

83

164



#7387

83

11378

ЛГЧ Литературная
энциклопедия т. 4

1930

0-53

Г 2223

КОНТРОЛЬНЫЙ ЛИСТОК
СРОКОВ ВОЗВРАТА

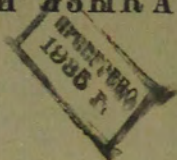
КНИГА ДОЛЖНА БЫТЬ
ВОЗВРАЩЕНА НЕ ПОЗЖЕ
УКАЗАННОГО ЗДЕСЬ СРОКА

Колич. пред. выдач _____

З ТМО Т. 1 млн. З. 3484—80

83
164
0-5 / 564

КОММУНИСТИЧЕСКАЯ АКАДЕМИЯ
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ, ИСКУССТВА И ЯЗЫКА



ЛИТЕРАТУРНАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Н. М. БЕСПАЛОВ, П. И. ЛЕБЕДЕВ-ПОЛЯНСКИЙ,

И. Л. МАЦА, И. М. НУСИНОВ,

Н. А. СКРЫШНИК, **В. М. ФРИЧЕ**

ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР
А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ

ОТВЕТСТВЕННЫЙ СЕКРЕТАРЬ
О. М. ВЕСКИН

ТОМ ЧЕТВЕРТЫЙ



ИЗДАТЕЛЬСТВО КОММУНИСТИЧЕСКОЙ АКАДЕМИИ

1 9 3 0

Handwritten notes and stamps on the left side of the cover:

- 11378
- 47387
- 7223
- 1507
- 1586
- 681
- 15
- 7
- 1937 г.

83

Литературная энциклопедия

8

Л64

ЛМ-ЭН-М-30(Т.4)

СПИСОК ВАЖНЕЙШИХ СТАТЕЙ IV ТОМА

- | | |
|--|--|
| <p>ЕВАНГЕЛИЕ — П. Ф. Преображенский и Р. С.
 ЕВЛАХОВ — Н. К. Пиксанов
 ЕвРЕЙСКАЯ ЛИТ-РА — И. М. Нусинов
 ЕвРЕЙСКИЙ ЯЗ. — А. Зарецкий
 ЕВРИПИД — И. М. Троицкий
 ЕГИПЕТСКАЯ ЛИТ-РА — В. Авдиев и Л. Некора
 ЕГИПЕТСКИЙ ЯЗ. — В. Авдиев
 ЕСЕНИН — Б. Л. Розенфельд
 ЕФРЕМОВ — П. В. Бойко
 ЖАНРЫ — А. Г. Цейтлин
 ЖАНСЕМИН — Ал. Дробинский
 ЖЕРОМСКИЙ — Г. Каменский
 ЖИД — И. И. Анисимов
 ЖИРМУНСКИЙ — Л. И. Тимофеев
 ЖИТИЯ СВЯТЫХ — Л. Э.
 ЖУКОВСКИЙ — Л. Г. Якобсон
 ЖУРНАЛ — Я. О. Зунделович
 ЖУРНАЛЫ РУССКИЕ — Ю. Бочаров и И. Ипполит
 ЗАГАДКА — Ю. М. Соколов
 ЗАГЛАВИЕ — А. Г.
 ЗАГОВОР — Юрий Соколов и Р. Шор
 ЗАЙЦЕВ Борис — М. В. Морозов
 ЗАЙЦЕВ Варфоломей — В. Я. Кирпотин
 ЗАМЯТИН — Э. Б. Лунин
 ЗАНГВИЛЬ — М. Кац
 ЗЕЛИНСКИЙ Ф. — И. М. Троицкий
 «ЗЕМЛЯ И ФАБРИКА» — И. Ионов
 ЗИЯ-Гёг-Алп — Али-Назим
 ЗОЛУШКА — Л. Э.
 ЗОЛЯ — И. Анисимов и М. Клеман
 ЗОШЕНКО — Л. Каган
 ЗУДЕРМАН — Эм. Бескин
 ИБРАГИМОВ — А. Аршаруни</p> | <p>ИБСЕН — Л. Г. Блюмфельд
 ИВАНОВ Всеволод — М. Гельфанд
 ИВАНОВ Вячеслав — Б. В. Михайловский
 ИВАНОВ - РАЗУМНИК — М. К. Добрынин
 ИДИЛЛИЯ — И. Троицкий, Р. Шор и Л. Тимофеев
 ИЗРЕЧЕНИЕ — Р. С.
 «ИЛИАДА» — И. М. Троицкий
 ИМАЖИНИЗМ — Б. Л. Розенфельд
 ИММЕРМАН — Л. Э.
 ИМПРЕССИОНИЗМ — А. Запровская и Б. В. Михайловский
 ИМПРОВИЗАЦИЯ — Л. Э.
 ИНБЕР — Е. Мустангова
 ИНГУШСКАЯ ЛИТ-РА — А. Аршаруни
 ИНДИЙСКАЯ ЛИТ-РА — Р. Шор
 ИНДИЙСКИЕ ЯЗЫКИ — Р. Шор
 «ИНТЕРНАЦИОНАЛ» — А. Дробинский
 ИОКАЙ — Ш. Цобель-Лани
 ИРЛАНДСКАЯ ЛИТ-РА — А. А. Смирнов
 ИРОНИЯ — В. А. Дынник
 «ИСКРА» — И. Ипполит
 ИСПАНО-АМЕРИКАНСКАЯ ЛИТ-РА — К. Н. Державин
 ИСПАНСКАЯ ЛИТ-РА — В. С. Узин
 ИСПАНСКИЙ ЯЗЫК — М. В. Сергиевский
 ИСТОЧНИКОВЕДЕНИЕ — Н. Ф. Бельчиков
 ИСТРАТИ — И. И. Анисимов
 ИТАЛЬЯНСКАЯ ЛИТ-РА — С. С. Мокульский
 ИТАЛЬЯНСКИЙ ЯЗЫК — М. В. Сергиевский</p> |
|--|--|

ИЛЛЮСТРАЦИИ И ПОРТРЕТЫ

(на вкладных листах)

	<i>между стр.</i>		<i>между стр.</i>
ЖУРНАЛЫ РУССКИЕ	224 — 225	«ИЛИАДА»	448 — 449
ЗОЛЯ	352 — 353	ИНДИЙСКАЯ ЛИТ-РА	512 — 513
ИБСЕН	400 — 401	ИРЛАНДСКАЯ ЛИТ-РА	560 — 561
ИДИЛЛИЯ	416 — 417	ИТАЛЬЯНСКАЯ ЛИТ-РА	672 — 673

Подбор иллюстративного материала — *М. Д. Ицеговской.*

Оформление и техническая редакция IV тома — *Л. И. Элькина*

Е

ЕВАНГЕЛИЕ. — Определение Е. [от греческого *euangelion* — в переводе «благая весть»] — термин, прилагаемый теперь почти исключительно к четырем так называемым «каноническим» Е., т. е. принятым христианской церковью в качестве единственно подлинного рассказа об учении Иисуса. Из этих четырех Е. два приписываются непосредственным ученикам Иисуса, Матфею и Иоанну, а другие два — «ученикам учеников», а именно Марку, как ученику апостола Петра, и Луке, как ученику апостола Павла, к-рый хотя и не был, по христианской традиции, прямым учеником Иисуса, но занял равное положение с непосредственными сподвижниками последнего. Три Е. — Матфея, Марка, Луки — объединяются в группу «синоптических» (от греческого «*synopsis*» — «свободное обозрение»), дающих сводку всего якобы известного об Иисусе и вдобавок сходных по характеру повествования и по изложению, в то время как четвертое — Иоанна — стоит несколько особняком и по своим философско-гностическим тенденциям.

Происхождение Е. и история евангельской критики. Вся сложность исторической и лит-ой проблемы, касающейся Е., заключается в том, что исследование Е. как исторического и лит-ого памятника всегда было связано с вопросом о подлинно-историческом Иисусе (в действительности никогда не существовавшем). Этот же последний вопрос лишь в очень малой мере был предметом чисто научного интереса, а всегда служил полем ожесточенной конфессиональной борьбы, начавшейся еще в первых веках христ. эры с критических выпадов против христианской догмы со стороны «языческих» философов (Цельс) и таких представителей раннего христианства, к-рые остались вне господствующей церкви (гностики), и особенно усилившейся со времени реформации, когда протестантские церкви пытались найти в самом «Писании» орудие борьбы с римско-католической церковью. К этому присоединяется то обстоятельство, что по только что указанной

причине исследованием Е. занимались по большей части богословы, стремившиеся не к научному анализу, а к оправданию более или менее резко окрашенной конфессиональной точки зрения. Следует отметить, что сами Е. в значительной степени были причиной столь яркого конфессионализма, проявившегося в историко-литературных спорах по их поводу. Вошедшие в христианский канон четыре Е. далеко не исчерпывают всей «евангельской» лит-ры, циркулировавшей в кругах ранней христианской церкви. Они являются лишь конечным результатом своеобразной церковной селекции, длительной борьбы, происходившей в ранних христианских общинах в связи со сложными социально-экономическими процессами, к-рые повели к образованию епископальной церкви, выработке фиксированного «правила веры» и определению новозаветного «канона». Уже само слово «Е.» не имело ничего специфически христианского. Этот термин прилагался к посланиям римских императоров — в декрете объединения (*κοινόν*) греческих городов Малой Азии, относящемся к 9—8 гг. христ. эры, говорится, что день рождения Августа будет началом «Е.» для всего мира. Несомненно, что уже в самом выборе этого термина заключалось сознательное противопоставление «благой вести» Христа «благим вестям» нечестивой Римской империи. Однако эта христианская «благая весть» в различных христианских общинах, рассеянных по средиземноморскому бассейну, ходила в целом ряде чрезвычайно пестрых, весьма неслаженных между собой и часто взаимно-противоречивых редакций. Жестокая церковная цензура, ставшая особенно строгой после огосударствления церкви при Константине Великом, старательно уничтожала невошедшую в канон евангельскую лит-ру, и до нас дошли лишь ее жалкие обломки, тем не менее показывающие, насколько эта лит-ра была разнообразна по своему содержанию. Все эти «Е.» называются «апокрифическими». Из них особо любопытны: «Е. египтян», «Е. евреев», «Е. ебионитов»,

«Е. Филиппа», «Е. Петра», «Е. Фомы», даже «Е. Евы» (офитское), «Протоэвангелие Иакова». Все эти апокрифические Е. известны только в отрывках. Сюда же относятся остатки безыменных Е. и евангельские цитаты, не содержащиеся в каноне, но встречающиеся у ранних христианских писателей. Несомненно, что в некоторых из этих «апокрифических» Е. элемент фантастики чересчур силен, но некоторые их рассказы вряд ли менее «достоверны», чем подробности, имеющиеся в канонических евангелиях. Само образование канона не прошло без больших трений, — Е. Иоанна вошло в канон с трудом, и некоторые течения раннего христианства (алоги) отрицали его каноничность. Вряд ли канонизирование Е. — процесс, совершившийся не сразу, — прошло также без их окончательной редакционной обработки, и так. обр. в Е. следует видеть не исторический источник о жизни Иисуса, а сводку принятых христианской церковью представлений о жизни ее «Божественного» основателя. Иначе говоря, содержание Е. — скорее богословие, нежели история. В конце концов именно к этому выводу, разумеется с рядом оговорок и недосказанностей, пришла и критическая работа над евангельским текстом, с одной стороны, и проблемой об историческом Иисусе, — с другой.

