлением в русской Р. является замечательная переработка романа Дефо Л. Н. Толстым (напечатано впервые в журн. «Ясная Поляна», отдельное изд. «Молодая гвардия», 1933).

Библиография: II. Hettner H., Robinson u. Robinsonaden, Berlin, 1854; Wagner H. F., Robinson in Österreich, Salzburg, 1886; Его же, Robinson u. die Robinsonaden in unserer Jugendliteratur, Wien, 1903; Kippenberg A., «Robinson» in Deutschland bis zur Insel Felsenburg, Hannover, 1892; Ulrich H., Defoes Robinson Crusoe. Die Geschichte eines Weltbuchs, Lpz., 1924; Arnold K., Campe als Jugendschriftsteller, Diss., Leipzig, 1905; Mildelbrath B., Die deutschen «Avanturiers» des 18 Jahr-

hundreds, Diss., Würzburg, 1907; Stavermann W. H., Robinson Crusoe in Nederland, Diss., Groningen, 1907; Brandl L., Vordefoesche Robinsonaden in der Weltliteratur «Germanisch-romanische Monatsschrift», Jg. 5, 1913; Brüggemann F., Utopie u. Robinsonade, Weimar, 1914; Mann W. E., Robinson Crusoe en France, P., 1916; Döttin P., Daniel De Foe et ses romans, P., 1924; Rehm, Robinsonade, in кн. «Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte», Bd III, B., 1928—1929 (дана лит-ра).

III. Ulrich H., Robinson u. Robinsonaden, Bd I, Berlin, 1898 (библиогр. дополн. тем же автором в «Zeitschrift f. Bücherfreunde», XI, 1907—1908, Febr., S. 444—456, März, S. 489—498). А. Аникст

«РОВЕСНИКИ»—см. «Перевал».

РОВЕТТА Джироламо [Girolamo Rovetta, 1851—1910]—итальянский романист и драматург. Р. в богатой буржуазной семье в Вероне. В качестве драматурга Р. дебютировал комедиями «Un volo dal nido» (Покинутое гнездо, 1877) и «La moglie di Don Giovanni» (Жена Дон-Жуана, 1877), имевшими значительный успех; его последняя комедия «Romanticismo» (Романтизм, 1903) обошла все итальянские театры. Материал для своих романов и комедий Р. черпал из жизни буржуазии; он был не только бытописателем буржуазии, но и ее апологетом. Р. буквально наводнил Италию романами, имевшими успех также и за границей. Лучшие из его романов: «Mater dolorosa» (1882; в русск. перев. «Разбитая жизнь»), «La baragonda» (1894; в русск. перев. «Маттео Кантасирена и его племянницы»). Р. известен также как новеллист.

Библиография: I. Примадонна, М., 1894; Маттео Кантасирена и его племянницы, «Наблюдатель», 1896, №№ 9—12; Бесчастные, М., 1896; Разбитая жизнь, «Наблюдатель», 1899, №№ 7—12; Друзья, СПб., 1899; Марко Спада, М., 1900; Рассказы, М., 1900; Бесчастными не родятся, М., 1903 (литографир. изд.); Уланский поручик, СПб., 1904; Злодейка, Тифлис, 1906; Его превосходительство, М., 1911.

II. Robiati G., G. Rovetta, Torino, 1888; Arcari P., Un meccanico umano, v. I, Milano, 1909; Russo L., I narratori, Roma, 1923. Д. М.

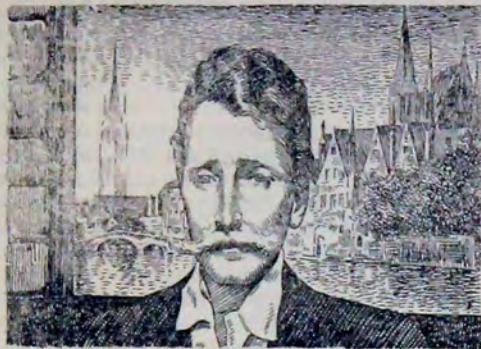
РОД Эдуард [Édouard Rod, 1857—1910]—швейцарский романист, писавший на франц. яз. Учился в Берне, затем в Берлине. С 1887 по 1893 был профессором всеобщей лит-ры в Женеве, затем переселился в Париж. Первые его романы написаны в духе натурализма («Palmyre Veulard», 1881). Но вскоре Р. отошел от натурализма и стал разрабатывать в своих произведениях моральные проблемы. Первая серия этих романов—«La course à la mort» [1885], «Le sens de la vie» [1889] и «Les trois sœurs» [1890]—посвящена вопросу о смысле жизни и отражает царившие в то время среди мелкой буржуазии пессимистические настроения. В дальнейшем Р. перешел к разработке частных «cas de conscience» (вопросов совести, сложных нравственных дилемм). Таковы романы «La vie privée de Michel Teissier» [1893], «Le ménage du pasteur Naudie» [1898]. Герои романов Р.—представители средней буржуазии, индивидуалисты, разбедаемые самоанализом. К разрешению возникающих проблем Р. подходит исключительно с точки зрения протестантской морали. Композиция его романов громоздка; господствующая идея часто дается абстрактно; основным достоинством его романов является тонкий психологический анализ. На мировоззрение Р.—идеолога угнетенной крупным капиталом старой «патриархальной» буржуазии—оказали влияние гл. обр. Шопенгауэр и Лев Толстой.

Перу Р. принадлежит ряд историко-литературных монографий: «Stendhal» [1891], «L'affaire J.-J. Rousseau» [1906], «Essai sur Goethe» [1898], «Lamartine» [1893], «Dante» [1891], «Études sur le XIX-e s.» [1888] и др. Многие произведения Р. переведены на русский язык.

Библиография: I. Кроме указ. в тексте, романы: La sacrifiée, 1892; La seconde vie de Michel Teissier, 1894; Là-haut, 1897; L'indocile, 1905; L'ombre s'étend sur la montagne, 1907; Les unis, 1909. Пьесы: Michel Teissier, 1894; Le réformateur, 1906, и др.; Смысл жизни, Роман, перев. О. Н. Хмелевой, СПб., 1890; То же, под заглавием: Вопросы жизни, Москва, 1894; Три сердца, Роман, «Русское обозрение», 1890, IV—VI; Швейцарские рассказы. Жена Бускара, Семейство Кни, перев. Вес-кой, «Северный вестник», 1892, II; Жертва искушения, Роман, СПб., 1892; Частная жизнь парламентского деятеля, «Вестник иностранной литературы», 1893, I—VI; Перелом, Роман, СПб., 1893; Потоп, Роман, перев. под ред. П. Безобразова, СПб., 1893; Михаил Тейсье, Роман, М., 1893; То же, под названием: Мишель Тейсье, изд. Русского к-ва в Париже, 1912; Молчание, Роман, М., 1894; Свободный брак, Роман, перев. Л. Толстого и И. Израильсона, М., 1910; Полное собр. сочин., т. I, Меч и повязка, Роман, перев. под ред. А. Саянского, М., 1911. Статьи: Идеалистическая реакция во Франции, «Русский вестник», 1893, I; Русский роман и французская лит-ра, там же, 1893, VIII. II. Doumic K., Les jeunes, P., 1896; Pellissier G., Études de littérature contemporaine, P., 1898 (русск. перев.: Критические этюды современной литературы, М., 1901); Roz P., E. Rod, P., 1906; Lehartz O., Ed. Rod, P. Bourget und ihre liter. Richtung, Diss., Greifswald, 1912; Weil J., E. Rods Weltanschauung in ihrer Entwicklung, Berlin, 1912; Tissot E., In memoriam E. Rod, Genève, 1913; Veuchat C. H., Ed. Rod et le cosmopolitisme, P., 1931; Батюшков в Ф., Французский роман на тему «Воскресение» Л. Толстого, «Мир божий», 1903, VII («Тщетное усилие» Э. Рода). Е. Г.

РОДЕНБАХ Жорж [Georges Rodenbach, 1855—1898]—выдающийся бельгийский поэт и романист писавший на франц. яз. Р. во Фландрии в г. Турне в богатой аристократич. семье. Учился в духовном коллеже, затем в Лувенском ун-те. Профессию адвоката вскоре оставил для лит-ры. Был одним из основателей журн. «Молодая Бельгия». С 1886 жил в Париже. Сб. стихов, к-рыми Р. начинал свою деятельность,—«La jeunesse blanche» (Белая юность, 1886), «Le règne du silence» (Царство молчания, 1891) и др.—доставили Р. видное положение среди писателей-символистов. Его романы «Bruges-la-morte» (Мертвый Брюгге, 1892), а затем «Le sarillonneur» (русский перев.: «Звонарь», «Выше жизни», 1897) принесли ему мировую известность. Р. с изощренным мастерством выразил пессимизм, пониженную жизнеспособность, чувство обреченности и гибели дворянской аристократии, оттесняемой стремительным развитием промышленного капитализма в Бельгии конца XIX в. Р. с презрением и ненавистью относился к деловитым предпринимателям-буржуа, к демократическому обществу, к либеральной идеологии, противопоставляя им идеал феодального прошлого, эпохи господства дворянства, церкви и старой купеческой аристократии, примитивной патриархальной жизни позабытых деревенских уголков (повесть «L'arbre»—«Дерево», 1898), культ старинных готических городов, гибнущих под напором нового экономического строя («Выше жизни»). Герой романа архитектор Борлют ставит целью своей жизни благоговейное сохранение останков прошлого Брюгге. Обладая большим талантом, он отказывается от строительства новых зданий, посвятив себя лишь реставрации го-

рода, к-рый он хочет превратить в музей мертвой красоты. Однако капиталистическая действительность мстит за себя. Брюгге пробуждается к новой жизни. Сносятся старые здания, начинается строительство большого морского порта. Дело жизни Борлота рушится, и он кончает самоубийством. Стремительной динамике современности Р. противопоставляет идеал недвижимой, замкнутой жизни (сб.



Леви-Дюрмер. Портрет Роденбаха

стихотворений «Les vies encloses» — «Замкнутые жизни», 1896). Герои Р. ярко демонстрируют собой угасание, замирание человеческой личности, сужение, опустошение ее психики. Отрешившиеся от реальной действительности, отказавшиеся от всякой деятельности, одинокие, погруженные в созерцание, в свои ощущения и переживания, герои Р. уходят от людей, запираются в башни, монастыри, уединенные дома. Первой ступенью на их пути «выше жизни» является дающее забвение искусство, но и в нем для поэтов и художников, изображаемых Р., слишком много действительности, материальности; они поднимаются на следующую ступень, в мир воспоминаний о невозвратном, грез о невозможном, о неосуществившемся, в царство молчания и тайны, достигают состояния, близкого к нирване, которое сам Р. определяет как «священную пустоту души», отвлеченнейшей от жизни. В ряде произведений Р. попытка выхода из этого мира, реализации идеала оказывается грехопадением мечты, пожелавшей воплощения; она всегда кончается гибелью героя, дискредитацией реальности, торжеством ирреального (роман «Мертвый Брюгге», героем к-рого выступает богатый рантье Ван-Гог, живущий воспоминаниями о своей умершей жене; встретив однажды женщину, до деталей схожую с умершей, он сблизается с ней, чтобы сделать более осязательными свои иллюзии; но он жестоко наказан за свое тяготение к жизни настоящим. Ничтожная душа незнакомки превращает попытку возрождения прошлого в жалкую пародию; Ван-Гог убивает свою возлюбленную и впадает в «священную пустоту» тупого безумия; тот же мотив и в таких произведениях, как «Выше жизни», «L'art en exil» — «Искусство в изгнании», 1889, драма «Le voile» — «Покрывало», поставл. в 1894, изд. 1897). Следующая ступень восхождения у Р. — религия, к к-рой приходят его герои, как к последнему прибежищу.

Стихи и романы Р. проникнуты духом католицизма, полны мотивов и образов религиозного, церковно-ритуального характера, стихи его становятся религиозными элегиями, полумолитвами (сб. «Белая юность» с циклом «Litanie», «Les hosties»). Р. мечтает о возрождении религиозного искусства. Сильнейшая религиозная окрашенность творчества Р. не только выражала исконные католические тенденции реакционного дворянства, но и соответствовала тому отходу крупной промышленной буржуазии от либерализма и переходу ее в лагерь клерикалов, который совершался с середины 80-х гг., с момента возникновения рабочей партии и начала массовой революционной борьбы пролетариата. Однако «мистицизм сердца» Р. далек от цельной наивной веры, о к-рой лишь мечтают его герои. В христианстве Р. привлекает образ предельного страдания, его религия полна траура, сокрушения о бытии, жадны иного бытия без надежды на него; задача его религии — через обесценение жизни и опустошение души примирить со смертью. Обреченные герои Р. путями страдания, изгнания, влекомые отнюдь не благим провидением, а жестоким роком, парализующим их волю, покорно идут к смерти. Угасание жизни, к-рое всюду видится Р., рождающееся тяготение к смерти — завершающая тема в творчестве Р.

Художественный метод Р. — импрессионизм, перерастающий в символизм. Романы Р. строятся крайне субъективистски, эпическое и драматическое начало вытесняется в них лирическим, они бедны событиями, в них почти нет драматической борьбы персонажей, развития характеров, они статичны. Новеллы Р., посвященные известному душевному состоянию, настроению, ходу лирической рефлексии, обходятся вовсе без событий и даже без персонажей, ограничиваясь «лирическим я» автора, становясь психологическим этюдом, эскизом («Le rouet des brumes» — сб. «Прялка туманов», 1901). Субъективный идеализм Р. превращает все окружающее главного героя в проекцию его внутреннего мира. Персонажи Р. пассивны, в их психике господствует бессознательное, иррациональное, они живут более эмоциями, чем мыслями и волнениями. Этому психическому строю отвечает и язык Р., в котором отсутствуют логически-сложные конструкции, сложные соподчинения частей, длинные периоды. Краткие предложения часто как бы прерываются, предполагая длительные, эмоционально насыщенные паузы. Р. изображает мир в полутонах, отзвуках, отражениях, он рисует его в дымке, как бы потерявшим свою вещественность, устойчивость очертаний. Также и в изображении психического мира Р. строит все на оттенках, тонких переливах чувств, мыслей, желаний. Он любит воспроизводить сумеречные состояния психики, переходные состояния между бодрствующим сознанием и сном или мечтательным забытием. В творчестве Р. очень большую роль играют символический пейзаж и натюрморт (символика цвета: серая гамма умирающего Брюгге, белая гамма отрешенного от жизни идеального мира и т. д.). Вещи несут на себе отблеск потустороннего, на ос-

нове связей с трансцендентным миром между явлениями чувственного мира устанавливаются особые иррациональные связи. Идеалистическому, дуалистическому постижению мира соответствует постоянный прием Роденбаха — пользование распространенными сравнениями, развернутыми метафорами, тропами, первый член которых определяется изображаемой действительностью, сюжетом, а второй член строго выдерживается в определенном едином строе (чаще всего — религиозного порядка), образующем за изображаемой действительностью как бы другой мир высших реальностей.

В России Р. усиленно пропагандировался и переводился в эпоху символизма, особенно в годы реакции, последовавшей за революцией 1905.

Библиография: I. Ouvres, 2 vv., P., 1923—1925; Musée des béguines (сб. рассказов), 1894; La vocation (роман), 1895; Le miroir du ciel natal, 1898; Le mirage (драма), 1901; Полное собр. сочин., изд. Саблина, в 5 тт., М., 1909—1910; Царство молчания, Избранные стихотворения, перев. С. Головачевского, Москва, 1903; «Молодая Бельгия», сб. I, М., 1909; Агония городов, М., 1917; ряд отдельных изданий романов.

II. Casier J., L'œuvre poétique de G. Rodenbach, Gand, 1888; Segard A., G. Rodenbach, Lille, 1893; Daxhelet A., G. Rodenbach, Bruxelles, 1899; Glaser K., G. Rodenbach, der Dichter des toten Brügge, Marburg, 1917; Венгерова З. А., Ж. Роденбах, в сб. автора «Литературные характеристики», кн. II, СПб., 1905; Эллис М., Веселовская М., Ст. в сб. «Молодая Бельгия», сб. I, М., 1909; Веселовский Ю., Ж. Роденбах, в сб. статей автора «Литературные очерки», т. I, М., 1910; Веселовская М., Ж. Роденбах, «Русская мысль», 1911, IV; Еее же, Ж. Роденбах, 1917; Луначарский А. В., Молодая французская поэзия, «Современник», 1913, VIII (перев. в сб. автора «Этюды критические», М., 1925); Фриче В., Очерк развития западно-европейской литературы, М., 1931.

РОДО Хосе Энрике [José Enrique Rodó, 1872—1917] — уругвайский писатель и общественный деятель. Один из лидеров литературно-общественного движения начала века, пользующийся огромной популярностью и славой «учителя учителей» в кругах буржуазной интеллигенции Юж. Америки. Р. — идеолог той группы уругвайской буржуазной интеллигенции, к-рая борется за социальное самутверждение, против засилья североамериканцев как в экономике, так и в культуре. На его мировоззрение значительное влияние оказали идеи Тэна, Карлейля, Эмерсона и особенно Ренана, позднее Ницше. В своей программной книге «Ariel» [1900], представляющей собой речь, к-рую произносит учитель, расставаясь с учениками, Родо предлагает юношеству оставить «пути Калибана», утилитаризм и практицизм, свойственные США, и идти путем свободного и всестороннего развития идеалистических устремлений и запросов духа. На этом пути и должен формироваться тип новой нации — южноамериканской, тип креола. Индивидуальное совершенство для Р. — первое условие для создания гармонического общества. Отсюда духовный аристократизм Родо, его борьба против «уличной демократии» как неполноценной в социальном отношении массы, нуждающейся еще в воспитателях и руководителях. Перу Р. принадлежит также ряд книг и статей, посвященных деятелям национального освобождения Юж. Америки — Боливару и др. («El mirador de Prospero», 1917; «Cinco ensayos», 1915).

В области литературно-критической Р. был проповедником и теоретиком возникшего в эту эпоху модернизма (см. «Испано-американская литература»).

Библиография: I. Boívar, Caracas, 1914; Páginas escogidas, Madrid, 1917; El que viendra, Barcelona, 1920; Hombres de America (Montalvo, Bolívar, Ruben Dario), Barcelona, 1920, 2 ed., 1924.

II. Valera J., Ecos argentinos, Madrid, 1901; Andrade Coello A., Rodó, 4-1 ed., Quito, 1917; Gonzalez Blanco A., Escritores representativos de América, Madrid, 1917; Henriquez Urey A. M., Rodó y Ruben Dario, Habana, 1918; «Nosotros», v. V, 1917 (номер, посвященный Родо); Perez Petit V., Rodó, Montevideo, 1919; Contreras Fr., L'Esprit de l'Amérique espagnole, P., 1931.

III. Scaione A., Bibliografía de J. E. Rodó, 2 vv., Montevideo, 1930. Д. Высоцкий

РОДОВ Семен Абрамович [1893—] — критик и поэт. Сын служащего. Член ВКП(б) с 1918. Был членом «Кузницы», затем одним из организаторов группы «Октябрь». В 1923—1925 — один из руководителей журн. «На посту», входил в «левое» напостовство. В 1930 состоял в группе «Литфронт» (см.).

Декадентский индивидуализм ранних стихов Р. («Мой сев», 1918) быстро сменился у него воспеванием героики революции, победного пролетарского труда. В стихах Р. наряду с типичной для «Кузницы» абстрактной романтикой и гиперболизмом образов замечаются реалистические тенденции. С 1923 Р., оставив поэзию, выступает как критик. Борясь против капитулянтских теорий по вопросу о пролетарской лит-ре, Р. тем не менее допустил ряд литературно-политических ошибок (недооценка «попутнических» кадров, курс на администрирование в руководстве пролетарской лит-рой и т. д.), осужденных резолюцией ЦК ВКП(б) 1925. Левацки-вульгаризаторское отношение к писателям мелкобуржуазной интеллигенции проводил Р. и позже. Книга Р. «На посту» [1931] заслуженно была осуждена критикой за ряд положений, созвучных троцкистским взглядам на лит-ру (утверждение о кризисе пролетарской лит-ры, апологетическое отношение к буржуазной лит-ре и др. утверждения). В последние годы Р. выступал с мелкими рецензиями.

Библиография: I. Сб. стихов: Мой сев, М., 1918; Перебежка зарниц, П., 1921; В Урагане, П., 1921; Прорыв, М., 1921; Инга, Поэма, М., 1922; Наши души, М., 1922; Стальной строй, Тверь, 1923; Северный взлет, М., 1924 (сюда вошли: Перебежка зарниц, Октябрь, В Урагане). Критические статьи: Организация пролетарской литературы, Сб. статей, М., 1925; В литературных боях, М., 1926; На посту, М., 1931; Автобиография в сб. «Пролетарские писатели», Гиз, Москва, 1925.

II. Брюсов В., Среди стихов, «Печать и революция», 1922, II; Гусман Б., Сто поэтов, Тверь, 1923; Игулов С., О живом человеке, «На посту», 1923, IV. Отзывы о книге «На посту»: Михайлов А., Литфронтские темы, «РАПП», 1931, III; Ипполит И., Осколки разбитого вдребезг. О Родове, «На литературном посту», 1931, XXIV; Доби Е., Евсеев П., Миттельман М., Троцкистское шило в родовском мешке, там же, 1932, V; Доби И. Е. ф., Литературный разношник троцкистского товара, «Ленинград», 1932, IV. В. Г.

РОДЫ ПОЭТИЧЕСКИЕ — три основных разновидности поэтического искусства — лирика, эпос и драма (см.), представляющие собой первое деление в классификации поэтических произведений. Следующей ступенью в этой классификации является деление каждого Р. п. на жанры, к-рые так. обр. рассматриваются в отношении к Р. п. как их виды

(элегия, ода, мадригал и т. д.—лирические жанры; басня, рассказ, повесть, роман, эпопея и пр.—эпические; комедия, драма, трагедия, водевиль и т. п.—драматические). Наконец жанры обычно получают дальнейшие подразделения (напр. роман бытовой, роман авантюрный, психологический и т. п.).

Реальный историко-литературный процесс впрочем не знает и в этой области, как и во всех других, непроницаемых перегородок и застывших форм. Между явлениями типическими, центральными для каждого Р. п., мы можем наметить целый ряд жанров, переходных и смешанных в отношении признаков Р. п. («лирическая драма», «драматическая поэма», «лирическая поэма» и т. п.). Все они исторически обусловлены специфическими особенностями того или иного стиля, художественно-идеологическими потребностями того или иного класса при определенных ситуациях в классовой борьбе. И если одни из литературных направлений тяготеют к «чистым» формам Р. п. и жанров (классицизм напр.), то другие, наоборот, стремятся разрушить все границы между ними (романтизм). Так, обр. нет Р. п. вне конкретных произведений определенного стиля и жанра. Р. п.—явления исторические, изменяющиеся, в своих конкретных проявлениях—классовые (в классовом обществе). Эпос в различных стилях—различный эпос, так же как различны в различных стилях лирика и драма.

К этому надо прибавить что Р. п. отнюдь не представляют собой категорий, извечно присущих поэзии в том дифференцированном виде, как мы их знаем. При своем возникновении поэзия не была дифференцирована по Р. п., но представляла собой синкретическое творчество, произведения которого включали в себя в неразрывном единстве зачатки и эпоса, и лирики, и драмы, синкретически соединенные при этом с другими искусствами (музыкой, танцем). Таковы «рабочие песни», «обрядовые песни» (см. «Песни»), обрядовое действо в целом, положившее начало драматическому искусству как искусству словесно-сценическому и т. д. При этом синкретизм (см.) не представляет собой явления только первобытной культуры. Так, наличие черты синкретичности в жанрах лиро-эпической, героической поэзии (не дифференцированное единство поэзии и музыки, эпоса и лирики). Между тем, если эти жанры и начали складываться еще в доклассовом творчестве (что представляло собой повидимому первый этап по пути дифференциации искусства и Р. п.), то расцвет их мы видим уже в поэзии классового общества (рабовладельческого и феодального). До наших дней мы наблюдаем проявления синкретизма в крестьянском фольклоре. Все же в основном синкретизм—форма культуры первобытного общества. Переход к классовому обществу,—чем дальше, тем больше,—вместе с усложнением и дифференциацией всей системы надстроек влечет и дифференциацию поэзии по трем поэтическим родам.

Историчность Р. п. не вызывает никаких сомнений. Это однако не снимает задачи теоретического их определения, установления об-

щего принципа их разделения. Нужно следовательно найти те признаки, по которым мы различаем три Р. п., объединяющих, с одной стороны, различные жанры одного стиля (роман, новелла, басня—эпос), а с другой—произведения различных стилей в пределах всей (точнее почти всей) истории лит-ры. Признаки эти—всегда исторически конкретные признаки, классово определенные, отнюдь не идентичные в разных стилях, но сходные, относительные, общие в плане более широких сопоставлений. Однако именно в этом отношении проблема Р. п. представляется одной из сложнейших и вместе с тем наименее разработанных в марксистско-ленинском литературоведении.

Переплетая в себе вопросы собственно-литературоведческие с более общими философско-эстетическими, проблема эта в историч. развитии поэтики и философии получала самые разнообразные решения в зависимости от общей концепции каждого данного автора. Так напр. Аристотель или Лессинг при определении специфики поэзии и Р. п. исходили из анализа их структурных особенностей, рассматривая искусство как способ «воспроизведения» действительности (Лессинг собственно дал развернутую теорию лишь относительно эпоса, построив ее на сравнении поэзии с живописью и скульптурой). Представители немецкой классической философии (Шеллинг, Гегель) возвели эту проблему в план своих общих философских построений, рассматривая три Р. п. как различные формы выявления субъективного сознания в его соотношении с объективным бытием.

В понимании Гегеля, в лирике содержание дается как личное, субъективное переживание поэта, в эпосе содержание излагается как определенная объективная данность, в драме же объединяются оба начала: эпически-объективное—в ходе действия—илирически-субъективное—в высказываниях действующих лиц. Из этих общих определений выводятся структурные особенности всех трех Р. п.

Поворот литературоведения в сторону позитивизма привел к попыткам решения проблемы путем чисто индуктивного исследования исторического развития форм поэзии из первоначального синкретизма (А. Н. Веселовский и др.). Наряду с этим находим разработку этой проблемы на основе языковедения (Гумбольдт), в плане психологии творчества (школа Потебни) и т. д. Иные из теоретиков просто снимают проблему, приходя к нигилистическому отрицанию самого факта деления поэзии на Р. п. (Б. Кроч).

В результате огромной работы поколений литературоведов и философов накопилось значительное научное наследие, к-рое однако требует критич. пересмотра. Очевидно ближе к истине те точки зрения, которые ищут разрешения проблемы путем анализа познавательного отношения литературы к действительности. В этом плане лежит и обычно даваемое в школьных поэтиках определение: эпос говорит о внешних явлениях и событиях, лирика—о внутренних переживаниях автора, драма показывает персонажей в действии. Однако удовлетвориться таким принципом опреде-

ления Р. п. только и непосредственно по объектам поэтических произведений, несмотря на всю его наглядность, мы не можем. В самом деле: внутренние переживания автора, его мысли, чувства и т. д. могут быть им изложены не только в лирической, но и в эпической форме—в форме дневника, воспоминаний, биографической повести, если автор делает их объектом своего наблюдения и сообщает о них читателю как о ряде фактов, протекавших в определенные моменты времени, в определенной обстановке и т. д., сам выполняя роль рассказчика, повествователя. И наоборот, в лирическом произведении отражается внешняя действительность. Это мы видим напр. в лирическом пейзаже, в оде на какое-либо событие и пр. Суть здесь не в «переходности» или «смешанности» таких жанров («лирический пейзаж» напр.—один из характернейших жанров лирики),—суть в том, что самый принцип определения Р. п. лишь по объектам носит наивно-реалистический характер: в художественном образе мы имеем проявление единства субъекта и объекта, следовательно и характер произведения, структура его зависят не непосредственно от отражаемого объекта, а определяются характером преломления явления в классовом сознании художника и содержанием тех конкретных художественно-идеологических задач, к-рые выдвигаются различными сторонами социальной практики класса. Исходя из сказанного, можно было бы эпос определить как род поэтического искусства, прежде всего отражающего действительность, конечно в определенном к ней отношении познающего, а лирику—как род, отражающий самый факт отношения к действительности. Драма является третьим, качественно особым родом художественной литературы, где обе указанные стороны выступают в синтетическом единстве, без явного преобладания одной из этих сторон. Таким образом поэтические роды отличаются не только по форме, хотя формальные отличия и являются крайне существенными. Еще Аристотель установил, что можно рассказать «одно и то же», либо «становясь при этом чем-то посторонним (рассказу), как делает Гомер, либо от своего же лица, не заменяя себя другим; либо изображая всех действующих и проявляющих свою энергию». Совершенно очевидно, мы в первом случае имеем эпос, во втором—лирику, в третьем—драму. Учитывая это, можно несколько условно сказать, что эпос представляет собой преимущественно рассказ, драма—показ, лирика—высказывание. Наиболее обычным способом (хотя и не единственным) для сообщения фактов внешней действительности является рассказ о них, т. е. эпическая форма, для внутренних переживаний автора—их высказывание, лирическая форма, а для действий, поступков, событий наряду с рассказом—якобы непосредственный показ их читателю (зрителю), т. е. драматическая форма. Исходя из такого понимания, можно раскрыть и структурные особенности лирики (см.), эпоса (см.) и драмы (см.).

Так, обр. проблема специфики Р. п. должна решаться на основе общего учения марк-

систско-ленинского литературоведения о поэтическом познании действительности. Дальнейшая разработка этой проблемы—уяснение специфического характера и возможностей художественного познания и художественно-идеологического воздействия средствами различных Р. п.—одна из существеннейших очередных задач литературоведения и эстетики социалистического реализма.

Библиография: См. «Эстетика», а также следующие работы: Knüttel A., Die Dichtkunst und ihre Gattungen, Breslau, 1840; Methner J., Poesie und Prosa, ihre Arten und Formen, Halle a. S., 1889; Brunetiere F., L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature. I. Évolution de la critique depuis la Renaissance jusqu'à nos jours, P., 1890; Spielhagen F., Neue Beiträge zur Theorie und Technik der Epik und Dramatik, Lpz., 1898; Popp G., Über den Begriff des Dramas in der deutschen Poetik des XVII Jahrhunderts, Diss., Lpz., 1895; Poensgen M., Geschichte der Theorie der Tragödie von Gottsched bis Lessing, Diss., Lpz., 1899; Elster E., Über die Elemente der Poesie und den Begriff des Dramatischen, Marburg, 1903; Furtmüller K., Die Theorie des Epos bei den Gebrüdern Schlegel, den Klassikern u. W. v. Humboldt, Progr., W., 1903; Vincent, Théorie des genres littéraires, P., 1903; Valentin, Poetische Gattungen, «Zeitschrift f. vergl. Literaturgeschichte», N. F., Bd V, S. 35—51; Bovet B., Lyrisme-Épique-Drame, P., 1911; Müller-Freienfels R., Über die Formen der dramatischen und epischen Dichtung, «Zeitschrift f. Ästhetik», Bd VIII, S. 177—208; Hirt E., Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung, Lpz., 1923; Hartl R., Versuch einer psychologischen Grundlegung der Dichtungsgattungen, W., 1924 (дана литература); Flemming W., Epik und Dramatik, Karlsruhe, 1925; Petersen J., Zur Lehre von d. Dichtungsgattungen, в сб.: Festschrift Aug. Sauer, Stuttgart, 1925, S. 72—116; Petsch R., Wesen und Formen der Erzählkunst, Halle, 1934. С 1923 в Мюнхене выходит «Geschichte der deutschen Literatur nach Gattungen». Вышли т. I: Vietor C., Geschichte der deutschen Ode, и другие. См. также библиографию в ст. «Поэтика» и в статьях об отдельных литературных родах: «Драма», «Лирика», «Эпос».

Б. Розенфельд

РОЖДЕСТВЕНСКИЙ Всеволод Александрович [1895—]—современный поэт. Сын преподавателя. Окончил историко-филологический факультет Петроградского ун-та. Р.—один из младших представителей акмеистической поэзии, состоял в «Цехе поэтов» (см.). Два первых сборника стихов Р. (не считая раннего сборника «Гимназические годы») «Лето» [1921] и «Золотое веретено» [1921]—образец эстетской, камерной, оторванной от мира лирики, объективно выражающей буржуазно-враждебное отношение к пролетарской революции. Стихи Рождественского, отмеченные сильным влиянием Гумилева, Кузьмина, Ахматовой, в то же время не лишены индивидуальности, выделяются мягкостью, теплотой, эмоциональностью.

В противовес большинству акмеистов, оставшихся во враждебном лагере, Рождественский пошел по пути сближения с революционной современностью. В книге «Большая медведица» [1926], еще полной духа старого Петербурга, Р. делает первые попытки перейти к революционной тематике. Но как в этой книге, так и в следующей («Гранитный сад», 1929) отображение современности страдает эстетизмом и упрощением явлений социальной жизни. Налет эстетизма есть и в последней книге Р.—«Земное сердце» [1934], центральной темой к-рой является социалистическое строительство: Днепрострой, Турксиб, советская Армения, работа геолого-разведочных отрядов и т. д. Стихи эти отмечены жизнерадостностью. Р. увлечен пафосом борьбы за завоевание

новых пространств, за овладение природой. Для Р. характерны четкость ритмического рисунка, отточенность, конкретность образов.

Р. известен как один из квалифицированных переводчиков. Ему принадлежат переводы: Т. Готье, Ж. Мореса, Леконт де Лиля, Соути и Беранже. Р. принадлежит также ряд повестей для юношества.

Библиография: I. *Гимназические годы. Стихи юности*, СПб, 1914; *Лето, Деревенские ямбы*, изд. «Картонный домик», П., 1921; *Золотое веретено*, изд. «Петрополис», П., 1921; *Большая медведица*, Книга лирики, 1922—1926, изд. «Academia», Л., 1926; *Федя-поводырь*, изд. «Радуга», Л., 1926; *В лесах Робин Гуда*, изд. то же, М.—Л., 1926; *Поющая земля*, География в стихах, изд. «Красная газета», Л., 1929; *Весенний базар*, изд. «Радуга», Л., 1929; *Гранитный сад*, Книга лирики, 1925—1928, изд. «Прибой», Л., 1929; *Земное сердце*, Книга лирики, 1929—1932, Изд-во писателей в Ленинграде, Л., 1933. Переводы: Т. Готье, *Избранные стихи*, П., 1923; Беранже, *Полное собрание песен*, Ленинград, 1929.

II. Рецензии: на сборники «Лето» и «Золотое веретено» — Павлов М., «Книга и революция», 1922, № 3; на сб. «Большая медведица» — Зенкевич М., «Печать и революция», 1927, № 3; Фроман М., «Звезда», 1927, № 4; Поступальский И., «Новый мир», 1928, № 1; на сб. «Гранитный сад» — Зенкевич М., «Новый мир», 1930, № 2; Пружанский А., «Молодая гвардия», 1929, № 17; Шемшелевич Л., «На литературном посту», 1929, № 21—22; У. Ф., «Книга и революция», 1929, № 15—16; на сб. «Земное сердце» — Мануйлов В., «Литературный современник», 1934, № 1; Мустаганова Е., «Литературный критик», 1934, № 2; Оксенов И., «Звезда», 1934, № 1; Егорове, «Литературный Ленинград», 1934, № 1, 3 мая; Н. Т., «Литературная газета», 1934, № 3, 15 янв.

III. Владиславлев И. В., *Литература великого десятилетия (1917—1927)*, том I, Москва—Ленинград, 1928.

РОЗАНОВ Василий Васильевич [1856—1919] — писатель, публицист, критик. Окончил Московский университет. Был преподавателем гимназии. Известность Р. приобрел в 90-х гг., напечатав в «Русском вестнике» статью «Легенда о великом инквизиторе Ф. Достоевского». Был постоянным сотрудником «Нового времени», где работал до революции 1917. Одновременно Р. под псевдонимом В. Варварина сотрудничал в либеральном «Русском слове» и развивал идеи, совершенно противоположные новременским. Двучленность, цинизм и писательская распушенность, присущие Р., вызвали отвращение к нему даже и у правой критики, давшей ему меткую кличку «Идушки Головлева» (Вл. Соловьев).

Свою политическую позицию махрового реакционера Р. в 1910 выразительно сформулировал словом «служки». В годы первой революции Р., не порывая связи с полицейским «Новым временем», пытался пролезть в прогрессивную печать и даже старался проникнуть в ряды социал-демократии. На события 1905—1906 Розанов откликнулся рядом статей (позднее собранных в книгу «Когда начальство ушло»). Последовавшую затем победу реакции Р., еще недавно восторгавшийся «движением стихий», приветствовал статьями «Ослабнувший фетиш» [1906], посылая словесия монархии и проклятия революции. Р. умудрился забыть, что еще вчера он объявлял революцию «новым христианством», а ее деятелей — «тихими ангелами».