Несмотря на огромный размер критической лит-ры об Е., отметить ее основные вехи довольно затруднительно. Первым крупным исследователем в этой области был малоизвестный и теперь почти забытый представитель немецкого Просвещения — Герман Самуил Реймарус [1694—1768]. Точка зрения Реймаруса сводилась к тому, что Е. представляет собой не рассказ о подлинной жизни Иисуса, а в значительной степени созданную его учениками легенду о жизни своего учителя. По Реймарусу, Иисус был пророком-мессиянистом, целиком стоявшим на почве иудейской эсхатологии. После смерти пророка тело его было похищено учениками, создавшими и легенду о воскресении, и представление о втором пришествии. Так. обр. Е. — не настоящая история, а проповедь догмы об Иисусе. Изданное Лессингом произведение Реймаруса прошло почти незамеченным, хотя последний во многом предвосхитил выводы евангельской критики конца XIX и начала XX вв. Могучий толчок к дальнейшим критическим изысканиям дала гегелевская философия. Из гегельянской среды вышли произведения Штрауса и Бруно Бауэра. Штраус в первом издании своей «Жизни Иисуса» [1835] попытался дать синтез супранатуралистического и рационалистического толкования Е. Таким синтезом для него было рассмотрение Е. как мифологического целого. Штраусу, действительно, удалось показать наличие сильнейшей мифологической прослойки в Е. и, кроме того, резко отделить Иоанново евангелие от синоптических, отметив минимальную историческую

его ценность. Еще дальше пошел Бруно Бауэр. Взгляды Бауэра особо интересны потому, что он дал Е. значительно более позднюю датировку [II в. христ. эры], попытался понять их как продукт синкретической греко-римской культуры и уже подверг сомнению вообще существование Иисуса как исторической личности. И Реймарус, и Штраус, и Бауэр, несмотря на всю значимость их трудов в научном отношении, оказались изгоями в официальной науке, что не помешало ей однако воспользоваться многими выводами этих исследователей. Особое внимание ученых, принадлежавших к официально-университетским кругам, привлекала «синоптическая» проблема, касавшаяся первых трех евангелий, всегда казавшихся и более историчными и более связанными друг с другом. По выводам их можно сгруппировать в три группы. Прежде всего — это последователи так наз. «теории предания», указывающие на то, что синоптики черпали свой материал из устного предания, совершенно независимо друг от друга; затем идет так наз. «теория источников», утверждающая также независимость синоптиков, но сводящая общность их содержания к использованию общих лит-ых источников, и, наконец, наиболее теперь распространенная «теория использования», предполагающая зависимость синоптиков друг от друга. В своей наиболее убедительной форме эта последняя теория представлена Гольцманом и носит название «теории двух источников» (Zweiquellen-theorie). Ее основная мысль такова: первое и третье Е. (Мф. и Лк.) зависят от второго (Мк.), причем иногда Мк. мыслится в более примитивной форме прото-Марка (Urmarcus), и, кроме того, от несколько более неопределенного источника, условно называемого буквой Q (от немецкого Quelle — источник). Содержание Q, получаемое путем сравнительного анализа мест, общих Мф. и Лк., но отсутствующих у Мк., мыслится неодинаково у различных исследователей. По большей части этот источник представляется как собрание изречений (logoi), приписанных Иисусу (Гарнак, Э. Мейер). Для того чтобы объяснить дальнейшие расхождения Мф. и Лк., вводятся еще специальные, свойственные каждому из них источники.

Датировка. В связи с этой весьма популярной гипотезой происходит и датировка евангельских текстов, относительно синоптиков падающая обычно на вторую половину I в. христ. эры. Однако как гипотеза, так и датировка весьма условны; гораздо более важна дата канонизации Е., когда они были приняты в окончательной своей форме, а это случилось значительно позднее, около 180 г. христ. эры.

Достоверность евангельского предания. Гораздо более важен вопрос о характере самих Е. Весьма сомнительны все попытки заграничных «историков» Е., хотя одна из таких попыток была

сделана в самое последнее время крупнейшим историком древности, Эд. Мейером, попробовавшим поставить Е. Луки на один уровень с такими древними историками, как Полибий. К евангелистам едва ли можно приложить название историка или мемуариста. Они являются скорее чем-то вроде расцодов или «сказителей» о «словах» и «делах» Иисуса. Стоит только вспомнить непочтительное отношение милленариста Папия [II в. христ. эры] к евангельской традиции, стремление сектанта Маркиона [II в. христ. эры] создать свое собственное Е., наконец борьбу, возгоревшуюся вокруг четвертого Е., чтобы понять и всю шаткость представлений ранней церкви об Иисусе и тот принцип, к-рый руководил ею в создании его канонизированного образа. Руководящую роль здесь играло не стремление к какой-то исторической правде, а интерес к фиксации определенного догмата. Составители Е. чувствовали себя очень нетвердо в самой группировке и обработке своей темы. Этим объясняются многочисленные дублиеты в евангельских рассказах (напр. Мк. VIII, 1—23 и Мк. VI, 34—52, VII, 31—37), где один и тот же сюжет с некоторыми вариациями повторяется для большего назидания читателя, прямые ошибки евангелистов (Лк. II, 1—5), путающих исторические события и хронологию, и наконец дальнейшее развитие одного и того же сюжета по пути его усиления — так, из рассказанной у Лк. притчи о богатом и бедном Лазаре у Иоанна получается рассказ о самом невероятном евангельском чуде — воскрешении Лазаря. Последний пример особенно интересен, т. к. на нем хорошо видно, как назидательная притча в дальнейшем развитии традиции превращается в рассказ о великом чуде. Таким образом вошедшие в канон евангелия были прежде всего орудием пропаганды определенных догм, принятых христианской церковью II века, а отнюдь не историческим документом. Неисторический характер евангельских текстов вскрывается и формальным их анализом.

Поэтическая техника Е. Как обычно для жанра дидактического романа, евангелия в своей структуре распадаются на два основных элемента: фабульное повествование, мотивирующее введение нефабульного, «дидактического» материала, и дидактические вставки, составляющие значительную часть текста и в свою очередь мотивирующие введение небольших фабульных повествований — притч.

Формы евангельской дидактики довольно разнообразны: важнейшую роль играет в Е. и з р е ч е н и е, как форма непосредственной подачи поучительного материала. Изречение играет столь существенную роль в композиции Е., что можно рассматривать последние (в особенности Е. Марка) как обрамленные сборники изречений. Соединение изречений в более крупное

единство — наставление, проповедь — скрепляется обычно риторическими фигурами повторения и контраста (на контрасте построена напр. нагорная проповедь), риторической вариации и накопления; в стиле евангельских изречений большую роль играют анафора и эпифора (часто приобретающая характер рефрена, соединяющего группы однотемных изречений), различные формы тавтологии и параллелизма, а также стилистические фигуры, основанные на повторении слов с одинаковой основой. Иногда —



Из Остромирова Евангелия, 1056. Евангелист Лука

в особенности, когда изречение вводится в качестве ответа при обмене репликами — оно заостряется и игрой слов (ср. напр. Мф. VIII, 22).

Наряду с изречением евангельская дидактика иногда пользуется формой к а з у с а (ср. напр. Мф. XXII, 23 и др.); гораздо чаще встречается применение с р а в н е н и я, из развитой формы к-рого вырастает загадка (ср. напр. загадку про «закваску фарисейскую») и особенно часто притча, представленная в различных вариантах — от едва намеченной фабулы (напр. притча про купца и жемчужину) до обстоятельного рассказа с речами действующих лиц и трехчленным, типичным для новеллы, строением (напр. притча о блудном сыне). Техника расположения притч в общем тексте евангельской дидактики свидетельствует часто о риторическом задании, так например в евангелии Матфея притчи располагаются или от менее пространных к более пространным или в обратном порядке.

Особую функцию в структуре Е. несут несюжетные вставки другого типа — пророчества и толкования. Первые стилистически сближают Е. с книгами

пророчеств Ветхого завета, являясь частью комбинацией отдельных стихов оттуда, частью риторическими вариациями на заимствованные из пророчеств темы. На цитатах из книг Ветхого завета построены и евангельские толкования, стилистическая функция которых — в укреплении фикции реальности обрамляющей фабулы романа.

В трактовке повествовательного элемента Е. расходятся значительно больше, чем в трактовке дидактического элемента. В то время как в Е. Марка (где оно занимает половину текста) еще отчетливо выступает служебная функция повествования как обрамления сборника изречений и притч, в Е. Матфея (где оно занимает четверть текста) повествование приобретает законченную форму биографического романа, а в Е. Луки (одна треть текста) осложняется второй тщательно разработанной фабулой-историей Иоанна, играющей лишь роль эпизода в первых двух Е. Общим для всех трех Е. является реалистическая трактовка фабулы, фикция действительности которой подтверждается географическим и хронологическим прикреплением действия, указаниями имен и социального положения действующих лиц, ссылками на свидетельства современников и пророков (ср. выше об евангельских толкованиях), — приемами, типичными для реалистической повести античной литературы. Напротив, в Е. Иоанна биографическая фабула трактуется символически, легко поддаваясь аллегорическому истолкованию; последовательность сюжетного развития нарушается «чудеса» (являющиеся в трех остальных Е. одним из приемов введения дидактики) получают самостоятельное значение как символическое выражение известных философских и богословских положений, стиль евангелий характеризуется тяготением к загадочному, остранным.

Вообще в отношении сюжета Е. следует сопоставить с так называемыми ареталогическими повествованиями, т. е. рассказами о деяниях богов и героев, возникшими в эллинистический период. Особенно следует подчеркнуть влияние восточных и, в частности, египетских и индийских образов на эти ареталогии. В египетской лит-ре трудно провести различие между духовными и светскими мотивами, а влияние этих особенностей египетской лит-ры на иудейскую диаспору, к которой как бы лепилось христианство, несомненно. Влияние ареталогической лит-ры станет еще более ясным, если взять канонические Е. не в том виде, как их дает церковная традиция, а в их естественном окружении апокрифической лит-ры (подробнее о сюжете повествовательной части Е. и ее главном действующем лице — см. «Христос»).

Не только сюжетика, но и внешняя форма Е. указывает на их место в лит-ре эллинизма.

Одно время исследователи утверждали, что новозаветная лит-ра написана на специальном греческом яз. Однако в последнее время (Дейсман) твердо установлено, что яз. новозаветных книг, а в том числе и Е., был «общепринятым» эллинистическим диалектом (koiné) греческого яз., несколько отступающим от классических образцов греческой лит-ры (в основе koiné лежит антицизм со значительной примесью ионизмов). Говоря специально об яз. Е., можно упомянуть еще о примеси арамеизмов и латинизмов (особенно у Мк.). И не только один яз. двигает Е. в общий круг эллинистической лит-ры, снимая с них так обр. всякий ореол божественности, — самый запас их сравнений, оборотов и выражений, с одной стороны, сходен с языком римских бюрократических канцелярий той эпохи, а с другой, — даже в некоторых сюжетах (история о блудном сыне) находит себе параллели в обиходной письменности эллинистической эпохи. Пользуясь общим для эллинизма яз., заимствуя свои сюжеты и моральные сентенции из обиходной лит-ры, Е. и по языку и по содержанию вполне соответствовали вкусам мелкого и состоятельного горожанина Римской империи. Все более и более возрастающий авторитет христианской церкви сделал из Е. основной и непогрешимый источник сведений о происхождении христианства и самой христианской церкви. Догматика и мифология превратились в историю. Наибольшим парадоксом в содержании Е. является то обстоятельство, что может быть ни об одной из исторических личностей древнего мира мы не имеем столько сведений и столько «подлинных» слов и изречений, как об Иисусе, и, тем не менее, при строгом историческом анализе этот реализм в изображении личности Иисуса куда-то испаряется, и остается лишь иконописный лик, созданный церковью для утверждения своей истины и назидания верующих. В области историко-литературной критики Е. является блестящим примером превращения сотворенной легенды в «подлинную историю».

Библиография: Виппер, Возникновение христианства, М., 1818; Жебелев, Евангелия канонические и апокрифические, Ж., 1919; Преображенский, Тертуллиан и Рим, М., 1933; Loisy, Les évangiles apocryphes, 1907; Schweitzer, Von Reimarus zu Wrede, Tübing., 1908; Wendland, Die urchristlichen Literaturformen, Tübing., 1912; Harnack, Die Entstehung des Neuen Testaments, 1914; Meyer, Ursprung u. Anfänge des Christentums, B. I, Berlin, 1921; Preuschen, Antilegomena, Giessen, 1905; Лучш. изд.: E. Nestle [1823] u. v. Soden [1913].

И. Преображенский и Р. С.

ЕВГЕНЬЕВ-МАКСИМОВ [1883—] — псевдоним Владислава Евгеньевича Максимова, литературоведа, преподавателя Ленинградского государственного университета, сотрудника ИЛЯЗВа. Печатался в журналах: «Жизнь для всех», «Русское богатство», «Заветъ», «Вестник Европы» и особенно «Голос минувшего». Работы Е.-М. по большей части построены на обильных материалах цензурных, писательских и редакционных архивов. Методологические воззрения

и приемы Е.-М. тяготеют к историко-культурной школе. Он много работал над творчеством Некрасова, пятитомное собрание сочинений которого в настоящее время редактирует.

Библиография: И. А. Гончаров, Гиз, Л., 1925; В тисках реакции. К столетию М. Е. Салтыкова-Щедрина, Гиз, М. — Л., 1926; Очерки социал-демократической журналистики в России XIX в., Л., 1927; Очерки новейшей русской литературы, изд. 4-е, Гиз, М. — Л., 1927; Некрасов как человек, журналист и поэт, Гиз, Л., 1928.

ЕВДОКИМОВ Иван Васильевич [1887—] — современный писатель. Р. в Кронштадте, в семье флотского фельдфебеля; детство провел в деревне; здесь же получил и первоначальное образование; позднее — служил на железной дороге телеграфистом и др.; пять лет [1903 — 1908] — в вологодской большевистской организации; продолжал образование в провинции и столицах — курсы и Петербургский университет (историко-филологический факультет); после Октябрьской революции — работал библиотекарем, заведующим школой, лектором по истории искусства, техническим редактором и т. д.

В 1915 — 1916 в провинциальных газетах появляются его первые мелкие рассказы. В 1925 напечатана повесть «Сиверко»; вслед за ней писатель публикует крупное произведение — художественную хронику (автором названную «романом») первого десятилетия нашего века — «Колокола». Эти две вещи сразу выдвинули Е. как заметную писательскую фигуру «попутнического» сектора современной лит-ры.

«Колокола» завоевали большую популярность в читательских кругах, показав в Е. даровитого писателя-реалиста. Автор выказал себя знатком тех социальных групп (в том числе рабочий класс кануна 900-х гг. и ближайших последующих лет) и общественных событий, к-рые он взял в качестве объекта изображения. Успех «Колоколов» обусловлен потребностью общества в художественном отображении пройденных этапов революционного движения в России. «Колокола» в известной мере этот существенный пробел и восполнили. В хронике Е. развернуто бытие различных общественных групп: буржуазии, крестьянства, рабочих, социал-демократической интеллигенции, реакционной интеллигенции, мещанства и др. «Колокола» богаты сценами, событиями и ситуациями. Деревня, усадьба, городская окраина, быт рабочей слободы, фабрики, рабочие кружки и сходки, нелегальные типографии с их техникой революционного подполья, организации, забастовки и, наконец, 1905, с баррикадами, жертвами, подавлением революции, с «куцой» конституцией — все это нашло в «Колоколах» свое яркое отображение.

Однако в дальнейшем пути Е. обозначился резкий поворот: роман «Чистые пруды» — вещь типичная для так наз. «легкой литературы» со всеми характерными для обывательского «чтива» устоявшимися традиционными аксессуарами. Большой роман «Заозерье» также не представляет достижения

Е., хотя внешне и обнаруживает возросшее художественное мастерство писателя.

Смысл последнего этапа, переживаемого Е. — в спокойном, «созерцательном» и возможно более объективном бытописании социально отжившего, отошедшего: Е. интересуется преимущественно дореволюционное дворянство и купечество.

Библиография: I. Кроме упомянутого: У Трифона на корешках, Рассказы, изд. «Пролетарий», Харьков, 1927; Овраги, Рассказы, изд. Моск. т-ва печат., М., 1927; Чистые пруды, Роман, изд. «Пролетарий», Харьков, 1927; Собр. сочин., изд. «ЗИФ» (т. I — Зеленые горы, повести и рассказы, М., 1928, тт. II и III — Заозерье, Роман, кн. 1 и 2, чч. 1—4, М., 1928). — Автобиографические сведения см. в сб. Лидина В., «Писатели», изд. 2-е, М., 1928.

II. Отрывки о романе «Колокола»: Смирнов Н., «Новый мир», 1926, XII; Лежнев А., «Печать и революция», 1926, VIII; Селивановский А., «Молодая гвардия», 1927, I; Бек А., И. Евдокимов (Беглые заметки), «На литературном посту», 1927, IX; Майзель М., «Звезда», 1927, IX (отз. об «Оврагах»); Егоров Ж., «Звезда», 1927, VII; Анибал Б., «Новый мир», 1927, VII; Лежнев А., «Печать и революция», 1927, V (отз. о рассказах «У Трифона на корешках»); Николаев Я., «На лит-ом посту», 1927, XXI; Агасов Ш., «Печать и революция», 1928, III; Анибал Б., «Новый мир», 1928, I (отз. о «Чистых прудах»).

III. Владиславлев И. В., Литература великого десятилетия, т. I, Гиз, М., 1927.

ЕВДОШВИЛИ Ираидон [1873 — 1915] — грузинский поэт. Происходит из крестьянской семьи. Литературную деятельность Е. начал в 1893 в журнале «Иверия» и других, а затем в органе молодой грузинской с.-д. партии «Квали». Принимал активное участие в революционном движении 1905. Развитие творчества Е. относится к периоду возникновения промышленного капитализма и обострения классовых отношений в Закавказье. Е. в своих произведениях выражал революционные настроения промышленных рабочих. В революции 1905 стихи Евдошвили стали революционными гимнами. Они исполнялись рабочими на революционных демонстрациях, наряду с марсельезой. Наступившая после революции 1905 реакция вызвала в творчестве поэта пессимистические нотки. Но вера в революцию победила этот пессимизм. Е. не ограничивается только революционными темами. Ему принадлежит ряд прекрасных этюдов, рисующих быт рабочих. В рассказе «Фонтан» показана тяжелая полная опасностей жизнь рабочих на нефтяных промыслах. Это произведение имело большое агитационное значение. Получили у Е. отображение также и образы крестьян, обраемых и истязаемых царскими чиновниками. Однако Е. не ограничился здесь одним только констатированием факта эксплуатации: одновременно он рисует крестьян-революционеров — борцов с самодержавием.

Лирика Е. по своей форме и ритму не отличается оригинальностью, зато содержание ее дает право считать Е. основоположником современной грузинской пролетарской литературы.

Библиография: П. Хуродзе В., Тематический анализ грузинской литературы, Тифлис, 1927; Хаханов А., Очерки по истории грузинской словесности, М., 1906.

Р. Т-ли

ЕВЛАХОВ Александр Михайлович [1880—] — литературовед. Сын чиновника. Окончил Петербургский университет по ист.-филол.