Исходным пунктом философских и общественных воззрений Р. делает сексуальное начало. В этом он сближается с взглядами австрийской психоаналитической школы (Фрейд,

Юнг и др.), однако из своего основного тезиса делает своеобразные выводы. Р. подымает пол — «святую плоть» — на высоту «положительного всеединства», проповедуя освящение, «теитизацию семьи», утверждая, что «протитудия есть прототип социальности».

Прислужник Победоносцева, убежденный апологет К. Леонтьева, Н. Страхова, Ап. Григорьева, Розанов требует «продлить культурное существование человечества через отсечение славянского мира от очевидно разлагающейся культуры Западной Европы» («Литературные очерки») и в этом своем требовании воспроизводит худшие черты славянофильства. В своих конкретных лит-ых оценках Р. особенно чтит и возвышает Достоевского, отмечая «вековечный смысл» его произведений и с особым удовлетворением подчеркивает отрыв писателя от текущей действительности. В сравнении с Достоевским, — по Р., аналитическое всего неустановившегося в человеческой жизни и в человеческом духе, — Л. Толстой определен как художник жизни в ее уже завершившихся формах. Резко отрицательна оценка Розанова Гоголя, гениального живописца якобы лишь «внешних форм», за которыми «ничего в сущности не скрывается, нет никакой души». Если, по мнению Р., в «Мертвых душах» — «непрерывное однообразие на всем их протяжении», то у Грибоедова в «Горе от ума» — «комедия движется на паркете», в ней «поразительный недостаток физиологии, жизнеоборота». С ненавистью критикует Розанов Щедрина, борется со взглядами «материалиста Добролюбова», считает Чернышевского и Писарева «гасителями просвещения в России» и т. д.

Как писатель Р. известен книгами «Уединенное» и «Опавшие листья», представляющими собрание самых разнородных обрывков мыслей, мнений, бытовых мелочей и т. д. Это — исповедь обнаженной души обывателя. Беззастенчивый цинизм («Литературу я чувствую, как штаны») соединяется в них с безграничным самонием («Моя кухонная приходя-расходная книжка стоит „Писем Тургенева к Влардо“»).

Весь внешний стиль писаний Р. — критика, публицистика, литератора — отмечен цинизмом и злопыхательством в соединении с елейностью, умиленностью, юродивостью. Обнаженно правдиво охарактеризовал сам себя Р.: «Бедный я человек: и сирота в фактах, и убог мыслью». Манера письма Р., создавшая ему в старых реакционно-интеллигентских кругах репутацию «своеобразнейшего», «оригинальнейшего» писателя, только подчеркивает ту внутреннюю сущность Р., которую так хорошо выразил он сам: «А убеждения? — Равно наплывать» (второй короб «Опавших листьев»).

Библиография: I. *Легенда о великом инквизиторе Ф. Достоевского*, изд. 1, СПб, 1894; *Литературные очерки*, СПб, 1899; *Когда начальство ушло*, СПб, 1910; *Опавшие листья*, СПб, 1913; *То же, Короб второй*, СПб, 1913; *Уединенное*, СПб, 1916.

II. Ожигов А., *Вместо демона — лакей*, «Современник», 1913, кн. VI; *Полонский В., Исповедь одного современника*, «Летопись», 1916, кн. II.

III. Владиславлев И., *Русские писатели*, изд. 4, М., 1924; *Голдербак Э., В. В. Розанов. Жизнь и творчество*, П., 1922. М. Лучанский

РОЗАНОВ Иван Никанорович [1874—] — историк русской поэзии, библиограф и книговед, брат академика М. Н. Розанова. С 1902 по 1927 был преподавателем сначала в средних, а затем и в высших учебных заведениях. С 1919 работает в Гос. историческом музее, где занят вопросами истории русской книги и научной библиографии.

В своих историко-литературных работах Р. изучает четыре основных темы: 1) поэты первой трети XIX в. (напр. Кюхельбекер, Баратынский, Катенин и Плетнев, поэты Вольного общества—Востоков и Попова); 2) литературные влияния (ст. «Пушкин и Грибоедов», «Вяземский и Пушкин», «Отзвуки Лермонтова»); 3) связь книжной лирики с песенным фольклором («От книги—в фольклор» и др.); 4) история лит-ых репутаций.

В своих историко-литературных работах Р. следовал принципам историко-культурного метода. В пореволюционные годы у Р. можно отметить стремление к социологическому истолкованию лит-ры. Свободные от академической сухости, книги и статьи Р. отличаются некоторым импрессионизмом. Либеральный гуманизм характеризует их со стороны идеологической. Изыскания Р. интересны своим фактическим материалом о ряде малоизвестных поэтов.

Библиография: I. Отдельными изданиями вышли: Русская лирика, т. I. От поэзии безличной к исповеди сердца, «Задруга», М., 1914; Пушкин и Вяземский (К вопросу о литературных влияниях), М., 1915 (ранее в сб. «Веседе», М., 1915); Русская лирика, т. II. Пушкинская плеяда, ч. 1, «Задруга», М., 1923; Жизнь и судьба Некрасова, «Колос», М., 1924; Поэты 20-х гг. XIX в., Гиз, М., 1925; Эссеи о себе и других, М., 1926; Путеводитель по русской литературе XIX в., изд. «Работник просвещения», М., 1927 (изд. 3, 1930); Путеводитель по современной литературе, изд. то же, 1928; Литературные репутации. Сб. статей, изд. «Низинские субботники», Москва, 1928; Русские лирики, изд. то же, М., 1929; Дневник и записки Е. А. Штакенштейндер, со вступ. ст. и комментариями И. Н. Розанова, Москва, 1934.

II. Писатели современной эпохи, т. I, ред. Б. П. Козьмина, изд. ГАХН, М., 1928.

РОЗАНОВ Матвей Никанорович [1858—] — профессор и академик, известный историк зап.-европейских лит-р. Учился в Московском ун-те. Свою научную деятельность начал с 1884, когда за работу о «Гамлете» Шекспира получил золотую медаль. С 1885 был оставлен при ун-те и в дальнейшем особенно много работал в области новых западных лит-р. Преемник Сторозенко на кафедре Московского ун-та, Розанов стал основателем и руководителем романо-германского отделения в ун-те и на Высших женских курсах. В течение ряда лет Р. читал основные и специальные курсы по истории зап.-европейских лит-р. В 1921 Р. был избран действительным членом Академии наук. Университетское преподавание Р. продолжал до 1929.

Среди научных работ Розанова выделяются его две диссертации, посвященные литературе Германии и Франции конца XVIII в., получившие высшую оценку в заграничной лит-ре и премированные Академией наук: «Поэт периода „бурных стремлений“ Якоб Ленц. Его жизнь и произведения» (М., 1901) и «Ж. Ж. Руссо и литературное движение конца XVIII и начала XIX века. Очерки по истории руссоизма на Западе и в России»

(т. I, М., 1910). Помимо этого Р. принадлежит курс истории английской лит-ры XIX в. и ряд статей, посвященных Шекспиру, Байрону и др. английским писателям. Занятия итальянской лит-рой привели Р. к интересным изысканиям о взаимоотношениях Пушкина с итальянской лит-рой, чему посвящены специальные статьи последнего времени, внесшие совершенно новые страницы в историю творчества великого рус. поэта. Как исследователь Р. примыкает к культурно-историч. школе; эти позиции Р. сохранил на всем протяжении своей историко-лит-ой деятельности. Принципы современного сов. литературоведения остались Р. невосприимчивы.

Необходимо отметить также деятельность Р. как редактора научных изданий зап.-европейских классиков. Ему принадлежит теперь научное руководство соответствующим разделом редакции издательства «Academia», он же является одним из главных редакторов монументального юбилейного издания сочинений Гёте, а также новых изданий полного собрания сочинений Шекспира и Байрона. Авторитетный и умелый организатор дела подбора переводческих кадров, Р. обеспечивает своим участием высококачественный характер изданий. В деле художественного перевода он показал себя крупным знатоком, когда по поручению Академии наук дал разбор русских переводов «Фауста».

Библиография: III. Писатели современной эпохи, т. I, ред. Б. П. Козьмина, ГАХН, М., 1928 (био-библиографические сведения).
М. Сергиевский

РОЗЕГГЕР Петер [1843—1918] — псевдоним до 1894 австрийского писателя Петри Кеттенфайера (Kettenfeier). Сын бедного крестьянина, получил скудное первоначальное образование. В ранней молодости служил пастухом, позднее был батраком. Пытался поступить в семинарию, но неудачно и в течение 4 лет обучался у портного. Читанием урывками пополнял свои скудные знания. Бесхитростные рассказы и стихотворения из крестьянской жизни, помещенные в народных альманахах, побудили Р. к самостоятельной творческой деятельности. Р. начал свою творческую деятельность со стихотворений на диалекте своей родины—изданы они были в виде сборника «Zither und Hackbrett» [1870],—но вскоре перешел к прозаическим рассказам на лит-ом немецком языке.

Выходец из австрийского крестьянства, Р. навсегда остался идеологом его хозяйственно наиболее слабой части, разоряемой капитализированным помещичьим землевладением. Разложение патриархального уклада австрийской деревни под влиянием растущего капитализма изображено в его «Höhenfeuer» [1887], «Das ewige Licht» [1897] и др. Розеггер показал всю обреченность и пассивность разоряющегося слоя крестьянства, но в его произведениях однако нет социального протеста, к-рый характерен для его современника Анденгрубера (см.), близкого ему по народническим тенденциям. Жизненные коллизии разрешаются у Р. примирительным юмором и сентиментальным морализированием. Часто они абстрагируются и приобретают характер неразрешимых противоречий между приро-

дой и культурой. В своем популярном произведении «Die Schriften des Waldsschulmeisters» [1875] Р. художественно ставит эту проблему, отстаивая патриархальную самобытность крестьянского уклада против разлагающейся его городской цивилизации. Свое credo Р. исчерпывающе выразил в словах: «Я ставлю естественное выше сделанного, сельское—городского, простоту—выше блеска, дело—знания, сердце—выше духа».

Бытописатель австрийского крестьянства, Р. достигает наибольшей художественной силы в своих небольших народных рассказах, написанных в форме «Ich-Erzählung» и проникнутых тонким юмором. Особенно славились его «Das Volksleben in Steiermark [1870] и «Die Äpler» [1872].

Библиография: I. Ausgewählte Schriften (115 Lfgn), Wien, 1881—1894, Volksausgabe, 3 Serien, Wien (1895—1907); Ausgewählte Schriften, 30 Bde, Leipzig, 1899—1900; Gesammelte Werke, 40 Bde, Lpz., 1913—1916; Schriften in steirischer Mundart, 3 Bde, Graz, 1895—1896; Gabriel Mondfeld (юношеский роман), «Heimgarten», 1922—1923. Письма: Bettelheim A., Auerbach und Rosegger, «Deutsche Rundschau», 1903; Briefwechsel zwischen Hamerling und Rosegger, «Heimgarten», 1927; Briefwechsel zwischen P. Rosegger und Fr. Hausegger, hrsg. v. Siegmund Hausegger, Lpz., 1924. На русск. яз. перев.: Рассказы из жизни штирийских крестьян, М., 1901; Среди народа, СПБ, 1903; Избранные рассказы, СПБ, 1904; Когда я был еще пастушком, СПБ, 1904; «Г. Н. Ц. Л.». Благая весть грешника, СПБ, 1906; Яков последний. История крестьянина нашего времени, Роман, М., 1907, и др.

II. Rabenlechner M. M., Rosegger, der Diktator, в сб. «Literaturbilder fin du siècle», 1900, Bd VI, Lpz., 1900; Möbius H. u. H., P. Rosegger, Lpz., 1903; Vulliod A., P. Rosegger, l'homme et l'œuvre, P., 1912 (в 1913 перев. на немецк. яз.); Karstein Th., Peter Rosegger, Stuttg., 1904; Schloesser A., Peter Rosegger, Lpz., 1924; Ertl E., P. Rosegger, Wie ich ihn kannte und liebte, Lpz., 1923; Nadler J., P. Rosegger, в сб. «Neue österreichische Biographie», B. I, Wien, 1923; Enzinger M., P. Rosegger, в сб. «Deutsches Biographisches Jahrbuch», 1904; Roseggerband II, Berlin—Lpz., 1928. З. С.

РОЗЕНГЕЙМ Михаил Павлович [1820—1887]—поэт. Окончил кадетский корпус и военно-юридическую академию, занимал должность крупного военного чиновника. Печатающийся начал в 1838. Сотрудничал в «Отечественных записках», «Русском вестнике», позднее (как публицист)—в «Голосе», «Русской речи» и др. В 1863 основал и редактировал «Занозу»—сатирический журнал либерально-буржуазного направления, обличавший взятки, самодурство, произвол городских и т. д., но рассматривавший их в отличие от революционно-демократических журналов («Искра») как частные недостатки в основном здоровой государственной системы. Выступая против «Современника» и «Искры», «Заноза» пользовалась некоторым успехом благодаря отдельным удачным карикатурам и интересным приложениям (см. об этом в кн.: Лемке М., Очерки по истории русской цензуры и журналистики XIX ст., СПБ, 1904).

Как поэт Р. представляет незначительное явление. Религиозные мотивы («Экстаз»), стилизация народных поверий («Леший»), эротические мотивы («Соседка»), квазипатриотизм («Славянские отголоски») и вражда ко всему западному («Не от запада солнышко всходит») облечены в его творчестве в форму растянутых и водянистых стихов, представляющих в сущности рифмованную прозу. Начав с беспредметной лирики, в 50—60-х гг.

Р. писал «гражданские» стихи, с пафосом обличая чиновничью злоупотребления, взятки и т. д., но отнюдь не поднимая до социального протеста. В стихотворении «Недоимки» Р. рисует задавленную оброками деревню, однако страдающим лицом изображает не только мужиков, но и казну, к-рая терпит убытки от взяточничества сборщика податей («платят полтины Петры и Егоры, да только в казну то не идут те сборы»).

Умеренный либерализм и художественное бессилие Р. вызвали резкую критику Добролюбова и постоянно высмеивались «Искрой» и вообще революционно-сатирич. лит-рой 60-х гг.

Библиография: I. Стихотворения, изд. 5, дополненное, СПБ, 1896 (изд. 1, СПБ, 1858); Стихотворения, с библиографическим очерком, тт. I—II, СПБ, [1906].

II. Добролюбов Н. А., Стихотворения Михаила Розенгейма, «Современник», 1858, XI; Бурбонов М. (Д. Минаев), Резервные стихотворцы, «Русское слово», 1864, VI; Н. Л., Розенгейм М. П., «Русский биографический словарь», т. Рейтерн—Рольцберг, СПБ, 1913 (с библиографией).

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

РОЗЕНФЕЛЬД Иона [1880—]—еврейский писатель. Родился на Волыни в бедной семье еврейского учителя. В юности был токарем. С 1921 живет в Америке, где сотрудничает в желтом социал-фашистском «Forverts'». Р. написал ряд произведений из жизни еврейской местечковой и городской бедноты. Его внимание привлекают наиболее отсталые и вырождающиеся элементы бедноты, деклассированной и крайне обнищавшей прослойки мелкой буржуазии. Лишенные твердой социальной базы, персонажи его произведений не только не борются с окружающей средой, но даже не протестуют против невыносимо тяжелых условий существования. Они охвачены страхом жизни, отчаянием. Сферу их сознательной жизни автор четко ограничивает лишь эротическими переживаниями, придавая им маниакальный характер. Однако «проблема пола» не получает у автора значительного развития и разрешения. Р. варьирует ее шаблонно в направлении грубого мистико-фаталистического биологизма. Идеино беспомощный, лишенный социально-философской культуры, Р. чем дальше, тем больше опешляет в своих произведениях психологизм, столь характерный для мопассановской новеллы. Р. превратил его в метафизический примитив, к-рым он подменяет и заглушает направивающуюся социальную тенденцию. Произведения Р. «из рабочей жизни», точнее из жизни деклассирующихся трудящихся, являют лишь внешний, все более ступенькающийся бытовой фон. По существу же автор и здесь не выходит за пределы сексуального психологизма, обусловленного социальной беспечностью, бесперспективностью и выродившегося в пошлый сентиментализм.

Из наиболее значительных в художественном отношении произведений Р. следует отметить: «Конкуренты» (Konkurentn), «Манька» и «Манекен», имеющие нек-рые достоинства в смысле выявления характерных переживаний жестоко эксплуатируемых трудящихся (портнихи, кельнерши), особенно в последних двух рассказах. Но и эти произведения избочлечают в их авторе крайнее социальное безволие.

В 1917 Р. напечатал в петроградской газ. «Togblat» (№ 118—129) большую обывательски-авантюрную повесть «In pebl» (В тумане), свидетельствующую о полном его отрыве от современности. Помещенный в той же газете рассказ «Milchome» (Война, 30/VI 1917) проникнут крайним шовинизмом. Более поздняя книга Р. «Eg un sei» (Он и они. Дневник бывшего писателя, Нью Йорк, 1927) является сплошным апофеозом мешанского эгоцентризма. Стремясь к «сохранению прошлого», Р. пришел к религиозному консерватизму, а в отношении искусства—к апологии бульварщины. Таков путь писателя, выразителя настроений психически и физически вырождавшейся до революции части еврейской бедноты, оставшегося совершенно глухим к великим социальным сдвигам своего времени. Ш. Гордон

РОЗЕНФЕЛЬД Моррис [1862—1923]—еврейский рабочий поэт. Р. в семье портного в дер. Бокша б. Сувальской губ. (Литва). В 1882 эмигрировал в Лондон. С 1886 жил в Нью



Йорке, где около 18 лет работал на швейной фабрике. Первоначально примыкал к американским анархистским группам «Пионеры» и «Рыцари свободы», с которыми порвал в 1889. Первые стихи Р., сочинявшиеся им за работой на фабрике, распевались еврейскими рабочими массами. Сотрудничал во всех еврейских рабочих органах: социалистических «Folkszeitung» [1886] и «Arbeter fraihait» [1888—1889], в анархистской «Warhait» [1889], в соц.-дем. «Arbeter zaitung» [1890—1892].

Невероятно тяжелый труд в крайне антисанитарных условиях швейных фабрик того времени подорвал здоровье Р. Пытаясь жить на авторские доходы, Р. сам распространял свои сборники стихов («Di gloke», 1888; «Di blumenketes», 1890, и другие, изданные в 1893 и 1897), выступал со своими стихами и прозой на рабочих собраниях и концертах, писал оперетты («Der lezter koengodl» или «Religion un libe», поставлена в 1896), издавал юмористическую газету «Der Ašmedai», в к-рой высмеивал нравы буржуазных критиков. С течением времени Р. привлек к себе внимание не только широкой рабочей еврейской массы, но также американской, а позднее и европейской интеллигенции. Наивысшей славы Р. достиг после

издания его стихов [1898] латинским шрифтом, снабженных англ. переводом в прозе Лео Винера. Целый ряд выдающихся художников и критиков в Европе приветствовал эту книгу как явление «рабочего творчества» в лит-ре. Стихи Р. переводились на множество языков, включались в антологии избранной поэзии. Поэты воспевали его в стихах. Университеты и разные клубы приглашали его читать «фабричные стихи». Еврейская буржуазия пыталась тогда привлечь поэта на свою сторону и обеспечить его материально, «соорудив» ему папиросную лавочку. Сионисты объявили Р. национальным поэтом, избрав его делегатом на сионистский конгресс в Лондоне (лето 1900). Однако из Р. слишком выпирал плебей, и вскоре еврейская буржуазия перестала «нянчиться» с поэтом.

В течение долгих лет Р. работал в социалистическом (ныне социал-фашистском) «Forwerts'e», где должен был сочинять «материал для чтения» в американском газетном стиле. Его 9 томов поэзии и прозы распространялись в десятках тысяч экземпляров. В 1914 на почве личного конфликта Р. однако был «изъят» из «Forwerts'a» и перешел целиком в буржуазную прессу.

В первые годы своей лит-ой деятельности, находясь под влиянием революционного движения 80-х гг., Розенфельд писал почти исключительно о рабочей жизни. Он изображал нужду трудящихся («Портняжная мастерская», «Кризис» и др.), бичевал буржуазное общество, призывал к борьбе («Будильник свободы», «Революция», «Воззвание к пролетариям», «Последние бои» и т. д.), убеждал поэтов «не петь о любви и цветах», а творить «пушечные стихи... штыковые стихи». Однако в 1889 в «Arbeter fraihait» появилось сообщение, что «ярый революционер Розенфельд стал плакальщиком Сиона». Но и в отношении сионизма поэт испытал колебания. В стихотворении, написанном в январе 1890, Р. заявил, «что он как социалист стремится к свободе, при которой не существовало бы более „еврея и христианина“», и что «он уже предвидит процветание еврейского капиталиста в Сионе». Несколько месяцев спустя Р. взывал к поэтам в своем стихотворении «Истинный рыцарь революции»: «Пойте нам теперь песню борьбы, пуская гремит Марсельеза». Несмотря на это, Р. идейно продолжал колебаться. Одновременно с песнями труда и борьбы Р. оплакивал еврейское изгнание, воспевал национальные праздники, национальных героев, Сион и т. д. Характерно, что опекавшие Р. «социалистические» вожди из желтого «Forwerts'a» издавали его «Национальные и народные песни»: «Иерусалим», «Марш изгнания», «Еврейский май» и т. д., возносили его за культивирование «национальных» мотивов.

Несмотря на многочисленные отклонения и противоречия, Р. оставил еврейским рабочим значительное наследство: «Капиталистическая эксплуатация как объект поэзии—изображение рабочего в мастерской и в домашнем быту, ненависть к эксплуататору—рабочая гордость, рабочее достоинство, сознание того, что рабочий есть творец всего,

протест против всего капиталистического мира и убежденность в том, что грабители задушивают наказание,—сочный язык, близкий народу, временами насыщенный истинно-пролетарским содержанием и притом временами пропитанный сатирой» (М. О л ь г и н, «Morgnfraihait», июль, 3, 1933).—основные черты, характеризующие творчество Р.

В основном творческая сила Р.—в его близости к рабочей жизни и в его умении передавать простым сильным языком чувства возмущения и ненависти фабричных рабочих к их хозяевам. Даже его «жалобные песни» пропитаны ненавистью и жаждой мести к эксплуататорам. Р. гораздо сильнее, художественно значительнее в своих сатирических, полных сарказма и желчи стихах против клерикалов и синоистов, чем в националистических песнях. Именно потому и не было продолжительным признание, к-рым пользовался Р. у буржуазии. Недаром для буржуазных «молодых поэтов» розенфельдовская песня стала синонимом ругани, с к-рой они обрушиваются на представителей рабочей поэзии—Винчевского, Эдельштата, Бовшвера и др. В десятую годовщину смерти Р. получил в Америке справедливую оценку только лишь в коммунистической «Morgnfraihait» и у писателей «Proletpen»; его годовщина праздновалась только рабочей массой.

Лит-ое наследство Р.—рукописи и готовящиеся к печати сборники поэзии и прозы на еврейском и английском яз.—находятся в Институте еврейской пролетарской культуры при Всеукраинской академии наук в Киеве.

Библиография: I. Geklibene lider, Warszawa, 1905; Heinrich Heine etc., 1906; Jehude Haleivi, 1907; Sfriftn, 6 b., N. Y., 1910; Gesamlte lider, N. Y., 1904, publ., 1910; Geweilte sfriftn (neie sfriftn), N. Y., 1912; Dos buch vun libe, 2 teil (ed.), N. Y., 1914; Grine zores un andere sfriftn, 3 teil, N. Y., 1919; Lider-samlung, zuzammengestellt fun S. Tomsini un A. Finkel, Moskwa, 1920; Ste d m a n E. C., An American anthology, Boston, 1901, p. 772, «Frailheit» (Revolutionere lider), London, 1901, S. 72—79 (перев. на англ. яз.); F l a g E d m o n d, Anthologie juive, P., 1923 (перев. на франц. яз.).

П. Р о м б р о Я., Жаргонная литература в Америке, «Восход», СПб, окт. 1899, стр. 52—68; Ф р и ч е В. М., Пролетарская поэзия, изд. «Деница», М., 1919; B l e i F r a n z, Lieder aus dem Ghetto, «Die Nation», Berlin, Jan. 21, 1899, S. 247—249; H e r m a n B r u n o, Lieder aus dem Ghetto, «Moderne Literatur», Feb., 1899; D e a n W i l l i a m, Novels, songs from the Ghetto, «Literature an international Gazette of Criticism», N. Y., Feb. 10, 1899, p. 97—98; S c h r e i b e r A d e l, Ein Dichter des jüdischen Proletariats, «Sozialistische Monatshefte», Juni, 1903, S. 449—454; K u r l a n d J. D., Di erste idische arbeiter dichter—Morris Vintševsky, Morris Rosenfeld, Dowid Edelstadt, Jofsef Bovšover, Moskwa—Minsk, 1931. К. Маршор

РОЗЕТТИ [Costache Rosetti, 1816—1885]—румынский поэт и публицист. Принимал активное участие в политической борьбе. Революция 1848 выдвинула румынских патриотов на руководящие посты: Р. был назначен префектом полиции, а затем директором в министерстве внутренних дел. Реакция заставила Р. эмигрировать в Париж. В 1861 Р. вернулся в Бухарест и, занимая пост министра народного просвещения, осуществил проект создания лит-ого общества, ставившего перед собой задачи объединения и реформы румынского яз. Лит-ая деятельность Р. сводится к переводам на румынский яз. Вольтера, Байрона, Ламартина и стихам, не имеющим большой художественной ценности

(изд. в 1843). Гораздо большее значение Р. в румынской лит-ре как публициста и журналиста: в период национально-освободительного движения он проявил себя сторонником государственного единства и независимости Румынии. Сочинения Розетти изданы в 2 томах в 1886.

Библиография: II. Adamescu Gh., Istoria literaturii române, Buc., 1928. Д. Михальчи

РОЗИТС Павел [Pavels Rosits]—современный латышский писатель и лит-ый критик. Дебютировал сборниками стихов «Kaijas» (Чайки, 1910) и «Seedu kruhse» (Кувшин с цветами, 1912). Сборники эти отмечены обычным для латышской буржуазной литературы того времени культом любви и природы. Чисто формальным изысканиям посвящен сборник триолетов «Ziju rota» [1917].

На высоком художественном уровне стоят сборники Р.: «Skanošais laiks» (Звенящее время, 1918), «Jaunavības tornis» [1919] и особенно «Sobens un lilija» [1920]. Преобладающая проблематика его стихотворений сводится к вопросу об отношении полов. Все его стихотворения окрашены глубокой эротикой. Р. здесь выступает подлинным трубадуром женской красоты, в поисках за образами которой он предпринимает в ряде стихотворений экскурсии по мировой лит-ре («Тамара», «Дама с камелиями», «Дама с пажем» и др.). Очень много места поэт уделяет также описанию и воспеванию большого города. Поэт латышской буржуазной интеллигенции, Р. является наиболее ярко выраженным в латышской лит-ре поэтом буржуазной культуры, поэтом большого города. Но доминирующее место занимает в творчестве Р.—прозаика город. ярко выраженный импрессионист и романтик, Р. в своей прозе, особенно ранней, так же как и в поэзии, выступает певцом любви и женской красоты. Таковы его сборники рассказов: «Es un vinas» (Я и они, 1910—1914), «Naves vīžni» (Блестки смерти, 1910—1919), «Granatu ziedi» (Цветы граната, 1915—1918, изд. 2, 1924), «Mīlgas svīrpes» (Свистки тумана, 1919—1920). Окружающий мир Р. отображает через призму субъективистского восприятия. Особенно отличаются в этом отношении его «Отображения Кавказа» (Kaukazažs tēlojumi), где отображаемая природа—зачастую лишь продукт фантазии и субъективных ощущений художника, равно как и описания туземцев, «детей природы, не доступных культуре». Такими же чисто романтическими являются и его описания капиталистического города, к-рый воспринимается художником как своеобразная, исполненная таинственности экзотическая панорама.

Несколько особняком в творчестве Р. стоит роман «Serplis» (Кирпичи, 1928—есть русский перевод), ценный тем, что Розитс дает в нем несколько чисто реалистических описаний жизни разных слоев современного общества буржуазной Латвии, в том числе и пролетариата. Однако поставленные в романе социальные проблемы получают весьма наивное, мелкобуржуазное разрешение; тем не менее самая их постановка у такого субъективного буржуазного поэта, каким является Розитс, чрезвычайно характерна. Она свидетельствует о невозможности оставаться в «стороне

от сватки» его общественной группы в эпоху все нарастающего экономического кризиса, захлестывающего все слои общества.

Розите известен также как лит-ый критик. Им написан целый ряд импрессионистических очерков о различных писателях.

Библиография: П. U p i t s A., Latweešu jaunākās rakstniecības vēsture, Rīga, 1911. Л. Блюмфельд

РОЙЗМАН Матвей Давидович [1896—]—советский писатель, поэт и прозаик. Начал печататься с 1921. Первоначально выступил как поэт, входил в группу имажинистов. Его лирика—«Хевронское вино» [1923] и «Пальма» [1925]—типично имажинистская, осложнена мотивами и образами Библии, Талмуда, истории еврейского народа. Среди его стихотворений—в большинстве случаев слишком абстрактных, высокопарных и бесцветных (при всей искусственной имажинистской цветистости метафор и сравнений)—есть такие, которые дают конкретные картинки еврейского ремесленного быта (песни портного, сапожника и др.). Позднее Р. перешел к прозе.

Наиболее значительным произведением Р. является роман «Минус шесть» [1928], изображающий еврейскую буржуазию, приспособляющуюся к новым, пореволюционным условиям. Хорошее знание Ройзманом быта еврейской буржуазии и ее прихлебателей, умение выявить—в диалогах и авторских описаниях—собственническую ограниченность, навязанный цинизм, тупое самодовольство, полное внутреннее ничтожество рядового еврейского буржуа-обывателя в его семейной и деловой жизни—таковы положительные стороны романа. Но элементы сатиры в романе проведены все же недостаточно последовательно и целенаправленно,—они переходят в легкий развлекательный юмор.

Слабее следующий роман Р.—«Эти господа» [1932], направленный против антисемитизма. Антисемитизм взят Р. лишь в самых открытых и грубых проявлениях, мало характерных для современности. Антисемиты, представленные в романе,—прожженные мерзавцы и уголовные преступники. Напротив, еврейская группа персонажей в значительной мере идеализирована, вне зависимости от социально-классового лица каждого из них, что говорит о пережитках национализма в мировоззрении Ройзмана. В романе даны картины создания еврейских земледельческих поселений в Крыму. Дав ряд любопытных сценок из жизни переселенцев, Р. не сумел показать происходящих при этом процессов классовой борьбы и внутренней психологической перестройки деклассированной мелкой буржуазии. Роман портит также излишняя литературщина: неорганически привнесенная в него любовная интрига, элементы детектива и т. п. Р. принадлежит сверх того несколько произведений очеркистского характера, напечатанных в газетах и журналах.

Библиография: И. Красный алкоголь, изд. «Имажинисты», М., 1921 (совместно с В. Шершеневичем); Мы чем каемся. Стихи, изд. «Имажинисты», М., 1922 (совместно с В. Шершеневичем); Пальма, изд. В. С. П., М., 1923; Хевронское вино, Стихи, изд. В. С. П., М., 1923; Минус шесть, Роман, изд. «Моск. т-во писателей», М., 1928; То же, изд. 2, доп., М., [1930]; Золотые руки. Из книги «Соседи пана Пилсудского», изд. «Моск. т-во писателей», М., [1931]; Хорошие знакомые. Из книги

«Соседи пана Пилсудского», изд. то же, М., 1931; Эти господа. Роман, Предисл. Ю. Ларина, изд. то же, Москва, 1932.

П. Брюсов в В., «Печать и революция», 1923, № 6 (о сб. стихов «Хевронское вино»); А п и б а л Б., «Печать и революция», 1928, № 7; Лежнев А., «Правда», 1928, 8 июля; Константинов Д., «На литературном посту», 1928, № 13—14; Розенталь С., «Красная новь», 1928, № 8; Х а и т Д., Литературный тушик, «Литературная газета», 1929, № 11 (о романе «Минус шесть»); «Книга—строителю социализма», 1931, № 9 (отзыв о «Хороших знакомых»); Левин Ф., Мимо мишени, «Вечерняя Москва», 1932, 6 мая (отзыв о романе «Эти господа»).

Ш. Писатели современной эпохи, т. I, ред. Б. П. Козьмина, ГАХН, М., 1928. А. Прозоров

«РОЙТЕ ВЕЛТ» [Di rojte welt]—еврейский ежемесячный литературно-художественный и научно-публицистический журнал. Начал выходить в 1924 в Харькове под ред. Р. Казакевича и М. Равич-Черкасского. «Р. в.» сыграл большую роль в деле сплочения попутнических лит-ых сил. В журнале напечатан целый ряд лучших произведений еврейской советской лит-ры: «Плотина» Орлянда, «Юлиус» Даниэля, «Братья» Маркиша, ряд поэтических произведений Фефера, Квитко, Харика, Финенберга, Галкина, Хацеватского, Х. Левиной и др. В период редактирования «Р. в.» Ш. Эпштейном в журнале было напечатано несколько рассказов, проникнутых националистическими настроениями, и несколько критических статей, в которых недооценивалась роль еврейской пролетарской лит-ры.

После постановления ЦК ВКП(б) от 23/IV 1932 «О перестройке литературно-художественных организаций» «Р. в.», ставший органом Оргкомитета советских писателей Украины, начал выходить под общей редакцией Х. Гильдина. Однако обновленная редакция «Р. в.», продолжая подчас традиции рапповской группщины, допустила целый ряд левацких ошибок и выпадов по отношению к беспартийным писателям. Редакция не смогла также обеспечить высокого качества литературно-художественного материала. В конце 1933 «Р. в.» прекратил свое существование. Через некоторое время вместо него начал выходить журнал «Farnest».

Библиография: Б р о н ш т е й н, «Di rojte welt», ст. в журн. «Stern», 1927, №№ 7—8 и 9; Т о ж е, 1926, № 6; Ж у к о в с к и й С., «Di rojte welt»; Л и т в а к о в М., «Af zwej frontn», ЦИЗ, М., 1931. Б. З.

РОКОКО [от франц. *rocaille*—раковина, изделие из ракушек]—стиль искусства и литературы, развившийся в XVIII в. в Европе на почве декаданса феодально-дворянской культуры. Своего наиболее полного выражения он достиг во Франции, где последний век «старого порядка» был в то же время веком пышного цветения аристократического искусства, вызывавшего восхищение и подражание дворянской Европы. Это было искусство, отмеченное печатью высокого мастерства, изумляющее своей грацией и изяществом, однако идейно опустошенное, болезненно-хрушкое, вполне чуждое шумной «суете» социальной жизни; как в башне из слоновой кости, оно замкнулось в узких пределах будуара и спальни. Триумфы Р. при одновременной деградации классицизма ясно свидетельствовали о том, что духи бывшего величия и героизма отлетали от дворянского искусства XVIII в.; оно превращается в грациозную безделушку, средство развлечения или, говоря словами каваль-

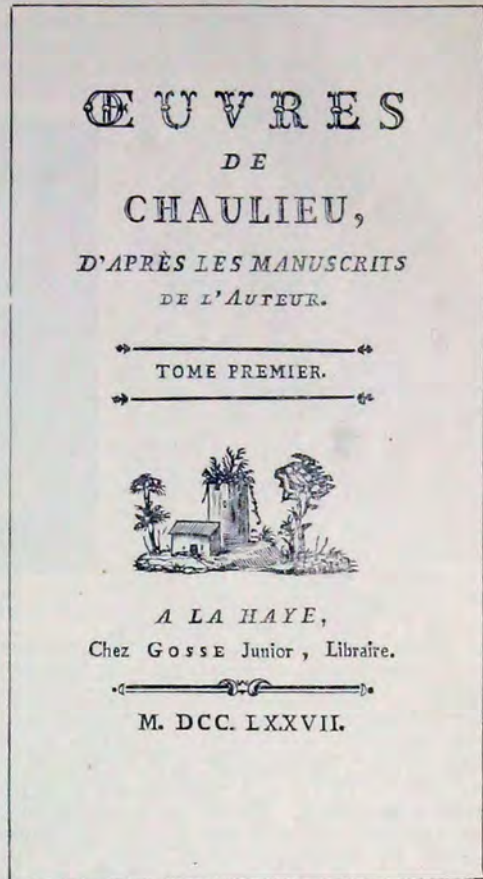
лера Дорá [1734—1770], в звонкую «погремушку», назначение к-рой—развлекать «человечество в его несчастиях» (из предисловия к сб. стихов «Mes fantaisies», 1768).