факультету. Был доцентом, потом профессором по кафедре романо-германской филологии в университетах Киева, Варшавы, Ростова на Дону, Баку, Минска. В настоящее время — профессор психиатрии в Государственном азербайджанском университете. Лит-ая производительность Е. огромна. В области западных лит-р он писал о Данте, Петrarке, Золя, Мопассане, Уайльде, Шницлере и др., высказывался и о русских писателях: Гоголе, Лермонтове, Кольцове, Л. Андрееве. Ему принадлежит книжка «Пушкин как эстетик» (Киев, 1909), брошюра «Принципы эстетики Белинского» (Варшава, 1912), статья «Тургенев — поэт мировой скорби» («Русск. богатство», 1904, № 6) и др. Но главными трудами Е. являются два больших издания, тесно связанные друг с другом: «Введение в философию художественного творчества. Опыт историко-литературной методологии» (т. I, Варшава, 1910; т. II, Варшава, 1912; т. III, Ростов на Дону, 1917) и «Реализм или ирреализм? Очерки по теории художественного творчества» (т. I и II, Варшава, 1914). В сумме это составляет свыше 2500 страниц, или 160 печатных листов. Трудно и в зап.-европейской научной литературе подыскать аналогию такой работе, в русском же литературоведении — это случай беспрецедентный. Будучи выполнен хорошо, такой труд составил бы эпоху в науке. Этого, однако, не случилось. Небывало огромный объем был достигнут тем, что автор затолпил свое изложение бесконечными пересказами и цитатами — из поэтов, литературоведов, психологов, философов, публицистов и т. д., на греческом, латинском и всех главных европейских языках. Сам автор вынужден был признать, что его работа «представляет не только исследование, но вместе с тем и собрание материалов» — собрание беспорядочное, хаотичное. Исследование, точный, логизированный анализ, систематичность и документация далеко не всегда наличествуют в работах Евлахова. Изложение ведется в манере критического фельетона, с вкусовыми оценками и в стиле, о коем можно судить по двум наудачу взятым образчикам: «Первая система гения — это громадная арфа с тысячью звучащих струн, это — такое чувствительное стекло, что отражает все лучи, в том числе и ультрафиолетовые»; «художник — это медведь, сосущий свою собственную лапу, или скорее — это вампир, высасывающий из себя свою собственную кровь». Многословие, недисциплинированность мысли, отсутствие точных приемов изучения вызвали в среде специалистов многочисленные и резкие протесты. По работы Е. не могли быть плодотворными и по существу и типу его мышления. Воспитанник романо-германского отделения Петербургского университета, Е. считал себя учеником Александра Веселовского (см.); ему он посвятил свое «Введение» и характеристике его взглядов отвел в этой работе немало страниц. Вернее, Е. был учеником учеников Веселовского (он сам называет среди них Д. К. Петрова). Е.

получил вычку в той особой петербургской ученой среде, которая стилизовалась по типу буржуазно-европейской науки, с уклоном в так наз. «филологический метод» (см. «Метод филологический»), с отталкиванием от русской культурно-исторической и публицистической школы Пышина (см.). Одновременно это было и отталкиванием от русской «гражданской поэзии» в сторону «чистого искусства». Годы, когда формировались взгляды Е., были временем политической реакции после 1905, временем ликвидации в кругах буржуазной интеллигенции революционных и социалистических увлечений. С неутомимой настойчивостью Е. всюду твердит: «индивидуализм — вот закон всякого искусства»; «искусство и литература вовсе не нуждаются ни в общественном самосознании, ни в народной свободе»; «творчество — антиобщественность». С такой же настойчивостью Е. проповедует аморализм искусства, уснащая страницы цитатами вроде следующей (из Шопенгауэра): «поэт может настолько же воспевать сладострастие, как и мистику... никто не должен предписывать поэту быть благородным или высоким, моральным». С особенным предпочтением Е. цитирует французских декадентов; его авторитеты — Шопенгауэр, Ницше, Уайльд. При его незаурядной начитанности и страсти к ссылкам на «лит-ру вопроса» поразительно отсутствие цитат из искусствоведов-марксистов. Ко времени выхода в свет книги Е. в легко доступной, легальной печати уже имелись работы Плеханова, Фриче, Луначарского, Роланд-Гольст. Для Е. они не существуют. Характеризуя всевозможные «методы», Евлахов совершенно игнорирует марксизм; если и упоминается Фриче, то чтобы насильственно притянуть цитату из него в компанию цитат из буржуазных литературоведов или чтобы резко отозваться об отрицательной рецензии Фриче на первый том «Введения». Это замалчивание для Е. чрезвычайно характерно. Не то, чтобы Е., осознав, так или иначе преодолевает учение марксизма: понятие классовости литературы и искусства просто не вмещается в его сознание. По мотивам технических дефектов и дилетантизма огромные книги Е. были отвергнуты в академической среде; по явным буржуазным тенденциям и совершенной чуждости научно-материалистическому методу они отвергнуты марксистами.

Однако не все в работах Е. поддежит огульному осуждению. На фоне эпитонов культурно-исторического метода и беспринципных собирателей сырых материалов Е. выделяется смелой попыткой оторваться от изжитой традиции и поставить вопросы литературной методологии наново. Он протестовал против «культы фактов». Во «Введении» им ставился вопрос об общей научной методологии и о том, наука ли история литературы. Мобилизуя обширную историографию, Е. критикует различные методы, применявшиеся в литературоведении: этический, публицистический, филологический,

сравнительный, исторический, эстопсихологический, эволюционный, биографический. Первые два Е. считает «ненаучными», остальные — научными, но «нерациональными»; в четвертом томе «Введения» предполагалось дать «построение рациональной методологии истории лит-ры», но он не вышел по обстоятельствам военного и революционного времени. Следует признать, что в ряде частных случаев Е. удалось сказать свежее и меткое слово; нередко он превосходит постановку вопроса в новейшем литературоведении. Так, его рассуждения на тему: наука ли литературоведение — соотносительны главе о «номологических обобщениях» в книге П. Н. Сакулина «Синтетическое построение истории литературы» [1925]. После Е. новыми кажутся характеристики методов у акад. Перетца. Критика так наз. «биографического метода» у Е. предупреждает высказывания формалистов и возражения литературоведов группы В. Ф. Переверзева. Предвосхищает формализм и тезис, настойчиво выдвигаемый Е.: «история лит-ры — история поэзии, история поэзии — история форм». Сюда же примыкают любопытные высказывания Е. о телеологии художественных приемов (что имеет известное значение и для проблем творческой истории), а также — о соотношениях формы и содержания. Сам обладая разнообразными познаниями в области других искусств, Е. настойчиво сближает литературоведение с искусствоведением, чему были совершенно чужды литературоведы-дидактики. В померно распухшем рассуждении «Реализм или ирреализм?» Е. борется с традиционным пристрастием историко-культурного метода к так наз. «художественному реализму», иронизирует над тем, к-рые «пишут о русской женщине по романам Тургенева и Гончарова и др., исследуют действительность по продуктам фантазии».

За последнее время Е. от прежних эстетических и психологических установок перешел к биологическому осознанию лит-ры, для чего, будучи уже профессором литературоведения, учился на медицинском факультете (см. его новейшую работу «Психология творчества как биологическая проблема», «Журнал теоретической и практической медицины», изд. Азербайджанского гос. университета, т. I, кн. 3—4, Баку, 1925). Характерен и этот поворот: если не эстетика и психология, то биология — лишь бы не социология.

Библиография: I. Сочинения Е. указаны в тексте.

II. Ф р и ч е В. М., Рец. на I том «Введения в философию художеств. творчества», «Современный мир», 1911, кн. III; В а р т Ф. р., д-ла, Субъективизм и диалектизм в историко-литературной критике, «Голос минувшего», 1914; Полемяка Л. Бердяевского в «Русск. филологич. вестнике», 1913, т. LXX; П е р е т ц В. Н., Методология истории русской литературы, Киев, 1914; Е г о ж е, Краткий очерк методологии истории русской литературы, П., 1922.

Н. Ликанов

ЕВРЕИНОВ Николай Николаевич [1879—] — драматург и театральный теоретик. По исходной точке зрения своего изощренного эстетизма он очень близок Оскару Уайльду (см.). Как Уайльд скорбел об «упадке лжи»,

видя в ней принцип высшего творчества, так и Е. считает признаком общекультурного оскудения «упадок поэмы и фразы» и выдвигает врожденный человечеству инстинкт «театральности» основой всякого «жизненного порыва» и «творческой эволюции». Этот «магический» инстинкт театрального «преображения» и игры рисует Е. как «всемагнит и всемотор» человечества во всем его историческом пути. Таким образом мировоззренчески-эстетическая точка зрения Е. шире непосредственного понятия искусства, она — искусство жизни, она — по его определению — «театрокрация», «театр для себя». Подобно Уайльду и Е. тянет при этом часто ко всему вычурному, пряно-эротическому и извращенному, к «гимну-поэме».

Самое происхождение театра Евреинов хочет видеть в фаллическом культе Диониса и связанном с ним аграрно-эротическом разгуле, вначале носившем жестокий, вплоть до жертвоприношений, характер и только позже смягчившемся до того, что Плутарх мог уже говорить о нем, как о празднике веселом и простом.

В области театрального метода Е. долгое время увлекался вполне совпадающей с его мировоззрением и по существу перерастающей рамки театра идеей монодрамы. Сущность монодрамы — в такой реконструкции литературно-театрального образа, когда театральная драма становится «моей драмой», т. е. драмой самого зрителя, который тем самым делается действующим лицом. Произведением, близким к монодраматической форме, он считает «Черные маски» Леонида Андреева. Не получив удовлетворения в таком монодраматическом построении спектакля на сценах больших театров (театры Комиссаржевской и Суворина в Петербурге), Е. со всей страстностью переносит свои искания в область малых форм сценического гротеска («Веселый театр» и театр «Кривое зеркало», руководимый известным театральным критиком А. Р. Кугелем). Крайний субъективизм, эстетический культ «искусственности» Е. были конечно только отражением пресыщенности эпохи буржуазного «декаданса» (упадочничества), имевшего в Евреинове одного из ярких, темпераментных и разносторонних выразителей.

Библиография: Введение в монодраму, СПб., 1909; Испанский театр XVI—XVII вв., Сб. ст. Дриана Н. Миклашевского К. и Евреинова Н., СПб., 1911; К постановке «Хальперника», Реферат, СПб., 1913; Про зена sua. Режиссура. Лидеи. Посл. проблемы театра, СПб., 1913; Театр как таковой. Обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства и жизни, СПб., 1913 (2-е доп. изд. под ред. П. Ярославцева, П., 1923); Драматические сочин., т. II, СПб., 1914; Театр для себя, ч. I, СПб., 1915; Провхождение драмы. Первобытная трагедия и роль козла в ее возникновении. Фольклористические очерки, П., 1921; Первобытная драма германцев. Из истории театра германо-скандинавских народов, П., 1922; Театральные инвенции, М., 1922; Театральные новации, П., 1922; Театрализация жизни. (Поэт, театральная жизнь), [характеристика В. Каменского], М., 1922; «Самое главное». Для кого комедия, а для кого и драма, в 4 д., П., 1921; Оригинал о портретах. (К проблеме субъективизма в искусстве), М., 1922; Драматические сочин., т. III (Пьесы из репертуара «Кривого зеркала»), П., 1923; Азаель и Дионис. О предложении сцены в связи с зачатками драмы у семитов, предидел. В. И. Кауфмана, М., 1924.