Вместе с торжественно-чопорными париками «алонж» поэты сдают в музей все, что напоминает о мощи, доблести, долге и самопожертвовании. «Величественное» начинает рисоваться пресным и старомодным. Воцаряется галантная игривость, фривольная беззаботность, все оказывается только мимолетной забавой и легкрылой шуткой. Играют в «золотой век», в любовь, в самую жизнь. «Шутки и смехи» (Les jeux et les ris) изгоняют с Парнаса Каллиопу, Уранию и Мельпомену (см. «Музы»). «Шутка была в своем детстве в великий век Людовика XIV, наш век довел ее до совершенства. Настолько же, насколько мы упали в стиле величественного, настолько мы прогрессировали в стиле легкомысленного и фривольного»—с горечью замечает в своих мемуарах маркиз д'Аржансон [R. L. D'Argenson, 1694—1757], печалющийся о закате «прекрасного века Людовика XIV, столь благородного и столь великого». Д'Аржансон тонко подмечает основную тенденцию всей аристократической культуры XVIII в. Он пишет свои мемуары в годы, когда французский абсолютизм, а с ним вместе господствующее сословие Франции уже вступили в полосу неудержимой деградации. Абсолютизм превратился в тормоз дальнейшего развития Франции, восстановив против себя широкие круги третьего сословия; дворянство (особенно аристократия) все более становилось классом-паразитом, бессмысленно расточавшим богатства страны. Меньше всего оно заботилось об интересах государства. Оно жаждало наслаждений и только наслаждений. Оно стремилось превратить свою жизнь в непрекращающийся праздник, в гигантскую оргию, не оставляющую места для размышлений и забот. Моральная распущенность становится бытовым явлением, и чем ближе к революции, тем все более гомерические размеры она приобретает,—все боги сброшены, безраздельно царят лишь Вакх и Венера. «После нас хоть потоп!», восклицает официальный представитель этого общества. В большом ходу (особенно в эпоху регентства) эпикурейские теории Сент-Эвремона [Charles de Saint-Denis, sieur de Saint-Evremond, 1613—1703], возводящего гурманство в философский принцип, видящего счастье в чувственной любви.

«Давайте петь и веселиться,
Давайте жизнью играть;
Пусть чернь слепая суетится:
Не нам безумной подражать!»

восклицает Парни [см. (стих. «À mes amis», перев. Пушкина)], блестяще формулирующий заветную мудрость Р. Гедонизм становится догмой. Поэты сбрасывают с себя торжественную тогу трибуна, покидают форум, оставляют знамена Марса, их чело украшено легкими гирляндами цветов, в руке у них бокал пенящегося вина или пастушеский посох, они поют праздности (molle paresse), сладострастия, дары Вакха и Цереры, прелести сельской жизни, отрешенной от забот мирской суеты. Личность выпадает из естественной систе-

мы социальных связей, с трагической беззаботностью попирает она все, что выходит за узкие пределы ее крохотного эгоистического мирка. Идеи государства, феодального коллектива рассеиваются, как дым. С аффектированным равнодушием взирает человек Р. на судьбы вне его лежащего мира. «Счастлив,



Титульный лист произведений Шолье [1777]

кто, забывая о людских химерах, имеет деревню, книгу и верного друга и независимо живет под кровлей своих предков...» Из своего уединения «со скорбью, но без волнения глядит он на то, как государства сталкиваются по воле монархов...» И «в то время как безутешная вдова к подножью трибунала несет свои стенания, в объятиях обожжаемой супруги он только от сладострастия льет свои слезы...» [Леонар (Léonard, 1744—1793), стих. «Le bonheur»].

Такой галантный эгоцентризм, глубоко симптоматичный для прогрессирующего распада феодального общества, порождает в лит-ре Р. мотив своеобразной эротической робинзоны, дающей возможность поэту вовсе отмыслить от своего героя (место Пятницы занимает, разумеется, возлюбленная) шумную «суету» реального мира, постоянно грозящего тревожным диссонансом ворваться в мир хрупкой феодальной идиллии (напр. стих. Парни «Projet de solitude», вариации темы

«Путешествия на остров Цитеру»). В изящной «сказочке» кавалера де Буффлера (1738—1815) «Aliné, reine de Golconde» (Алина, королева Голконды, 1761) героиня и героиня, пережив ряд галантных приключений и превратностей судьбы, находят наконец счастье в совместной жизни на лоне пустыни, безлюдной и плодоносной. Призрак социального мира исчезает по мановению поэта, оставляя людей Р. с глазу на глаз с улыбающейся Афродитой. Возникает мир творимой легенды. В нем небеса вечно сини, цветы вечно благоухают, в нем все дышит негой и безмятежным покоем. Однако этот мир словно сделан из фарфора, такой он хрупкий и миниатюрный, в нем нет широких горизонтов и могучих страстей. Из него изгнано все большое, величавое, сильное. Традиционный для феодального стиля культ монументального уступает место культуре изящной детали, любованию малой формой. Лит-ра и искусство приобретают камерный, интимный характер. В живописи Ватто, а за ним Ланкре, Буше, Фрагонар и др. ниспровергают авторитет основателя Академии художеств Шарля Лебрена [XVII в.], в монументальных полотнах запечатлевавшего «героическое» величие абсолютной монархии. От традиций академизма отрекаются и писатели Р., безучастно вззирающие на лавры великого Корнелия. Происходит смена

и трансформация лит-ых жанров. Высокая трагедия с ее фанфарами и котурнами уступает место изящной пасторали, балету-феерии, веселым причудам итальянской комедии масок [Мариво (см.), Монкрюф (F. A. Paradis de Moncrif, 1687—1770) и др.], тяготеющим к жанру пьесы-миниатюры. Место героической эпопеи занимает эротическая поэма—до Бюиссон (P. U. Dubuisson, 1746—1794), «Le tableau de la volupté» (Картины сладострастия, 1771); де Фавр (Abbé de Favre), «Les quatre heures de la toilette des dames» (Четыре часа туалета дамы, 1779); маркиз де Пезау [Masson de Pezau, 1741—1777], «Zélis au bain» (Купанье Зелиды, 1763) и мн. др.; дидактическая поэма трансформируется в галантный путеводитель по «науке страсти нежной»—напр. прославленная поэма «Нового Овидия» Бернара «L'art d'aimer» (Искусство любить, 1775); огромного распространения достигают стихотворные «contes»—игривые новеллы, обычно эротического содержания [Грекур (J. V. de Grécourt, 1684—1743), Дорá, Imbert и др.]. При этом поэты пользуются случаем афишировать свою неприязнь к «эпическому раздолью», к «культу количества», издавна [и особенно в эпоху Барокко (см.)] манившему взоры поэтов-эпиков. Так, Грессэ (см.), во многом близкий поэт Р., в поэме «Vert-vert» [1734], описывающей гривуазные похождения полугая, замечает, что из этих пождений вполне могла бы вырасти вторая «Одиссея» и «своими двадцатью песнями усыпить читателя», но «чрезмерное обилие сти-

хов влечет за собой скуку. Музы это легкокрылые пчелы; их вкус переменчив, он бежит длинных произведений, и едва сорвав цветок одной какой-нибудь темы, перелетает к следующему предмету». В художественной прозе утверждается господство галантного романа, скабрёзных «сказочек» и фанетий [Кребийон-младший (см.), Казотт (см.), Кейлюс (A. C. P. Caylus, 1692—1765), Вуазенон (C. H. Voisenon, 1708—1775), Ла Морлиер (Ch. J. chevalier de la Morlière, 1719—1785), Фромаже (N. Fromaget, ум. 1759), Буффлер (Stanislas de



Эйзен. Иллюстрация к «Поцелуям» Дорá [1770]

Boufflers, 1738—1815), Луве де Кувре (см.) и др.], отталкивающихся от традиций многочисленных героических романов Барокко, а также в известной мере от буржуазно-реалистического плутовского романа XVII—XVIII веков. Излюбленные формы лирики Рокко—застольные песни, игривые послания, галантные мадригалы, сонеты, рондо, романсы, эпиграммы, стихотворения на случай, легкими штрихами фиксирующие пестрое движение великосветской жизни [Шолье (G. A. de Chauvieu, 1639—1720), Лафар (C. A. de La Fare, 1644—1712), Грекур, Гамильтон (A. Hamilton, 1646—1720), Колардо (Ch. P. Colardeau, 1732—1776), Леонар, Дорá, Бернар (P. J. Bernard, 1710—1775), Бертен (A. de Bertin, 1752—1790), Парни (см.) и др.]. Высокопарная классицистическая ода не находит приверженцев среди поэтов Р. Ее «трубный глас» нестерпим для их изнеженного слуха. Мелодические звуки «свирели» предпочитают они громовым раскатам героической «трубы». Они вовсе не мыслят о вечности, о бронзе и мраморе, из к-рых поэты-классики высекают свои поэтические монументы. Их поэзия—это «поэзия мимолетностей» (poésie fugitive), живущая мигом, грациозное порождение великосветской суеты. Столичные «анекдоты, летопись обедов», любовные интрижки, «тысяча прелестных мелочей, о которых даже не догадываешься, когда отдаляешься от столицы, образуют ее привычную среду. Здесь «ничто не прочно, все ускользает, возвращается, исчезает» (Д о р á). Стихотворения приобретают крайнюю гибкость и легкость. Тяжело-

ступный александрийский стих вытесняется более короткими, а следовательно более подвижными размерами. Стихи в восемь, шесть и даже пять слогов становятся господствующими. При этом все более и более укорачиваются и самые стихотворения. «Многословие предыдущего века переходит в особую изящную скатость речи, в которой многое недоговорено, на многое только сделан намек» (В. Брюсов).

Авторитет вчерашних кумиров падает. Буало перестает безраздельно властвовать на Парнасе. Зато восходит звезда Жана Эверара (J. Everaerts, более известный под именем J. Secundus—латинский поэт, аристократ XVI в.), в 1770 Дорá публикует поэтическое переложение его галантных «Поцелуев» (Les baisers), украшенное замечательными виньетками Эйзена и Марилье; утверждается прочный культ Анакреонта, Тибулла, Овидия (великолепное издание «Метаморфоз», 1767—1771, иллюстрированное лучшими графиками века во главе с Буше, Монне и Эйзенем), Петрония, Лонга («Дафнис и Хлоя», нашумевшее издание 1718, с иллюстрациями «самого» герцога Орлеанского) и др. античных эротиков. Огромным успехом пользуются нескромные «сказочки» («Contes et nouvelles en vers») Лафонтена, выдерживающие длинный ряд изданий (лучшее издание 1762—шедевр книжной графики XVIII века с гравюрами Шоффара по рисункам Эйзена). Значительным вниманием окружена также галантно-пасторальная традиция европейской поэзии [Феокрит, Оноре д'Юрфе, мадам Дезульер (M-me Deshoulières, 1638—1694), Кино].

Эрот справляет свои триумфы в лит-ре Р. Здесь все наполнено его неизменным присутствием, здесь своя иерархия, свои законы, свой круг географических, исторических и мифологических представлений: с карты мира стерты Рим и Фермопыли, зато громко прославлены скалистый остров Цитера (в древности посвященный культу Афродиты и Адониса) и лакедонский Книд, город в Малой Азии, некогда средоточие культа богини любви [ср. эротические поэмы Колардо и Леонара «Le temple de Gnide» (Книдский храм), представляющие собой стихотворные обработки одноименной пасторали Монтескье]. Здесь вечно благоухает «Роза сладострастия» (La rose de volupté), пейзаж и тот окрашен в эротические тона. При этом остров Цитеры теряет четкость своих реальных границ, приобретает фантазмагорические очертания некоей универсальной эротической утопии, своего рода Эльдорадо Рокко. Блаженный край не знает болезни, труда, нужды и забот. Единственное занятие островитян—чувственная любовь, не ведающая пресыщения; каждый может здесь стать принцем или королем, если вывлет в себе несравненного любовника; единственный закон и высшая мудрость, действующие в пределах острова, предписывают жителям «Faire l'amour la nuit et le jour» (Предаваться любви и днем и ночью; А б б а т д е Г р е к у р, стих. «L'isle de Cythere»).

На Олимпе Р. трон Амура стоит выше трона Юпитера. Леда, Елена, Циттия, Адонис, Парис и др.—блестящий кортеж прославленных

любовников—образуют пышную свиту крылатого бога. Он—подлинный властелин людей и богов. Однажды Вакх пожелал стать господином мира, но должен был уступить пальму первенства сыну Венеры [ср. М о н к р и ф, «Героический балет» в трех эпизодах «L'empire de l'Amour» (Власть Амура), 1733: эпизод I—«Власть Амура над смертными»; II—«Власть Амура над духами огня»; III—«Власть Амура над богами»]. В мире Р. земля и небо, люди, духи и боги тесно сплетены в причудливый эротический хоревод, являющий взорам пестрый калейдоскоп галантных поз и ситуаций, нередко весьма скабрезного свойства.

Однако несмотря на свою крайнюю напряженность, гедонизм Р. в сущности чужд того глубокого и последовательного оптимизма, к-рый столь типичен напр. для гедонизма эпохи Возрождения. Шумное веселье Рабле (см.) было пронизано несокрушимой верой в прочность земных связей, на нем лежала печать избытка сил, буйной радости личности, сбрасывающей с себя путы дряхлого мира. Гедонизм Р. растет под знаком ушерба, его напряженность носит конвульсивный характер. Человек Р. ощущает жизнь как некое хаотическое нагромождение быстротечных мигнов, неизменно поглощаемых черным жерлом небытия. Перед ним всегда как бы маячит призрак гибельной пустоты. «Река любви влечет поэта, Пактол глаза его манит, Но ждет нас сумрачная Лета, За Летою—горестный Колит» (Дюссон, стих. «Мир», перев. В. Брюсова). На дне оргиастического веселья Р. неизменно гнездится ядовитый змей. И вот, стоя лицом к лицу с летеюской пустотой, человек Р. с лихорадочной поспешностью стремится урвать у жизни все, что она ему может дать. Он жадно ловит миги, т. к. они—единственная реальность в этом эфемерном мире. К тому же, сжигая свою жизнь на алтаре мига, до дна осушая чашу наслаждений, он входит в царство утешительной иллюзии, обволакивающей его своим гипнотическим блеском. Видение сумрачного Коцита бледнеет и даже как будто рассеивается. Мир расширяется сияющей декорацией, пестрым и фантастическим маскарадом.

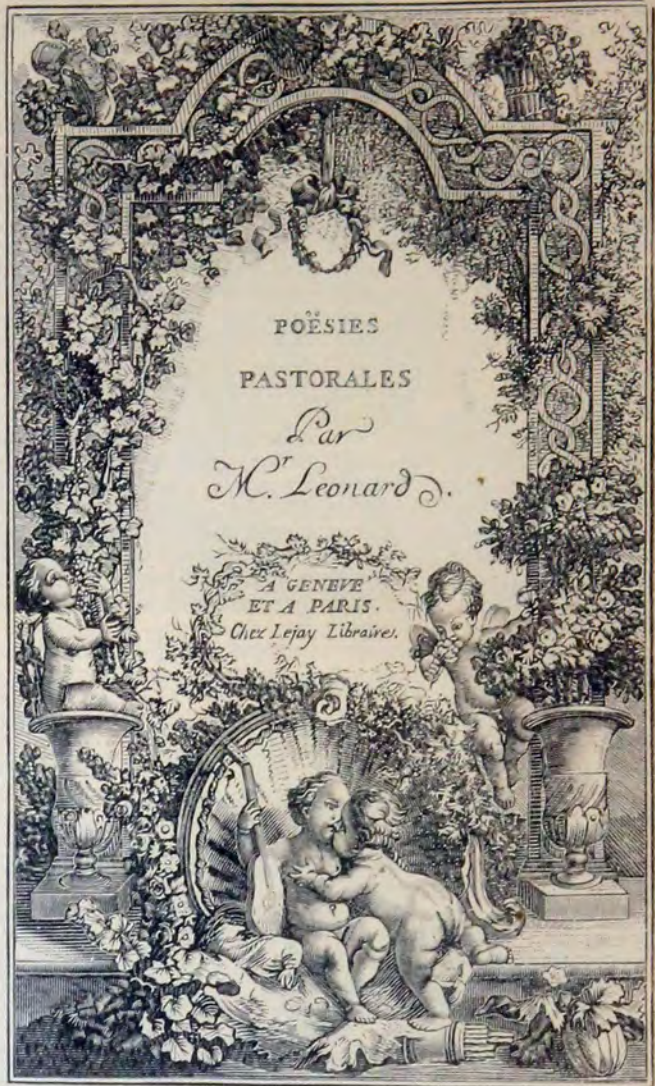
Иллюзорность—характерная черта искусства Р. И это вполне закономерно, поскольку социальное бытие самой феодальной аристократии, порождающей искусство Р., становилось в XVIII в. все более и более иллюзорным. Власть еще находилась в ее руках, но почва стремительно уходила из-под ее ног и близилась громы великой буржуазной революции. В искусстве Р. иллюзия заступает место действительности. Поэты Р., отталкиваясь от мира «низкой черни», воспаряют в мир феодальной сказки, из к-рого изгнано все, что напоминает о грубой прозе окружающей жизни. Отсюда успехи жанра идиллии (четыре книги «Идиллий» Леонара и др.), с ее условным миром галантных пастушков и пастушек, журчанием прозрачных ручьев и нежными напевами свирели, успехи феерий в драматургии и «фейных сказок» (contes des fées) в повествовательной лит-ре (напр. граф де Кейлюс; кавалер де ла Морлиер: галантный роман-феерия «Angola», 1746, эротические новеллы-

феерии аббата Вуазенона и др.). Пусть реальный мир непригляден, поэзия заслонит его чудесным миражем (...fictions si belles), человек Р. презирает «тму низких истин», предпочитая ей «приятные заблуждения» (agréables erreurs; Колардо, 1732—1776, стих. «Ode sur la poésie»). Мода на сказку вырастает в крупнейшее явление лит-ой жизни. В 1704—1708 появляется перевод «1001 ночи» [Галлан (A. Galland, 1646—1715)], один за другим выходят сборники восточных сказок: персидских [1712], татарских [1719], китайских [1723], монгольских [1732] и перуанских [1733]. Даже писатели из лагеря Просвещения (см.) поддаются под действие этой моды; однако если Монтескье или Вольтер используют элементы восточной экзотики и фантастики все же гл. обр. для коварной маскировки своих «подрывающих устои» мыслей, то писатели Р. ценят самый сказочный мир во всем его призрачном великолепии. К тому же Восток (особенно мусульманский) дорог поэтам Р. своим культом ленивой неги, соблазнами сераля, безбурностью своего застывшего в патриархальной дремоте быта. Р. смакует экзотику и фантастику, как пряную приправу к наскучившей обыденности, любит ее, как своего рода пышной декорацией, сотканной из причудливых арабесков. Человек Р. вообще влюблен в декорацию, в праздничную личину. Жизнь и маскарад для него — синонимы. Самый мир он воспринимает сквозь призму театральных эффектов в виде непрерывной смены живых картин («Les tableaux» Парни и др.). В этом же корню и постоянно в лит-ре Р. приема пересказов, превращающего жизнь в живописное лицедейство, участившими к-рого наряду с людьми выступают сами боги [напр. Парни: стихотворная сюита «Les déguisements de Venus» (Переодевания Венеры)]. Иллюзия торжествует. Остров Цитера приобретает космические очертания.

Французская революция 1789 разбила иллюзорное могущество аристократии, а с ней и призрачный мир Р. Он исчез вместе со старым порядком, и все попытки воскресить его в годы Директории, Империи или Реставрации не приводили к сколько-нибудь значительным результатам.

Характерно, что английский XVIII в. не дал заметных явлений в области искусства Р., зато в культурной жизни Италии и Германии XVIII в. Р. сыграло заметную роль. В Италии широкое распространения достигла «легкая» поэзия, пастораль и пр. [П. Ролли, К. Фругони (C. Frugoni, 1692—1768) и гл. обр. Метастазин (см.)]. В тесной связи с

Р. стоят также драматические сказки (фианбы) Карло Гоцци (см.), растворяющего жизнь в потоке изощренной иллюзии. В Германии поэзия Роккоко находит своих мастеров в лице Гагедорна [F. V. Hagedorn, 1708—1754],



Титульный лист «Пасторалей» Леонара [1771]

Глейма [J. W. L. Gleim, 1719—1803], Уца [J. P. Uz, 1720—1796], Гёца [J. N. Götz, 1721—1781] и Якоби [J. G. Jacobi, 1740—1814], а также Виланда (см.), создавшего в своей галантно-фантастической поэме «Оберон» [1780] шедевр лит-ры европейского Р. Следует при этом отметить, что в Германии литература и искусство Роккоко никогда не поднимались до той степени аристократической галантности, к-рая характеризует литературу дворянской Франции (см. «Немецкая литература», т. VII, стр. 758—760). В России лит-ра Р. не проявилась в виде ясно очерченного лит-ого течения и носила в значительной мере спорадический и к тому же

глубоко эпигонский характер. Ее наиболее последовательным выражением была «легкая поэзия» XVIII в. (любовная песенка, галантная пастораль), воспевавшая могущество «плута Купидо» и прелести «Цитерских забав» [гл. обр. Сумароков и его школа, Нефединский-Мелецкий (см.)], слепо подражавшая образам франц. *poésies fugitives*. На рубеже XVIII—XIX вв. мотивы Р. ясно звучат в творчестве Батюшкова, Д. Давыдова и гл. обр. раннего Пушкина, а также др. поэтов, привносящих русской дворянской поэзии жанр эротич. элегии (гл. обр. по образцам Парни), анакреонтической песни, галантных мифологич. «картин» (излюбленный мотив Леды) и пр.

Библиография: I. Французские лирики XVIII в., сб. переводов, составл. И. М. Брюсовой, под ред. и с предсл. В. Брюсова, М., 1914.

II. Ermatinger E., Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung, 2 Aufl., Lpz., 1928; A usfeld F., Die deutsche anakreontische Dichtung des XVIII J., Strassb., 1907; Schürer F., Barock, Klassizismus und Rokoko in der französischen Literatur, Leipzig, 1928; Waldberg M., von, Die galante Lyrik, Strassb., 1885; Веселовский А., Любовная лирика XVIII в., СПб., 1909.

Б. Пуршев

РОЛАНД [Rollant, Rollanz]—герой франц. феодального эпоса, образ к-рого приобрел в средние века международное значение вследствие особенно яркого выражения в нем идеалов доблести и чести в их феодально-рыцарском понимании. Сказание о Р. и его гибели в Ронсевальском ущелье существовало несомненно в большом количестве редакций, из к-рых лишь весьма немногие дошли до нас. Наиболее древней и вместе с тем художественно-значительной поэтической обработкой этого сказания является написанная ассонансированными строфами неравномерной длины и возникшая в самом конце XI в. «Песнь о Роланде» неизвестного автора. Кроме нее мы имеем латинскую хроникерскую Псевдо-Турпина (якобы одного из участников Ронсевальского побоища) XII в., латинскую поэму «Carmen de prodicione Gueonnis» (Песнь о предательстве Гвенона, т. е. Ганелона) также XII в. и ряд рифмованных редакций поэмы о гибели Р., возникших в XIII и XIV вв.

В основе «Песни о Роланде», повествующей о героической гибели графа Р., племянника Карла Великого, во время боя с «неверными» в Ронсевальском ущелье, лежит исторический факт. В 778 Карл Великий, призванный одним из мавританских царьков Испании, враждовавшим с эмиром Сарагосы, вторгся в Испанию и завоевал несколько городов, но вскоре удалился, причем при отступлении его армии баски в Пиренеях напали на ее арьергард и в этой незначительной схватке в числе трех знатных баронов пал Р. (Hruotlandus), маркиз Бретани. Несомненно, что вскоре после смерти Р. сложились первые песни о его трагической гибели, и песни эти, постепенно развиваясь и расширяясь, послужили тем материалом, к-рым воспользовались жонглеры X—XI вв. для своих поэм о Р. Развитие это шло по линии постепенного осложнения сюжета и идеализации образа Р. в связи с изменявшимися культурными условиями и воззрениями. В результате этого процесса баски были заменены маврами, образ Р. и картина Ронсевальской битвы крайне гипербо-

лизированы, присочинена была вся история предательства Ганелона и наконец экспедиции Карла был придан религиозный пафос «борьбы креста с полумесяцем».

Архаические черты, доказывающие преемственность предания, отчетливо выступают в «Песне о Роланде». Одна из них — понимание термина «France» в значении не национальной Франции, как она сложилась после раздела 843, а «страны франков», включая и германские области, т. е. в смысле империи Карла Великого. Сюда же относятся и черты су-

kommen in gewissem Maße. Si haben sich an den kaiser als
12 also der buch sagt, da wart der kaiser alumb behabn



bedecket auf dar geinle. der kaiser sach hin zeht
mele. er sprach gnadelicher herre. nu gedencke an

Иллюстрация к «Песне о Роланде» Конрада
(из рукописи XII в.)

ровой простоты нравов и чувств, соответствующие докуртуазному периоду рыцарской культуры (напр. отсутствие мотивов любви и неразработанность женских образов). Если позднейшей своей популярностью поэма о Р. обязана идеологии Крестовых походов [XII в.], то для возникновения ее тематики имелись уже в конце VIII и начале IX вв. все предпосылки в виде происходившей на юге Франции борьбы с арабами, осмыслявшейся духовенством как «подвиг благочестия». Однако в поэме преобладают культурные воззрения конца XI в., в к-рых отразилось возрастание социального веса рыцарства и формирование его общественных идеалов. Отсюда — чрезвычайно развитая концепция рыцарской верности и благородства Р., к-рый противопоставляется изменнику Ганелону.

Религиозный элемент, весьма сильный в поэме, лишен однако той специфики, к-рая указывала бы на принадлежность автора к духовному званию, и объясняется характерным для идеологии господствующих классов эпохи тесным объединением светско-рыцарских и духовных идеалов. Зрелость выражения этой широкой рыцарской концепции в поэме о Р. в связи с ее большими художественными достоинствами обеспечила сказанию о Р. огромную популярность, выразившуюся: 1. в создании ряда других французских редакций поэмы о гибели Р. [XIII—XIV вв.]; 2. в возникновении других французских поэм, посвященных Р., на тему о его юношеских подвигах, об участии его в походах Карла Великого в Италию и т. п. [XII—XIV вв.]; 3. в

многочисленных переводах и обработках сказания о Р. на почти всех других европейских языках, поскольку на почве интернационального общения рыцарства во время Крестовых походов образ Р. был освоен как выражение общеевропейского рыцарского идеала. До нас сохранились редакции сказания о Р. на языках—немецком (поэмы Конрада, XII в., и Стриккера, XIII в.), итальянском (поэмы Николая Падуанского «Вступление в Испанию» и «Взятие Пампелуны», XIII в.), испанском (отражения в хрониках XIII в. и в позднейших романах), английском («Осада Милона», XIV в.), скандинавских («Карламагнусага», XIII в.), кельтских (валлийский роман «Подходы Карла Великого», XIII—XIV вв.) и т. п.

Снова и уже совсем в другой форме сказания о Р. оживают в Италии XV—XVI вв., где в связи с начинающейся рефеодализацией и расцветом пышной придворной рыцарской культуры (в северных областях Италии, особенно в Ферраре) вновь пробуждается интерес к средневековым героическим сказаниям, но уже в куртуазной их перелицовке. Р. изображается здесь как влюбленный рыцарь, переживающий всевозможные авантюры. Параллельно, в связи с развитием буржуазной культуры, происходит насыщение сказания элементами гротеска и пародии. Зачатки обеих этих тенденций (которые иногда своеобразно совмещаются) можно обнаружить уже в поздних средневековых французских и франко-итальянских версиях поэм о Р., но только в итальянском Ренессансе они получают полное свое развитие. Поэма Пульчи (см.) «Морганте» [1485]—сплошной бурлеск, в котором фигура Роланда сильно отесняется образами комического великана Морганте и его спутника проходимца Маргутте. Напротив, в поэме Боярдо «Влюбленный Роланд» [ок. 1494] юмор лишь слегка окрашивает романтическую экзотику фабулы. Завершением поэмы Боярдо является «Неистовый Роланд» [изд. 1516] Ариосто (см.), рисующий страстную любовь Р. к Анджелике, предпочитающей ему красавца мавра Медоро; здесь наряду с пышностью красок и богатством фантазии ироническая трактовка сюжета проступает очень явственно. Последнее звено в истории развития сказания—остро-пародийная поэма Аретино (см.) «Орландино», в которой все герои старой эпопеи изображены хвостунами, трусами, обжорами и т. п.

В позднейшие эпохи сказание о Р. послужило темой лишь очень немногих произведений: так, Р. встречается в стихотворениях В. Гюго, Уланда (баллада «Юный Роланд», перев. Жуковского) и т. п.

Библиография: I. La chanson de Roland, texte critique, traduction et commentaire par Léon Gautier, 6-e éd., Tours, 1876; La chanson de Roland, Oxford version, ed. by T. A. Jenkins, L., s. a. (фактически 1924); La chanson de Roland, texte et commentaires par J. Bédier, P., 1927; Песнь о Роланде, перев. В. Алмазова, М., 1868 (свободное стихотворное переложение); Песнь о Роланде, французский народный эпос, СПб, 1896 («Русская классическая биб-ка», серия 2, вып. 1, прозаический перевод А. Н. Чудинова); Песнь о Роланде, перев. Ф. Г. Де-Лабарта, с предисл. А. Н. Веселовского, СПб, 1897 (белый пятистопный ямб); То же, перевод, с предисл. П. С. Когана, Гиз, М.—Л., 1929 («Русские и мировые классики»); Песнь о Роланде по оксфордскому тексту, изд. «Academia», М.—Л., 1934.

II. Paris G., Histoire poétique de Charlemagne, P., 1865, 2-e éd., P., 1905; Gautier L., Les épopées françaises, t. II—III, P., 1880—1892; Tavernier W., Zur Vorgeschichte des altfranzösischen Rolandliedes, Berlin, 1903; Bédier J., Les légendes épiques, v. III, P., 1912; Winkler E., Das Rolandlied, Hdb., 1919; Boissonade P., Du nouveau sur la Chanson de Roland, P., 1923; Fawtier R., La chanson de Roland, étude historique, P., 1933; Pauphilet A., Sur la Chanson de Roland, «Romania», LIX, 1933; La chanson de Roland, Reprod. photographique du manuscrit Digby 23 de la Bodleian Library d'Oxford, Étude historique et paléographique de Ch. Samaran, P., 1933; Faral E., La chanson de Roland, P., s. a., [1934].

III. Baquière J., Bibliographie de la chanson de Roland, Heilbronn, 1877; Seelmann W., Bibliographie des altfranzösischen Rolandliedes, Heilbronn, 1888; Gautier L., Bibliographie des chansons de geste (complément des «Épopées françaises»), P., 1897; Gêdes J., jr., La chanson de Roland, New York, 1907 (стр. XCI—CLX). А. Смирнов

РОЛАНД ГОЛЬСТ Генриетта [Roland Holst van der Schalk, 1869—]—голландская писательница и политическая деятельница. Впервые выступила в 1895 со сборником стихов («Sonnetten en verzen in terzinen geschreven»), сразу создавшим ей имя в голландской литературе; стихи отличаются высокой художественностью, но насквозь проникнуты индивидуализмом и одиночеством мечтателя. После этого она совместно с поэтом Герм. Гортером (см.) примкнула к соц.-дем. движению и стала одним из редакторов основанного в 1889 ежемесячного политического и теоретического органа левого крыла соц.-дем. партии «Nieuwe Tijd» (Новое время). Выступая против реформизма, она вместе с Паннекуком, Гортером и др. организовала в 1907 газ. «De Tribuna» (Трибуна), а в 1909 вместе со всей группой была исключена из реформистской соц.-дем. партии. Ленин тогда отмечал в своих статьях борьбу Р. Г. против реформизма и называл ее «известной голландской писательницей, марксисткой Роланд Гольст» (изд. 3, т. XIV, стр. 209). Во время войны Р. Г. вела антиимпериалистскую пропаганду, участвовала в Циммервальдской конференции; после войны вошла в КП Голландии, приезжала в Сов. Россию и участвовала в работах III конгресса Коминтерна. Затем примкнула к «левой» оппозиции, тяготела к троцкизму и в дальнейшем превратилась в «христианскую социалистку».

Р. Г. написала очень много политических, литературно-критических и поэтических сочинений. Из ее довоенных политических работ в свое время большой известностью пользовалась книжка «Generalstreik u. Sozialdemokratie» (Массовая стачка и социал-демократия, 1905, русск. изд., П., 1906); в период 1902—1912 Р. Г. была активной сотрудницей теоретического органа германской соц.-дем. «Neue Zeit» и опубликовала в нем ряд критических статей, пользовавшихся большой известностью («Мистицизм в современной литературе», 1901—1902; «Морис Метерлинк», 1902; «Ибсен», 1906; «Социализм в американской поэзии», 1907; «Ж.-Ж. Руссо», 1912, и др.); последняя работа была издана и отдельной книгой (по-немецки—München, 1921; по-русски—Жан-Жак Руссо. Его жизнь и сочинения, перев. А. Острогорской, изд. «Новая Москва», М., 1923).

Как поэтесса Р. Г. также очень продуктивна: примкнув к соц.-дем. движению, она на-

писала поэму «De nieuwe geboort» (Возрождение, 1902) и лирическую драму «Orwaartsche wegen» [1907], в к-рых она стремилась воспеть коллективистские идеалы социализма, но не освободилась от мелкобуржуазного индивидуализма. Затем следуют лирические драмы—«De opstandelingen» (Повстанцы, 1910, на тему из русской революции 1905) и «Thomas More» (Томас Мор, 1912)—и ряд лирических поэм и сборников, как «De vrouw in het woud» (Женщина в лесу, 1912), «De kinderen» (Дети, 1922), «Tusschen twee werelden» (Между двумя ширями, 1923), «Heldensage» (Героический эпос, 1927) и др. Некоторые из них переведены на русский язык В. Рейтц (Лирические драмы, изд. «Всемирная литература», П., 1922). В 1925 она выпустила большую книгу «Over leven en schoonheid» (О жизни и красоте), в которую вошли ее довоенные теоретические статьи под этим же названием и статьи, написанные ею после того, как она отошла от марксизма и рабочего движения. В этой работе она стремится «сочетать» марксизм с христианским мистицизмом и психоанализом. В последние годы Р. Г. пишет пацифистские драмы для организаций христианских студентов.

Библиография: П. Verhoeven V., De Zielegang van H. Roland-Holst, Maastr., 1925; Шиллер Ф. П., Марксизм, психоанализ и искусство (по поводу книги Р. Г. «Over leven en schoonheid»), «Вестник Коммунистической академии», кн. XVIII, 1926. Ф. Шиллер

РОЛЛАН Ромен [1866—]—французский писатель. Р.—одна из крупнейших фигур лит-ой и общественной жизни современного Запада. Его жизненный и творческий облик выделяется среди всей лит-ры XX в. как облик не только большого писателя, но и виднейшего общественного деятеля, чье имя стало как бы олицетворением идейной чести, неподкупности, моральной высоты. Р.—один из тех «мастеров культуры», к-рые поддерживают ее преемственность, принося новому миру лучшие стороны культуры прошлого. Большой и сложный путь Р. является идейным путем лучшей части западной интеллигенции от индивидуалистических иллюзий к пролетарской революции, от гуманизма буржуазного к гуманизму социалистическому. Эволюция Р. воплощает и судьбы широчайших масс западной мелкой буржуазии, постепенно приходящих к пролетариату.

Р. родился в Клямеси (Бургундия), в семье нотариуса, принадлежавшей к старинной французской провинциальной буржуазии, имевшей в числе предков участников французской революции 1789. В Нормальной школе, где формируется интеллектуальная верхушка Франции, Р. изучал историю и историю искусства, погружаясь во всеевропейскую культуру всех веков. Избрав специальностью историю музыки, Р. защитил в Сорбонне диссертацию «Истоки современного театра—история оперы в Европе до Люлли и Скарлатти» и с 90-х гг. читал курсы истории музыки в Нормальной школе, позднее в Сорбонне. Музыка играет огромную роль в его творчестве. Ей посвящены его «Musiciens d'autrefois» (Музыканты прошлого, 1908), «Musiciens d'aujourd'hui» (Музыканты современности, 1908), «Haendel» (Гендель, 1910), замечательная «Vie de

Beethoven» (Жизнь Бетховена в «Cahiers de la Quinzaine», 1903, отд. изд. 1907), с нею же тесно связан и «Jean Christophe» (Жан-Кристоф, 1904—1912).

В лит-ру Р. вступил в последние годы XIX в. Годы наступления империализма он воспринял как атмосферу душную и предгрозовую, угрожающую взрывом. Молодое поколение интеллигенции под давлением реакции ощущало себя ущемленным, обиженным, по словам Пегги (см.), «принесенным в жертву». Из этого протеста выросла на рубеже XX в. волна



Ф. Мазерель. Иллюстрация к «Жан-Кристофу»

того гуманизма и своеобразного французского «народничества», с которыми связано раннее творчество Роллана. В это время Р. сблизился с Ш. Пегги, основав вместе с ним журнал «Cahiers de la Quinzaine» (Двухнедельники). В Третьей республике Р. увидел тогда полное вырождение, измельчание буржуазии и ее культуры, разгул вражды и ненависти, угнетение личности. Но, как писал впоследствии сам Р., «для молодого буржуазинтеллигента последней трети XIX в. свободный и сильный индивидуализм был высшей человеческой ценностью». Против буржуазного общества Р. выдвигал человека, абстрактного «Человека» с большой буквы, того индивидуума, который был порождением того же буржуазного общества. Пигмеем буржуазной демократии Р. пытался противопоставить мощную индивидуальность, титанические страсти. Тогда, на заре XX в., этот культ титанической личности имел утопический, романтический характер. Часто эта жажда героизма выливалась у Р. в попытку противопоставить современному вырождению буржуазии ее великое прошлое, романтически гипертрофированные, величественные образы эпохи буржуазного подъема. Из стремления «вдохнуть дыхание героев» рождались довоенные циклы Р.—«Les tragédies de la foi» (Трагедия веры, 1897—1899, отд. изд. 1913), «Théâtre de la

Révolution» (Драмы Революции, 1898—1902, отд. изд. 1909), «Героические жизни», «Жан-Кристоф»,—стоящие под знаком своеобразного героического романтизма. Именно социальное бессилие мелкобуржуазного поколения, задавленного среди «Ярмарки на площади» (одна из частей «Жан-Кристофа»), пробуждало в Р. жажду мощи. Ободрить отчаявшиеся массы труженников, внушить побежденным, что они победители и герои, наконец показать им примеры героизма—таковы были задачи Р.

Но трагедия Р. заключалась тогда в двойственности, бескрылости его бунта. Возможность быть затертым в схватке гигантов—финансового капитала и рабочего движения—рождала у Р., как и у других гуманистов, ужас перед насилием как таковым. Не имея реальных сил для борьбы с капитализмом, они пытались противопоставить ему внутренние, духовные ценности—Любовь, Дружбу, моральную красоту. Утопическая мечта о всечеловеческом братстве и гармонии владела Р. Создавалось своеобразное бегство писателя в царство «Духа», в его творчестве настойчиво возникала идея победителей-побежденных, идея о том, что реальное поражение слабого может стать его духовным, «моральным торжеством». Уход в «духовное», принципиальная аполитичность, связанная с боязнью всякого насилия, обескровливали бунт Р. Его большие циклы, задуманные как эпопеи титанической борьбы против общества, объективно оказывались эпопеями компромисса. Жажда величия, пафос героизма—глубочайшие черты Р.—все это лишь с его приходом к революции получило новое и подлинное содержание.

С самого начала Р. тяготел к монументальному «народному искусству». На рубеже XX в. Р. попытался создать «Народный театр», героический, укрепляющий в народе великие страсти, противопоставленный выродившейся буржуазной драме адюльтера. Защите этой идеи он посвятил ряд статей, объединенных позднее в сб. «Le théâtre du Peuple» (Народный театр, 1900—1903, отд. изд. 1908). Эта попытка выражала распространенные «народнические настроения» среди интеллигенции, стремления оздоровить культуру ее сближением с народом. В поисках героических «примеров» для своих драм Р. обращался к истории. Но и в «Трагедиях веры» и в «Драмах Революции» он в разных эпохах искал в сущности общечеловеческие ценности и вечные характеры. Создавая образы побежденных-победителей, Р. не столько подчеркивал, за что они борются, сколько их веру, пафос их борьбы, их моральное превосходство над врагом. «Saint Louis» (Святой Людовик, 1897), как и «Aéрт» (Аэрт, 1898), давал образы «внутренней победы». Типичен для раннего гуманистического романтизма Р. гордый жест молодого побежденного Аэрта, выбросившегося в окно, ибо это самоубийство есть победа сильного духом. Попытка найти в раздираемом противоречиями современном обществе общечеловеческие ценности особенно ярка была в драме «Le temps viendra» (Да будет время, 1903), где эпизоды англо-бурской вой-

ны воссоздавались утопистом и пацифистским мечтателем. В английских угнетателях, как и в туземцах-угнетенных, Роллан видел прежде всего людей, уставших ненавидеть, в которых пробуждался дух гуманности, братства. Призывая время, «когда лев будет лежать рядом с ягненком», Роллан путь к этому братству видел в непротивлении, отказе сражаться, моральном благородстве. «Трагедии веры», созданные, чтобы пробудить пафос веры и борьбы, трагически завершались призывом к примирению. Страстные и благородные мечты Р. о служении «Человеку» оказывались утопиями. Обращенные в далекое будущее идеи всечеловеческого братства, гуманности и гармонии были преждевременными и потому бессильными. В XX в. пацифистский отказ от революционных путей к этому братству делал эти идеи не только бессильными, но и опасными.

Крупнейшей попыткой «Народного театра» явился цикл героических «Драм Революции», начатый Р. на рубеже века и продолженный лишь в 20-х гг.: «Le Triomphe de la Raison» (Триумф разума, 1899), «Les loups» (Волки, пост. 1898, изд. 1899), «Danton» (Дантон, 1899—1900), «Le 14 Juillet» (14 июля, 1902), «Le jeu de l'amour et de la mort» (Игра любви и смерти, 1924), «Pâques fleuries» (Вербное воскресенье, 1926), «Les Léonides» (Леониды, 1927). В эпохе французской революции 1789 Роллан видел не только процесс рождения буржуазного общества, но и бурный взрыв стихийных мировых сил, создавших титанические страсти и характеры. Здесь очень ярко выразилась философская концепция Роллана, проходящая через все его творчество.

Это—пантеистическая концепция мира, природы, текущей огромными волнами эмоций, бурлящей стихийными подспудными страстями, которые вырываются наружу взрывами войн и революций. Страсти, эмоции—душа вселенной, человек—прежде всего стихия чувства, творческой страсти, «темперамент» определяет человека гораздо больше, чем «идеи». Эти великие страсти хотел воссоздать Р., обращаясь в «Драмах Революции» к героическому прошлому буржуазии. Наиболее яркий образец «Народного театра»—«14 июля», где штурм Бастилии был воссоздан как апофеоз массы, слепой, но героической стихии. Героика революции воплощена Р. в целой серии характеров, прежде всего в Дантоне, вместе с Бетховеном являвшемся для Р. идеалом духовной силы. Не случайно в жироидных эпизодах увидел гуманист-Р. близкие себе образы победителей-побежденных, показав их в виде мыслителей и творцов, уничтожаемых слепой стихией террора, но побеждающих ее своим нравственным величием. Гуманистическая концепция революции заострена в «Леонидах», эпилоге цикла, где дан итог революционной бури, где классовые враги, становясь «людьми», протягивают друг другу руки. Патетика бурлящих социальных страстей снижалась основной концепцией этого грандиозно задуманного цикла—задачей примирить социальные противоречия в идее всечеловеческого братства.



Womann Kollig

В начале XX в. Р. создал три биографии—Бетховена [1903], Микель-Анджело («Michel-Ange», 1905) и Толстого [1911], объединив их в сборнике «Героические жизни» как высокие примеры нравственного героизма, силы и величия. «Жизнь Бетховена», появившись в 1903 в «Двухнедельниках» Пегги, имела необычайный успех среди гуманистически настроенной мелкобуржуазной интеллигенции. Титанический образ Бетховена, пафос его творческих страстей, пафос одинокого борца, противостоящего миру, прозвучал гневной пощечиной Третьей республике. Бетховен и Толстой—эти образы встают над всем творческим путем Роллана, в них как бы синтезированы его высшие черты: патетика борьбы, высокий идеализм, отрицание современного общества и уход в моральные ценности, в непротивление. Влияние Толстого на всю жизнь Р. огромно. Известная переписка юности Р. с Толстым в 80-х гг. была началом его преклонения перед Толстым как учителем духовного самоусовершенствования. Биография Толстого, созданная в предвоенные годы, превратилась в апофеоз этого «апостоло», стоящего над современным буржуазным обществом, отрицающего его, противостоящего ему в своем нравственном величии. Даже отрицание Толстым искусства, смутившее ранее молодого Р., восторженно приветствовалось им как гнев против выродившегося искусства буржуазии.

Наиболее сильное и законченное воплощение героический индивидуализм Р. нашел в 110-томном романе «Жан-Кристоф» [1904—1912]. Это—монументальная эпопея бунта творческой личности против буржуазного вырождения. Биография немецкого музыканта—история не столько его внешней судьбы, сколько его творческого мира,—поднята Р. до глубокого противопоставления творца, художника и современного буржуазного общества. И в этом огромный пафос романа. В «Кристофе», чье имя обозначает силу (Крафт), без труда узнается облик Бетховена. Перенесенный в империалистическую эпоху, среди измельчавшего буржуазного окружения, этот образ кажется огромным, романтически приподнятым, гипертрофированным. В нем еще раз воплотил Р. свой гуманистический идеал борца-одиночки, «Человека», противостоящего миру. Его оружие—творчество, дух. Не случайно Кристоф—музыкант. Если творчество—высшее проявление духа, то музыка—самое полное проявление той эмоциональной стихии, в к-рой Р. видел глубочайшую сущность мира.

Три первых тома—«L'Aube» (Заря, 1904), «Le Matin» (Утро, 1904), «L'Adolescent» (Юность, 1905)—показывают формирование Кристофа. Здесь, как и позднее в «Очарованной душе», обнаруживается глубокий демократизм творчества Р. На жизни Кристофа, вышедшего из бедной, демократической среды, лежит печать лишений и труда, страданий, унижений и упорной, постоянной борьбы. Р. любит людей, закаленных жизненными страданиями, воспитанных суровой борьбой за жизнь и за свое «я». Это уважение и любовь к труду и к борьбе, резко выделяющие книги

Р. среди изнеженной французской буржуазной лит-ры, вскрывают глубокие связи, соединяющие интеллигента, «мастера культуры» Р. с широкими массами демократической Франции, объясняют, почему книги Роллана становились своего рода «евангелием» сотен и тысяч тружеников демократической мелкой буржуазии.

«La Révolte» (Бунт, 1906—1907) и «La Foire sur la place» (Ярмарка на площади, 1908)—



Ф. Мазерель. Иллюстрация к «Жан-Кристофу»

самые сильные тома всего цикла—дают незабываемый, резкий, бичующий образ современного буржуазного вырождения. В «Бунте» воссоздает Р. измельчавший, бескрылый эпитонский идеализм современного немецкого буржуазного искусства, к-рому он противопоставляет большое искусство буржуазного подьема—Гёте, Баха, Бетховена; их знамя поднимает Кристоф. Роллан боролся здесь за полноценный, как ему казалось, мощный идеализм прошлой буржуазной культуры. «Ярмарка на площади»—гневный памфлет на культуру французской демократии, на ее искусство, внешнее, обеспопеченное. «Ярмарка» стремится передать «удушливый запах гниения». Его ощущал Роллан и во все пропитывающем духе иронии и скепсиса, в пассивном и бессильном эстетстве, в деморализации, царящей во всей общественной жизни. Наряду со столь отличными по стилю «Современной историей» и «Островом пингвинов» Франса эти тома «Жан-Кристофа» являются наиболее

сильными реалистическими разоблачениями Третьей республики начала века. Этому миру бросает вызов Кристоф, Творец, Человек. Весь цикл звучит на очень высокой, патетической ноте бунта духа против общества. В «Бунте» эта стихия романтической эмоции доходит до предела. Однако романтизм Р. совершенно не похож на реакционную и пассивную неоромантику начала XX в. Романтизм Р.—романтика бунта, поисков, пусть утопических, но поисков сил, способных противостоять миру гниения. Весь стиль «Жан-Кристофа» пронизан, охвачен пафосом романтической борьбы, связан с этим «бегством» во внутрь духа, в творчество. Это — стиль, очищенный от всего внешнего, от лишнего фабульных моментов. Движение цикла определяется развитием творческой души. Выявить силы, бурлящие внутри сознания, «бурить души, как колодец», — вот назначение своеобразного патетического стиля Роллана. Психологизм Роллана (а его роман глубоко психологичен) меньше всего напоминает холодный и сдержанный анализ душевных движений.

Стилю Р. совершенно не свойственно то холодноватое «чувство меры», любовь к завершенному, законченному, та «заковывающая» чеканная форма, к-рая считалась свойственной французскому стилю. По справедливому замечанию одного из советских критиков, Р. продолжает стилевые традиции, идущие от Руссо и В. Гюго. Напрасно искать в книгах Р. ювелирной отделки. Р. не ювелир, но циклоп. Чары его не в филигранности фразы. Причины его мощного воздействия на читателя — тот грандиозный масштаб страстей, та огромная жизненная сила, тот пафос творчества, к-рый всегда волнует читателя. Напор лирической эмоции как бы ломает все оковы. Влияние Бергсона, проявившееся и в философской концепции и во всем творчестве Роллана, резко выявилося в самом стиле, как бы передающем «*élan vital*» Бергсона. Р. как бы вызывает наружу эти глубоко бурлящие подспудные силы души. Поэтому возникает это «естественное», взволнованное дробление главок, из к-рых каждая представляет как бы такую волну внутреннего мира. Поэтому в романе царствует своеобразная психологизированная «абстрактность», освобождение не только от внешнефабульных моментов, но и частично от вещного мира, играющего у Р. всегда совершенно подчиненную роль. Стиль Р. «музыкален», а не «живописен». Самая отличительная черта стиля Р.—это торжество стихийной и патетической страсти, эмоции, торжество во всем — в композиции, в структуре образа, во фразе. Романтизм Р. создает ту постоянную, приподнятую интонацию, к-рая проявляется в гиперболических образах, выражающих огромные, гипертрофированные эмоции (стоит вспомнить характерное описание акта творчества в виде грозы в «Бунте»). Это проявляется и в резко патетической интонации фразы Р., в этих «восклицаниях души». Это проявляется в тяготении Р. к приподнятым образам-символам (образ Христофора в конце «Жан-Кристофа»), символические образы «Очарован-

ной души»). Это проявляется и в постоянном стремлении Р. к большому, монументальным произведениям, к объединению их в циклы. Вся эта эмоциональность и гиперболичность — лишь проявление того контраста «Величия Духа» и гниения мира, который является внутренним зерном всего цикла «Жан-Кристофа», как и всего творчества Р. Отсюда, из этого контраста, и вырастает то сочетание реалистических социальных памфлетов и стихии романтической эмоции, которое типично для больших романов — «Жан-Кристоф» и «Очарованная душа».

«Человечество», «Братство», «Свобода», «Дух» — эти понятия эпохи французской революции 1789, из к-рых (как скажет впоследствии сам Р.) буржуазия вытравивала их благородное содержание, взяв их себе на службу, — эти понятия держали Р. в своей власти. Р. нужно было не меньше, чем все человечество и его слияние в единой гармонии через рамки классов и наций. Этот страстный, но утопический «максимализм» Р. определял воссоздание социальных отношений в «Жан-Кристофе».

Идея «братства через рамки классов» ставила Р. подобно другим писателям-гуманистам создавать культ дружбы, охватывающей одинокие и прекрасные души, рассеянные по миру, к-рые Р. находил в самой различной социальной среде (Оливье, Грация, Антуанета, Эммануил в «Жан-Кристофе»). Единство через рамки классов — этот принцип определил отношение Р. к рабочему движению, воспроизведенному в романе. Мощь и стихийная сила народных низов всегда влекли к себе Р., и с основанием писал он впоследствии, что всегда стремился быть посредником между избранными (*élite*) и массами. Но тогда, в годы «Жан-Кристофа», Р. отшатывался от всякого насилия, от всякой политики, и рабочее движение пугало его и продажностью своей верхушки и теми чертами насилия, крови, к-рые неизбежно связаны с революционными движениями.

Р. стремился идти через рамки наций, и мы видим в «Жан-Кристофе» эпопею пацифистского интернационализма. Кристоф, Оливье, Грация образуют в романе гуманистическое единство немецкой, французской, итальянской культур, ту идеальную для Р. в те годы «душу Европы», к-рая показалась ему слишком ограниченной в послевоенное время. Этот культ единой Европы, Европы интеллигентских душ, конечно не был пролетарским интернационализмом. Но в преддверии мировой войны во Франции, где в эти годы буржуазия разлагала шовинистические страсти, европеизм Р. был смелым вызовом официальной идеологии.

«Социальный максимализм» Р., его стремления к всечеловеческому братству, давая роману столь высокое звучание, были в то же время и его слабостью. В заключительном томе цикла «*La Nouvelle Journée*» (Грядущий день, 1912) слабость эта наиболее наглядна. Старейший Кристоф с мудрой терпимостью взирал на растущую империалистическую Францию, снисходительно приемлет новое поколение молодых хищников, философски кон-

стирует приближение мирового пожара. Против воли Роллана какое-то приятие судьбы господствует в этой книге. Этот Кристоф, стоящий высоко над миром и благословляющий его, становится для автора символом предельной высокой мудрости, моральной победы. Но мы, читатели, не верим этому. И жест, которым Кристоф протягивает руку своему бывшему врагу, воплощавшему мир «Ярмарки», в действительности жест бессилия, примирения, а не победы,—примирения с той «ярмаркой на площади», борьба с к-рой составляла пафос «Жан-Кристофа». Ставка на абстрактного Индивидуума, «бегство в дух» неизбежно обрекали бунт Р. оставаться мнимым бунтом. Слова Маркса об абстрактном человеке Фейербаха и индивидуальном бунте Штирнера («Немецкая идеология») раскрывают самые основы гуманизма Р. Так остается для нас двойственным этот замечательный роман о художнике и капитализме—страстный, сильный, но обескрыленный бунт.

В 1914, накануне войны, Р. создал одно из своих самых лучших художественных произведений—«Colas Breugnot» (Кола Бреньон, вышел в 1919). Внешне столь не похожая на остальные вещи Р., эта книга связана со всем его творчеством глубоким внутренним единством: Кола—родной брат Жан-Кристофа и бургундски Аннет из «Очарованной души». Страстная любовь к жизни, ее страданиям, радостям, борьбе и труду, свойственная всегда Р., здесь выступает с особой жизнерадостностью. Кола Бреньон—резчик по дереву, гуманист и весельчак, простодушный и мудрый философ. Р. с огромной любовью воссоздает эпоху позднего Ренессанса, докапиталистическую эпоху, когда труд и искусство, физический и духовный труд гармонически сочетаются, давая немалую радость для начала XX в. естественную и легкую радость творчества. В сущности Р. возвращается здесь к проблеме художника и общества, к проблеме «Жан-Кристофа», только вся интонация проще, здоровее, жизнерадостнее. Кола—подлинный гуманист, в возрожденческом смысле слова, и наслаждение трудом, едой, вином, всем чувственным миром дано здесь с необычайным для Р. сочным натурализмом. Бургундская почва, стихия народного юмора, сочный народный язык, даже своеобразная грубоватость речи—все это подчеркивает (лишь в необычно непосредственной и наивной форме) свойственную Р. вообще любовь к жизни со всеми ее проявлениями.

Кола, побеждающий жизненные неудачи своим галльским юмором, «своим «философским» фатализмом, по-своему входит в ряд тех сильных героев, тех характеров, тех «Индивидуумов» Р., которые в своем внутреннем мире находят опору в борьбе с миром. Веселое приятие судьбы Кола Бреньон было другим лишь видом того бунта и примирения, к-рым заканчивался «Жан-Кристоф». Эпопея «Жан-Кристофа» символически завершалась образом Христофора, несущего младенца через реку,—символ духа, несущего в грядущее новое человечество. Но куда, но как? Все это оставалось неясным. Огромная жизненность,

жажда действия и героизма выхолащивались расплывчатой, абстрактной утопичностью идеалов Роллана.

Мировая война явилась решающей вехой на пути Р., как и всей западной интеллигенции. В «Прощани с прошлым» [1931], с замечательной честностью переоценивая свой путь, Р. воссоздал его основные этапы военных лет.



Кибрик. Фронтиспис к «Кола Бреньону»

Образ Р. тех лет вырисовывается как крупнейшая фигура борца против войны, с исключительным личным мужеством и активностью противостоящего официальному буржуазному шовинизму. Затравленный в Париже, найдя убежище в Швейцарии, Роллан печатает в «Journal de Genève» свои разоблачающие статьи «Au-dessus de la mêlée» (Над схваткой, 1914, отд. изд. 1915). Но стоя над схваткой наций, Р. отнюдь не был пассивным созерцателем событий. Он выступал защитником того царства духа, к-рый воздвигал раньше Жан-Кристоф и к-рый теперь сметала война. Отсюда его гневные строки по поводу разрушения культурных ценностей («Pro aris», 1915). Р. клеймил шовинистические выступления интеллигентов и их молчание, равное соучастию, призывая их выступать в защиту духа (письмо к Г. Гауптману, 1914). Он разоблачал фетиши демократии и патриотизма—«Les Idoles» (Идолы, 1914). О степени ненависти к Р. французских шовинистов дает представление черносотенная книжка А. Масси «Ромэн Роллан против Франции» [1915]. В годы войны постепенно рушился в Р. целый ряд иллюзий. Он испы-

тал трагедию человека, увидевшего, как молодежь, воспитанная на его идеях бескорыстного служения и героической жертвы, шла восторженно умирать за французский империализм: «Я раздираюсь между благоговейным преклонением перед идущими на смерть и бунтом против убийц». Становилось ясно, какие опасности таились в благородных, но абстрактных лозунгах Жан-Кристофа. С 1916 Р. участвует в женеvской газ. «Demain», где



Иллюстрация к «Лилули» (авторисунок)

в то время сотрудничали русские большевики—Ленин, Луначарский и др. В сб. «Les précurseurs» (Предтечи, 1919), посвященном убитым Жоресу, К. Либкнехту, Р. Люксембург, Эйсеру и Ландауеру, мы находим статьи Роллана 1915—1919, в том числе сильную «Aux peuples assassinés» (Убиваемым народам, 1916), разоблачавшую истинные причины войны.

Замечательным художественным документом о крахе иллюзий к концу войны останется блестящая сатира «Liluli» (Лилули, 1919), где Р. зло разделался со всеми идолами западной интеллигенции. Образы ее гротескны,—это схемы, марионетки, но при всей их условности—это одна из самых безжалостных и глубоко реалистичных вещей Р. «Лилули» срывает все маски, показывая народы во власти Лилули—патриотической иллюзии. Героем сатиры должен был быть Полишинель—Смех. Замышлявшаяся для массового народного театра, написанная сочной ритмической прозой с ассонансами, в грубоватой народной манере «Кола Бреньона», «Лилули» должна была среди ужасов разрушения, разбивая иллюзии, утверждать смехом будущее. В предисловии к русскому изданию пьесы (см. изд. «Время», т. X) Р. остергает от пессимистического понимания ее. Однако она звучала гораздо более горько, чем хотелось самому Р.—«Смех», «Истина» были слишком абстрактными точками опоры.

Но дух скепсиса и нигилизма никогда не был свойствен Р. В «Empédocle d'Agrigente et l'âge de la haine» (Эмпедокл Агригентский, 1918) гуманистические идеалы Р. подняты до целой философской концепции. Среди залитой кровью Европы Р. кажутся современным идеи Эмпедокла о двух стихиях—Невисти и Любви, о веке Гармонии,

к-рый должен сменить разгул века ненависти. Это—еще раз апофеоз всечеловеческой Гармонии, вечной мечты Р. Но «мало одного желания быть рычагом. Нужен камень, на который можно было бы опереться. А его нигде нет». Камнем таким Р., еще утопист и пацифист, считал объединение борцов Духа. Уже во время войны Р. сыграл огромную роль, объединяя вокруг себя пацифистски настроенную интеллигенцию всех стран. Но он оставался вне партии, вне движения масс, к-рым он сочувствовал, но с к-рыми он боялся связать себя. В 1917 Р. горячо приветствовал русскую революцию, которую он всегда защищал на протяжении всего своего дальнейшего пути. Однако на приглашение Ленина в 1917 поехать в Россию Р. ответил отказом, боясь вмешательством в политику «компрометировать свою роль бдительного интеллигента», стоящего «над всеми схватками». Вся позиция Р. тех лет—трагическая позиция человека, рожденного борцом, но не знающего путей борьбы, как не знали их широкие массы мелкой зап.-европейской буржуазии. С огромной энергией Р. боролся за объединение международной интеллигенции. В «Déclaration d'indépendance de l'Esprit» (Декларация независимости Духа, 1919, см. сб. «Предтечи») Р. пытался объединить два отряда борцов—интеллигенцию и пролетариат—под гегемонией интеллигенции, к-рая должна была «освещать путь». В 1919 создалась интернациональная организация интеллигенции «Clarté» (Кларте), объединившая интеллигентов всех оттенков—от революционного до гуманистически-пацифистского. Роман Р. «Clérambault» (Клерамбо, 1920) с типичным подзаголовком «Один против всех» стал евангелием пацифистской интеллигенции. Этот образ борца-одиночки, «свободной совести», отказавшегося от диктатуры «нации или класса»,—типичный образ той западной интеллигенции, к-рая, отшатнувшись от капитализма, сохраняла всю стойкость индивидуалистических предрассудков. 1921—1922 были годами жестокой полемики между революционной частью «Кларте» во главе с Барбюсом и «ролландистской» ее частью. Осью разногласий были вопросы насилия, диктатуры, дисциплины, от которой отшатывался тогда Р., боясь «узости и фанатизма» революционеров. Однако уже тогда Р. сильно отличался от созерцательных пацифистов типа Дюамеля, презрительно отворачивавшихся от революционных движений масс. «Кларте» распадалась под напором внутренних противоречий. В 1922 Р. переехал в Швейцарию. В поисках выхода он обратился в то время к учению Ганди, оказавшего наряду с Толстым огромное влияние на Р. («Mahatma Gandhi», 1923). Ганди казался Р. образом борца, его непротивление—«неприятием» существующего строя, формой активной борьбы. Р., сохраняя еще некоторые иллюзии о революционной роли Ганди, обещает однако порвать с ним в случае его «измены» (см. интересную беседу Р. с С. Тагором в предисловии к книге последнего «Ганди», Париж, 1934). Нельзя не видеть, что многие из пацифистских идей «ролландизма» тех лет были в своей утопичности опасными, демоби-

лизующими. Годы 1920—1927 были для Р., как он сам пишет в замечательном предисловии к сборнику «*Quinze ans de combat*» (15 лет борьбы, 1935), годами поисков и колебаний, за которыми последовала решительная переоценка ряда прежних идей, переоценка индивидуалистической идеологии и окончательный переход Роллана в лагерь пролетарской революции.

Уже в статье «Убиваемым народам» в 1916 Р. назвал европейскую цивилизацию смердящим трупом. Теперь противопоставление гниющей буржуазной Европы и рождающегося мира, СССР, становится лейтмотивом его выступлений. Немалую роль в преодолении Р. нацифистских идей сыграло то, что он увидел, как эти идеи используются господами капиталистической Европы. Бывший «европеец», Роллан резко выступает против буржуазного паневропеизма, раскрывая его капиталистическую природу, показывая, что он направлен против революционной Азии и СССР («Ответ Г. Риу», «О пан-Европе», «Письмо Э. Рельгису», «Европа, расширься или умри» и др.).

В корне переоцениваются Р. и гуманистические идеи свободы духа, а в связи с этим и роль интеллигенции. Со всей остротой Роллан оценивает ее замыкание в свое «я», этот интеллигентский индивидуализм, как измену. «Всякая мысль, которая не направлена на действие,—неудача и предательство». Годы кризиса, окончательно проясняющие позиции Р. («Прощание с прошлым», 1931), вызывают раскол среди представителей мелкобуржуазного гуманизма. В то время как одни из них сближаются с реакционным гуманизмом современной французской буржуазии (Ж. Ромен и др.), другие—и во главе их Р.—отказываются от индивидуализма ради нового социалистического, пролетарского гуманизма. Сборник «15 лет борьбы» становится одним из крупнейших документов великой переоценки ценностей, связанной с крахом индивидуализма. Новое звучание получают для Р. старые образы. Так, по-новому, гораздо более социально и остро, зазвучал образ Бетховена («Бетховен», 1927, и особенно «Бетховен и Гёте», 1932).

Р. видит теперь в СССР новую родину, ибо там наполняются новым и подлинным содержанием те идеалы Р.—«Свобода», «Человек», «Народ».—которые являлись абстрактными и выхолащенными прежде. Обращаясь к философским работам Маркса, Р. пишет, что Маркс «вырывает у нас иллюзии „свобод“, свобод обособления и эгоизма». Жажда героизма и действия приобрела ясность и полноту, став революционным героизмом и действием. В СССР Р. видит осуществление своей давней мечты о народном искусстве, о художниках, творящих в единстве с народом, с массами. В статье о Ленине («Europe», 1934, январь) Р. подчеркивает веру Ленина в творческие силы народных масс как высший дар гения. Роль интеллигенции теряет поэтому для Р. мистический характер эпохи клартизма. Интеллигенция теперь для него—лишь отряд единой армии Труда. «Сейчас получаешь новое, никогда не испытанное раньше

ощущение устойчивости. Перестаешь быть человеком, ходящим по водам». Если сборник Р. военных лет назывался «Над схваткой», то в 1935 Р. пишет «*Dans la mêlée*» (В схватке), подчеркивая политическую заостренность своей позиции.

В последние годы мы видим Р. как одного из крупнейших деятелей мирового антифашистского движения. В 1933 он—почетный пред-



Ф. Мазерель. Иллюстрация к «Жан-Кристофу»

седатель Интернационального антифашистского комитета. Его систематические многочисленные выступления против всех форм реакции, против итальянского и германского фашизма, борьба за освобождение Димитрова и Тельмана, участие в Амстердамском антивоенном конгрессе 1932, вся имеющая мировую резонанс антифашистская работа Р. показывает, как практически проводит он тезис о неотделимости мысли от действия.

Переоценка ценностей нашла творческое выражение в последних томах романа «*L'âme enchantée*» (Очарованная душа, 1932), ставшего одним из самых крупных явлений современной французской лит-ры. Первые его тома—«*Annette et Sylvie*» (Аннет и Сильвия), «*L'Été*» (Лето, 1922—1923) и «*Mère et fils*» (Мать и сын, 1926)—еще типичны для прежнего творчества Р. В образе Аннет, в суровой борьбе за жизнь отстаивающей свое независимое «я», бунт личности против общества, к-рый уже вел Жан-Кристоф, получил дальнейшее развитие. Три последних тома—«*La mort d'un monde*» (Смерть одного мира, 1932) и

«L'enfantement» (Рождение, 2 тт., 1933).— созданные уже после идеологического перелома Р., изменяют весь облик романа, превращая его в огромное социальное полотно, в монументальную картину современности, полную больших символов и обобщений (смерть буржуазного мира, рождение нового мира, СССР, и на фоне этой борьбы— путь западной интеллигенции от старого мира к новому). В «Смерти одного мира» Р. набрасывает как бы новую «Ярмарку на площади», но идя теперь глубже, к самым корням общества. Это — Европа в образе Джунглей, Европа во власти финансистов. Образ Тимона останется одним из сильнейших образов капиталистического хищника. Среди этих Джунглей — гниение французской интеллигенции, «проституция мысли». Р. развенчал здесь все формы индивидуалистического «бегства», к-рые явились для интеллигенции способом защиты от старого мира. Эстетство, паневропеизм, гуманизм вскрыты как маски «лжи и рабства». В главах «Семеро против Фив» вытекает ищущее путей молодое поколение: одни — развращенные и продающиеся, другие — не имеющие сил для борьбы или погибающие в бесплодном анархическом бунте.

На этом фоне Р. развертывает путь своих героев — Аннет Ривьер и ее сына Марка, воссоздавая в них мучительный и сложный процесс высвобождения от пут предрассудков, проделанный им самим и типичный для тысяч интеллигентов, — путь, полный сомнений и зигзагов, но приводящий их к революции. Аннет — центральный образ романа, как и сам Р., и является посредником между двумя мирами и поколениями, между «умирающим величием старого идеализма» и героической пролетарской революцией. Действие происходит в Европе. Но образ СССР все время как бы присутствует в романе. Этот героический огромный образ поясняет пути персонажей, поддерживает их как наконец найденная точка опоры.

Замечательные женские образы (Аннет, Ася) синтетически выбирают в себя прежние героические образы Роллана. В Аннет воскресают Смех Кола и Сила Кристофа, но больше всего та исключительная жизненность, та любовь к жизни во всех ее взлетах и падениях, которая придает «Очарованной душе» ее резко жизнеутверждающий, героический, патетический характер. «Романтический героизм» раннего Р. воскресается здесь на новой основе, основе реальной революционной борьбы, и это приводит Р. к своеобразному революционному реализму. Пути героев уже не кончаются иллюзорной «победой в духе», искажавшей пафос ранних циклов Р. Пафос жизнеутверждения, связываясь с победой нового мира, приобретает новую для Р. убедительность. «Очарованная душа» полна символов: Аннет — «Мать», «Провозвестница» (Anniplizata) — символ глубокой стихийной силы, рождающей новый мир. Имя Аннет — Ривьер, Река — становится символом вечного изменения, течения жизни, постоянного творческого движения вперед, идеи, представляющей может быть самую глубокую и основную черту облика Роллана.

Творчество Р. всегда оказывало огромное воздействие на широкие массы мелкобуржуазного Запада, видевшие в образах Р. идеальные примеры. Однако пробуждая в массах волю к борьбе, веру в жизнь (что является причиной огромного успеха Р. у советского читателя), ранние книги Р. в то же время давали опасные иллюзии «Духовной победы», отвлекая от борьбы реальной. Последние книги Р., его потрясающие сборники «Прощанье с прошлым» и «15 лет борьбы», его «Очарованная душа», являются подлинным примером для тысяч и миллионов читателей Запада, для западной интеллигенции. Показывая ей пути освобождения от иллюзий, пути борьбы, эти книги становятся книгами исключительной социальной значимости. Образ Р. последних лет вырастает в образ подлинного «учителя жизни» в боевом, революционном смысле этого слова.

Летом 1935 Р. посетил СССР. Приезд в страну строящегося социализма одного из лучших представителей зап.-европейской интеллигенции явился событием чрезвычайной важности. Беседа Р. с вождем социалистической революции т. Сталиным, беседы с А. М. Горьким, многолетним другом, оказавшим большую поддержку Р. в его идейном развитии, встречи с представителями различных кругов советской общности, прекрасное письмо Роллана т. Сталину выявили сочувственное понимание Р. великой исторической миссии СССР, его глубокую преданность идеям этой «ударной бригады» мирового пролетариата.

Библиография: I. Кроме указ. в тексте: Par la révolution — la paix, 1935; Собр. сочин., с предисл. автора, М. Горького, А. В. Луначарского и Стефана Цвейга, под общей ред. проф. П. С. Когана и акад. С. Ф. Ольденбурга, коопер. изд-во «Время», затем Гослитиздат, Л., 1930—1935 [изд. продолж.; пока вышли томы: I—V. Жан-Кристоф (кн. 1. Заря; кн. 2. Утро, перев. А. А. Смирнова; кн. 3. Юность, перев. М. Е. Левберг; кн. 4. Бунт, перев. А. Н. Горлина; кн. 5. Ярмарка на площади, перев. А. А. Франковского; кн. 6. Антуанета, перев. М. А. Дьяконова; кн. 7. В доме, перев. Н. Н. Шульговского; кн. 8. Подруги, перев. М. А. Дьяконова; кн. 9. Неопалимая кушина, перев. С. Я. Парнок; кн. 10. Грядущий день, перев. А. Н. Горлина]; тт. VI—IX. Очарованная душа, перев. под ред. А. А. Смирнова (кн. 1. Аннета и Сильвия, перев. В. А. Зоргенфрей; кн. 2. Лето, перев. Е. С. Коц; кн. 3. Мать и сын, перев. Н. Н. Шульговского и Т. Н. Кладо; кн. 4. Провозвестница, т. I. Гибель одного мира, перев. Е. С. Коц; то же, т. II. Роды, перев. Е. С. Коц; т. X. Кола Брюньон, перев. М. А. Лозинского. Лиллюи, перев. А. Н. Горлина; т. XI. Пьер и Люс, перев. Е. С. Кудашевой. Клерамбо, перев. А. А. Франковского; т. XII. Народный театр, перев. А. А. Смирнова и Т. Н. Кладо, перев. под ред. А. А. Франковского; Драммы о революции, в перев. М. Лозинского, Т. Н. Кладо, Г. П. Блока и М. Е. Левберг, перев. под ред. А. А. Смирнова; т. XIII. Драммы о революции, в перев. Анны Радловой, А. А. Франковского и В. А. Зоргенфрей, под ред. А. А. Смирнова. Трагедия веры, перев. М. М. Трутовской, М. Е. Левберг, Е. С. Коц, под ред. А. А. Франковского; т. XIV. Героические жизни, перев. под ред. А. А. Смирнова и Б. М. Эйхенбаума; Бетховен, Микеланджело, Толстой; т. XV. Гете и Бетховен, перев. А. А. Смирнова; Бетховен, перев. М. А. Кузьмина; т. XVI. Музыканты прошлых дней, перев. Ю. Л. Римской-Корсаковой; На защиту нового мира, Сборник боевых статей, изд. «Время», Л., 1932 (Публицистика, 1916—1932); Прощанье с прошлым, «Красная новь», 1931, VII; Мой путь к революции, «Известия ЦКК и ВЦИК», 1934, 30 июня; Предшественники, перев. Н. Г. Михайлович, под ред. А. Горлина, Гиз, Л., 1924; Махатма Ганди, изд. «Петроград», Л., 1924; Любовь и смерть, Гиз, Л., 1925; и мн. др. Материалы, относящиеся к пребыванию Р. Роллана в СССР, см. в газ. «Правда» и «Известия ЦКК и ВЦИК СССР» за период от 23 июня до 21 июля 1935.