Эм. Бескин

ЕВРЕЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА. ЛИТ-РА XIII—XVIII вв. — Начало Е. л. восходит к XIII в. Однако значительные произведения сохранились только с XIV в. Она возникает в Западной Германии, где до чумы 1348—1349 жизнь еврейских масс была особенно интенсивна. Со второй половины XIV века радикально изменяется экономика еврейства, а вместе с ней и его правовое, политическое и общественное положение в Германии. Евреи вытесняются из крупной торговли и постепенно также из мелкой и средней. Изменяется и круг их клиентов. До «черной смерти» это был феодальный класс: князья, епископы, духовенство, рыцари; после эпидемии чумы 1348—1349 их клиентурой становятся городские слои и крестьянство. До XV века Е. л. находится в кругу феодально-рыцарской культуры. С XV в. на старые поэтические формы и традиции оказывают влияние новые городские, буржуазные тенденции. Главные носители Е. л. в последние три столетия средневековья — странствующие еврейские народные певцы — «шпиллайт» (Spielleit) и «зингеры» (Singer), к-рые делятся на «нарен» (Naren) и «веселых евреев» (freiliche Juden). Они культивируют сатирическую и веселую, а подчас и откровенно эротическую песнь. Так сохранились талантливые сатиры «наров» против заправил еврейской общины. Были среди них также эпические певцы; они обрабатывали немецкие героические легенды и рыцарские романы и приспосабливали их к еврейским традициям. Так напр. они устранили, насколько это было возможно, христианскую окраску и фразеологию рыцарского романа, сокращали детализацию изображения боев и турниров, к-рые занимали там большое место, но не представляли особого интереса для еврейской аудитории. Они упразднили также лирические отступления, характерные для литературы рыцарства. Сохранились фрагменты, даже целые произведения, а подчас только сообщения об обработках еврейским «шпильманом» и таких произведений, как поэмы круга Дитриха Бернского, Мастера Гильдебрандта, романа об Артуре, песен о Нибелунгах и мн. др.

Постепенно еврейские «шпильманы» переходят к родному материалу. Они разрабатывают в духе героической легенды библейские темы, легенды из Мидраша, вносят в эти истории элементы средневекового быта, широко используют фантастику Мидраша и очень часто подают весь этот материал в сценически-юмористических тонах, столь свойственных «шпильманам». Так возникают чрезвычайно пространные поэмы XIV—XV вв.: «Шмуэльбух» (Schmuel Buch) — написанная и рециркулированная по строфике и мелодичные песни Гильдебрандта поэма, состоящая из 1 800 строф в 4 двойные строки; «Книга царств» в такой же строфике; парафразы из книг Иешуа и Судей; огромные поэмы на тему «Сказания об Эсфире»,

поэмы на темы из Мидраша об исходе евреев из Египта, жертвоприношении Авраамом Исаака и др. В XV в. вся эта эпика расцветает и в колониях немецких евреев в северной Италии, где она принимает ярко выраженный городской, буржуазный характер. Здесь возникают романы Илии Бохера (Илия Левит, 1467—1549, ученый филолог, друг и протееже гуманиста Эджидано Да-Витербо): «Бове-бух» (Бова-королевич, 1507) и «Париж и Вена» — обработка итальянского подлинника, к-рая еще строго сохраняет традиционные рамки рыцарского романа, но одновременно высмеивает рыцарскую авантюру, издевается над отжившими героями и переходит к размышлениям и высказываниям по злободневным вопросам. Третьим носителем средневековой Е. л. является переписчик, поставляющий материал для чтения состоятельным верующим женщинам (переводы из Библии, молитвы, дидактические произведения). Копист исчезает в XVI веке, когда появляются печатные еврейские книги.

В XVI в. центр Е. л. переходит в Польшу. Туда идет интенсивно эмиграция из Германии, к-рая особенно усиливается в XV и XVI вв. К концу XVI в. в Польше уже живет около 160 тыс. евреев. К этому времени погибают старые еврейские центры в Испании и Германии. В самой Польше еврейское население дифференцируется больше, и наряду с бедными еврейскими деревенскими ремесленниками, к-рые образуют в XVII в. значительный слой, возникают и зажиточные торговые группы. Налицо — конфликт между народной массой, с одной стороны, и богатыми и раввинами — с другой. Последние овладевают общинной организацией и создают таким образом классовый аппарат религиозного закрепощения еврейской массы, консервирования ее отсталости в целях господства буржуазно-клерикальных элементов. Религиозно-мистические настроения среди еврейства особенно усиливаются во второй половине XVII века, что обусловливалось двумя фактами: восстанием Хмельницкого в 1648 и тяжелым разочарованием в мессианском движении Саббата Цеви.

Е. л. в XVII и XVIII вв. была главным образом литературой женщины, бедного, огрубевшего ремесленника и заброшенного еврейского деревенского простолудина, иначе говоря, — лит-рой широких народных масс, к-рые не понимали гебранского яз. Автор большей частью происходил из раввинских кругов, и лит-ра носила религиозный характер в противоположность светскому характеру средневековой поэзии «шпильманов». Любимейшей и популярнейшей народной книгой становится «Зеелот-Уреено», беллетристический парафраз пятикнижия, автором к-рого является Яков бен-Ицхок из Янова (вблизи Люблина) [ум. в 1628]. Огромное место занимает религиозно-дидактическая литература, где эпический

религиозный материал слит с актуально-клерикальной пропагандой, религиозными предписаниями и беллетристическим материалом. Все же через эту лит-ру прорываются стоны эксплуатируемых и угнетенных народных масс. Дидактические религиозные книги становятся так. обр. чрезвычайно важным источником для изучения еврейской жизни того времени. Основные еврейские религиозные дидактические книги: «Brantspiegel» (Краков, 1597, род Домострой для женщин), «Leiw-toiw» (Прага, 1629, подобный же Домострой для мужчин), «Simchas Hanefesch» [1707], «Kaw-Haiošchor» [1705], «Scheiwet-Muser» [1726].

Религиозную окраску получают также и чисто беллетристические произведения. Религиозно окрашенные новеллы встречаются и в «Maise-Buch» — большое собрание 250 новелл. Историческая литература на еврейском языке не отличается оригинальностью. Это — большей частью переводы с древнееврейского. Значительным бытовым памятником эпохи являются мемуары еврейской женщины Глюкель из Гамельна [1645 — 1724], к-рая изображает еврейскую торговую и семейную жизнь в Германии. Эти мемуары представляют собою последний значительный документ старой Е. л. Они уже свидетельствуют о глубоком падении этой лит-ры, к-рая отрывается от общеевропейской культуры, становится реакционно-клерикальной; о серой, монотонной жизни немецких евреев говорит каждая строка этих мемуаров: одни только праздники по торговым делам и семейные праздники вносят разнообразие в ее тесный, пустой круг. Здесь нет никаких проблем борьбы поколений, отцы и дети ведут одну и ту же жизнь, не знают семейных конфликтов, женятся в 13—14 лет. В политическом отношении евреи бесправны, но им и на ум не приходит, что можно бороться за политическую эмансипацию. Центр еврейской жизни перемещается в Пруссию; несмотря на все притеснения, здесь быстро растет количество еврейских поселений; в особенности евреи тянутся в Берлин, где создаются благоприятные условия для еврейской торговли и индустрии. В 1748 в Берлине уже живет около 2 тыс. евреев, большей частью богатых торговцев, капиталистов, банкиров и фабрикантов. Меркантильная политика Гогенцоллернов благоприятствует основанию еврейскими капиталистами фабрик. Так вырастает экономическая мощь евреев в Германии. Одновременно с этим растет их стремление к светским знаниям, к культурной эмансипации, поскольку о политическом равноправии речи быть не может. Политические права евреи начали получать лишь с 1811. Носителем культурных ассимиляционных тенденций становится популярный философ Моисей Мендельсон, который, кстати, был владельцем фабрики шелковых изделий [1729 — 1786]. Он издает Библию в немецком переводе, напечатанную

еврейским шрифтом, чтобы облегчить еврейскому юношеству изучение немецкого яз. Вокруг Мендельсона создается школа со своим печатным органом на древнееврейском языке — «Nameassif», к-рая все время колеблется между ассимиляционными тенденциями еврейской буржуазии и интеллигентски-сентиментальным отношением к еврейскому прошлому и гебраистскому яз.

Новое направление с его рационалистически-деистским мирозерцанием получает название «Гаскала» — «Просветительство». У крупной еврейской буржуазии это понятие



Обложка «Колдунья» Гольдфадена (лубочное издание, 1891)

идентифицируется с понятием ассимиляции, и на пороге XIX в. в Германии исчезают как еврейская лит-ра и язык, так и гебраистская Гаскала. Гаскала переносится в Галицию, позднее — в Польшу, Литву и на Украину, где она впервые проникает в широкие еврейские массы. Здесь она начинает новую эпоху в истории еврейской общестственности и Е. л.

Макс Эрик

ЕВРЕЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА С КОНЦА XVIII в.—

Новая Е. л. является непосредственным результатом возникновения буржуазно-капиталистических отношений среди евреев — раньше на Западе, а затем в Польше, Литве и на Украине, иначе говоря, в бывшей Российской империи. Патриархальный еврейский купец превращался в

современного буржуа. Ему становилось тесно в узких рамках старой еврейской религиозной общинной жизни; его давила средневековая религиозная идеология. Она его, сына «избранного народа», противопоставляла миру. Она культивировала идею, что здесь, в «диаспоре», еврей всегда будет изгнанником, что еврейский народ будет освобожден лишь Мессией. Но этот еврейский буржуа был капитализмом освобожден из своего изгнания. Великая французская революция, победа его класса



Артист Михоэлс в роли Шимеле Сорокер в пьесе Шолом Алейхема «гоо гоо» (Госет, Москва)

в европейских странах, положила конец его средневековой изоляции. Выросший из экономических процессов той страны, где он жил, буржуа-еврей все больше и больше терял какой бы то ни было стимул для противопоставления себя как еврея окружающему его нееврейскому миру. Наоборот, он жаждал стереть все то, что его отделяло от окружающего мира. Его идеал сейчас — быть признанным, равным и верно-подданным гражданином своего буржуазного отечества; он жаждает, чтобы он — француз, немец, позже — поляк Моисеева закона. Буржуазная революция, которая шла под знаком борьбы против средневековых религиозных норм — за просвещение, против веры — за разум, провозглашает принцип религиозной терпимости, кладет конец средневековым формам преследований евреев. Это особенно усиливает веру еврейской буржуазии в цивилизацию, в просвещение.