II. Bonnerot J., R. Rolland, sa vie, son œuvre, P., 1921; Curtius E. R., Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreichs, Potsdam, 1923; Его же, Der Ethiker R. Rolland, в сб. «Gemeinschaft», hrsg. von L. Rubiner, Potsdam, s. a.; Zweig St., R. Rolland, Der Mann und das Werk, 3 erw. Aufl., Frankfurt a/M., 1926; Seippel P., R. Rolland, L'homme et l'œuvre, P., 1913; R. Rolland, Almanach zum 60 Geburtstag des Dichters, Frankfurt a/M., 1926; Liber Amicorum R. Rolland, Lpz., 1926; Hochstaetter Max, Essai sur l'œuvre de R. Rolland, Genève, 1914; «Europes», 1926, Fevrier (№ special, cons. à R. Rolland); Jouvet P. J., R. Rolland vivant, P., 1920; Sénéchal C., R. Rolland, P., 1933; Albert Ch., Au-dessus de la mêlée, P., 1916; «Les Humbles», 1917, Octobre (№ cons. à R. Rolland); Брюсов В., Литературная жизнь Франции (Народный театр Р. Роллана), «Русская мысль», 1909, V; Луначарский А. В., Ромэн Роллан, «День», 1912, № 84, 25 дек.; Венгерова З., Новый идеализм во Франции, «Завет», 1913, VIII; Заблудовская Р., Новое поколение (Письмо из Франции), «Сев. запiski», 1913, V—VI; Герасимов Л., Ромэн Роллан, «Современник», 1914, XII; Курциус Э., Ромэн Роллан—поэт и мыслитель, перев. с немецк., под ред. Е. М. Браудо, П., 1922; Фриче В. М., Ромэн Роллан (Материалы для характеристики), «Красная новь», 1921, I; Цвейг С., Ромэн Роллан, его жизнь и творчество, перев. с немецк. Генкеля, Гиз, П., 1923; Коган П. С., Ромэн Роллан, «Запад и Восток», 1926, I—II; Луначарский А. В., Игра любви и смерти (Новая пьеса Р. Роллана), «Новый мир», 1926, V; Горький М., О Ромэн Роллане, «Красная новь», 1927, VI; Вяткин Г., Ромэн Роллан, «Сибирские огни», 1928, III; Гроссман Л., Собеседник Толстого, М., 1928; Горький М., О Ромэне Роллане (вступ. ст. к «Собр. сочин.», т. I); Луначарский А. В., Ромэн Роллан как общественный деятель (там же); Цвейг С., Ромэн Роллан (там же); Десницкий В. А., Послесловие к драматическим произведениям Ромэна Роллана (там же, т. XIII); Зелинский К., Творческий путь Ромэна Роллана, «Новый мир», 1931, XII; Анисимов И., Ромэн Роллан идет с нами, «На литературном посту», 1931, № 24; Луначарский А. В., Корифей интеллигенции, «Литературная газета», 1931, № 9; Анисимов И., Ромэн Роллан и революция, «Красная новь», 1931, IX; Анисимов И., Ромэн Роллан на новом пути, «Фронт науки и техники», 1931, VII—VIII; Ромэн Роллан, «Литературная газета», 1935, № 35, 24 июня (переводчик, без подписи); Динамов С., Пламенное сердце человечества, «Правда», 1935, № 173, 25 июня; Спасский Ю., На штурм стихии. О творческом пути Ромэна Роллана, «Литературная газета», 1935, № 37, 5 июля; Крижановский С., Абсолютный слух, «Литературная газета», 1935, № 38, 9 июля; Лейтес А., «Очарованная душа», Заметки на полях последнего тома, «Литературная газета», 1935, № 38, 9 июля. Е. Гальперина

РОМАН.

Роман [773]

История термина [773]

Проблема романа [774]

Возникновение жанра [775]

Из истории жанра [780]

Выводы [794]

Роман как буржуазная эпопея [795]

Судьбы теории романа [795]

Специфичность формы романа [801]

Зарождение романа [809]

Завоевание романом обыденной действительности [812]

Поэзия «духовного царства животных» [817]

«Новый» реализм и разложение формы романа [821]

Перспективы социалистического романа [827]

Библиография [831]

РОМАН — большая эпическая форма, самый типичный жанр буржуазного общества.

ИСТОРИЯ ТЕРМИНА. — Название «Р.» возникло в эпоху средневековья и первоначально относилось лишь к языку, на к-ром написано произведение. Наиболее распространенным языком средневековой зап.-европейской письменности был, как известно, лит.-ый язык древних римлян—латинский. В XII—XIII вв. нашей эры наряду с пьесами, повестями, рассказами, написанными на латинском языке и бытующими преимущественно среди привилегированных сословий общества, дворян-

ства и духовенства, стали появляться повести и рассказы, написанные на романских яз. и бытовавшие преимущественно в среде демократических слоев общества, не знающих латинского яз., среди торговой буржуазии, ремесленников, вилланов (так наз. третьи сословия). Эти произведения, в отличие от латинских, так и стали называть: conte roman—романский рассказ, повесть. А затем прилагательное приобрело самостоятельное значение. Так возникло особое название для повествовательных произведений. В дальнейшем оно вошло в состав языка и с течением времени потеряло свой первоначальный смысл. Романом стали называть произведение на любом языке, но не всякое, а только большое по размерам, отличающееся некоторыми особенностями тематики, композиционного построения, развертывания сюжета и т. п. В новое время, в особенности в XVIII—XIX вв., этот вид произведений стал ведущим жанром (см. «Жанры») художественной литературы нового времени.

ПРОБЛЕМА РОМАНА.—Несмотря на исключительную распространенность этого жанра, его границы до сих пор недостаточно ясны и определены. Наряду с произведениями, носящими это имя, мы встречаем в литературе последних столетий крупные повествовательные произведения, к-рые называются повестями. Некоторые писатели дают своим большим эпическим сочинениям название поэмы (достаточно напомнить Гоголя, его «Мертвые души»).

Все эти большие эпические жанры существуют наряду с Р. и отличаются от него, хотя их названия, так же как и у Р., мало определены. Проблема заключается следовательно в том, чтобы подойти к самим произведениям, к их отличительным особенностям и на основании их изучения определить, что же такое Р., чем он отличается от других крупных повествовательных жанров, в чем его сущность. Подобного рода исследования неоднократно ставились историками и теоретиками лит-ры. Пытаясь определить особенности Р. как жанра, они однако уходили в скрупулезное описание отдельных Р., их строения, их композиционного своеобразия; они искали ответа на вопрос в плоскости формальных наблюдений, на основе чисто морфологических обобщений. Они делали свое исследование статическим, упуская социально-историческую перспективу. Ярким примером такого рода исследований могут служить работы «формальной школы», в частности работы В. Б. Шкловского.

Другого рода ошибки встречаются у тех историков лит-ры, к-рые исходили из совершенно правильной методологической предпосылки: разрешение проблемы Р., как и всех прочих поэтических форм, возможно только в исторической перспективе. Они давали прежде всего историю Р., надеясь в смене всевозможных разветвлений этого жанра уловить его единство, его историческую сущность. Наглядным примером такого рода исследований является работа К. Тиандера «Морфология романа». Однако он не смог теоретически овладеть массой историч. материала, дифференцировать его и наметить верную перспек-

тиву; его «морфология» Р. сводилась к внешней истории этого жанра. Такова судьба подавляющего числа исследований Р. этого типа.

В особом положении оказались те исследователи, к-рые совмещали историчность изучения с высотой теоретических предпосылок. Среди специалистов-литературоведов, представителей старого буржуазного литературоведения, таких, к сожалению, почти не оказалось. Гораздо больше сделали для теории Р. крупнейшие буржуазные философы-диа-

ского общества и всей эпохи раннего и даже зрелого европейского феодализма. Здесь мы находим образцы указанных жанров уже в личном и письменном творчестве. Достаточно вспомнить «Энеиду» Вергилия, «Освобожденный Иерусалим» Тассо, «Повесть о полку Игореве» и т. п. Но рядом с этим и в средние века возникли многочисленные повествовательные произведения, к-рые распространялись устно бродячими певцами-сказителями—труверами и шпильманами. Эти произведения по своему



Иллюстрация к средневековому рыцарскому роману [1548]

лектики и прежде всего Гегель. Но основные выводы гегелевской эстетики, помимо того, что они должны быть переставлены с «головы» на «ноги», еще недостаточны для построения теории Р. (подробнее о гегелевской постановке проблемы Р. см. раздел «Роман как буржуазная эпопея»). Для разрешения проблемы Р. нужно прежде всего поставить вопрос о том, как и когда, в каких социально-исторических условиях этот жанр возник, какие и чьи художественно-идеологические запросы он собой удовлетворял, каким и чьим иным поэтическим жанрам пришел он на смену.

ВОЗНИКНОВЕНИЕ ЖАНРА. — Определенный жанр крупных повествовательных произведений, именуемый Р., не случайно получил и крепко сохранил за собой не какое-либо другое, а именно это название, возникшее в зап.-европейской лит-ре XII—XIII вв. Именно в эту эпоху во французской, испанской и других литературах стал намечаться некоторый существенный сдвиг. В противовес уже сложившемуся лит-ому творчеству привилегированных классов феодального общества стало складываться лит-ое творчество третьего сословия с торговой буржуазией во главе. И вследствие этого на смену старым большим повествовательным жанрам, господствовавшим в античной и феодально-рыцарской лит-рах, — героической эпопее и сказанию-легенде—стал возникать новый жанр—Р. Эпопея и легенда были устойчивыми повествовательными жанрами в лит-ре греко-римского рабовладельче-

ского общества и всей эпохи раннего и даже зрелого европейского феодализма. Здесь мы находим образцы указанных жанров уже в личном и письменном творчестве. Достаточно вспомнить «Энеиду» Вергилия, «Освобожденный Иерусалим» Тассо, «Повесть о полку Игореве» и т. п. Но рядом с этим и в средние века возникли многочисленные повествовательные произведения, к-рые распространялись устно бродячими певцами-сказителями—труверами и шпильманами. Эти произведения по своему жанру являются рыцарскими эпопеями и легендами. Они тоже сливаются в циклы вокруг героев и сюжетов (артуров цикл, каролингский цикл). Они отвечают на те же идейные запросы, на какие отвечали эпопеи древности, но уже на новой социальной почве и в новом стиле. Они героизируют подвиги рыцарей, носителей моральной доблести, политического самосознания рыцарства, религиозного правления. Таковы «Парсифаль», впоследствии давний сюжет Вагнера; таковы напр. «Герцог Эрнет» и «Король Ротер», возникшие на несколько иной почве. Многие из таких рыцарских эпопей бытовали, а потом записывались на романских языках и получили в свое время название Р. Под этикеткой «средневековые романы» они нередко трактуются и до сих пор в истории лит-ры. Но такое их обозначение совершенно неправомерно. Исторически сложившееся и принятое по традиции название в данном случае затемняет перспективу. Эпопея и легенда древних и средних веков, будучи крупными повествовательными произведениями, еще не были однако тем, что получило потом название Р. Это были совсем иные жанры, отвечавшие на совсем иные идейные запросы. Эти запросы могли возникнуть и существовать только на протяжении раннего и среднего феодализма. Весь этот период развития европейского общества отличался слабым развитием индивидуального самосознания, своеобразной погруженностью личности в интересы рода, в традиции племени, в идейно-моральный уклад общины, сословия, касты. Легенда и эпопея и возникли как художественные стремления племени, рода, сословия героизировать свое историческое прошлое, свое политич. настоящее и осознать в них высшие предназначения своей судьбы. Здесь все же не было того осознанного индивидуализма, к-рым будет отличаться Р. Здесь выделялась героич. личность (князь, царь, богатырь, рыцарь), но она осознавалась как носительница некоторых высших родовых морально-религиозных начал: племенного самоопределения, политич. власти, божественного предназначения, моральной судьбы и т. п.

Иначе обстоит дело с Р. Роман как жанр возник на другой социальной почве, на основе иного социального самосознания, в ответ на иные идейные запросы. Гегель не напрасно

Иначе обстоит дело с Р. Роман как жанр возник на другой социальной почве, на основе иного социального самосознания, в ответ на иные идейные запросы. Гегель не напрасно

назвал Р. «буржуазной эпопеей»: социальной средой, создавшей и выдвинувшей этот жанр, была действительно буржуазия; она создавала свои крупные повествовательные произведения не как эпопеи, а как нечто совершенно новое, противопоставленное античной и рыцарской эпопее.

Вся социальная жизнь, быт, нравы средневековой торговой буржуазии и примыкавших к ней прочих слоев мещанства были проникнуты совершенно иными началами. Экономическая жизнь этой среды целиком основывалась на личной предприимчивости, борьбе отдельной хозяйственной ячейки против других. Эта среда не имела крепких родовых и классовых традиций, у нее не было героического прошлого, она вся была повернута не назад, а вперед—в перспективу своего социального роста. Все это определяло социальное самосознание буржуазных слоев средневековья; оно естественно было проникнуто началами личной предприимчивости, индивидуализма, идейного и морального критицизма, скрытой враждебности к правящим сословиям. И на почве такого самосознания, отличного от самосознания феодальных кругов, естественно вырастали иные идейные запросы, вырастал интерес к иным сторонам действительности. А это в свою очередь привело к возникновению иных видов художественного творчества. Рыцарские эпопеи и легенды конечно бытовали и в буржуазной среде, вызывая и здесь в какой-то мере соответствующие настроения. Но это было все же чужое творчество, чужие жанры, приходившие извне. В своей собственной социальной среде буржуазия имела свои особые литературные интересы и вкусы. В городском домике феодального мастера, в особняке небогатого купца-негоцианта, развивающего свои товары по самым разнообразным дорогам жизни и видавшего всякие виды, не находилось почвы для развития героической эпопеи. Здесь возникали из самой жизни и передавались из уст в уста грубоватая шутка, веселый анекдот, забавная эротическая история, рассказ о ловкой проделке или необычайном приключении. Здесь ценилось остроумие, поощрялись находчивость и изворотливость; здесь радовались и завидовали личным успехам и удачам в коловращении жизни; здесь насмешливо хохотали над обманутым простофилей, над неудачным любовником, над попавшим впросак верхоглядом, в особенности если это был поп или рыцарь, дворянин. И вот возникли, сложились и вызрели соответствующие поэтические жанры, отвечающие всем этим идейным запросам, выражающие идейный интерес ко всем подобным сторонам и моментам действительности. Прежде всего это были анекдоты, небольшие рассказы о том или ином происшествии, приключении, отличающиеся соответствующим строением сюжета и получившие на разных языках разные названия: фацетии, фаблю, новеллы, жарты и т. п. В новой лит-ре название н о в е л л ы (см.) укоренилось довольно прочно. Однако новелла—это только малая форма нового стиля. Подобно тому как в феодально-аристократическом творчестве из ряда героических песен (былин) об-

разовалась постепенно целая эпопея, так в творчестве средневековой буржуазии из ряда новелл вызрела постепенно более крупная форма—форма Р. Средневековый Р. представляет собой цепочку новелл-приключений, объединенную одним или несколькими героями. Этот жанр не является конечно механическим соединением новелл; на основе количественного нарастания здесь возникло некое новое поэтическое качество, еще полнее и глубже выражающее подобные же идейные запросы. Но все же возможно исторически проследить промежуточные формы между новеллой и Р. Возникают целые сборники новелл, тяготеющие друг к другу, но лишенные единства героев. Таковы напр. итальянские сборники: «Lent novelle antiche» или «Декамерон» Боккаччо; таков во французской лит-ре «Гептамерон» Маргариты Наварской. Есть сюжеты, к-рые своей длинной историей ярко обнаруживают процесс возникновения Р. из новелл. Таков например сюжет «Рейнеке-Лиса», обработанный Гёте; предшественником многочисленных произведений на этот сюжет был Р. XII в. «Isengrinus» Нивардуса, отличающийся экстенсивностью сюжета, отчетливо распадающегося на ряд отдельных приключений-новелл; но Нивардус в свою очередь только обработал и расширил этот сюжет, который возник под пером немецкого автора конца XI в. и содержал тогда только две новеллы, два приключения. Так. обр. Р. возникает на той социальной почве, на которой создается новелла, как выражение тех же идейных запросов и интересов, но более полное, глубокое и многостороннее. В этом смысле Р. можно назвать большой формой того же лит-ого стиля. Средневековая буржуазия в различных своих слоях выражала в этой большой форме свои умонастроения, свой взгляд на жизнь, свое мировоззрение. Она создала авантюрный роман, она поставила в его центре героя, переживающего всевозможные приключения, забавляющего читателей своими ловкими проделками, героя-авантюриста, плута; она заставила героя-плута испытывать случайные и внешние авантюры (любовная шашня, встреча с разбойниками, удачная карьера, ловкая денежная афера и т. п.), не интересуясь при этом ни глубокими социально-бытовыми характеристиками ни сложными психологическими мотивировками; она разбросала по пути своего героя-авантюриста бытовые сценки, выразив в них свою склонность к грубоватой шутке, свое чувство юмора, свою враждебность к правящим сословиям, свое ироническое отношение к их нравам и проявлениям; она не сумела при этом схватить жизнь в ее глубокой социальной перспективе, ограничиваясь внешними характеристиками, проявляя склонность к детализации, к смакованию бытовых подробностей. Получился Р. в стиле средневековой буржуазии, средневекового мещанства: роман авантюрный, натуралистический с большой дозой оптимизма и сатирического элемента. Блестящими примерами авантюрного Р. являются испанский Р. «Ласарильо из Тормеса» [XVI в.] и «Жиль Блаз» французского писателя Лесажа [первая половина XVIII в.].

В авантюром Р. средневековое мещанство выразило свой идеологический интерес к индивидуальной личности и ее судьбе, к ее борьбе за свои личные интересы, за свое место под солнцем. Этот интерес был выражением нового классового сознания, к-рое зарождалось

ответствующие идейно-художественные запросы новых социальных слоев нового времени. В каждой отдельной национальной литературе все это происходило соответственно ходу истории, развития данной страны. Поэтому осознать историю Р. можно только на основе понимания своеобразной расстановки социальных сил и вытекающего отсюда своеобразия лит-ого развития каждого народа.

ИЗ ИСТОРИИ ЖАНРА.—Европейский Р. зародился на почве развития буржуазно-капиталистических отношений, хотя эмбриональные формы Р. встречаются и в античном обществе и в средневековьи. Соответствующая социальная почва и там для этого несомненно имела. Расцвет рабовладения, рост торгового капитала, вытекающее отсюда образование огромных государств, ведущих завоевательную политику, расцвет торговых городов и уточненной городской культуры—все это разрушало старинные феодальные устои, разлагало цельность и непосредственность патриархального мировоззрения. Начала индивидуализма, эротики, авантюризма проникали туда, где недавно царили суровость и простота нравов, кастовые традиции, идеалы гражданской доблести. В начале нашей эры такими центрами уточненной городской культуры были Александрия, Рим, Афины, Милет и другие крупные центры Средиземноморья. Несмотря на то, что подавляющая масса сочинений той эпохи до нас не дошла, мы знаем по названиям поэтические сборники, имевшие тогда громадный успех и распространение: «Милетские сказки», «Сатирические рассказы». Трудно судить, насколько в этих книгах отдельные новеллы уже сплелись в канву целого Р., но уже в дошедших до нас в пересказах «Вавилонских новеллах» Ямвлиха мы встречаем сложную канву приключений двух влюбленных, к-рые, преодолевая всяческие соблазны, соединяются наконец браком. Подобная же композиционно-тематическая схема повторяется в «Эфиопике» (Теаген и Хариклея) Гелиодора, в романе «Хайрей и Калирроя» Харитона, в «Левкиппе и Клитофонте» Ахилла Татия (перев. на рус. яз.) и «Дафнис и Хлоя» Лонга. Склонность к эротич. деталям, к мотивам авантюриности—все это позволяет говорить о существовании такого стиля античного Р., к-рый аналогичен буржуазному. И здесь город был почвой для возникновения этого жанра. В «Золотом осле» Апулея повидимому приходится видеть иные стилиевые особенности. Этот Р. имеет явно выраженный моралистич. оттенок, здесь борьба личности за самоутверждение протекает в плоскости нравственного усовершенствования, на основе отталкивания от веселья и распушенности окружающей среды.

В процессе разложения феодализма и перехода к капитализму Франция показала классически-законченные формы социального развития. Может быть поэтому и в истории европейского Р. средних веков и нового времени приоритет принадлежит несомненно французскому Р. В создании и оформлении мещанского плутовского Р. творчество французских авторов сыграло очень большую роль. Во Франции создаются многочисленные «животные» Р. на сюжет о приключениях лисы



Nous eûmes le temps de nous donner quelques coups de poing.

Иллюстрация к роману Лесажа «Жиль Блаз» (Париж, 1813)

уже в недрах феодального общества и первоначальным носителем к-рого было средневековое мещанство. И когда капиталистические отношения стали определяться, когда в процессе расслоения феодальных сословий из них стали выделяться новые передовые слои (промышленной буржуазии, капитализирующегося дворянства, мелкой буржуазии), тогда подобные же идейные запросы и интересы неизбежно развивались в этих слоях. Тогда лишь в лит-ом творчестве новых классовых групп новой эпохи определяется Р. как лит-ый жанр эпохи промышленного капитализма, хотя он и зарождается несколько столетий назад, в недрах средневековой буржуазии. Писатели дворянства и буржуазии капиталистической эпохи стали писать Р., но уже не авантюрно-натуралистические Р. старого стиля, а бытовые или психологические, социальные, реалистические Р., Р. новых стилей. Сложившись в творчестве средневекового мещанства как определенный и законченный лит-ый жанр, выразивший отдельный круг идейных интересов, Р. теперь выражает со-

(напр. «Les aventures de Renard»), являющиеся лучшим образцом этой разновидности жанра. Но наряду с этим мы встречаем во французской лит-ре еще в эпоху позднего средневековья авантюрные

Р. иного стиля—Р., отражающие мировоззрение и интересы феодально-дворянских слоев. Эти слои были несомненно знакомы с оригиналами и с переводами античных Р., и последние оказывали свое влияние на самостоятельное творчество французских авторов. Так, большой популярностью пользовались в XIII—XIV вв., наряду с «Историей Аполлона Тирского», Р. об «Окассене и Николете» или о «Флоре и Бланшфлоре», к-рые в значительной мере повторяют схему античных романов Ямвлиха и Гелиодора. Р. XIII—XIV веков представляют собой творчество тех же социальных слоев; по общему характеру своей тематики они почти всегда очень близки к рыцарским эпикам и легендам (Окассен—знатный рыцарь, Флор—королевич); они нередко восхваляют рыцарские добродетели. Но идейная направленность здесь уже другая: перед нами уже не героизация национальных подвигов, не воспевание личности как носительницы высших этических идеалов, а ловкие проделки галантных аристократов, борющихся за личное счастье, бросающих индивидуалистический вызов своей социальной среде (и Бланшфлор и Николета—рабыни, и их влюбленные рыцари соединяются с ними вопреки воле своих знатных родителей и других высокопоставленных лиц). Несколько позднее и средневековый мечанский роман несомненно оказал свое влияние на произведения дворянско-рыцарской среды. Ярким примером тому можно назвать роман Антуана де ла Саль [Antoine de la Salle] «История и занятная хроника маленького Жана де Сентрэ» (Jehan de Saintré, 1459).

На протяжении первых веков нового времени буржуазный Р. во Франции постепенно оттесняет дворянский, обнаруживая все большую познавательную глубину и социальную заостренность, в то время как дворянский Р. постепенно вырождается, тяготея к изысканной чувственности и манерности. Крупнейшим представителем французского Ренессанса в области Р. был Рабле [(см.) первая половина XVI в.], обнаруживший в своем «Гаргантюа и Пантагрюэле» всю широту буржуазного свободомыслия и утверждения плоти и всю силу сатирического отрицания старого общества. Наоборот, ярким выразителем галантной утонченности придворного дворянства выступил Д'Юрфе, давший в романе «Астрея» образ

влюбленного пастушка Селадона, действующего в воображаемой пастушеской стране, управляемой женщинами. Образцом буржуаз-



Моро Младший. Иллюстрация к роману Руссо «Новая Элоиза» (Париж, 1768)

ного стиля, безбоязненно обращавшегося к «низким» сторонам действительности и к «грубым» деталям ее, являлся «Комический роман» Скаррона, сознательно противопоставлявшийся искусственному «прециозно-галантному» Р. дворянства. В дальнейшем буржуазный Р. сам испытывает существенные изменения. Выделяется как особая жанровая разновидность плутовской Р.—«Жиль Блаз» и «Хромой бес» Лесажа [нач. XVIII в.]. Из среды мелкой и средней буржуазии к середине XVIII в. вырастает передовая мелкобуржуазная интеллигенция, начинающая идеологическую борьбу со старым порядком и использующая для этого художественное творчество. На этой основе возникает психологический мелкобуржуазный Р., в к-ром центральное место за-

нимают уже не авантюра, а глубокие противоречия и контрасты в сознании героев, борющихся за свое счастье, за свои нравственные идеалы. Ярчайшим примером этого может быть названа «Новая Элоиза» [1761] Руссо. В ту же эпоху, что и Руссо, выступает Вольтер со своим философско-публицистическим романом («Кандид»). Наряду с этим мы находим психологический роман и в стиле патриархальной дворянской аристократии, гибнущей вместе со всем старым режимом и осознающей свою гибель в плоскости глубочайших морально-мировоззренческих конфликтов. Таков Шатобриан со своими «Рене» и «Атала». Другие слои феодального дворянства, стоявшие ближе к власти и затронутые буржуазной культурой, встретили свою гибель иначе: культом изящной чувственности и безграничного, порой разнузданного эпикуреизма. Отсюда выходят и дворянские романы Рокко (см.) с их культом чувственности. Романы Рокко, посвященные утонченной эротике, оказали такое большое влияние на французское общество второй половины XVIII в., что ряд представителей передового дворянства и буржуазии выступил с Р., аналогичными по тематике и настроению (напр. Кувре—член Конвента и жирондист, написавший знаменитый роман «Любовные похождения кавалера де Фобла»). Начало психологическому Р. положил Прево своим знаменитым Р. «Манон Леско». Разгром феодальной монархии и торжество буржуазии привели к расцвету буржуазной французской литературы и к новым сдвигам в стиле французского Р. Авантюрный Р. теряет постепенно свою доминирующую роль, хотя и имеет еще таких крупных представителей, как В. Гюго, Е. Сю и Дюма-отец. В творчестве Ретиф де ла Бретонна (см.), Б. Констан («Адольф») и Лакло (см.), а затем крупнейших романистов XIX в. французский роман все более становится социально-бытовым и притом реалистическим. С точки зрения формально-логической можно сделать существенные возражения против членения Р. на авантурный, психологический, бытовой и т. п. Авантюра вовсе не исключает психологии и быта, психология—авантюры и т. д. Но дело здесь не в этих внешних подразделениях, дело—в конкретной исторической перспективе, в которой отдельные моменты Р. в разные эпохи в разных стилях выступают как доминирующие, не уничтожая, а лишь подчиняя другие моменты. Авантюрный «натуралистический» Р. предыдущих столетий—мещанский и дворянский—заклучал немало бытовых сценок, иной раз очень сочных и метких. Но это были обычно беглые сатирические зарисовки, раскинутые по пути забавной или сентиментальной авантюры, к-рой они были тематически противопоставлены (борьба героя со «встречными-поперечными») и к-рая поглощала их в себе. В социально-бытовом реалистическом Р. существуют несколько иные отношения между героем и средой. Когда в первой половине XIX в. во французской литературе выступили такие крупнейшие романисты, как Стендаль (см.) с его «Красным и черным», Бальзак (см.) с его многотомной «Человеческой комедией», а позд-

нее Флобер (см.) со своей «Госпожой Бовари», они обнаружили гораздо более глубокий уровень художественного познания действительности, чем все прежние французские романисты. Являясь мыслителями-художниками, вышедшими из различных слоев промышленно-капиталистической буржуазии и дворянства,



А. Фирье. Иллюстрация к роману Флобера «Мадам Бовари» [1885]

они сумели показать не внешние факты, не всякие случайности авантюры в жизни своих героев, а глубокие противоречия и конфликты их индивидуального сознания. Но показывая в своих Р. столкновение индивидуальных интересов, борьбу личности за свое право на жизнь, они в отличие от своих предшественников сумели показать конфликты индивидуального сознания и личной судьбы как выражение глубоких социально-бытовых, классовых конфликтов. Они сумели осознать противоречия жизни героев как противоречия живых социальных сил. Вследствие этого их реалистические Р. получили особенно высокое художественное значение. Следует еще раз напомнить мысль Гегеля, что Р.—это буржуазная эпопея, т. е. высшее достижение эпического творчества в эпоху капитализма.

Но эта характеристика относится далеко не к каждому буржуазному Р. XIX в. Рядом с Бальзаком и Флобером выступает Ж. Санд со своими Р., к-рые изображают не столько то, «что есть», сколько то, что «должно быть», но очень ярко выражают социальные идеи и искания своей эпохи. Дюма-сын пишет свои Р. нравов, затрагивающие проблемы социальной морали («Дама с камелиями», переделанная затем в пьесу), но не умеет однако углуб-

биться до понимания самих устоев буржуазного общества. Нарастание противоречий в капиталистическом обществе Франции привело французский Р. к постепенному падению. Ученики Бальзака и Флобера стали заменять социально-бытовой реализм своих предшественников натуралистическим бытописанием. Особенно грешили здесь братья Гонкур (см.), к-рые ввели во франц. литературу метод объективного, экспериментального квазинаучного бытописания, хотя натурализм их творчества уже переходил в импрессионизм. За Гонкурами шел Золя (см.), к-рый в своей огромной серии романов «Ругон-Маккары», вскрывая социальную перспективу и разоблачая противоречия французского капитализма, в конкретных художественных зарисовках отдал дань поверхностному «экспериментальному» бытописанию. На значительной художественной высоте стоял талантливый ученик Золя—Альфоне Додэ, к-рый в своем «Тартарене из Тараскона» и других Р. дал довольно широкие реалистические обобщения. Особняком стоит творчество Мопассана (см.), представителя деградирующего французского дворянства капиталистической эпохи, выразившего в своих небольших, но глубоких Р. («Жизнь», «Милый друг», «Пьер и Жан», «Наше сердце» и др.) свое отвращение к буржуазному миру, свое социальное одиночество и пессимизм. С переходом капитализма в его последнюю стадию—стадию империализма—во французской лит-ре появляется новая разновидность Р.—экзотический, колониальный Р. (Пьер Лоти, Клод Фаррер, Л. Жаколли и др.). В эпоху империализма—эпоху растущих социальных противоречий—французский буржуазный Р. еще яснее обнаруживает свой упадок. Буржуазные писатели этой эпохи опускаются до культа чувственности и беззаботного эротического авантюризма, подобно писателям разлагающейся дворянской аристократии XVIII в. Таков напр. М. Прево со своими «Полудевами» и другими Р. На примере такого характернейшего для эпохи империализма буржуазного романиста, как М. Пруст (см.), с разительной яркостью обнаруживаются тупики буржуазного искусства, его загнивание даже у крупнейших его мастеров. Мелкобуржуазные французские писатели идут по двум разным путям: или по пути идеологической деградации, ярким образом к-рой является в наши дни роман Селина «Путешествие на край ночи», или под влиянием военных катастроф и пролетарских революций находят в себе силы возвыситься до больших социально-реалистических обобщений, обнаруживая все большее тяготение к сознательному художественному реализму (Р. Роллан, А. Жид и др.). Их предшественником на рубеже столетий является яркий сатирик и тонкий скептик Анатоль Франс, в творчестве которого нашли своеобразное продолжение лучшие традиции критического французского романа XIX в.

Ни одна из прочих европейских лит-р не имеет такой длинной, яркой, поистине классической истории Р., как французская. И если а н с к и й Р. дал мировой лит-ре несколько ярких образцов как раз в ту эпоху, когда

Испания являлась мировой державой [XVI—XVII вв.], с тем чтобы потом снова остаться в тени. В этот период в феодальной рыцарской Испании процветал прежде всего рыцарский роман, изображающий подобно французскому

EL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE de la Mancha.

Compuesto por Miguel de Cervantes
Saavedra.

DIRIGIDO AL DVOVE DE
Bejar. Marques de Gibralfon. Conde de Benalcazar, y
Bañares, Vizconde de la Puebla de Alcocer. Señor
de las villas de Capilla, Curiel,
y Burguillos.



Impreso con licencia en Valencia, en casa de
Pedro Patricio Mey, 1605.

A costa de Iusepe Ferrer mercader de libros,
delante la Dipucion;

Титульный лист 1-го изд. романа Сервантеса
«Дон-Кихот» (Валенсия, 1605)

прохождения галантных аристократов, утверждающий их сословные добродетели, нередко переходящие в пороки. Особенной популярностью пользовался здесь в XVI в. «Амадис Гальский», роман, написанный первоначально по-португальски. Почти одновременно зарождается в Испании и мещанский плутовской роман, отражающий своим быстрым расцветом рост третьего сословия на основе торгово-колониальной политики, завоевания Америки и пр. XVI в.—время расцвета плутовского испанского Р., из образцов к-рого, помимо уже упомянутого «Ласарильо из Торреса», следует назвать еще роман Кеvedо «История и жизнь великого плута Павла из Сеговии». Именно испанские мещанские писатели создали этот законченный тип героя-плута и ввели в мировую лит-ру характерное его название—picaresco; по их стопам во Франции шел Лесаж. Однако развитие испанского плутовского Р. происходило не изолированно, а на основе ориентации на Р. рыцарский и в процессе отталкивания от него. Происходила своеобразная «борьба стилей», результатом

к-рой и оказался знаменитый роман Сервантеса (см.) «Дон-Кихот Ламанчский» [1605—1615]. В основном образе этого произведения мы находим очень тонкую пародию на героев рыцарских Р., а рядом с ним—образ ловкого плута Савчо-Пансы, к-рый всей своей фигурой и поведением непрерывно снижает и раз-облачает высокие порывы своего господина.