Возникает Гаскала (Просветительство) во второй половине XVIII в. в Германии, позже, к концу XVIII и в начале XIX в., — в Галиции, Польше, Литве и на Украине. Гаскала, как и просветительное движение у французов, немцев и других народов, была идеологией буржуазии. Ее задачей было — проделать буржуазную революцию внутри еврейской нации. Ее основные лозунги: борьба против средневекового религиозного фанатизма, против средневекового религиозного быта, за просвещение, за современные буржуазные формы жизни и быта, против национальной изолированности в средневековом гетто, за более тесное слияние с господствующей культурой и яз. Эта борьба сперва начинается в гебраистской лит-ре, но язык средневековой религиозной культуры был доступен лишь весьма ограниченным кругам. Буржуазия в данный период выполняет прогрессивную историческую задачу: ей предстоит взорвать еврейскую средневековую Бастилию и таким образом раскрыть идеологические шлюзы нового буржуазного сознания. Она вынуждена обратиться также, хотя бы и в агитационных целях, к языку масс, к идиш. Два ученика Мендельсона, два крупных деятеля гебраистских просветительских сборников «Nameassif», которые были манифестацией нового сознания еврейской буржуазии, — Ицхок Авраам Эйхель [1756 — 1804] и Аарон Галле-Вольфзон [1754 — 1835], положили, сами того не сознавая, начало новой Е. л. Эйхель своей комедией «Reb-Henoch», Вольфзон своей драмой «Leichtsinn und Frömelei» зачинают еврейскую буржуазную драму. В этих семейных драмах дана борьба молодой просвещенной еврейской буржуазии против фанатического средневековья. Здесь стрелы направлены против хранителей старого в еврейской жизни, против элементов феодализма вне еврейской жизни, во имя нового буржуазного просвещения и новой буржуазной морали. Дети ветхозаветных, патриархально-еврейских купцов боролись с отцами за право и возможность стать светскими, просвещенными евреями-буржуа. Эта борьба была идеологическим выражением новых экономических тенденций их класса. Еврейский яз. здесь был лишь средством для воздействия на наиболее отсталые слои класса, которые еще не освоились с окружающей немецкой культурой. Для себя, для своего развития, эти идеологи еврейской буржуазии не нуждались в еврейском языке. Полужителные персонажи, которые выражали идеалы автора в драмах, говорили по-немецки, персонажи, олицетворявшие уходящий средневековый мир, — говорили по-еврейски. Отмеченные экономические тенденции стали историческим фактом. Идеал еврейской буржуазии — стать немцами Моисеева закона — был осуществлен. Еврейская литература и культура потеряли тогда для еврейской буржуазии Германии свое значение. Широкой еврейской

народной массы в Германии не было. Драмы Эйхеля и Вольфсона остались почти единственными памятниками новой Е. л. в Германии. Центр Е. л., как и еврейской жизни, переносится на восток — в Галицию, Польшу, Литву и на Украину, где живут широкие еврейские народные массы. До падения крепостничества в России гегемония в Е. л. принадлежит еврейским буржуазным просветителям. Но базис здесь более широкий: крупная и средняя еврейская буржуазия, идеологию которой эти просветители выражают, является здесь слоем более плотным. С другой стороны, в условиях более отсталого польского и русского капитализма этой буржуазии не пришлось так быстро ассимилироваться с буржуазией господствующей национальности. Ей предстояло идеологически воздействовать на широкие народные массы. Эти массы не знали иврита, но были оторваны также и от государственного языка и культуры. Воздействовать на эти массы можно было только через еврейский язык, и здесь даже буржуазная лит-ра поднялась на несомненно большую художественную высоту, до более значительных социальных обобщений, и сыграла несомненно крупную общественную роль.

Основоложник еврейской буржуазной Гаскалы в России, И. Б. Левинзон [1788—1860], главным образом публицист. Он писал преимущественно по-гебраистски. На еврейском языке Левинзон написал лишь дидактически-просветительский диалог «Heiker-Welt», который сыграл в свое время определенную агитационную роль.

И. Аксенфельд [1787—1866] — автор свыше двадцати романов и драм, которые при его жизни распространялись большей частью в рукописных копиях. Сохранились и были опубликованы лишь пять-шесть его произведений: «Первый еврейский рекрут» [1862], «Головной убор» [1862], «Муж и жена, сестра и брат» [1867], «Обманутый мир», «От богатства к нищете» и рассказ, опубликованный в русском переводе, в «Вестнике русских евреев» [1872].

Ш. Этингеру (см.) принадлежит классическая еврейская буржуазная драма «Serkele» и книга «Басен», в которой он в весьма своеобразной и органической народной форме разработал впервые жанр басни в Е. л.

А. М. Дик (см.) написал свыше трехсот дидактических историй, бытовых рассказов с захватывающим сюжетом. Из еврейских писателей он первый нашел массовую аудиторию. Его произведения, опубликованные большей частью маленькими книжечками в один-два печатных листа, распространялись книгоношами в десятках тысяч экземпляров, — тираж для того времени совершенно исключительный.

И. Б. Левинзон как мыслитель и публицист и лишь отчасти как беллетрист и Аксенфельд и Ш. Этингер как художники продолжали среди русского еврейства дело своих западно-европейских буржуазных

предшественников. Недаром Левинзон был прозван русским Мендельсоном, а на творчестве Этингера в значительной степени лежала печать немецкой буржуазной просветительской лит-ры. В соответствии с русско-польской действительностью они модифицировали темы и мотивы, которые уже были намечены Эйхелем и Вольфсоном. Образцом для русско-еврейских просветителей являлся еврейский просвещенный буржуа из Берлина. Следует отметить, что среди русского и польского еврейства долгое время слова «берлинский» или «немец» обозначали «просвещенный», «свободомыслящий».

Эти еврейские писатели не ограничивались уже противопоставлением просвещенных детей и фанатиков родителей (Аксенфельд, Обманутый мир). Они противопоставляли также культурных еврейских купцов Западу отсталым купцам России («Сам Хайшикел» А. М. Дика и в особенности «Головной убор» и «Муж и жена, сестра и брат» И. Аксенфельда). Этингер в своей драме «Serkele» расширил свою тему, противопоставляя лжепросвещенных буржуа истинно-просвещенным. Но сущность этих произведений — та же борьба двух социальных тенденций в рамках одного класса, переход от того этапа, когда данная социальная группа состояла еще из патриархальных купцов, к этапу, когда патриархальные торговые отношения уступили место современным буржуазно-капиталистическим отношениям. Еврейские просветители в России более резко, чем их западно-европейские предшественники выступали против средневековой общинной олигархии. И это понятно: они боролись за освобождение буржуазной личности. Для этого необходимо было покончить с средневековым контролем общины над этой личностью. Эта борьба для них была возможна еще и потому, что еврейская буржуазия не была заинтересована в налоговой эксплуатации масс общинными заправилами. К тому же ее капиталы создавались гл. обр. торговлей. В фабричных предприятиях еврейской буржуазии количество евреев-рабочих было сравнительно небольшое. Само применение труда еврейской бедноты на фабриках и заводах требовало уже известного высвобождения этой бедноты из-под опеки средневековой общинной олигархии. Идеологи этой торговой буржуазии могли поэтому проявить свою гуманность в отношении масс и прокламровать борьбу против средневековых форм их эксплуатации. Заняв положение защитницы еврейской бедноты против средневековой олигархии, еврейская буржуазия могла опереться на массы в ее борьбе против олигархии. Но основным мотивом ее творчества эта борьба не являлась. Основным мотивом осталась борьба за эмансипацию самой буржуазии, борьба против хасидизма и клерикализма, затруднявших этот процесс («Обманутый мир» Аксенфельда и др.);

культивировалась идея верности всякой государственной власти, даже правительству Николая I. Так напр. Аксенфельд пытается своим произведением «Первый еврейский рекрут» показать, что николаевская солдатчина отнюдь не является несчастьем для народа, как справедливо ее расценивала масса, но, наоборот, она — признак того, что евреи перестают быть изгнанниками и становятся гражданами своего нового отечества. Но несмотря на некоторые буржуазно-реакционные тенденции и ориентацию идеологов тогдашней еврейской буржуазии на просвещенный абсолютизм в России, буржуазно-просветительная лит-ра имела известное прогрессивное значение. Она содействовала взрыву феодально-средневековых устоев, проникновению новых идей в мелкобуржуазную массу, отбросившую реакционно-верноподданническую и руссификаторскую программу «просветителей» и заострившую критику средневековья, клерикализма и общинной олигархии.

Руссификаторские и гебраистские тенденции еврейской буржуазии, то обстоятельство, что последняя относилась к Е. л. лишь как к средству воздействия на остальные массы, но никак не включала ее в здание своей собственной культуры, очень тяжело отразились на судьбах Е. л. той эпохи. Большинство произведений очень долго дождалось своего издания. Многие рукописи погибли, среди них многоотомные романы И. Аксенфельда («Еврейский Жиль Блаз» и др.), имевшие, насколько можно судить по ряду косвенных указаний современников Аксенфельда, исключительное значение. Большинство сочинений писателей той эпохи было впервые напечатано лишь тогда, когда восторжествовали мелкобуржуазные просветители, когда гегемония в Е. л. перешла уже к мелкобуржуазной демократии.

Гегемония буржуазии в еврейской литературе начинается Вольфсоном и Эйхелем и продолжается до Менделе Мойхер-Сфорима [1864], но и в ту эпоху еврейская лит-ра далеко не была только буржуазной. Мелкобуржуазные демократические тенденции и тогда были достаточно сильны. Творчество еврейской мелкой буржуазии шло в двух направлениях: народно-религиозном и светско-просветительском. Народно-религиозное направление получило свое выражение в религиозных народных песнях, в хасидских легендах и сказаниях, в особенности в историях хасидского рабби Нахмана Брадлавского [1772—1811], оказавших значительное влияние на творчество последующих еврейских символистов — Переца и Нистора. Это направление с начала XIX в. быстро шло на убыль. Оно отражало последние остатки наивной веры народных масс в религиозное освобождение, оно адресовалось к народным массам, на них ориентировалось и их язык культивировало. Но, несмотря на свою внешнюю демократичность, хасидское течение было консервативным. На данном

этапе оно отражало влияние на массы глубоко реакционных клерикальных тенденций, против которых было в первую очередь направлено острое просветительской критики. Новые процессы в жизни еврейских масс нашли свое выражение также в народных песнях и сказаниях, резко социальное, а подчас и антирелигиозно окрашенных. Но в народном творчестве это был еще смутный бунт против средневековья за новые социальные формы. Эти процессы получили осознанное оформление в деятельности демократических просветителей, к первым представителям к-рых, поскольку можно судить по немногим сохранившимся документам, следует, повидимому, отнести доктора Мойше Маркузе, автора «Книги рецептов», опубликованной в 1790 в Польше, Менделя Левина [р. в 1741], переводчика книги «Притч» и «Екклесиаста» на еврейский язык; Маркузе, Левин и др. были лишь популяризаторами и переводчиками. Видное место занимает поэт и беллетрист А. В. Готлобер [1811—1899]. Он в своей комедии «Покрывало» [1837], популярной поэме «Хасид» (Jsch-chosid) и «Песне о кугеле» (Di lied fun kugel), построенной по образцу «Die Glocke» Шиллера, вел напряженную борьбу против хасидского клерикализма, но уже заострял социальные мотивы, гл. обр. мотивы борьбы за освобождение народных масс из-под гнета общинной олигархии, являясь здесь прямым продолжателем И. Аксенфельда — этого наиболее яркого среди буржуазных просветителей борца против хасидского клерикализма. В этом отношении Готлобер наряду с Аксенфельдом оказались непосредственными предшественниками Менделе Мойхер-Сфорима. Недаром Менделе воспользовался Готлобером, как прототипом для идеализированного образа просветителя Гутмана в своем «Маленьком человечке». С другой стороны, социальная природа мелкобуржуазного просветителя привела к тому, что он позже, в годы реакции Александра III, после погромов 1881, написал свое националистическое-покаянное стихотворение «В синагогу».

Как ни сильно было влияние просветителей буржуазных на мелкобуржуазных просветителей до конца 60-х гг., все же авансцену лит-ры постепенно заняли писатели мелкобуржуазной демократии.

Кривая буржуазной Е. л. начинает падать. Наиболее крупным представителем буржуазной литературы эпохи Менделе является поэт И. Л. Гордон [1830—1892], который писал главным образом по-гебраистски и относился с величайшим пренебрежением к еврейскому языку как к «бедному жаргону», к жалкому диалекту. Он воспользовался этим яз. лишь как агитационным средством, создав ряд сатир, где высмеивал средневековую отсталость, фанатизм и агитировал за просвещение. В начале своей деятельности Гордон бросает ставший очень популярным среди буржуазии

лозунг: «Будь евреем дома и человеком вне дома», что означало — будь еврейским патриотом русской родины — и было парафразой соответствующего лозунга западных еврейских буржуазных просветителей. И. Л. Гордон к концу своих дней оплакивал свою судьбу и взывал: «для кого я тружусь», ибо гебраистский яз., чуждый еврейским народным массам, не нужен был больше и той уже ассимилировавшейся буржуазии, интересы к-рой он идеологически обслуживал.

Другой буржуазный писатель того времени, Э. Цвейфель [1815 — 1855], эпитонемски искал компромисса между просвещением и хасидизмом в своем гебраистском публицистическом «Scholom-al-Isroel» и в своих беллетристических произведениях («Маленький мир» и др.). Против него очень резко выступил зачинатель классической еврейской лит-ры — Менделе Мойхер-Сфорим.

В 60-х гг. приход капитализма дал себя почувствовать и в заброшенном еврейском местечке. Падение крепостничества всколыхнуло еврейские массы. Менделе Мойхер-Сфорим — выразитель идеологии проснувшейся от средневековой спячки массы — продолжает борьбу просветителей против религиозного фанатизма и отсталости. Однако центром своего творчества он делает борьбу за социальное освобождение масс от угнетения и произвола средневековой общинной олигархии. Менделе художественно синтезировал и обобщил застывший средневековый быт и своей просветительской сатирой идеологически взорвал его. В «Маленьком человечке» (Das kleine menschele) и в драме «Коробочный сбор» (Die takse) он разоблачил «общественных благодетелей» и дал серию сатирических портретов, к-рые стали социальными категориями в еврейской лит-ре и жизни. В «Кляче» он выразил в аллегорической форме свое неверие в буржуазное освобождение народа, на к-рое надеялись просветители, впервые указав на социальные корни национального угнетения и так. обр. освободился от путей буржуазного просветительства. В «Путешествии Вениамина III» — этой еврейской вариации образа Дон-Кихота — он высмеял средневековую веру в мессианскую легенду; в «Фишке Хромом» показал нищету еврейских масс, а в «Кольце-талисмана» — политический произвол николаевской солдатчины, дал картину застывшего дореформенного быта, начало просветительного движения. В автобиографической повести «Шлейме — сын Хаима» он впервые выявил те народные образы, которых буржуазные просветители обычно не замечали.

Менделе как беллетрист начал печататься в первом еврейском еженедельнике «Koiltewasser», который выходил в Одессе под редакцией Александра Цедербаума [1862 — 1872] и который составил эпоху в истории новой еврейской литературы и журналистики. В этом журнале и под его влиянием

выступила плеяда мелкобуржуазных демократических просветительских беллетристов, поэтов, критиков, во главе с Линецким, одним из самых радикальных и непримиримых демократических просветителей, автором «Польского мальчика» — классического памфлета против средневекового клерикализма. Это произведение, представлявшее собой образец публицистической прозы в еврейской лит-ре, было долгое время знаменем воинствующего антиклерикализма, в особенности в его борьбе против хасидизма. Здесь же выступают О. М. Лившиц [ум. в 1878], составитель русско-еврейского словаря, к-рый чуть ли не первый выступил с принципиальной защитой «идиш» как языка культуры народа, поэт М. Гордон, писавший и по-гебраистски, но ставший популярным благодаря своим стихотворениям на еврейском яз. Его поэзия была дидактической прокламацией просветительских идей, и в ней еще силен мотив веры в буржуазную цивилизацию. И наконец поэт и драматург А. Гольфаден, основатель еврейского театра, весьма демократическая писательская фигура той эпохи, который впоследствии перешел от демократического просветительства, выраженного в его бытовых опереттах («Бабушка и внучек», «Шмендрик» и др.) к националистическому палестинофильству в исторических опереттах («Доктор Альмасад» «Суламиф», «Бар-Кохба» и др.). Десятилетие, с середины 70-х до середины 80-х годов, в течение которого существовал театр Гольфадена, представляет собой новый этап в еврейской жизни и в еврейской литературе. Возникает, хотя и на гебраистском языке, первая социалистическая газета «Наемез», которая своей пропагандой социалистических идей оказывает огромное влияние на радикализацию Е. л. «Наемез» и ее редактор Аарон Либберман стали центром для наиболее левой части еврейской интеллигенции, а вскоре появился и первый еврейский социалистический орган «Koil l'eom [1876 — 1879], сыгравший исключительную роль в зарождении еврейской социалистической мысли, на страницах к-рого «дедушка еврейского социализма», зачинатель революционной поэзии М. Винчевский опубликовал своего «Сумасшедшего философа». Демократические мелкобуржуазные просветители, обогащенные опытом оформившейся буржуазной жизни и политической реакции начала 80-х гг., опытом погромов 1881, столь участвовавших, и ограничений прав евреев, изживают свои последние надежды на обновление еврейской жизни, на буржуазное просвещение или нравительственное попечение. На сцену выходит последнее поколение просветителей, у к-рого все больше и больше ослабевает мотив просветительской борьбы против старых устоев еврейской жизни и все громче становится мотив скорби о безысходном положении масс, бессильный гнев против царских и буржуазных их порабощателей:

национальный плач и покаяние заглушают традиционные просветительские боевые лозунги против фанатизма и отсталости. Pamфлет М. А. Шацкеса [1825—1899] «Канун еврейской Пасхи» [1881] — почти последний просветительский сатирический документ против фанатизма и клерикализма. У большинства писателей мотивы просветительской борьбы против старого уступают место более современным мотивам. Начинается глубокая социальная и идеологическая дифференциация. К этому времени в России вырастает ассимиляторская, руссификаторская буржуазия. Для себя она создает, хотя и весьма убогую как в художественном, так и в идеологическом отношении, лит-ру на русском (см. «Русско-еврейская лит-ра») и гебраистском яз. Ее заинтересованность в просвещении масс до крайности пала. Сейчас она уже настолько чужда еврейской лит-ре, культуре и языку, что она не прочь свою руку приложить к царскому запрету еврейского театра Гольдфадена. С другой стороны, на потребу вынырнувшему буржуазному выскочке, лишенному какой бы то ни было культуры и падкимо до порнографии, создается бульварная беллетристика. Романы ее создателей (Шомера, Бловштейна и др.) разошлись в десятках тысяч экземпляров — во много раз больше, чем книги лучших мастеров Е. л. Этой бульварщиной зачитывался и культурно-отсталый массовый читатель.

В это десятилетие зарождается еврейское рабочее движение, возникает социалистическая лит-ра на еврейском яз. Ее основоположником является Мориз Винчевский (подробнее о нем см. *жизне*). Но и в самой мелкой буржуазии, к-рая сейчас является основным субъектом и объектом еврейской лит-ры, происходит сильно сказывающаяся на последней дифференциация. Уже упомянутый Линецкий и ранний социалистический публицист Иегалель (псевдоним И. Левина, р. в 1844) в журнале «Isrolik» (Лемберг, 1875—1876), затем в сборнике «Kleiner Weker» (Одесса, 1890) вместе с одним из первых еврейских критиков И. Лернером [1847—1907], продолжателем Ковнера [1842—1904] и последователем Писарева, упорно отстаивают свои боевые социальные позиции и обвиняют в предательстве всякого, кто становится на позиции ревизион воинствующего просветительства. Они не останавливаются даже перед дискредитацией Менделе Мойхер-Сфорима. Но к их призывам в то время мало прислушались. Передовые позиции в лит-ре заняты мелкобуржуазными националистами. В деле проникновения палестинофильских и националистически-народнических идей в лит-ру сыграл особую роль второй еврейский еженедельник, «Judisches Volksblatt», к-рый выходил под редакцией того же Цедербаума в Петербурге [1881—1888] и затем [1889—1890] под редакцией Л. Кантора, а также и лит-ые сборники: «Judische Volks-Bibliothek», под

редакцией Шолом Алейхема (Киев, 1888—1889), «Hois-Fraind» [1888—1889] в Варшаве под редакцией М. Спектора; отход от палестинофильских позиций и акцентирование социальных мотивов характеризуют сборники «Judische Bibliothek» [1891—1895] под редакцией И. Л. Переца. В еженедельниках и сборниках сложилось творчество бытописателя еврейской средней буржуазии М. Спектора; создателя еврейского сентиментального бытового романа Я. Дине-зона; поэта Ш. (С.) Фруга, к-рый писал на русском и еврейском яз. и в всех своих народнических тенденциях был, по существу, писателем зажиточного мещанства; гебраистского и еврейского буржуазного публициста, беллетриста и поэта Д. Фришмана; историка еврейской лит-ры Э. Шульмана; чрезвычайно популярного «бадхона» (см.) Элиокума Цунзера, песни которого долго распевались еврейским мещанством; наконец двух классиков этого лит-ого поколения — Шолом Алейхема и И. Л. Переца.