Бернар. Иллюстрация к роману Диккенса «Давид Копперфильд» (Лондон, 1870)

Английский Р. в первой половине XVIII в. выдвигает таких крупнейших своих представителей, как Дж. Свифт (см.) с его знаменитым сатирическим Р. «Путешествие Гулливера» и Д. Дефо (см.), автора не менее знаменитого «Робинзона Крузо», а также ряд других Р., выражающих социальное мировоззрение буржуазии. Третье сословие в Англии было всегда довольно сильным, но тем не менее оно не дало ярких образов мешанского плутовского Р. Буржуазия этой страны сравнительно рано и постепенно сумела подчинить себе феодальное дворянство, пропитать его своим духом, своими стремлениями, что не могло не отразиться и на судьбе самого дворянства. Английская буржуазия рано приобрела пресловутую респектабельность, английское дворянство рано прониклось началами меркантилизма и карьеризма. Все это нашло свое выражение в лит-ре: Англия как бы миновала полосу феодального авантюрного Р., но зато сразу выдвинула целую плеяду творцов социально-бытового Р. Приоритет здесь принадлежит пожалуй мелкобуржуазным писателям. В середине XVIII века выступил Ричардсон (см.) со своими тремя романами в письмах, в достаточной мере растянутыми и изображающими непоколебимую моральную стойкость

мелкобуржуазных женщин (Клариссы, Памелы) перед обольщениями аристократических «ловеласов». За ним следует Стерн (см.) со своим известным психологическим романом «Тристрам Шенди». Одновременно развивается английский Р. другого стиля—стиля деклассирующегося и обуржуазившегося дворянства, ярчайшим представителем к-рого в XVIII в. является Филдинг («История приключения Джозефа Эндрю», «История Тома Диконса-найденша»). Отталкиваясь от сентиментальной добродетели, воспеваемой Ричардсоном, давая яркую стилизованную антитезу его романам, Филдинг разоблачает лицемерную мораль английской буржуазии и дает ряд довольно верных реалистических обобщений. За Филдингом следует Смоллет («Родерик Рендом», «Перигрин Пикль» и др. романы)—представитель тех слоев английского дворянства, к-рые, деклассируясь, сохранили элементы дворянской независимости и легкого презрения к буржуазному миру. В особом положении оказались те группы английского дворянства, которые менее были втянуты в русло капиталистического развития, мечтали о прошлом, испытывали глубокую социальную неудовлетворенность. Таков Вальтер Скотт (см.), автор многочисленных исторических Р. с роялистским оттенком. Следует выделить Байрона (см.), выразившего в своем творчестве прогрессивно-освободительные идеи и давшего наряду со своими поэмами два «романтических романа»—«Путешествие Чайльд-Гарольда» и «Дон-Жуан». В середине XIX в. английский реалистический Р. делает значительные успехи. Переходную ступень от байронического романтизма к реалистическому Р. образует творчество Бульвер-Литтона (см.), автора «Пелгема», «Поля Клиффорда», «Кенелм Чилингли», «Семейства Кэкстонов» и др. социально-бытовых Р., в к-рых дается очень широкая картина английской общественной жизни начала века. Вершиной реалистического Р. являются романы Диккенса (см.), прославленного автора многих бытовых мелкобуржуазных Р., из к-рых лучшие—«Давид Копперфильд», «Оливер Твист» и «Николай Никльби», а также Теккерея (см.) с его «Ярмаркой тщеславия», дающей более озлобленную и сильную критику дворянско-буржуазного общества. Особую линию представляет собой Р. «тайн и ужасов» (так наз. готический роман), представленный Уолполом (см.) и Анной Радклифф (см.) с их интересом к средневековой, загадочной и необычайной приключениям. Обнаружив до середины XIX в. такой расцвет, английский Р. довольно рано обнаружил признаки нек-рого застоя и упадка, подобного тому, к-рый позднее наметился и во Франции. Ярким проявлением художественного разложения английского Р. является творчество Джеймса Джойса («Дублинцы», «Портрет», «Уллис»), совмещающее в себе резкую социальную сатиру и разоблачение пороков загнивающего общества с полной бесперспективностью, пессимизмом, скептицизмом.

История немецкого Р. показывает в сравнении с английским обратное отклонение от той классической линии развития, к-рая намечена французской лит-рой. Здесь дво-

ранство в средние века было более раздроблено и пожалуй менее цивилизовано, чем во Франции и Испании. Здесь, с другой стороны, буржуазия была гораздо слабее и долгое время не могла стать господствующим классом, а, наоборот, подчинялась дворянству или же бессильно протестовала. Все это отразилось на развитии немецкой лит-ры, в частности на истории Р. Галантный рыцарский Р. имел своих представителей (Гартман фон дер Ауэ, Готфрид Страсбургский, Вольфрам фон Эшенбах). Но до XVIII в. здесь господствовал натуралистический авантюрный роман. Его первые образцы относятся еще к XIII в.: «Поп Амис» Штрикера напр., содержащий веселые истории о попе. Позднее появляется знаменитый «Тилль Эуленшпигель» — сто похождениям

чале XIX вв. Расцвет этот непосредственно связан с эпохой «Sturm und Drang'a», к-рая ярко отразила бессильный, чисто идеологический протест поднимающегося бюргерства против засилия феодализма. В связи с этим и немецкий Р. этой эпохи насыщен психологизмом, сравнительно слабо обнаруживая социально-бытовые и реалистические тенденции. Особенно наглядно это можно проследить по романам Гёте (см.), к-рый под влиянием Руссо и Штерна выражает сначала романтическую «мировую скорбь» неудовлетворенной любви в «Страданиях молодого Вертера» и только много лет спустя в «Вильгельме Мейстере» своеобразно развенчивает романтику, приходя к очень углубленным реалистическим обобщениям, хотя следы прошлого периода сказываются и здесь. За Гёте выступает яркий представитель раннего романтизма Жан-Поль (Рихтер, см.). Вслед за ним в конце XVIII и в начале XIX вв. выступает целая группа писателей-романтиков, создавших очень яркие образцы психологического Р. в разных лит-ых стилях. Таковы Новалис («Генрих фон Офтердинген»), Фридрих Шлегель («Люцинда»), Тик («Вильям Ловель») и наконец знаменитый Гофман, оказавший немалое влияние на некоторых русских авторов («Александр дьявола», «Мировоззрение кота Мура», «Серапионовы братья» и др.). Это были представители тех слоев буржуазной интеллигенции, к-рые бессильно протестовали и против феодальной ограниченности и против бюргерского филистерства. Длительная полоса психологизма и романтики является своеобразной отличительной чертой в развитии немецкого Р. Только в эпоху революции 1848 и на подступах к ней он обнаружил значительный сдвиг к реализму. Мы находим этот сдвиг в творчестве ряда писателей, связанных так или иначе с «Молодой Германией» и отражающих настроения радикальной мелкой буржуазии. Таковы прежде всего Иммерман (см.) со своим знаменитым «Мюнхгаузеном» [1833—1839] и Гуцков (см.), в романах к-рого («Рыцари духа», «Римский кудесник») очень остро ставятся социальные проблемы эпохи. За ними идут Шпильгаген (см.), автор таких Р., как «Проблематические натуры», «Один в поле не воин», достигший в них довольно глубоких реалистических зарисовок, Ауэрбах («Дача на Рейне»), Г. Келлер («Зеленый Генрих») и др. Но ни один из этих Р. все-таки не заслуживает названия «буржуазной эпопеи». Не сделали большего и последующие немецкие буржуазные романисты XIX в.—Зудерман (см.) и др.,—создавшие довольно яркие социально-бытовые Р., но не сумевшие освободиться в них от некоторой тенденциозной сентиментальности. В начале XX в. выступают два крупных буржуазных немецких романиста, братья Манны—Генрих и Томас. Выходящие из загнивающей крупной торговой буржуазии, чувствующие разложение своего класса, они раскрывают в своих произведениях противоречия буржуазного общества, рисуют широкие монументальные картины социального быта, приближаясь иногда по силе своих художественных обобщений к лучшим представителям критического реализма во Фран-



Иллюстрация к роману Гриммельсгаузена «Симплициссимус» [1684]

насмешливого и разбитного бродячего ремесленника. В XVII в. немецкий авантюрный Р. достиг апогея своего развития в романе Гриммельсгаузена «Симплициссимус», повествующем о приключениях мальчика в эпоху 30-летней войны и вызвавшем множество подражаний. Со второй половины XVII в. в связи с общим упадком экономики и культуры страны немецкий Р. бледнеет и деградирует с тем, чтобы снова расцвести в конце XVIII и в на-

ции. Оба они не имеют отчетливой и объективной социальной перспективы. Т. Манн находит выход в эстетских настроениях. Г. Манну свойственно отрицание старой Германии. В последнее время он примкнул к антифашистскому движению («Верноподанный» и др.). Т. Манн настроен более созерцательно и субъективно, ограничиваясь в своих романах ши-

строениями; она не обнаруживала в себе поэтому даже зародышевых форм новеллы и Р., а, наоборот, создала своеобразные формы политической эпопеи («воинские повести») и эпопеи религиозной («жития»). Русский Р. начал складываться в эпоху усиления торгово-буржуазных отношений внутри феодального строя, накануне петровских «преобразований». С той поры и до начала



Н. Дмитриев-Оренбургский. Иллюстрация к роману Тургенева «Накануне» (СПБ, 1865)

роками бытовыми картинами своей среды («Семья Буденброков», «Волшебная гора»).

В послевоенный период в Германии развивается революционно-пролетарский Р., наиболее широко и полно представляющий этот жанр в западной революционной лит-ре. Р. этот отличается отчетливым сознанием социальных противоречий и установкой на пролетарскую революцию. Лучшими его представителями являются: В. Бредель («Испытание» и др.), Грюнберг («Пылающий Рур»), Эрнст Оттвальд («Знают, что говорят»), Оскар Мария Граф («Бездна»), Кл. Нейкраунц («Баррикады Веддингга»), А. Зеггер («Восстание рыбаков») и др. На путь перехода от буржуазной к революционной лит-ре вступил в последнее время высокодаровитый Фейхтвангер («Успех», «Семья Опленгейм»).

Следует отметить расцвет Р. в североамериканской литературе XX века, главным образом Р. мелкобуржуазного (Эйтон Синклер, Сивклер Льюис, Драйзер, Ш. Андерсон, Дос-Пассос и др.).

Русский роман имеет свои характерные особенности развития, обусловленные своеобразием исторического процесса этой страны. В древней русской лит-ре господствует безраздельно основанная на церковной догме идеология, в пределах к-рой религиозное миропонимание заняло центральное место. Поэтому и лит-ра той эпохи была целиком проникнута религиозно-моралистическими на-

строениями; она не обнаруживала в себе поэтому даже зародышевых форм новеллы и Р., а, наоборот, создала своеобразные формы политической эпопеи («воинские повести») и эпопеи религиозной («жития»). Русский Р. начал складываться в эпоху усиления торгово-буржуазных отношений внутри феодального строя, накануне петровских «преобразований». С той поры и до начала XX века, т. е. на протяжении всего около 200 лет, русский Р. прошел весь тот путь исторического развития, на к-рый французскому Р. понадобилось до шести столетий. К началу XVIII в. из моралистической, нравоописательной повести («Горелосчастье», «Савва Грудцин» и др.) выросла постепенно мешанская новелла, ярким образцом которой является «Повесть о Фроле Скобееве». Из этой почвы во второй половине XVIII в. возникает мешанская струя личного художественного творчества, изобилующая авантурными романами (Ив. Новиков, М. Комаров, а в особенности М. Чулков со своей «Пригожей поварихой»). Параллельно с этим в аристократической дворянской лит-ре бытуют переводные авантюрно-рыцарские романы, главным образом французские, по образцу которых и русские присяжные писатели эпохи классицизма пытаются создать собственные произведения. Наряду с этим в самом конце XVIII и начале XIX вв. под пером Измайлова, Нарекного и др. возникает нравоучительный Р. приключений, совмещающий в себе идиллические и сатирические зарисовки нравов провинции и столицы. В 20—30-х гг. XIX в. и мешанский и дворянский авантурный «нравоописательный» Р. продолжают развиваться. На пути первого из них мы встречаем и Булгарина («Иван Выжигин») и др. Линия дворянского нравоописательного и изблительного Р. идет от Нарекного и Квитки-Основьяненко («Пан Халявский») и замыкается Гоголем. Параллельно с этим в передовых слоях столичного дворянства очень рано возникает социально-бытовой реалистический Р., опирающийся на соответствующие образцы английского и французского романа. «Евгений Онегин» Пушкина и «Герой нашего времени» Лермонтова становятся образцами для целой плеяды романистов 50—60-х гг., представителей различных слоев дворянства и либеральной буржуазии. Из них Тургенев (см.), Гончаров (см.) и особенно Л. Толстой (см.) достигают большой высоты своими реалистическими Р. В их произведениях, написанных в разных стилях, мы находим ту же, а иногда даже большую глубину типизирующих обобщений социальной действительности, соединенную с той же, а иногда даже с еще боль-

шей силой изобразительной индивидуализации образов, какую обнаруживают и корифеи французского реалистического Р. Особняком стоят Лесков (см.), Достоевский (см.), опирающиеся не на Пушкина—Лермонтова, а скорее на традиции мещанского романа 30-х гг. Особо стоят и Герцен (см.), Чернышевский (см.), Помяловский (см.), Слепцов (см.) и Оммулевский (см.), посвятившие свои романы разрешению социальных проблем, сделавшие на русской почве то, что в немецкой лит-ре создали беллетристы «Молодой Германии» (см. «Немецкая литература»). Последующий период дает такие произведения, как «Анна Каренина» и «Воскресение» Толстого (см.), хотя одновременно начинается падение русского Р., обусловленное постепенным загниванием дворянско-буржуазной общности. В 70—80-х гг. появляется множество охранительных реакционных романистов (Маркевич, Крестовский, Авсеенко и др.), стоящих на чрезвычайно низком познавательном уровне. В 90—900-х гг. русские символисты пользуются формой Р. для выражения своих мистических, романтических чаяний («Огненный ангел» Брюсова, «Серебряный голубь», «Петербург» Белого, трилогия Мережковского и т. п.). В этих Р. мы не встречаем уже той силы и глубины обобщений, к-рые были свойственны буржуазно-дворянским Р. середины века. Здесь герои оказываются не столько типическими фигурами социальной действительности, сколько выражением смутных романтических настроений автора. В соответствии с этим в своем сюжете символисты уходят или в отдаленные эпохи истории или создают исключительные ситуации с элементами фантастики. Некоторые дворянские беллетристы пытаются в это время продолжать традиции Р. классиков-реалистов. Но большинство талантливейших русских прозаиков этой эпохи начали явно отходить от жанра Р. (Короленко, Чехов, Бунин, Андреев, Куприн). Некоторые из них пытаются дать большие, усложненные сюжеты, но не имеют в этом успеха и в лучшем случае создают аморфные статические повести вроде «Деревни» Бунина. Наоборот, писатели революционного протариата в эпоху войн и революций продолжают линию реалистического романа. Горький, за ним Серафимович и другие писатели создают широкие повествовательные полотна, в которых реалистическое изображение действительности звучит призывом к переделке ее («Мать» Горького например). После Октября стремление к широком эпическим формам оказывается главенствующим в советской лит-ре (Шолохов, Фадеев, Панферов, А. Н. Толстой, Леонов, Эренбург, Шагинян и др.). Но сам жанр Р. в связи с новым характером действительности претерпевает изменения. Классический пример нового Р.—«Жизнь Клима Самгина» Горького. Здесь дано художественное изображение событий 40 лет. Насыщенный множеством образов-типов, этот Р. свидетельствует о новом расцвете жанра. Но расцвет этот окажется видимому одновременно и трансформацией Р. как жанра. Новая эпоха с новым социальным самосознанием требует и иных жанровых форм.

ВЫВОДЫ.—Историческое развитие Р. в разных европейских странах обнаруживает довольно большие различия, вызванные неравномерностью соц.-экономического развития и индивидуальным своеобразием истории каждой страны. Но наряду с этим история европейского Р. заключает в себе и некоторые общие, повторяющиеся черты, на к-рых следует остановиться. Во всех основных европейских лит-рах, хотя каждый раз по-своему, Р. проходит какие-то определенные и повидимому закономерные этапы. Роман зарождается в художественной литературе буржуазии в эпоху постепенного разложения феодального строя и возвышения торговой буржуазии. По своему художественному принципу это— натуралистический роман, по тематико-композиционному— авантюрный. В различной степени зависимости от него и в различном хронологическом соотношении происходит развитие авантюрного же, но аристократического романа, романа в стиле «классицизма»; в некоторых странах этот стиль романа не обнаруживает яркости и самостоятельности. В эпоху зарождения и развития промышленного капитализма авантюрный, натуралистический Р. постепенно теряет свое значение. На смену ему приходит Р. социально-бытовой, к-рый возникает и развивается в лит-ре тех слоев капиталистического общества, к-рые оказываются наиболее передовыми, и в условиях данной страны. В ряде стран (Франция, Германия, Россия) в период смены авантюрного Р. социально-бытовым, т. е. в период смены феодального строя капиталистическим, временно приобретает большое значение Р. психологический или романтической или сентиментальной направленностью, отражающей социальную неуравновешенность переходного периода (Жан-Поль, Шатобриан и др.). Расцвет социально-бытового Р. совпадает с периодом роста и расцвета промышленно-капиталистического общества (Бальзак, Диккенс, Флобер, Золя и др.). Создается Р. по художественному принципу—реалистический. Постепенное загнивание капиталистического общества, переход его в эпоху империализма с ее растущими социальными конфликтами приводят к деградации буржуазной идеологии. Познавательный уровень буржуазных романистов понижается. В связи с этим в истории Р. происходит возврат к натурализму, к психологизму, своеобразное разложение Р., основанное на неспособности буржуазных писателей дать широкую монументальную картину жизни, схватить ее в глубоких, ведущих противоречиях (Джойс, Пруст). В процессе своего развития Р. однако не только повторяет некоторую закономерную линию, но и сохраняет некоторые жанровые признаки. Р. исторически повторяется в разных лит-ых стилях, в разных стилях он выражает различные художественные принципы. И при всем том Р. все-таки остается Р.: громадное количество самых разнообразных произведений этого жанра имеет в себе нечто общее, какие-то повторяющиеся особенности содержания и формы, к-рые и оказываются признаками жанра, получающего свое классическое выражение в буржуазном Р. Сколь бы различны ни

были те особенности исторического классового сознания, те общественные настроения, те конкретные художественные идеи, к-рые отражаются в Р., роман выражает собой определенный тип самосознания, определенные идейные запросы и интересы. Буржуазный Р. живет и развивается до тех пор, пока живо индивидуалистическое самосознание капиталистической эпохи, пока продолжает существовать интерес к индивидуальной судьбе, к личной жизни, к борьбе индивидуальности за свои личные запросы, за право на жизнь. Эти особенности содержания Р. приводят и к формальным признакам этого жанра. Тематические буржуазный роман изображает частную, личную, бытовую жизнь и на фоне ее столкновение и борьбу личных интересов. Для композиции Р. характерны более или менее сложная, прямая или ломаная линия единой личной интриги, единой причинно-временной цепи событий, единый ход повествования, к-рому подчинены все и всякие описательные моменты. Во всем остальном Р. исторически бесконечно разнообразен.

Г. Поспелов

РОМАН КАК БУРЖУАЗНАЯ ЭПОПЕЯ.—Хотя в литературах древнего Востока, античности и средневековья есть произведения, во многом родственные Р., но свои типичные признаки Р. приобретает лишь в буржуазном обществе. Все специфические противоречия этого общества, а также специфические черты буржуазного искусства находят свое наиболее полное выражение именно в Р. В противоположность другим формам искусства (например драме), к-рые буржуазная литература усваивает и переделывает для своих целей, повествовательные виды древней лит-ры подверглись в Р. таким глубоким изменениям, что здесь уже можно говорить о преимущественно новой художественной форме.

Общий закон неравномерности духовного развития по сравнению с материальным прогрессом, установленный Марксом, ярко проявляется и в судьбах теории Р.

СУДЬБЫ ТЕОРИИ РОМАНА.—Исходя из общего определения Р., можно было бы предположить, что теория этой специфически новой лит-ой формы разработана в буржуазной эстетике наиболее полно. Между тем действительный ход исторического развития свидетельствует об ином. Первые буржуазные теоретики занимались почти исключительно теми литературными жанрами, эстетические принципы к-рых можно было заимствовать из античной поэзии,—драмой, эпосом, сатирой и т. д. Р. развивается почти совершенно независимо от развития общей теории лит-ры. Она не принимает его во внимание в своих построениях и не влияет на него (в XVII—XVIII вв. Буало, Лессинг, Дидро и др.). Первые серьезные намеки на теорию Р. мы находим в отдельных замечаниях самих великих романистов, ясно показывающих, что они разрабатывали и развивали этот новый жанр вполне сознательно, хотя и не пошли в своих теоретических обобщениях дальше того, что им было безусловно необходимо для их собственного творчества. Это невнимание к специфически новому в буржуазном развитии искусства, разумеется, отнюдь не случайно. Теоре-

тическая мысль молодой буржуазии естественно должна была во всех вопросах эстетики и культуры держаться как можно ближе своего античного образца, в к-ром она нашла острейшее идеологическое оружие для своей борьбы за буржуазную культуру против средневековой. Эта тенденция еще значительно



Н. Гарт. Иллюстрация к роману Вальтера Скотта «Веверлей» [1835]

усилилась, когда растущая буржуазная литература стала проходить через абсолютистскую фазу своего раннего развития. Все формы художественного творчества, не соответствующие античным образцам, органически выраставшие в народном, популярном, иногда даже в плебейском виде из средневековой культуры, игнорируются теорией на этой ступени и часто даже отвергаются как «нехудожественные» (напр. шекспировская драма). Р. же как раз в лице своих первых великих предшественников примыкает непосредственно и органически к повествовательному искусству средних веков; форма Р. возникает из разложения средневековой повести как продукт ее плебейского и буржуазного перерождения.

Лишь вместе с классической немецкой философией появляются первые попытки создать общеэстетическую теорию Р., включить его в систему художественных форм. Одновременно и высказывания великих романистов о своей собственной писательской практике приобретают большую широту и глубину обобщения (Вальтер Скотт, Гёте, Бальзак). Принципы буржуазной теории Р. в ее классической форме были сформулированы именно в этот период.

Но более обширная лит-ра по теории Р. возникает лишь во второй половине XIX в. Те-

перь Р. окончательно утвердил свое господство как типичная форма выражения буржуазного сознания в литературе. Попытки воскресить античный эпос на основе новейшей цивилизации, столь распространенные в XVII—XVIII вв. (Мильтон, Вольтер, Клопшток), теперь прекращаются. Высший пункт в развитии драмы в важнейших европейских странах уже давно пройден. Естественно, что появляется (приблизительно со времени выхода в свет теоретико-полемиических статей Золя) и более обширная лит-ра о Р., хотя она все еще носит скорее публицистический, злободневный, чем теоретико-систематический характер, являясь одновременно и теоретическим обоснованием «нового реализма»: Р. был оторван от великих революционных классических традиций и завоеваний, форма Р. разложилась в соответствии с общим упадком буржуазной идеологии. Как ни интересны эти теории Р. для ознакомления с художественным устремлением буржуазии с середины XIX в., они не могут все-таки разрешить действительно принципиальные проблемы Р., не могут ни обосновать самостоятельность Р. как особого жанра среди других форм эпического повествования ни выяснить те специфические особенности этого жанра, те его художественные принципы, к-рые отличают его от чисто развлекательной лит-ры. Так. обр. для марксистской теории Р. практический интерес представляют взгляды на Р., развитые классической немецкой эстетикой.

Эстетика классического идеализма впервые ставит принципиально вопрос о теории Р., причем одновременно в систематическом и историческом разрезе. Когда Гегель называет Р. «буржуазной эпопеей», он этим ставит сразу и эстетический и исторический вопрос: он рассматривает Р. как тот лит-ый жанр, к-рый в буржуазный период соответствует эпосу. Р. обладает стало быть, с одной стороны, общими эстетическими признаками большой эпической поэзии, а с другой—он претерпевает все те изменения, к-рые приносит с собой столь своеобразная по своему характеру буржуазная эпоха. Этим, во-первых, определяется место Р. в системе художественных жанров: он перестает быть каким-то «низшим» жанром, мимо к-рого высокомерно проходит теория, его господствующее, типическое значение в современной лит-ре признается полностью. А во-вторых, Гегель выводит как раз из исторической противоположности античной эпохи и нового времени специфический характер и специфическую проблематику Р. Глубина такой постановки вопроса проявляется в том, что Гегель, следуя общему развитию немецкого классического идеализма со времен Шиллера, энергично подчеркивает неблагоприятность современной буржуазной жизни для поэзии и строит теорию Р. как раз на противоположении поэтического характера древнего мира и прозаичности современной, т. е. буржуазной цивилизации. Гегель (как задолго до него Вико) связывает образование эпоса с примитивной стадией развития человечества, с периодом «героев», т. е. с таким периодом, когда общественные силы еще не приобрели той само-

стоятельности и независимости от индивидов, к-рые характерны для буржуазного общества. Поэтичность «героического» патриархального времени, типично выразившаяся в гомеровских поэмах, покоится на самостоятельности и самостоятельности индивидов; но, как выражается Гегель, «героический индивидуум не отрывается от того нравственного целого, к которому он принадлежит, а сознает себя лишь в субстанциальном единстве с этим целым». Прозаичность современной буржуазной эпохи заключается, по Гегелю, в неизбежном упразднении как этой самостоятельности, так и непосредственной связи личности с обществом. «В современном правовом государстве публичные власти не имеют сами по себе индивидуального облика, но всеобщность, как таковая, царит в своей всеобщности, в которой жизненность индивидуального оказывается снятой или же второстепенной и безразличной». И в соответствии с этим современные люди в противоположность людям древнего мира отрываются со своими «личными» задачами и отношениями от задач целого; индивидуум делает все, что он делает своими личными силами, лично для себя, а поэтому и отвечает только за свои частные поступки, но не за действия «субстанциального целого», к к-рому он принадлежит. Этот закон, управляющий жизнью буржуазного общества, Гегель безоговорочно признает исторически необходимым результатом развития человечества, безусловным прогрессом по сравнению с примитивизмом «героической» эпохи. Но этот прогресс имеет вместе с тем и ряд отрицательных сторон: человек утрачивает свою прежнюю самостоятельность, подчинение новейшему бюрократическому государству как некоторому принудительному внешнему порядку лишает его всякой самостоятельности; эта деградация уничтожает объективную почву для процветания поэзии, к-рую вытесняют плоская проза и обывденщина. Этой деградации человек не может подчиниться без протеста. «Интерес и потребность в такой действительной индивидуальной целостности и живой самостоятельности никогда нас не покинет и не может покинуть, каким бы плодотворным и разумным мы ни признавали развитие порядка в созревшей гражданской и политической жизни», т. е. буржуазное развитие. Хотя Гегель считает невозможным устранить это противоречие между поэзией и цивилизацией, тем не менее он полагает возможным его известное смягчение. Эту роль выполняет Р., к-рый для буржуазного общества играет ту же роль, что эпос для общества античного. Роман как «буржуазная эпопея» должен, по взгляду Гегеля, примирить требования поэзии с правами прозы, найти некоторую «среднюю» между ними.

В прозаической отныне действительности Р. должен, по Гегелю, «отвоевать для поэзии, поскольку это возможно при данных предпосылках, ее потерянные права». Но это должно быть сделано не в форме романтически застывшего противопоставления поэзии и прозы, а посредством изображения всей прозаической действительности и борьбы с нею; эта борьба заканчивается тем, что, «с одной сто-

роны, недовольные обыкновенным миропорядком характеры под конец приходят к признанию того, что в нем подлинно и субстанциально, примиряются с его условиями и начинают действовать в их пределах; с другой же стороны, они освобождают от прозаической оболочки свои собственные дела и свершения и ставят таким образом на место окружающей их прозы иную действительность, родственную и близкую красоте и искусству».

В теории Р. у Гегеля нашли свое наиболее яркое выражение все крупные достоинства эстетики классического идеализма, но вместе с тем и ее неизбежная ограниченность. Благодаря тому, что классическая немецкая эстетика, хотя и в превратной, идеалистической форме, близко подходит к пониманию одного из существеннейших противоречий буржуазного общества, где материально-технический прогресс достигается ценой нисхождения многих важнейших сторон духовной общественной деятельности, в частности искусства и поэзии, классической эстетике удалось сделать ряд важных открытий, составляющих ее непреходящую заслугу.

Во-первых, она выяснила то общее, что связывает Р. с эпопеей. Практически эта связь сводится к тому, что всякий Р. большого значения стремится, хотя и в противоречивой, парадоксальной форме, к эпопее и как раз в этом неосуществимом стремлении обретает свое поэтическое величие. Во-вторых, значение классической буржуазной теории Р. заключается в осознании исторического различия между античным эпосом и Р. и следовательно в осознании Р. как типично нового художественного жанра.

В рамках настоящей статьи мы не можем подробно говорить об общей теории эпоса в классической философии, хотя именно ею было сделано особенно много для теоретического уяснения композиции гомеровских поэм (значение обращенных вспять мотивов в эпопее в противоположность устремленным вперед мотивам в драме, самостоятельность отдельных частей, роль случая и т. д.). Эти общие положения чрезвычайно важны для уяснения формы Р., ибо они уясняют те формально-творческие принципы, на основе которых Р. может дать полную картину окружающего мира, картину своего времени, как прежде ее давал эпос. Вот как формулирует Гёте эту противоположность между Р. и драмой: «В романе должны преимущественно изображаться умонастроения и события, в драме — характеры и действия. Роман должен двигаться медленно, и умонастроения главного героя... должны задерживать стремление целого к развитию... Герой романа должен быть пассивным, или во всяком случае не слишком активным». Эта пассивность героя Р. требует формальными соображениями: она необходима для того, чтобы вокруг героя можно было развернуть во всю ширь картину мира, между тем как в драме, наоборот, действующий герой воплощает в себе целостность одного общественного противоречия, доведенного до крайнего предела. В то же время в этой теории Р. раскрывается (чего часто не замечают сами теоретики) специфическая осо-

бенность буржуазного Р.: он не может найти и изобразить «положительного героя». Правда, классическая философия суживает и эту проблему, ибо она сознательно стремится к какой-то невозможной середине между борющимися друг с другом взаимнопротивоположными тенденциями капитализма: недаром для нее является образцом «Вильгельм



Титульный лист 1-го изд. романа Гёте «Вильгельм Мейстер» (Штутгарт, 1821)

Мейстер» Гёте — роман, к-рый сознательно ставит себе целью изображение этой «середины». Тем не менее классическая философия выяснила до известной степени различие между эпосом и Р.: так, Шеллинг усматривает задачу Р. в изображении борьбы между идеализмом и реализмом, Гегель — в воспитании человека для жизни в буржуазном обществе.

Насколько важны были эти завоевания классической эстетики, видно из того, что ими окончательно ликвидировались все попытки XVII и XVIII вв. создать и теоретически обосновать современный эпос. Безнадёжность этих попыток проявляется наиболее ярко в том обстоятельстве, что Вольтер в своей теории эпической поэзии полемизирует как раз против героического принципа гомеровских поэм и пытается построить теорию эпоса без всякой героики, на чисто современной основе, т. е. по существу на социальной базе Р. Не случайно конечно Маркс, говоря о неблагоприятности капитализма для поэзии вообще и эпической в частности, указывает именно на «Генриаду» Вольтера как на образец неудавшейся эпической поэмы.

Теоретически правильное отношение к форме Р. предполагает следовательно теоретически правильное понимание противоречий раз-

вития капиталистического общества. До такого понимания никоим образом не могла подняться классическая философия Германии. Для Гегеля, Шеллинга и др. буржуазное развитие было последней «абсолютной» ступенью развития человечества. Т. к. благодаря этому они не могли понять историческую обреченности капитализма, то понимание основного противоречия капиталистического общества (противоречия между общественным производством и частным присвоением) лежало вне их горизонта. Даже философия Гегеля могла только в лучшем случае приблизиться к формулировке некоторых важных следствий, вытекающих из этого основного противоречия. И даже здесь она, эта идеалистическая философия, не могла понять подлинное диалектическое единство социальных противоположностей. И в пределах этих границ Гегель приходит только к верному предвосхищению противоречий капиталистического развития, к предчувствию неотделимости его прогрессивного характера, революционизирующего производство и общество, от глубочайшей деградации человека, которое это развитие за собой влечет.

Буржуазные теоретики — даже классического периода — стоят перед дилеммой: либо романтически прославлять героический, мифический, примитивно-поэтический период человечества и искать спасения от капиталистической деградации человека в возврате к прошлому (Шеллинг) либо же ослабить нестерпимое для буржуазного сознания противоречие капиталистического строя настолько, чтобы стало возможным хоть какое-нибудь приятие и утверждение этого строя (Гегель). Над этой теоретической дилеммой не возвысился ни один буржуазный мыслитель, не возвысился конечно и в теории Р. Да и великие романисты могут подойти к правильному изображению этого противоречия лишь тогда, когда они бессознательно отбрасывают в сторону свои романтические или примиренческие теории.

В силу всего этого, хотя классическая эстетика видит специфическое различие между эпосом и романом, хотя она видит даже, поскольку для нее совершенно ясен характер объективности, сообщаемый древнему эпосу мифом, все огромное значение специфической формы романа («роман объективен только в силу своей формы», говорит Шлегель), она не в состоянии конкретно разработать эти особенности романа и не идет дальше правильного в общих чертах противопоставления романа и эпоса.

СПЕЦИФИЧНОСТЬ ФОРМЫ РОМАНА. — Основы для создания подлинно научной теории Р. впервые были заложены в учении Маркса и Энгельса об искусстве. Материалистическое объяснение неравномерности развития искусства по отношению к материальному прогрессу, враждебности капиталистического способа производства искусству и поэзии, данное Марксом (см. «Маркс»), содержит ключ к пониманию неравномерности развития отдельных родов и жанров искусства. А гениальные мысли Маркса об античном и позднейшем искусственном эпосе во «Введении к

критике политической экономии» и «Теориях прибавочной стоимости», в соответствующих главах книги Энгельса «Происхождение семьи, частной собственности и государства», посвященных разложению родового общества, содержат прямые указания на диалектику развития эпической формы, одну из важнейших ступеней к-рого и составляет Р.

По своим целям и особенностям Р. содержит в себе все характерные признаки эпической формы (см. «Эпос»): стремление к адекватности формы изображения жизни жизненному содержанию, универсальность и широта охвата материала, наличие многих планов, подчинение принципа передачи жизненных явлений через исключительно личное, субъективное к ним отношение (как например в лирике) принципу пластического изображения, когда люди и события выступают в произведении как бы сами по себе, как живые образы внешней действительности. Но своего завершенного и полного выражения все эти тенденции достигают лишь в эпической поэзии античности, образующей «классическую форму эпоса» (Маркс). В этом смысле роман есть продукт разложения эпической формы, утратившей вместе с гибелью античного общества почву для своего расцвета. Роман стремится к тем же целям, что и античный эпос, но никогда не может достичь их, ибо в условиях буржуазного общества, составляющих основу развития романа, способы осуществления эпических целей становятся настолько отличными от античных, что результаты прямо противоположны намерениям. Противоречие формы Р. как раз в том и заключается, что Р. как эпос буржуазного общества есть эпос общества, уничтожающего возможности эпического творчества. Но это обстоятельство, как мы увидим, составляющее главную причину художественных недостатков Р. по сравнению с эпосом, одновременно доставляет ему и ряд преимуществ. Р. как разложение эпоса открывает пути к его новому расцвету, новые художественные возможности, каких не знала гомеровская поэзия.

Из отмеченного выше противоречия между теорией и практикой в развитии Р., из отставания теории от практики в этой области вытекает как будто, что материалом для построения теории Р. с его специфическими особенностями могут служить только сами произведения великих романистов. Однако наряду с, так сказать, «официальной» теорией великих поэтов и мыслителей революционного периода буржуазии мы находим у них еще «эсотерическую» теорию, в к-рой обнаруживается более ясное понимание основных противоречий буржуазного общества.

Так напр. Гегель, ссылаясь в «Феноменологии Духа» на «Племянника Рамо» Дидро, делает весьма далеко идущие выводы из построения и формы этого замечательного произведения: «В этом мире узнается, что ни действительная сущность власти и богатства, ни определенные понятия добра и зла, ни сознание хорошего и дурного, ни благородное и низкое сознание, не содержат в себе истину, — но все эти моменты превращаются друг в друга, и каждый есть противоположность самого

себя... Но язык разорванности и есть высший язык и действительно существующий дух всего этого мира образованности».

Принципы этой гегелевской «эсотерической» теории Р. содержат в себе также и принципы «эсотерической» поэтики Бальзака, который высказывает ее большей частью устами своих героев (и поэтому чаще всего в иронически ослабленной форме). Так, в «Illusions



Гюисан и Жери-Блшар. Гравюра с оборта к роману Бальзака «Кузина Бетти» (Париж, 1888)

perdues» Блонде говорит: «В царстве духа все двусторонне... величие Мольера и Корнеля в том, что они умеют заставить Альсеста говорить да, а Филинту—нет, что Октавиан и Цинна также противоречат друг другу. Руссо написал в „Новой Элоизе“ одно письмо в защиту дуэли, а другое против нее. Решишься ли ты определить его настоящее мнение? Кто из нас мог бы быть судьей между Клариссой и Ловеласом, между Гектором и Ахиллом? Кто настоящим героем Гомера, как судит Ричардсон?» Практически эта поэтика вовсе не приводит Бальзака (как и Гегеля периода «Феноменологии») к нигилистическому скептицизму; она означает только, что Бальзак в своем творчестве доводит до конца глубочайшие противоречия буржуазного общества и останавливается на изображении динамической переплетенности этих противоречий как движущих сил этого общества. Что Бальзак, подобно Гёте и Гегелю, стремился теоретически найти какую-то утопическую «сердину» этих противоречий и даже изобразил ее в некоторых своих романах, это для нас здесь неважно, ибо его значение в исто-

рии Р. состоит как раз в том, что на основном пути своего творчества он уклонился от этой утопии и не пошел дальше изображения существующих противоречий. В этом его достоинство и сила.

Однако творческое постижение антагонистических противоречий как движущих сил капиталистического общества (коренящихся в своей общей форме в классовом антагонизме между собственниками и неимущими) является только предпосылкой для формы Р., а не самой этой формой; уже Гегель заметил, что правильное уразумение «общего состояния мира» образует только предпосылку для собственного «поэтического принципа», для создания и разработки действия. Проблема действия и составляет центральный пункт в теории формы Р.

Всякое познание общественных отношений остается абстрактным и повествовательно неинтересным, если оно не стало основным, объединяющим моментом действия; каждое описание вещей и ситуаций остается мертвым и пустым, если оно является описанием лишь стороннего наблюдателя, а не активным или замедляющим моментом действия. Это центральное положение действия не является формальным изобретением эстетики; оно вытекает, напротив, из необходимости возможно более совершенного отображения действительности. Если надо изобразить реальное отношение человека к обществу и природе (т. е. не только представление человека об этих отношениях, но лежащее в основе сознания бытие в его диалектической связи с сознанием), то изображение действия является для этого единственно подходящим путем. Ибо только когда человек действует, через общественное бытие находит выражение его подлинное существо, подлинная форма и подлинное содержание его сознания, знает ли он об этом или нет и какие бы превратные представления об этом в своем сознании он ни имел. Поэтическая фантазия рассказчика состоит именно в том, чтобы изобрести фабулу и ситуацию, в которых нашло бы действительное выражение это «существо» человека, типическое в его общественном бытии. С помощью такого дара изобретения, который конечно предполагает глубокое и конкретное проникновение в социальные проблемы, великие рассказчики могут создавать такую картину своего общества, из которой можно узнать больше даже в отношении деталей экономики, чем «из книг всех профессиональных историков, экономистов и статистиков этого периода взятых вместе» (Энгельс о Бальзаке).

Условия, при к-рых возникает это действие, его содержание и его форму определяет соответствующая ступень развития борьбы классов. Однако эпос и Р. решают эту общую для них центральную проблему диаметрально-противоположным образом. Для обоих необходимо на показе индивидуальных судеб, посредством поступков и страданий отдельных людей, раскрыть существенные особенности определенного общества. В отношениях индивидуума к обществу, в форме индивидуальной судьбы выявляются существенные

черты конкретно-исторического бытия данной общественной формы. Однако на высшей ступени варварства, в гомеровский период, общество было еще относительно едино. Индивидуум, поставленный в центре повествования, мог быть типичным, выражая основную тенденцию всего общества, а не личное противоречие внутри общества. Царская власть «наряду с советом и народным собранием означает лишь... военную демократию» (Маркс), и Гомер не показывает никакого способа, посредством которого народ (или часть народа) мог быть к чему-либо принужден против своей воли. Действие гомеровского эпоса—это борьба относительно единого общества, общества как коллектива, выступавшего против внешнего врага.

С распадом родового общества из эпоса должна исчезнуть эта форма изображения действия, т. к. она исчезла из действительной жизни общества. Характеры, поступки или ситуации индивидуумов не могут больше представлять все общество, стать типичными для всего общества. Каждый индивидуум представляет уже один из борющихся классов. И от глубины и правильности понимания данной формы классовой борьбы, ее существенных сторон, зависит решение вопроса о типичности людей и их судеб. Чем выше та ступень общественного развития, на которой в дальнейшем возникают попытки обновить формальные элементы древнего эпоса, тем более фальшиво псевдоэпическое изображение общества как единого субъекта, к-рое является результатом этих попыток. Поскольку классовое общество возникло, постольку великий эпос может черпать свое эпическое величие только из глубины и типичности классовых противоречий в их динамической целостности. Эти противоположности воплощаются в эпическом изображении в виде борьбы индивидуумов в обществе. Отсюда возникает—в особенности в позднем буржуазном романе—видимость, будто противоположность между индивидуумом и обществом является его основной темой. Это однако только видимость. Борьба индивидуумов друг с другом приобретает свою объективность и правду только потому, что характеры и судьбы людей типично и верно отображают центральные моменты классовой борьбы. Т. к. однако капиталистическое общество создает экономическую основу для всеобщей взаимной связи, охватывающей всю жизнь людей (общественное производство), то Р. капиталистического периода может дать картину общества в живой совокупности движущих его противоречий. У Бальзака любовь и брак «grande dame» может быть нитью, на к-рую нанизываются черты, характерные для трансформации целого общества. Любовные же истории напр. греческих романов (роман «Дафнис и Хлоя» Лонга и др.) являются идиллами, оторванными от всей жизни общества.

Диалектика неравномерного развития искусства обнаруживается однако в том, что то самое основное противоречие, к-рое создает возможность настоящего действия в Р., к-рое делает Р. преобладающей формой искусства для целой исторической эпохи, приводит вме-

сте с тем к наименее благоприятным условиям для решения центральной проблемы художественной формы, проблемы действия. Характер капиталистического общества таков, во-первых, что общественные силы проявляются здесь в абстрактной, безличной и для поэтического повествования неуловимой форме (это заметил уже Гегель, правда, без понимания экономических причин и поэтому в очень несовершенном и искаженном виде), во-вторых, что буржуазная будничная действительность зачастую не благоприятствует непосредственно ясному осознанию основных социальных противоречий благодаря стихийности буржуазного общества, в к-ром никто не может учесть влияния своих действий на других людей, и столкновение интересов принимает нередко безличный характер. Проблема формы заключается поэтому для великих романов в том, чтобы преодолеть этот неблагоприятный характер материала, чтобы найти ситуации, в к-рых борьба друг против друга имела бы наглядный, четкий, типичный характер, а не характер случайного столкновения, чтобы из последовательности таких типичных ситуаций построить действительно значительное эпическое действие.

«Типичные характеры в типичных обстоятельствах»—так определяет Энгельс суть реализма в области Р. в своем письме о Бальзаке. Но эта типичность означает то, что мы видим именно у Бальзака: необходимое удаление от «средней» повседневной действительности—удаление, художественно необходимое для того, чтобы получились эпические ситуации, эпическое действие, чтобы основные противоречия общества были конкретно воплощены в человеческих судьбах и не являлись лишь абстрактными комментариями к ним. Создание типичных характеров (а тем самым и типичных ситуаций) означает, стало быть, конкретное, образное изображение общественных сил, означает новое, не подражательное, не механическое возрождение «пафоса» античного искусства и античной эстетики. Под пафосом античная философия понимала возвышение узко-индивидуального переживания до растворения в какой-либо великой идее, в гражданском подвиге, словом, в жизни общественного целого. Такое относительное единство всеобщего и индивидуального недостижимо в буржуазной жизни. Отделение общественных функций от частных дел осуждает всякую буржуазную гражданскую поэзию на абстрактную всеобщность; такая поэзия именно благодаря своей пагетике теряет свой пафос в античном смысле этого слова. Но замыкание в собственных делах, обособление друг от друга в буржуазном обществе становится не случайным явлением, а всеобщим законом, и поэтому поиски «пафоса» современной жизни в этом направлении могут до известной степени увенчаться успехом. «Так ночная бабочка летит, после заката всеобщего солнца, на ламповый свет частного» (Маркс).

Великие представители реалистического романа очень рано усмотрели в частной жизни настоящий материал для романа. Филдинг уже называл себя «историографом частной жизни», Ретиф де ла Бретонн и Бальзак опре-

деляют задачу романа в таком же духе. Однако эта историография частной жизни не спускается до уровня банальной хроники только тогда, когда в отдельном явлении конкретно проявляются великие исторические силы буржуазного общества. Бальзак декларативно заявляет в предисловии к «Человеческой комедии»: «Случай—величайший в мире романист; чтобы работа писателя была плодотворной, достаточно изучить действительность. Французское общество—вот настоящий историк, а я только его секретарь».

Этот гордый объективизм содержания, этот великий реализм в изображении общественного развития может быть воплощен в художественном творчестве лишь тогда, когда раздвигаются рамки «средней» повседневной действительности, когда писатель доходит до «пафоса» «частной жизни», говоря словами Бальзака. Но подойти к этому «пафосу» можно только очень косвенными, очень сложными путями. Постигнутые художником общественные силы, противоречивость к-рых он изображает, должны являться в виде характерных черт изображаемых фигур, т. е. они должны отличаться отсутствующей в повседневной буржуазной жизни напряженностью страсти и ясностью принципов и в то же время восприниматься как индивидуальные черты данного индивидуального человека. Так как противоречивость капиталистического общества проявляется в каждом отдельном его пункте, т. е. унижение и рабление человека пронизывают всю внешнюю и внутреннюю жизнь в буржуазном обществе, то всякое страстное и до конца глубокое переживание неизбежно должно сделать человека объектом этих противоречий, бунтовщиком (более или менее сознательным) против обезличивающего действия автоматизма буржуазной жизни. Бальзак подчеркивает в одном из своих предисловий, что читатели совершенно не поняли его отца Горю, если думали найти в нем какую-то покорность: этот наивный и невежественный, часто эмоциональный Горю по-своему такой же бунтовщик, как Вотрен. Бальзак превосходно отмечает здесь тот пункт, где вместе с пафосом может возникнуть эпическая ситуация, эпическое действие и в современном Р. В образах Горю и Вотрена (и, добавим, маркизы де Босеан и Растиньяка) действительно воплощается известный пафос, каждый из этих образов поднят на такую высоту страсти, на к-рой в нем проявляется внутренний конфликт какого-нибудь существенно момента буржуазного общества, и в то же время каждый находится в состоянии субъективно оправданного, хотя и не всегда осознанного бунта, представляя в своем лице один момент общественного противоречия. Лишь благодаря этому такие фигуры находятся в живом взаимодействии, причем великие противоречия буржуазного общества приобретают в них конкретную форму, как их собственные индивидуально переживаемые проблемы. И такая композиция Р., спасающая поэтический вымысел от гибели в прозаической пустыне повседневной буржуазной жизни, отнюдь не является индивидуальной особенностью Бальзака. Прием, с помощью к-рого Стендаль приво-

дит во взаимодействие слишком поздно родившегося якобинца Жюльена Сореля с романтически-роялистской аристократкой Матильдой де ля Моль или Толстой своего князя Нехлюдова с Катей Масловой, в результате чего возникает эпическое действие,—этот прием при всем различии творческих методов в других отношениях основан на одном и том же принципе. Единство индивидуального и типичного может ясно обнаружиться только в действии. Действие, говорит Гегель, «есть наиболее ясное разоблачение индивидуума как в отношении его образа мыслей, так и его целей; то, что человек есть в глубочайшей основе своего бытия, осуществляется в действительности лишь через действие». И эта действительность, действительное единство человека и «судьбы», единство человека с той формой проявления общественных противоречий, к-рая определяет его судьбу,—оно-то и сообщает человеку эту новую, опосредствованную и косвенную форму античного «пафоса». Он типичен не потому, что представляет собой статистическую среднюю индивидуальность свойств какого-либо слоя людей, а потому, что в нем, в его характере и в его судьбе проявляются объективные, исторически типичные черты его класса и проявляются одновременно как объективные силы и как его собственная индивидуальная судьба.

Правильным постижением этого единства определяется плодотворность эпических мотивов, их способность явиться основой для развертывания широкого действия, в котором раскрывается целый мир. Чем конкретнее пафос индивидуального художественного образа сливается с тем общественным противоречием, которое определяет его сугубо, тем больше композиция Р. приближается к эпической бесконечности древних. Правдоподобность действия в смысле средней статистической вероятности не играет при этом почти никакой роли. Великие романисты от Сервантеса до Толстого всегда полновластно распоряжались случаем, и внешняя связь между отдельными действиями в их произведениях чрезвычайно слаба. «Дон-Кихот»—это ряд отдельных эпизодов, связанных между собой исключительно пафосом фигуры героя в его контрастности с Санчо-Пансой и остальной прозаической действительностью. И тем не менее здесь налицо единство действия в большом эпическом стиле, ибо фигуры Р., действующие в конкретных ситуациях, всегда конкретно обнаруживают самое существенное. Наоборот, у новых романистов весьма искусно построенные конструкции пусты и разрознены в эпическом смысле, ибо и правильно наблюдаемые противоположности остаются лишь противоположностями характеров и мировоззрений и не могут разрешиться в действиях.

Казалось бы, что новый пафос как основа композиции Р. отделяет эту композицию от эпоса и приближает ее к драме. Однако на самом деле это не совсем так. Античный социальный пафос, проявляющийся непосредственно, действительно находит в трагедии свое чистое и адекватное выражение. Новый же, многообразно опосредствованный «пафос частной

жизни» может вылиться в действие только при изображении всех посредствующих звеньев в виде конкретных людей и конкретных ситуаций: он разрушает поэтому форму драмы. Драматический характер композиции некоторых романов Бальзака (и даже Достоевского) этому не противоречит; в действительности нельзя представить себе драму, которая заключала бы в себе такое многообразно разветвленное богатство посредствующих деталей. Художественная неполноценность драм великих романистов (Бальзака, Толстого) отнюдь не случайна, как не случайно и то, что обилие противоречивых черт буржуазной жизни нашло свое адекватное выражение в целом ряде замечательных романов, между тем как попытки упростить и сократить это многообразие, вложить его в интенсивную целостность драмы почти все потерпели крушение.

ЗАРОЖДЕНИЕ РОМАНА. — Современный Р. возник со стороны своего содержания из идейной борьбы буржуазии против феодализма. Но резкая оппозиция по отношению к средневековому мировоззрению, почти целиком наполняющая первые великие Р., не помешала им воспринять наследие средневекового повествовательного искусства. Это наследие далеко не исчерпывается теми сюжетными элементами приключений и т. д., к-рые усваиваются новым Р. в сатирически-народной или идеологически переработанной форме. Новый Р. заимствует из средневековой повести свободу и пестроту общей композиции, ее распадение на ряд отдельных приключений, связанных между собой только личностью главного героя, новеллистическую закругленность и относительную самостоятельность этих приключений, широту изображаемого мира. Конечно все эти элементы радикально перерабатываются как по содержанию, так и по форме — и не только там, где они трактуются в пародийно-сатирическом плане. В композицию начинают все сильнее проникать плебейские черты. Гейне правильно считает этот момент решающим: «Сервантес создал новый роман, введя в рыцарский роман правдивое изображение низших классов, примешав к нему народную жизнь». Однако новый материал, художественное овладение которым привело к созданию новой формы Р., возникает не только из этого материального, близкого к жизни, демократического обновления приключенческой тематики старой повести — одновременно в новый Р. проникает и житейская проза. Сервантес и Рабле, эти создатели нового Р., отражают в своих Р. этот значительнейший факт, хотя и делают из него различные выводы. И аристократия Сервантеса и буржуа Рабле восстают против деградации человека в отмирающем феодальном обществе, с одной стороны, и против его деградации в возникающем буржуазном обществе — с другой, хотя пути выхода каждый из них видит по-своему. Впоследствии никогда уже более не достигнутое единство возвышенного и комического в образе Дон-Кихота обусловлено именно тем, что Сервантес гениально борется, создавая этот характер, против важнейших черт двух сменяющих друг друга эпох — против выдохшегося героизма рыцарства и против

с самого же начала ясно обнаружившейся низкой прозы буржуазного общества. Эта своеобразная «борьба на два фронта» заключает в себе тайну несравненного величия и, если можно так выразиться, фантастического реализма этого первого великого Р. Средневековье, эта «демократия несвободы» (Маркс), дает писателям как раз в период своего разложения чрезвычайно богатый и пестрый материал людей и действий. Здесь самостоятельность



В. И. Порфирьев. Иллюстрация к роману Достоевского «Преступление и наказание» [80-е гг.]

и самодеятельность человека еще могут проявиться сравнительно свободно (Гегель считает этот период своего рода возвратом древнего героизма и правильно объясняет величие Шекспира теми возможностями, к-рые предоставляла ему его эпоха). Проза буржуазной жизни была в тот период еще только тенью, падавшей на пестрое разнообразие движущейся жизни, жизни, полной изумительных коллизий и приключений; узость индивидуальной жизни, уродование человека капиталистическим разделением труда еще не успели стать в эпоху Возрождения господствующим общественным фактом.

Однако эта борьба против феодализма и против вырисовывающегося буржуазного уродства дает художнику нечто гораздо большее, чем только благодарный материал для творчества. Пестрый мир форм средневековой жизни остается благодарным материалом и при самой ожесточенной борьбе против всего его общественного содержания; и возникающее буржуазное общество с его новой идеологией проникнуто еще пафосом освобождения человечества от феодального уни-

жения, от общественного и идеологического рабства, от экономической, политической узости и мелочности средневековья. Надпись у зюсти и мелочности средневековья. Надпись на воротах Телемского аббатства «Делай что хочешь!» еще проникнута для Рабле законным и захватывающим пафосом освобождения человечества; этот пафос не снижается и в глазах современного читателя тем обстоятельством, что призыв «делай что хочешь» неизбежно должен был выродиться в дальнейшем в лицемерное «laissez faire, laissez passer» трусливой и подлой либеральной буржуазии. В утопии Рабле все время звучит вдохновенный пафос борьбы против всякого калечения свободного и всестороннего развития человека — тот пафос, к-рый вдохновлял впоследствии историческую борьбу якобинцев, к-рый привел к блестящей критике капитализма у утопистов, особенно у Фурье. Поэтому и борьба Рабле против прозы новой буржуазной жизни — это не мелкобуржуазный бунт против «дурных сторон» цивилизации (как у позднейших романтических противников капитализма). Утопия «серединь», примирения борющихся противников, остается конечно утопией также и у Рабле и у Сервантеса, но для своего художественного воплощения она не нуждается в отказе от изображения антагонистических сил во всей их противоположности; такой угол зрения позволяет возникающему Р. занять совсем иную позицию в вопросе о «положительном герое», чем это стало возможным впоследствии. Сущность господствующих классов буржуазного общества такова, что большой и честный поэт не может найти в их среде «положительного героя». В период возникновения буржуазного Р. единственный в своем роде охват общественных противоположностей, старых и новых форм рабства с точки зрения свободы и самостоятельности человека, позволял романисту внести в изображение своего героя при всех сатирических и иронических нотках черты подлинного «положительного» величия. В дальнейшем развитии всякая «положительность» героя уничтожается критикой, иронией и сатирой тем решительней, чем больше утверждающееся господство буржуазии приводит к регрессу индивидуальности и возникновению «буржуазно-ограниченных людей» (Э н г е л ь с). Чем больше Р. превращается в изображение буржуазного общества, в его творческую критику и самокритику, тем явственнее звучит в нем отчаяние художника, вызванное неразрешимыми для него противоречиями его собственного общества (Свифт по сравнению с Рабле и Сервантесом).

Особенности Возрождения порождают и своеобразный стиль первоначального Р.: реалистическую фантастику. Реалистически схватываются и изображаются романистом великие общественные и идеологические принципы эпохи; реалистичны изображаемые типы, к-рые сквозь пестрое многообразие приключений приводятся художником к подлинным действиям, к подлинному обнаружению своей сущности; реалистична манера письма, вырисовка нужных деталей в их органической связи с великими общественными силами, борьба к-рых раскрывается в этих деталях. Но сама

фабула сознательно не реалистична, фантастична. Фантастика возникает тут, с одной стороны, из утопического понимания великих сил эпохи, а с другой — из сатирического сопоставления истлевающего старого мира и рождающегося нового с великими принципами борьбы против деградации человека. В этой фантастике все еще полно бодрой революционной энергией возникающего нового общества. И в то же время эта фантастика не противоположна реализму, она не составляет контраста — даже с художественной стороны — с общим реализмом изложения, а наоборот, сочетается с ним в органическое целое. Ее источник — в высоте общего мировоззрения этих писателей, в их способности правильно уловить и изобразить действительно важнейшие черты своей эпохи, не забывая о внешнем правдоподобии отдельных ситуаций и сочетания, в к-ром эти черты находят свое выражение. Борьба против средневековья при одновременном усвоении его тематического и формального наследия дает возможность Сервантесу и Рабле культивировать эту своеобразную реалистическую фантастику. И те писатели, к-рые в более поздний период посвятили свою деятельность борьбе против феодализма, могли еще, хотя и в ослабленном виде, продолжать линию этой реалистической фантастики (романы Вольтера). Гулливер Свифта с формальной стороны является продолжением линии Рабле, но чисто сатирический характер свифтовского реализма открывает собой уже новый этап в развитии романа.

ЗАВОЕВАНИЕ РОМАНОМ ОБЫДЕННОЙ ДЕЙТЕЛЬНОСТИ. — Со своим мрачно-пессимистическим взглядом на буржуазное общество Свифт почти так же одинок в XVIII в., как и со своей фантастическо-сатирической формой, лежащей в стороне от главного пути развития Р. в важнейшей капиталистической стране, в Англии, а равно и во Франции. Не то чтобы другие писатели показывали в своих произведениях менее отрицательные факты, менее страшные ситуации и потрясающие картины из «духовного царства животных» возникающего капиталистического общества, общества первоначального накопления. В произведениях Дефо и Лесажа, Филдинга и Смоллета, Ретифа и Лакло, даже Ричардсона и Мариво, у каждого из них по-своему реалистически изображается такой мир, к-рый по своему содержанию мог бы дать вполне достаточный материал для свифтовского пессимизма. Но основной тон всего изображения у этих писателей иной: это — победа буржуазной выдержки и силы над хаосом и произволом. Вальтер Скотт говорит о «Жиль Блазе»: «Эта книга оставляет в читателе чувство удовлетворения самим собой и миром»; «Молл Флэндерс» Дефо и большинство других больших Р. этого периода тоже оканчиваются благополучной развязкой. Писатели относятся так. обр. положительно к своей эпохе, к своему классу, осуществляющему великий исторический переворот. Но это самоутверждение буржуазии связано с большой дозой самокритики: все ужасы, вся мерзость первоначального накопления в Англии, весь нравственный распад и произвол абсолютизма во Франции ра-

зоблачаются в ярких реалистических образах. Можно даже сказать, что с изображением этих родовых мук капиталистического общества впервые возникает реалистический Р. в тесном смысле слова, впервые повседневная действительность завоевывается для художественной литературы.

Р. покидает безбрежную область фантастики и решительно обращается к изображению частной жизни буржуа. Притязание романиста на роль историка частной жизни оформляется в этот период с полной ясностью. Широкие исторические горизонты раннего Р. суживаются, мир Р. все больше ограничивается обыденной действительностью буржуазной жизни, и великие движущие противоречия социально-исторического развития изображаются лишь постольку, поскольку они конкретно и активно проявляются в этой повседневной действительности. Но эти противоречия все-таки изображаются, и реализм обыденной жизни, новооткрытая «поэзия повседневности», художественная победа над прозой этой повседневности—все это только средства для живого конкретного изображения великих общественных конфликтов эпохи. Следовательно этот реализм весьма далек от простого копирования обыденной действительности, от простого воспроизведения ее внешних черт, как этого часто требовала официальная эстетика того времени. Романисты стремятся вполне сознательно к реалистическому изображению типичного, к такому реализму, для которого тщательная отделка деталей есть лишь средство. Филдинг прямо говорит, что зарисовка живых людей, даже вполне удачная в художественном отношении, не имеет никакой цены, если изображенные люди не являются типами. О иронически приводит в пример одного из своих знакомых, нажившего безмошеннических проделок крупное состояние; этот человек, говорит Филдинг, хоть и существует в действительности, но в герои Р. он не годится. Однако принцип типичного, лежащий в основе этого большого реализма, проявляется не только в таком отрицательном выборе. Филдинг продолжает: «Ибо хоть каждый автор должен держаться в границах правдоподобного, однако это вовсе не значит, что описываемые им характеры или происшествия должны быть повседневными, обыденными или вульгарными, какие встречаются на каждой улице или в каждом доме и какие можно найти в нудных газетных статьях».

Все возрастающую в своей силе прозу жизни эти писатели побеждают силой, энергией и самодеятельностью своих типических героев. Великие реалисты этой эпохи видят, в какой мере человек стал игрушкой социально-экономических общественных сил, как мало его воля и моральные правила влияют на его судьбу. Тем не менее поэтический характер Жиль Блаза, Тома Джонса, Молла Фландерса обуславливается их энергичной активностью как типичных представителей восходящего класса: жизнь, определенная в своих событиях и процессах этими социально-экономическими силами, бросает их туда и сюда, но они все-таки благополучно выплывают на берег. С возникновением капиталисти-

ческого общества возникает начинающееся господство человека над природой, причем вначале общественные силы, как ни ужасно их конкретное проявление, не отличаются еще той совершенной отчужденностью от мысли и воли индивида, к-рая свойственна им в уже твердо упрочившемся и автоматически функционирующем капиталистическом обществе. Байрон называет Филдинга «прозаическим



Г. Монз. Иллюстрация к роману Лакло «Опасные связи» (Лондон, 1796)

Гомером человеческой жизни». Этот отзыв является несколько преувеличенным. Но несомненно, что в лучших местах наиболее значительных Р. этого времени есть какое-то своеобразное приближение к первичному эпосу. Так напр. борьба человека с природой как символ возникающего господства общества над природой изображена в первой части «Робинзона» Дефо с несравненной эпической силой и местами действительно приближается к поэзии вещей в древнем эпосе.

И эта поэзия характерна для многих значительных Р. этого периода. Она—поэтическое отражение, эпическое изображение прогрессивного развязывания производительных сил капитализмом, борющимся за общественную гегемонию. Этот прогрессивный характер остается здесь явно преобладающим моментом при всех ужасах, к-рыми сопровождалось капиталистическое развитие. В «Робинзоне» этот момент является почти целиком господствующим, без апологетического замалчивания противоречий; отсюда его особая поэзия, к-рая

выявилась, хотя и не так заметно и ясно, также и в других Р. этого периода.

Эта победоносная энергия героев первых реалистических Р. тоже заключает в себе нечто «посредствующее» между великими противоречиями эпохи и несомненно сообщает им сравнительно «положительный» характер. Но сужение кругозора по сравнению с великими



Г. Крейкшенк [1792—1828]. Иллюстрация к роману Филдинга «История пайденшиша»

романистами первого периода уже проявляется очень ясно в вопросе о положительном характере героя. Это движение по нисходящей линии следует объяснять отнюдь не меньшей одаренностью писателей, а увеличивающейся капитализацией общества и вызываемой ею деградацией человека. «Положительность» героя покупается теперь уже ценой его уклона в сторону некоторой ограниченности и посредственности. Мы имеем здесь в виду не скучную пуританскую религиозность Робинзона; в Жиль Блазе и Томе Джонсе, в крупнейших художественных образах этой эпохи, энергия человеческой самостоятельности тоже уже носит на себе клеймо буржуазной посредственности. Насколько эта тенденция не зависит от вопроса о личной одаренности писателей, видно, во-первых, из того, что в капиталистически менее развитой Франции фигура Жиль Блаза могла остаться сравнительно свободной от этой ограниченности, чего нельзя сказать ни об одном образе английских писателей, к-рые как реалисты часто стояли выше Лесажа, а во-вторых, герои всех этих Р., несмотря на их буржуазную положительность, становились в ходе дальнейшего развития буржуазии все более неприемлемыми для нее в качестве положительных героев (ср. напр. критику Тома Джонса у Теккерея).

Все усиливавшаяся волна капиталистического овеществления, стандартизация быта, нивелировка личности порождают в рамках реалистического Р. самые разнообразные формы выражения субъективного протеста. Так возникает между прочим (как это гениально понял Шиллер) склонность к идиллии как к изображению такого целостного «наивного» отношения человека к природе, к-рое неизбежно и безжалостно отрицается буржуазной цивилизацией. Но величие рассматриваемой эпохи сказывается в том, что даже идиллические повествования того времени запечатлены боевым характером, характером протеста («Вакфильдский священник» Гольдсмита). Как раз те Р., в которых выражается этот субъективный и эмоциональный протест, яснее всего показывают, что великие писатели этого периода наряду с критикой пережитков старого общества дают самокритику собственного класса, строящего новое общество. И мы видим здесь, что, чем энергичнее эта борьба против старого строя, чем больше творческое овладение душевной жизнью изображаемых людей связывается с борьбой против мертвых и мертвящих условностей феодально-аристократического общества, тем глубже и шире становится художественное изображение (например Ричардсон, аббат Прево, Дидро, Стерн). Это—борьба, к-рую буржуазия ведет от имени всего общества за автономию и самостоятельность человеческих чувств. Но чем больше эта тенденция углубляется внутрь, чем больше она выражается в лирическом протесте человеческой индивидуальности против тисков материальной жизни, тем сильнее она разлагает форму повествования, тем больше лирика, анализ и описание вытесняют характер, ситуацию и действие, тем больше ликвидируются великие традиции реалистического овладения действительностью, и все это направление становится предвестником романтики. Руссо и Гёте как автор «Вертера» знаменуют собой наиболее концентрированное выражение этих тенденций. Однако хотя они кое в чем подготавливают романтическое разложение формы Р., но в своем творчестве сами они еще далеки от этого разложения. Тем не менее такие преобладающие в их Р. компоненты, как письма, дневники, исповеди, лирические описания страсти и т. д., уже начинают разлагать эпическую форму романа. Практическое бессилие человека внутренне овладеть все более фетишизирующимся миром капиталистического общества приводит к попытке найти для потерявшей себя человеческой субъективности опору в ней самой, создать для нее ее собственный «независимый», неовеществленный мир внутренней жизни. В Лоренце Стерне эта тенденция впервые находит вполне ясное выражение. Он превращает объективную фантастику старых романов в субъективную фантастичность, сочетания реальных черт действительности—в причудливую орнаментальность формы. Единство повествовательной формы он сознательно разбивает, чтобы с помощью фантастических узоров создать субъективное единство, единство контрастных настроений умиления и иронии; эти контрасты становятся теперь тем зер-

калом, в к-ром отражаются объективные противоречия. Идейной основой этого разложения формы служит релятивистское перенесение реальных жизненных противоречий в «собственную грудь»: оно выражается в релятивистском контрасте между Дон-Кихотом и Санчо-Пансой; каждый из братьев Ценди соединяет в своем лице Дон-Кихота и Санчо-Пансу, ибо каждый является Дон-Кихотом своих собственных идеалов и Санчо-Пансой по отношению к идеалам другого. Этот доведенный до крайности субъективизм и релятивизм Стерна выражает собой одну очень важную и все усиливающуюся впоследствии черту буржуазной идеологии—ее реагирование на возрастающую власть житейской прозы.

ПОЭЗИЯ «ДУХОВНОГО ЦАРСТВА ЖИВОТНЫХ».—Французская революция завершила собой, как говорит Маркс, героический период развития буржуазии. «Едва новая общественная формация успела сложиться, как исчезли допотопные гиганты и все римское, воскресшее из мертвых... Уйдя с головой в накопление богатств и в мирную борьбу в области конкуренции, буржуазия забыла, что ее колыбель охраняли древнеримские призраки». Если в период между французской революцией и самостоятельным выступлением пролетариата на арене мировой истории буржуазная идеология поднимается в последний раз до больших систематических синтезов (Гегель, Рикардо, французские историки эпохи Реставрации), то нечто подобное следует сказать и о Р. Изображение повседневной действительности, достигшее такого совершенства в Р. XVIII в., превращается теперь в простой художественный прием, в средство эпическомументального выражения вполне выяснившейся трагической непримиримости капиталистических противоречий. В известном смысле можно сказать, что Р. возвращается к фантастике своего первоначального периода, но эта фантастика становится уже реалистичной фантастикой обнажившихся противоречий буржуазной жизни; оптимистический пафос превращается в трагическое предчувствие неизбежной гибели буржуазной цивилизации.

Но новая реалистическая фантастика отличается тем, что она уже прошла через романтику. Мы здесь не можем, разумеется, дать социальную и идеологическую характеристику европейского романтического движения (см. «Романтизм»); ограничимся поэтому только тем, что безусловно необходимо для понимания развития Р. Многоликость романтического движения произошла из того обстоятельства, что в нем сочетаются в разной мере у различных писателей или группы и реакционное неприятие Французской революции и смутный протест против мертвящего овеществления, к-рое несет с собой победоносный капитализм. Борьба против прозы буржуазной жизни приобретает в романтике реакционный, обращенный к прошлому характер, но т. к. те общественные течения, идеологическим выражением к-рых является романтика, все время остаются, сознательно или бессознательно, на почве буржуазной действительности, то и романтический про-

тест против буржуазной прозы сам неизбежно опирается на молчаливое признание капиталистического овеществления за некую неотвратимую «судьбу». В области Р. романтизм не может даже и пытаться преодолеть прозаичность жизни с помощью такого творческого метода, к-рый позволял бы открыть в общественной действительности еще сохранившиеся в ней элементы человеческой самостоятельности и сделать их предметом широкого реалистического изображения. Романтизм XIX в. увековечивает, наоборот, в своем творчестве застывшую противоположность объективной прозы и субъективной поэзии и вырождается в бессильный протест против этой прозы. Это социально обусловленное снижение поэтического начала до уровня чего-то бессильно-субъективного проявляется в романтической поэзии частью в тематическом выборе таких общественных укладов, к-рые еще не были охвачены капитализмом (исторические романы Вальтера Скотта); частью в контрастировании поэтической и прозаической стихии с помощью фантастически-утрированной формы (Э. Т. А. Гофман и т. д.); частью в полном отрыве от почвы общественной действительности, в попытке свободно воссоздать поэтическую действительность из субъекта как особую «магическую» сферу (Новалис); частью наконец—и это для дальнейшего развития Р. наиболее важный момент—в символически-фантастической утрировке застывшей вещности внешнего мира, в попытке отнять у него с помощью такой символической стилизации его прозаический характер, сделать его вновь поэтичным. Отвинтившаяся и дико мечущаяся по палубе корабля пушка в романе Виктора Гюго «1793 год» является, пожалуй, наиболее выразительным примером такой стилизации. Пушка, говорит Гюго, «вдруг становится каким-то сверхъестественным зверем. Это—машина, превратившаяся в чудовище. Можно бы сказать, что это раб, который мстит; как будто злоба, живущая в вешах, которые мы называем мертвыми, вдруг вышла наружу... Ее нельзя убить, ибо она мертва. Но в то же время она живет. Она живет темной жизнью, происходящей из бесконечности». Романтика, начертавшая на своем знамени беспощадную борьбу против прозы современной жизни, сводится в конечном счете к бессильной капитуляции перед этой «роковой» прозой и даже переходит в символическое прославление (большей частью невольное), в поэтическую апологетику этой ненавистой прозы жизни.

Нет ни одного крупного писателя в этот период развития Р., к-рый был бы совершенно свободен от романтических тенденций; в этом глубоком и повсеместном влиянии романтики на буржуазную лит-ру со времен Французской революции и проявляется та общественная необходимость, к-рая породила романтические тенденции. Однако великие писатели этой эпохи велики именно тем, что они не капитулируют с жестом непримиримой оппозиции перед наступающей прозой буржуазной жизни, а пытаются самыми различными способами отыскать и художественно изобразить еще сохранившиеся элементы че-

ловеческой самостоятельности. Их борьба против деградации человека при упрочившемся капиталистическом строе глубже, чем борьба романтиков, именно потому, что она более жизненна и не страдает мнимым «радикализмом». Но романтические тенденции действуют во всех этих писателях, как снятые (отчасти) моменты. Мы говорим только «отчасти». Хотя великие писатели-реалисты XIX в. и преодолевают романтизм, поскольку в творческой борьбе против деградации человека они идут гораздо дальше в глубь объективного мира, чем романтики, все же они преодолевают романтическое наследие не целиком. Там, где они уже не в состоянии побороть овеществленность общественных образований, они поневоле должны обращаться к средствам романтической стилизации. Обе формы преодоления романтики, действительная и мнимая, яснее всего выражены у Бальзака. Но эта двойственность в отношении великих писателей рассматриваемого периода к романтике выражается у каждого из них по-своему. Каждому из них можно предъявить двойной упрек в том, что он делает слишком большие уступки прозе жизни, с одной стороны, и романтическому субъективизму—с другой. Эта двусторонняя критика классического Р. прозвучала уже в спорах о гётевском «Вильгельме Мейстере». Шиллер пишет в своем письме к Гёте, резюмирующем его окончательное впечатление от Р., что романтический аппарат последнего, несмотря на все искусство Гёте, все же покажется только «театральной игрой», только «искусственным приемом»; а последовательный романтик Новалис отвергает произведение Гёте как «Кандида, направленного против поэзии»: «Это опозитивированная буржуазная и домашняя история... Художественный атеизм—вот дух этой книги; она очень искусно построена; с помощью дешевого прозаического материала достигнут поэтический эффект».

Эта двойственность в борьбе лучших мыслителей и художников против нисхождения человека при капиталистическом строе, коренящаяся в последнем счете в том, что эта борьба против деградации сама неизбежно ведется на буржуазной почве, между тем как познание причин, порождающих эту деградацию, грозит прорвать все буржуазные рамки,—эта двойственность определяет и позицию писателей в вопросе о «положительном» герое. Гегелевское требование, чтобы Р. воспитывал в читателе уважение к буржуазной действительности, должно было привести в конце концов к созданию положительной личности, выдвигаемой как образец. Но этот положительный герой, как цинично выразился однажды сам Гегель, оказался бы не героем, а филистером, «таким же, как все прочие... Обожаемая женщина, бывшая когда-то единственной, ангелом, приблизительно такова же, как все другие, занимаемая должность связана с трудами и неприятностями, брак—домашний крест, и все сводится стало быть к той же канители, как у других». Итак, осуществление гегелевского требования неизбежно привело бы к пошлости; чтобы осуществить его в поэтической форме, нужно дать почувствовать про-

ническую диалектику этого осуществления (ср. эпизод «Войны и мира»). Вообще по причинам, к-рых мы коснулись выше, примирение общественных противоречий может войти элементом в композицию Р. только тогда, когда оно в сущности не достигается, когда автор изображает нечто иное и большее, чем это искомое примирение противоречий, а именно: их трагическую неразрешимость. Неудача знаменательных авторских замыслов, художественное изображение иной картины мира вместо той, к-рая была задумана, и составляет как раз величие писателей в этот период развития Р. Характеризуя Толстого как «зеркало русской революции», Ленин описывает очень ясно это парадоксальное отношение между намерением художника и его произведением: «Не называть же зеркалом того, что очевидно не отражает явления правильно? Но наша революция—явление чрезвычайно сложное; среди массы ее непосредственных совершителей и участников есть много социальных элементов, которые тоже явно не понимали происходящего...» «Толстой отразил наболевшую ненависть, созревшее стремление к лучшему, желание избавиться от прошлого,—и незрелость мечтательности, политической невоспитанности, революционной мягкотелости» (Ленин и В. И., Сочин., т. XII, стр. 331 и 334). Эти глубокие критические замечания справедливы—*mutatis mutandis*—также и по отношению к Бальзаку и Гёте; и действительно, Энгельс критиковал их обоих с подобной же методологической точки зрения. Отправляясь на поиски своей фантастической и большей частью буржуазно-реакционной утопии «средины», попутно они открыли и изобразили целое обширное царство, царство всемирно-исторических противоречий капиталистического общества.

Изображение этих неразрешимых при капитализме противоречий делает невозможной—в удачных произведениях—фигуру «положительного» героя. Бальзак пишет в одном из своих предисловий, что его Р. оказались бы неудачными, если бы фигуры Цезаря Бирото, Пьеретты, госпожи де Морсоф не были для читателя более привлекательны, чем, скажем, фигуры Вотрена или Люсьена де Рюампре; на самом же деле романы Бальзака удачны именно потому, что верно как раз обратное. Чем глубже художник вскрывает противоречия буржуазного общества, чем беспощаднее разоблачает низость и лицемерие капиталистического общества, тем менее выполнимым становится циничное требование Гегеля о «положительном» герое-филistere. Выше мы указали, что хоть и ограниченные, но свободные и крепкие «положительные» герои романа XVIII в. становились в XIX в. все более неприемлемыми в качестве положительных героев. Требование дать «положительного» героя становится для буржуазии XIX в. все больше требованием апологетическим, требованием, чтобы писатель не вскрывал, а замалывал и примирял противоречия. Уже Гоголь резко выступил против этого требования. «Но не то тяжело, что будут недобольны герои; тяжело то, что живет в душе неотразимая уверенность, что тем же самым героем,

тем же самым Чичиковым были бы довольны читатели. Не взгляни автор поглубже ему в душу, не шевельни на дне ее того, что ускользает и прячется от света, не обнаружь сокровеннейших мыслей, которые никому другому не вверяет человек, а покажи его таким, каким он казался всему городу, Манилову и другим людям, и все были бы радышеньки и приняли бы его за интересного человека». В этих словах Гоголь ясно открывает основную общественную проблематику современного Р.: то, к чему стремятся великие писатели как представители всемирно-исторических прогрессивных тенденций буржуазной революции, противоречит инстинктивным требованиям, предъявляемым к литературе средним индивидом буржуазного общества. Именно то, что составляет величие классиков Р., изолирует их от большинства их собственного класса; именно революционный характер их устремлений делает их непопулярными в буржуазной среде.

«НОВЫЙ» РЕАЛИЗМ И РАЗЛОЖЕНИЕ ФОРМЫ РОМАНА.— Наряду с большим Р. всегда существовала обширная беллетристическая литература чисто развлекательного характера. Она никогда серьезно не подходила к великим общественным вопросам, а просто рисовала мир таким, каким он отражается в среднем буржуазном сознании. Однако в период восхождения буржуазии эта развлекательная беллетристика была далеко не так резко противоположна большому художественному Р., как в период буржуазного упадка. В лит-ом отношении старая развлекательная беллетристика жила еще традициями крепкого народного повествовательного искусства; в общественном отношении она лишь редко опускалась до глубоко лживой, фальсификаторской апологетики. Совершенно не то видим мы в период идеологического упадка буржуазии. Апологетика становится все более преобладающей чертой буржуазной идеологии, и чем резче выступают наружу противоречия капитализма, тем грубее средства, к-рые пускаются в ход для его лживого прославления и клеветы на революционный пролетариат и мятежных трудящихся. Поэтому серьезному, действительно художественному Р. в период после 1848 всегда приходится плыть против течения, все больше изолироваться от широкой читательской массы своего собственного класса. Если это оппозиционное настроение не приводит к переходу на сторону революционного пролетариата, то оно создает вокруг буржуазного писателя атмосферу все более глубокой общественной и художественной изоляции.

Благодаря такому положению крупные писатели этого периода могут использовать из наследия прошлого гл. обр. лишь наследство романтики. Их живое отношение к великим традициям восходящего периода буржуазии ослабевает все больше; даже когда они чувствуют себя наследниками этих традиций, когда они усердно изучают это наследство, они все-таки смотрят на него сквозь романтическую призму. Флобер—первый и вместе с тем величайший представитель этого нового реализма, к-рый ищет путей к реалисти-

ческому овладению буржуазной действительностью наперекор апологетике с ее подлой и банальной ложью. Художественным источником флюберовского реализма являются ненависть и презрение к буржуазной действительности, к-рую он чрезвычайно точно наблюдает и описывает в ее человеческих, психологических проявлениях, но в анализе к-рой он не идет дальше заставшей полярности выступивших наружу противоречий, не проникая в их глубокую подпочвенную связь. Изображенный им мир есть мир окончательно утвердившейся прозы. Все поэтическое существует отныне только в субъективном чувстве, в бессильном возмущении людей против прозы жизни; и действие Р. может заключаться только в изображении того, как это с самого начала бесильно протестующее чувство растаптывается этой низменной буржуазной прозой. Согласно этому своему основному замыслу Флобер вводит в свои Р. как можно меньше действия, рисует события и людей, к-рые почти не выходят над буржуазной обыденщиной, не дает ни эпической фабулы, ни особых ситуаций, ни героев. Т. к. ненависть и презрение к описываемой действительности составляют исходный пункт его творческого метода, то он сознательно отказывается от широкой повествовательной манеры, характерной для всех старых реалистов и даже приближающейся у крупнейших из них к эпическому стилю. Это искусство повествования заменяется у Флобера артистическим описанием изысканных деталей. Банальность жизни, против которой романтически восстает этот реализм, изображается в чисто артистическом плане: не объективно-важные черты действительности стоят в центре внимания художника, а банальная повседневность, к-рую он наглядно воссоздает посредством художественного раскрытия ее интересных деталей.

Сущность романтического наследия состоит так. обр. в ложно поставленной дилемме объективизма и субъективизма. Дилемма поставлена ложно потому, что как этот субъективизм, так и этот объективизм пусты, непомерно взвинчены и раздуты. Но постановка этой дилеммы была неизбежна, потому что она возникла не вследствие личных особенностей или недостаточной честности или одаренности писателей, а была порождена общественным положением буржуазной интеллигенции в период идеологического упадка буржуазии. Замкнутые в магическом кругу объективно-необходимого мира явлений, крупные реалистические писатели этой эпохи тщетно стараются найти объективную твердую почву для своего реалистического творчества и вместе с тем завоевать для поэзии ставший прозаичным мир внутренними силами субъекта. Своим сознательным замыслом Золя преодолевает романтические тенденции Флобера, но только в замысле, только в своем собственном воображении. Он хочет поставить Р. на научную основу, заменить фантазию и произвол вымысла экспериментом и документальными данными. Но эта научность есть только другой вариант эмоционального и парадоксального романтического реализма Флобера: у Золя приходит к господству лже-

объективная сторона романтики. Если Гёте или Бальзак нашли в научных взглядах Жюффруа де Сент-Илера много полезного для уяснения своего собственного творческого метода изображения общества, то это научное влияние только усилило всегда жившую в них диалектическую тенденцию, стремление к раскрытию основных социальных противоречий. Попытка же Золя использовать в таком же смысле взгляды Клода Бернара привела его только к псевдонаучному регистрированию симптомов капиталистического развития, но

сферой. И когда все эти документы будут собраны полностью, тогда роман напишется сам собой. Романист должен только логично распределить факты... Интерес уже не сосредоточивается больше на занимательной фабуле; наоборот, чем она банальнее, тем она будет типичнее». Ложный объективизм такого подхода проявляется здесь очень ярко в том, что, во-первых, Золя отождествляет банально-среднее с типичным и противопоставляет его лишь просто интересному, индивидуальному, а во-вторых—он усматривает характерное и художественно-значительное уже не в действии, не в деятельной реакции человека на события внешнего мира. Эпическое изображение действий заменяется у него описанием состояний и обстоятельств.



М. Щеглов. Иллюстрация к роману Л. Н. Толстого «Анна Каренина» (из издания 1914)

не к проникновению в глубину этого процесса (справедливо говорит Лафарг, что для писательской практики Золя вульгарный популяризатор Ломброзо имел гораздо больше значения, чем Клод Бернар). Экспериментальный и документальный метод у Золя сводится практически к тому, что Золя не участвует в жизни окружающего мира и не оформляет творчески свой собственный жизненный опыт борца, а подходит со стороны—по-репортерски, как правильно выражается Лафарг,—к некоторому общественному комплексу с целью описать его. Золя описывает очень ясно и точно, как он сочинял свои Р. и как они, по его мнению, должны сочиняться реалистическим писателем: «Натуралистический романист хочет написать роман о театральном мире. Он исходит из этого общего замысла, не обладая еще ни одним фактом, ни одним образом. Его первый шаг будет заключаться в собирании всех данных о том мире, который он намерен описать. Он знал такого-то актера, видел такой-то спектакль. Затем он будет беседовать с людьми, лучше всего осведомленными в этой области, будет собирать отдельные высказывания, анекдоты, портреты. Но это еще не все. Он прочтет письменные документы... Наконец он сам побывает в местах, проведет несколько дней в каком-нибудь театре, чтобы познакомиться с мельчайшими деталями театрального быта, будет проводить вечера в ложе какой-нибудь актрисы, постарается по возможности проникнуться театральной атмо-

эпической в особенности; Лессинг ссылается при этом на Гомера, показывая на примере пифа Ахилла, что у настоящего эпического поэта всякий «готовый предмет» разрешается в ряд человеческих действий. Тщательность борьбы даже лучших писателей против все возрастающей волны буржуазной житейской прозы превосходно иллюстрируется тем фактом, что изображение человеческих действий все больше вытесняется в романе описанием вещей и состояний. Золя только дает резкую теоретическую формулировку стихийно совершающемуся упадку повествовательного искусства в современном романе. Золя находится еще в начале этого развития, и его собственные произведения во многих своих захватывающих эпизодах еще близки к великим традициям Р. Но основная линия его творчества уже открывает собой новое направление. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить сцену скачек в «Нана» и в «Анне Карениной» Толстого. У Толстого—живая эпическая сцена, в к-рой, начиная от седла и до собравшейся публики, все эпично, все состоит из действий людей в значительных для них ситуациях. У Золя—блестящее описание происшествия из жизни парижского общества, происшествия, которое вообще никак не связано действенно с судьбой главного героя Р. и при к-ром остальные фигуры присутствуют лишь в качестве случайных зрителей. У Толстого сцена скачек—эпический эпизод в действии Р., у Золя—

простое описание. Толстому не нужно поэтому «создавать» какое-то «отношение» между предметными элементами этого эпизода и действующими лицами Р., ибо скачки составляют у него существенную часть самого действия. Наоборот, Золя вынужден связать скачки с остальными содержаниями своего Р. «символически», посредством случайного совпадения имен выигравшей лошади и героини Р. Этот символ, полученный Золя в наследство от Виктора Гюго, проходит через все его творчество: модный магазин, биржа и т. д. — это доведенные до гигантских размеров символы современной жизни, как Собор парижской богоматери или пушка у Виктора Гюго. Ложный объективизм Золя проявляется ярче всего в этом неорганическом сосуществовании двух совершенно разнородных творческих принципов — только наблюденной детали и только лирического символа. И этим неорганическим характером запечатлена вся композиция его Р.: т. к. описываемый в них мир не строится из конкретных действий конкретных людей и конкретных ситуаций, а есть как бы простое вместилище, абстрактная среда, в которую вводятся лишь задним числом, то исчезает необходимая связь между характером и действием; для требуемого здесь минимума действия достаточно немногих средних черт. Впрочем писательская практика Золя и в данном случае выше, чем его теория, т. е. характеры его героев богаче, чем задумываемые им фабулы, но именно поэтому они и не претворяются в действия, а остаются предметом простых наблюдений и описаний. Число этих описаний можно поэту увеличить или уменьшить по произволу. Научность метода Золя, лишь слегка прикрывающая своим объективизмом осуждение общественных элементов в рисуемой им картине мира, не может так, обр. привести ни к правильному познавательному отображению противоречий капиталистического общества ни к созданию художественно целостных повествовательных произведений. Лафарг правильно указывает, что Золя при всей точности его отдельных наблюдений проходит без внимания мимо важнейших общественных моментов (алкоголизм рабочих в «Западне», противоположность старого и нового капитализма в «Деньгах»). Впрочем для развития романа не так важны фактические ошибки Золя в понимании общественных явлений (хотя старые реалисты, сами участвовавшие в общественной борьбе своего времени, большей частью правильно угадывали истину в решающих вопросах), сколько то обстоятельство, что эти ошибки способствовали ускорению распада формы Р. Современные наследники великих «бытописателей частной жизни» являются лишь лирическими или публицистическими хроникерами текущих событий.

Флобер и Золя знаменуют собой последний поворотный пункт в развитии Р. Мы должны были поэтому остановиться на них несколько подробнее, ибо тенденции к распаду формы Р. впервые появляются у них в ясном, почти классическом виде. Дальнейшее развитие Р. протекает, несмотря на все его разнообразие, в рамках тех проблем, к-рые намечены уже

у Флобера и Золя, в рамках ложной дилеммы субъективизма и объективизма, неизбежно приводящей к ряду других столь же ложных антитез.

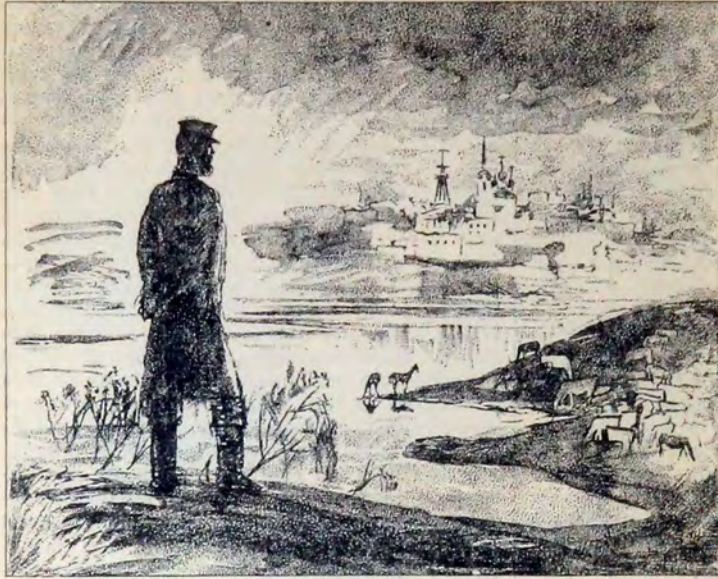
С исчезновением подлинно типичного из характеров и ситуаций появляется ложная дилемма: либо банально-среднее либо нечто только «оригинальное» или «интересное». И в соответствии с этой ложной дилеммой современный Р. движется между двумя равно ложными крайностями «научности» и иррационализма, голого факта и символа, документа и «души» или настроения. Разумеется, нет недостатка и в попытках вернуться к подлинному реализму. Но эти попытки лишь в очень редких случаях идут дальше некоторого приближения к флоберовскому реализму. И это не случайно. Золя как честный писатель говорит о своей собственной писательской работе в позднейший период: «Всегда, когда я углубляюсь в какую-нибудь тему, я наталкиваюсь на социализм». В современном обществе писателю вовсе не нужно разрабатывать тематически непосредственные вопросы пролетарской классовой борьбы, чтобы натолкнуться на проблему борьбы капитализма и социализма, эту центральную проблему эпохи. Но чтобы справиться со всем комплексом относящихся сюда вопросов, писатель должен вырваться из заколдованного круга упадочной буржуазной идеологии. А на это способны лишь весьма немногие писатели, остальные же остаются идейно и творчески замкнутыми в этом все более тесном, все более полном противоречий кругу. Приобретающая апологетический характер идеология нисходящей буржуазии суживает все больше сферу творческой деятельности писателя.

Мы не можем здесь дать даже в самых общих чертах историю развития новейшего Р. Отметим только наряду с общей упадочной тенденцией буржуазной идеологии, кульминирующей в фашистском варварстве, в сознательном подавлении всяких попыток правдивого изображения действительности, те основные типы разрешения проблемы Р., к-рые были испробованы за последние десятилетия. Повторяем: все они остаются в плоскости той ложной дилеммы, к-рую мы уже констатировали у Флобера и Золя. Школа Золя в точном смысле слова вскоре распалась, но золяизм, ложный объективизм экспериментального Р., продолжает жить, только нити, еще связывавшие самого Золя со старым реализмом, рвутся все больше, и программа Золя осуществляется во все более чистом виде (это не исключает появления отдельных удачных произведений в этом роде, каковы напр. некоторые романы Эптона Синклера). Гораздо сильнее представлены, разумеется, субъективизм и иррационализм, проявившийся тотчас же после разложения школы Золя в узком смысле слова. Эта тенденция постепенно превращает Р. в агрегат моментальных снимков с внутренней жизни человека и приводит в конце концов к полному разложению всякого содержания и всякой формы в Р. (Пруст, Джойс). В виде протеста против этих явлений распада возникают самые различные, большей частью реакционные попытки возобновить старую

чувственную наглядность и живость повествования. Одни писатели бегут от капиталистической действительности в деревню, стилизованную под нечто максимально далекое от капитализма (Гамсун), или в еще не охваченный капитализмом мир колоний (Киплинг); другие пытаются, эстетически реконструируя условия старого повествовательного искусства, искусственно восстановить Р. как художественную форму (обрамление рассказа, декоративно-историческая стилизация в духе Кон-

талистическом обществе Маркс характеризует следующим образом: «Класс имущих и класс пролетариата одинаково представляют собой человеческое самоотчуждение. Но первый класс чувствует себя в этом самоотчуждении удовлетворенным и утвержденным, в отчуждении видит свидетельство своего могущества и в нем обладает видимостью человеческого существования. Второй же класс чувствует себя в этом отчуждении уничтоженным, видит в нем свое бессилие и действительность не-

человеческого существования. Класс этот, чтобы употребить выражение Гегеля, есть в отверженности в о з м у щ е н и е против этой отверженности, возмущение, которое необходимо вызывается противоречиями между человеческой природой класса и его жизненным положением, являющимся откровенным, решительным и всеобъемлющим отрицанием этой самой природы» (Маркс и Энгельс, Сочинения, т. III, стр. 55). Поэтому пролетариат с его революционным классовым сознанием способен понять всю диалектику капиталистического развития; рабочий класс видит в бедственности своего положения «революционно-разрушительную сторону», которая опрокинет



Н. Н. Купренов. Иллюстрация к роману Горького «Дело Артамоновых» [1931]

рада Фердинанда Мейера) и т. д. Появляются конечно и такие писатели, к-рые делают героическую попытку плыть против течения и на основе честной критики современного общества сохранить или воскресить великие традиции Р. По мере углубления противоречий и деградации капиталистического строя, с одной стороны, по мере победоносного укрепления социализма в СССР—с другой, по мере роста революционных настроений среди интеллигенции лучшие представители западной лит-ры порывают с буржуазией, что раскрывает для их творчества широкие перспективы и в области Р. (Р. Роллан, Андре Жид, Мальро, Ж.-Р. Блок и др.).

ПЕРСПЕКТИВЫ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РОМАНА.—Мы уже имели случай указать на ту роль, к-рую сыграло в нисходящем развитии буржуазного Р. историческое выступление пролетариата. Созревание пролетарского классового сознания в ходе революционного развития пролетариата порождает как во всех областях культуры, так и в области Р. новые проблемы и новые творческие методы их разрешения. Выше мы могли убедиться, что проблема деградации человека в капиталистическом обществе неизбежно должна была стать центральной проблемой всей эстетики Р. Различное отношение буржуазии и пролетариата к факту всеобщей деградации людей в капи-

стическом обществе; он знает также, что капитализм—это дурная сторона, которая вызывает движение, которая творит историю тем, что она порождает борьбу.

Из этой классово необходимой и принципиально новой позиции пролетариата в вопросе о противоречиях капиталистического общества возникают в связи с соответствующими изменениями в тематике Р. весьма важные новые проблемы формы. Для пролетариата, а следовательно и для социалистического романиста, общество—не «готовый» мир застывших предметов: классовая борьба пролетариата разворачивается в мире героической самодетельности человека. Уже на буржуазном Р. мы видели, к какому эпическому напряжению могла приводить борьба человека за свое внешнее существование и внутреннее благополучие, пока она еще смело велась против феодальной или капиталистической деградации. Пафос этой борьбы усиливается для пролетариата не только потому, что существование трудящегося индивида еще гораздо более угрожаемо при капитализме, но и потому, что борьба против этой вечной угрозы индивидуальному существованию неразрывно связана с общими вопросами всего пролетарского класса, с великой проблемой преобразования общества. Борьба за свое личное существование неизбежно переходит у проле-

тария в борьбу за революционную организацию всего рабочего класса для низвержения капитализма. Строительство пролетарских классовых организаций есть дело героической активности пролетариата. Эта героическая активность еще усиливается тем обстоятельством, что борьба пролетариата есть вместе с тем процесс очеловечения деградированного капитализмом рабочих. Дialeктика самопорождения человека посредством труда и борьбы воспроизводится здесь на высшей ступени исторического развития. Если здесь, по словам Маркса, «воспитатель должен быть сам воспитан», то этот процесс не есть приспособление к прозе буржуазной жизни, как этого требовал Гегель для буржуазного Р., а, напротив, непрерывная борьба вплоть до уничтожения последних остатков деградации человека в обществе и в самом человеке. А из этой ситуации само собой вытекает, что ведущая такую борьбу пролетарская личность необходимо должна стать «положительным» героем. Это новое сближение с эпосом станет еще ясней, если вспомнить, что тогда как даже в величайших буржуазных Р. объективные общественные проблемы могли выражаться только косвенно, посредством изображения борьбы одних индивидов с другими, здесь, в классовой организации пролетариата, в борьбе класса против класса, в коллективном героизме рабочих, появляется элемент стиля, уже приближающийся к сущности древнего эпоса, здесь изображается борьба одной общественной формации против другой. Всемирно-историческое значение М. Горького состоит именно в том, что он выявил все эти новые тенденции, вытекающие из исторического положения пролетариата, и выразил их в художественно законченной форме.

Отмеченные особенности классового развития пролетариата получают свое высшее выражение после его победоносного прихода к власти. Победоносный пролетариат, взявший в свои руки государственную власть, продолжает борьбу за выкорчевывание корней классового общества. Завоевание государственной власти, диктатура пролетариата, планомерное социалистическое преобразование хозяйства, уничтожение экономических противоречий, к-рые были свойственны капитализму, и т. д. — все это приводит и в области Р. к ряду коренных изменений, тематических и формальных. Социализм уничтожает фетишизированную вещьность экономических категорий и общественных учреждений. Мнимая самостоятельность этих последних, их фактически враждебная противоположность трудящимся массам исчезает. «Государство — это мы» (Ленин). Борьба против деградации человека переходит качественно на более высокую стадию, на к-рой она активно направляется против объективных источников этой деградации (разрыв между городом и деревней, между физическим и умственным трудом и т. д.), причем эта классовая борьба в области экономики сопровождается идеологической борьбой против пережитков старого общества в сознании людей. Прежняя неуверенность в завтрашнем дне прекращается, и это дает возможность для искоренения тех видов идеологии, к-рые

неизбежно должны были развиваться на основе этой неуверенности (религия). Классовая борьба за уничтожение классов неразрывно связана с развитием бесчисленных форм новой самостоятельности и активности, нового героизма трудящихся масс, она неразрывно связана с борьбой за нового человека, за «всесторонне развитого человека».

Все эти моменты развития порождают в социалистическом реализме радикально новый тип романа. Но мы смешали бы перспективы развития с самим этим развитием, если бы за победами сегодняшнего дня забыли о борьбе, о внешних и внутренних препятствиях, если на место извилистых путей, предписываемых объективной диалектикой классовых борьбы и социалистического строительства, мы провели бы какую-то утопическую прямую линию.

Именно поэтому надо ясно понять, что здесь идет речь о тенденции к эпосу. Борьба пролетариата за «преодоление пережитков капитализма в экономике и сознании людей» развивает новые элементы эпического. Она пробуждает дремавшую до сих пор, деформированную и направленную по ложному пути энергию миллионных масс, поднимает из их среды передовых людей социализма, ведет их к действиям, которые обнаруживают в них ранее неизвестные им самим способности и делают их вождями стремящихся вперед масс. Их выдающиеся индивидуальные качества состоят именно в том, чтобы осуществлять в ясном и определенном виде общественное строительство. Они приобретают следовательно в растущей степени характерные признаки эпических героев. Это новое развертывание элементов эпоса в Р. не является просто художественным обновлением формы и содержания старого эпоса (хотя бы мифологии и т. п.), оно возникает с необходимостью из рождающегося бесклассового общества. Оно не порывает связи и с развитием классического Р. Ибо строительство нового и объективное и субъективное разрушение старого неразрывно, диалектически связаны друг с другом. Именно участием в борьбе за социалистическое строительство люди преодолевают в себе еще существующие идеологические пережитки капитализма. На художественной лит-ре лежит задача показать нового человека в его одновременно индивидуальной и общественной конкретности. Она должна освоить богатство и многогранность соц. строительства для художественного творчества. «История вообще, история революций в частности, всегда богаче содержанием, разнообразнее, разностороннее, живее, „хитрее“, чем воображают самые лучшие партии, самые сознательные авангарды наиболее передовых классов» (Ленин, Сочин., том XXV, стр. 230). Задача Р. в период строительства социализма и заключается в конкретном изображении этого богатства, этой «хитрости» историч. развития, этой борьбы за нового человека, за искоренение всякой деградации человека. И лит-ра социалистического реализма действительно упорно и честно борется за этот новый тип Р., и в этой борьбе за новую художественную форму, за Р., приближающийся к величию эпоса, но в то же время непременно

сохраняющий существенные признаки Р., его уже достигнуты значительные успехи (Шолохов, Фадеев и др.).

Новое отношение Р. социалистического реализма к проблемам эпического стиля придает вопросу о наследстве на данном этапе развития совсем особое значение. Метод социалистического реализма требует все более энергичного выявления диалектического единства индивидуального и общественного, единичного и типического в человеке. Как ни отличаются общественные условия буржуазного реализма от условий развития социалистического реализма, все же старые реалисты, с их беззаветной смелостью постановки и решения вопросов, представляют то литературное наследство, критическое усвоение которого существенно важно для социалистического реализма. Усвоение наследства этого великого реализма должно быть конечно критическим; оно означает прежде всего углубление творческого метода художественного реализма. Затем, из необходимой тенденции развития социалистического романа в сторону эпической формы вытекает требование, чтобы древний эпос и его теоретическая разработка тоже были включены как важная часть в программу освоения культурного наследства. Для литературы социалистического реализма большое историческое счастье, что ее великий мастер и вождь М. Горький является живым посредствующим звеном между традициями старого реализма и перспективами социалистического реализма. Русская литература не знала того длительного господства декадентщины, какое установилось на Западе в долгие годы революционного застоя. М. Горький находился еще в непосредственных и даже личных отношениях с последними классиками старого реализма (Толстой). Творчество Горького является живым продолжением великих традиций реалистического Р. и вместе с тем их критической переработкой в соответствии с перспективами развития соц. реализма.

Г. Лукач

Библиография: Теория романа: Huet P. D., *Essai sur l'origine des romans*, P., 1670; Blankenburg C., v., *Versuch über den Roman*, 1774; Schlegel F., *Brief über den Roman*, в его кн. «*Prosaische Jugendschriften*», hrsg. v. Minor, Bd II, 2 Aufl., Wien, 1906; Biedermann D., v., *Der Roman als Kunstwerk*, 1870; Spielhagen F., *Beiträge zur Theorie u. Technik des Romans*, Lpz., 1883; Voelker P., *Die Bedeutungsentwicklung des Wortes «Roman»*, «*Zeitschr. f. romanische Philologie*», Bd X, 1886; Wolff M. L., *Geschichte der Romantheorie*, Nürnberg, 1915; Damerle G., *Essai sur le roman*, P., 1925; Sommerfeld M., *Romantheorie u. Romantypus der deutschen Aufklärung*, «*Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwissenschaft*», 1926, S. 459—490; Walzel O., *Formelheiten des Romans*, в его кн. «*Das Wortkunstwerk*», Lpz., 1926, S. 125—151; Massis H., *Réflexions sur l'art du roman*, P., 1927; Grellmann H., *Roman*, в кн. «*Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*», hrsg. v. P. Merker u. W. Stammler, Bd III, Berlin, 1928—1929 (дана литература). История романа. Общая: Dunlop J., *The history of Fiction*, Edinburgh, 1814 (неоднократно переиздавалась, устарела); Keller H., *Der Roman. Geschichte, Theorie u. Technik des Romans*, 4 Auflage, Essen—Ruhr, 1912. Античный роман: Rohde E., *Der griechische Roman u. seine Vorläufer*, 3 Aufl., Lpz., 1914. Средневековый роман: Lot-Bogdine M., *Le roman idyllique au moyen âge*, Paris, 1914; Urdach K., *Die Entstehung des mittelalterl.*

Romans, в его кн. «*Vorspiel*», Bd I, Halle, 1925. Америка: Van Doren C. C., *The American novel*, N. Y., 1926; Marble A. R., *A study of the modern novel*, British A. American, N. Y.—L., 1928. Англия: Cazaian L., *The roman social en Angleterre*, P., 1903; Dibelius W., *Englische Romankunst*, 2 Bde, Berlin, 1910; Maigrón L., *Le roman historique à l'époque romantique*, P., 1912; Saintsbury G., *The English novel*, L., 1919; Baker E. A., *The history of the English novel*, 4 vv., L., 1924—1930; Voinickel E., *Der englische Roman der neuesten Zeit u. Gegenwart in England, seit 1880*, Reichenberg, 1929. Германия: Pineau L., *L'évolution du roman en Allemagne au XIX-e siècle*, P., 1909; Dresch J., *Le roman social en Allemagne*, P., 1912; Mielke H. u. Homann H. J., *Der deutsche Roman des 19 u. 20 Jahrhunderts*, 7. Aufl., Dresden, 1920; Gerhards M., *Der deutsche Entwicklungsroman bis zu Goethes «Wilhelm Meister»*, Halle a/S., 1921; Borchardt H. H., *Geschichte des Romans u. der Novelle in Deutschland*, Bd I, Lpz., 1926. Испания: Schultheiss A., *Der Schelmenroman der Spanier u. seine Nachbildungen*, 1893. Италия: Albertazzi A., *Storia dei generi letterari italiani: il romanzo*, Milano, 1903; Marchesi G. V., *Romanzi e romanzi del Settecento*, s. l., 1926; Antonini G., *Il romanzo contemporaneo in Italia*, Aquila, 1928. Франция: Zola E., *Le roman expérimental*, Paris, 1880; Его же, *Les romanciers naturalistes*, Paris, 1881; Brunetière F., *Le roman naturaliste*, P., 1883; Morillot P., *Le roman en France depuis 1610 jusqu'à nos jours*, P., 1882; Le Breton A., *Le roman au XVIII-e siècle*, P., 1898; Merlant J., *Le roman personnel de Rousseau à Fromentin*, P., 1905; Gilbert E., *Le roman en France pendant le XIX-e siècle*, 5-e éd., P., 1909; Brun L., *Le roman social en France au XIX-e siècle*, P., 1910; Reynier G., *Les origines du roman réaliste*, P., 1912; Его же, *Le roman réaliste au XVII-e siècle*, P., 1914; Le Breton A., *Le roman au XVII-e siècle*, 2-e éd., P., 1913; Martino P., *Le roman réaliste sous le Second empire*, P., 1913; Веселовский А. Н., *акад.*, *Греческий роман*, «*ЖМНП*», ч. CLXXXVIII, 1876, кн. II (по поводу работы о Роде по истории романа); Его же, *Разли и его роман. Опыт генетического объяснения*, «*Вестник Европы*», 1878, III; Его же, *Теория поэтических родов в их историческом развитии*, ч. III. *Очерки истории романа*, новеллы, народной книги и сказки, СПб., 1884 (литографир. курс лекций, читанных в СПб университете в 1883—1884); Его же, *Из истории романа и повести*, вып. 1. *Греко-византийский период*, СПб., 1886 (ср. ред. А. Н. Пышина, «*Вестник Европы*», 1886, XII); То же, вып. 2. *Славяно-романский*, СПб., 1888; Сторженко Н., *Возникновение реального романа*, «*Северный вестник*», 1891, № 12 (переп. в сб. статей автора «*Из области литературы*», М., 1902); Лесевич В., *Происхождение современного романа. Генезис ривагессо, его возникновение, значение и распространение*, «*Русская мысль*», 1898, № 11, в том же, 1901, № 4; Боборыкин П. Д., *Европейский роман в XIX ст.*, Роман на Западе за две трети века, СПб., 1900 (ср. отзывы: Веселовский А. Н., *акад.*, «*Изв. II отд. имп. Акад. наук*», т. V, 1900, кн. 3; Спассович В., «*Вестник Европы*», 1900, № 10; Коган П., «*Русская мысль*», 1900, № 10; Горюфельд А., «*Русское богатство*», 1901, № 1 [ср.: Боборыкин П. Д., «*Истинно-научное знание* (ответ мом критикам)», «*Русская мысль*», №№ 8 и 9]; Сиповский В. В., *Из истории русского романа и повести* (Материалы для библиографии истории и теории русского романа), ч. I, XVIII в., СПб., 1903; Веселовский А. Н., *акад.*, *Введение к изд.: Жозеф Белье. Тристан и Изольда*, перев. А. А. Веселовского, СПб., 1903; Тиандер К., *Морфология романа*, «*Вопросы теории и психологии творчества*», т. II, вып. 1, СПб., 1909; Сиповский В. В., *Очерки из истории русского романа*, т. I, вып. 1 (XVIII в.), СПб., 1909; То же, вып. 2. *Волшебно-рыцарский роман*, СПб., 1910; Головин К. (Орловский), *Русский роман и русское общество*, изд. 3, СПб., 1914; Шкловский В., *О теории прозы*, М., 1925 (статья); *Строение рассказа и романа. Роман тайн. Народный роман. Как сделан Дон-Кихот*; Нусинов И. М., *Проблема исторического романа*, В. Гюго и А. Франс, Гиз, М.—Л., 1927; Грифцов В. А., *Теория романа*, ГАНХ, М., 1927; Французский реалистический роман XIX в., Сб. статей, ГИХЛ, Л.—М., 1932; Социалистический реализм и исторический роман, «*Октябрь*», 1934, № 7 (дискуссия).