Шолом Алейхем, начавший как просветитель, палестинофил и обличитель Шомера и бульварной лит-ры вообще (художественной полемикой против бульварного романа было его первое крупное произведение «Сендер Бланк и его семья — роман без любви»), скоро перешел к своим, чуждым дидактики, психологическим и типизирующим реалистическим произведениям, к-рые выдвинули его в ряды мировых классиков юмора. Его первые романы — «Стемпеню» и «Иоселе Соловей», положили начало психологически-реалистическому роману в еврейской литературе. Здесь даны первые образы еврейской женщины, бунтующей против средневекового порабощения, показано начало новых семейных отношений в еврейской среде. В двух основных образах этих романов — в музыканте («Стемпеню») и певце («Иоселе Соловей») — он противопоставил лавочническому, обывательскому миру творчески одаренных людей из народа. В последних, как и в položительных женских образах, дана апологетика национального начала. В его шедеврах — «Менахем Мендель», «Тевье молочник» и «Мальчик Мотель», как и в многочисленных новеллах, отразилось столкновение местечковой массы, мировосприятие которой оформилось еще под влиянием синагоги, с новой капиталистической экономикой и общественной идеологией. Он показал путь еврейской мелкой буржуазии из патриархального местечка в современный капиталистический город: не внедрение в новые крупнокапиталистические процессы, а только то, как местечковая масса еврейского мещанства встрепенулась от шума капиталистического города. Рядом художественных образов он утвердил свою основную идею мелкобуржуазного националиста: погибает социальный базис патриархального еврейского местечка, изменяются социальные формы, но не гибнут «Тевье

молочник», «Мальчик Мотель», эти, по его заданию, художественные олицетворения вечно еврейского, вечно человеческого. Менделе Мойхер-Сфорим был, как мы видели, провидитель, он будил массы, стремился поднять их к своим идеям. Его метод был публицистическим и дидактическим. Шолом Алейхем не звал больше массы от средневековья к новой буржуазной жизни. Он рассказал о встрече этих двух социально-бытовых укладов. Его метод был психологическим, реалистическим. Но при всем внешнем объективизме метода его творчество все же было проникнуто выше сформулированной идеей, к-рую он, глубоко демократический и поистине народный писатель, всячески утверждал типизирующими образами мелкобуржуазной жизни. Поэтический аккомпанимент творчеству Шолом Алейхема дал М. Варшавский [1846 — 1907]. В своих песнях, для которых сам же писал музыку и которые распеваются как народные, он художественно претворил народные песни и дал романтическую аполлогетику национального быта. Поэт небольшого дарования, связанный с Шолом Алейхемом единством своей утешовки, он был в Е. л. конца 90-х гг. как бы поэтической орнаментовкой художественного здания Шолом Алейхема.

И. Л. Перец, который также начал с просветительства, являл собой однако уже новый социальный этап в развитии еврейской лит-ры. Если лит-ра до Перца стояла под знаком порыва еврейских масс к капитализму, то Перец уже почувствовал капиталистическое порабощение масс, уже выразил душевное состояние тех социальных групп, к-рые находятся между буржуазией и пролетариатом и чьи «надежды» на пролетариат как на защитника против капитализма подавляются «страхом» перед пролетариатом, грозящим положить конец специфическим особенностям мелкой буржуазии, ее мелкобуржуазной личности. Это Перец, художник мелкобуржуазной интеллигенции, особенно болезненно чувствовал. Борьба в самом писателе «между надеждой и страхом» (так называется одна из его статей) привела к глубочайшему контрасту в его творчестве. С середины 90-х гг. он начал опубликовывать свои глубоко-социальные, антикапиталистические и антиклерикальные новеллы и стихотворения, проникнутые мотивами рабочего протеста («Бонце молчальник», «Наставление», «Три сестры», «У подвечного платья»). Он печатает свои «Праздничные листки», сыгравшие большую агитационно-пропагандистскую роль в еврейском рабочем движении. Но скоро от рабочих социальных мотивов он перешел к своим хасидским и средневековым национальным образам и легендам («Хасидское», «Народные сказания», драмы). В них он воспевал исключительную, избранную личность, которая стремится своей жертвенностью и усилиями своей творческой воли положить конец социальному злу и преодолеть

морально-интеллектуальную ограниченность человека; еще больше он культивировал идею национальной избранности. Если до 1905 в его творчестве доминировали мотивы борьбы с социальным злом, мотивы борьбы избранной личности за социальное освобождение мира, то после 1905 его творчество все больше и больше проникается национально-религиозными («Народные сказания») и философски-пессимистическими мотивами («Ночь на старом рынке»).



Рисунок М. Шагала к поэме «Tristia» Д. Голдштейна

Время Перца в еврейской лит-ре — это время дальнейшей, более углубленной социальной дифференциации. Развивается революционная пролетарская поэзия. Ее основоположник, Мориц Винчевский, к-рый вошел в еврейскую лит-ру под славным именем «дедушки еврейского социализма», начинает еще в 1877 в журнале «Koif P'om» (Кенигсберг, 1877—1878) свою социалистическую пропаганду, к-рую впоследствии продолжает как беллетрист, публицист и поэт в Лондоне, в своем журнале «Dos poilische Idl» и в ряде газет, затем в Америке, где сосредоточены эмигранты Галиции, Польши, Литвы, Украины, работающие в наиболее тяжелых условиях капиталистических потогонных предприятий. Вслед за Винчевским выступает фаланга революционных поэтов: М. Розенфельд, рано и трагически погибшие И. Бовшпер и Д. Эйдельштадт — эмигранты из России. Пионеры пролетарской поэзии и революционной борьбы в эпоху, когда американско-еврейский пролетариат складывался из деклассированной еврейской мелкобуржуазной эмигрантской нищеты, эти поэты далеко не были чужды националистических мотивов (М. Розенфельд), что явилось данью мелкобуржуазному националистическому прошлому эмигрантов, как и бунтарски-индивидуалистических, анархистских мотивов — данью социальному бессилию и идеологической неоформленности раннего американского еврейского рабочего движения. Их поэзия обогатила Е. л. новыми

мотивами, новой лексикой, новой ритмикой. Творчество некоторых (М. Розенфельда и в особенности И. Бовшвера) в формальном отношении находилось на уровне современной им еврейской пролетарской поэзии. Но и на их форму отрицательно влияли свойства их социального базиса: культурная отсталость и изолированность эмигрантской массы, выброшенной из привычного для нее жизненного уклада польского или



Обложка еврейского комсомольского журнала «Юнгвальд» («Jungwald»)

литовского местечка, не вошедшей еще органически в свою новую жизнь современного пролетария капиталистической страны и мечтающей еще вернуться к прежней патриархальной местечковой жизни. Но несмотря на социальные, культурные и идеологические пути, творчество этих поэтов имело исключительное социальное значение в истории еврейского рабочего движения; их песни распевались как боевые гимны на подпольных массовках и уличных демонстрациях. Одновременно с этой группой выступил А. Вальт (Лесин) — один из первых революционных поэтов и политических деятелей еврейского рабочего движения сперва в Литве, а с 1897 — в Америке, впоследствии ставший там ренегатом и одним из столпов желтой меньшевистской прессы. Рабочая жизнь нашла себе отзыв в произведениях прозаиков Л. Кобриня и З. Либина, к-рые впоследствии стали фабриковать посредственные сентиментальные драмы и мелодрамы для американского еврейского театра, где господствовал мастер обывательской буржуазной драмы — Яков Гордин (см.); многие пьесы последнего, как «Миреле Эфрос»,

«Бог, человек и дьявол», «Крейцера соната» и др., долгое время шли и на русской мещанской сцене. В России еврейская литературная эпоха не знала таких ярко выраженных революционных пролетарских поэтов, как Америка. Но и здесь выдвинулась целая группа писателей, которые, в особенности до 1905, болели нуждами рабочего класса и звали к борьбе. Они группировались вокруг Переца в годы, когда тот создавал свои «Праздничные листки» и свои протестующие социальные новеллы и стихотворения. То были: Д. Пинский (см.), который принимал активное участие в легальных пропагандистских рабочих комитетах, так называемых «жаргонных комитетах», а впоследствии примкнул к националистической поалей-ционистской партии; в литературе он занял особое место как драматург; Б. Горин [1868 — 1925], опубликовавший ряд рассказов из рабочей жизни, но после ушедший гл. обр. в театральную критику и переводческую работу (он перевел на еврейский яз. целый ряд классических произведений мировой лит-ры); А. Рейзин, чрезвычайно популярный новеллист, поэт социальной нужды и обездоленности еврейских трудовых масс, к-рый ныне, уже к концу своего пути, позорно предал свои боевые позиции и под влиянием палестинских событий в 1929 ушел из американской коммунистической газеты «Freiheit» в стан ренегатов желто-бульварного меньшевистского «Forwärts'a»; Ш. Анский — автор революционного гимна Бунда «Di Schwue» (Клятва), — впоследствии оказавшийся в стане наиболее право-националистической интеллигенции; Марк Ариштейн, начавший одноактной рабочей пьесой «Вечная песнь», которую ставили в подпольных драмкружках, но впоследствии ставший посредственным мелкобуржуазным драматургом. Наряду с поэзией и прозой социальной борьбы и социальной нужды усиливалась также буржуазная и мелкобуржуазная националистическая и обывательско-буржуазная лит-ра как в России, так и в Америке. Эти тенденции в России начали уже обнаруживаться до 1905, но они становятся доминирующими после поражения первой революции. На сцену выступает Ш. Аш, который начинает с идеализации народных масс, с противопоставления «Переулка мясников», где живут эти массы, «Синагогальному переулку» и кончает капитуляцией перед «Синагогальным переулком», апологетикой еврейского национального прошлого эпохи торжества торгового кастыла («Городок» и «Богач Шлойме»). В своих бесчисленных романах, которые Аш печатает в желтой «социалистической» и буржуазной прессе Америки и Польши, он становится идеологом националистической буржуазии. За ним следует ряд буржуазных и мелкобуржуазных писателей, основными темами к-рых являются апологетика хасидского прошлого (Онойхи и др.),

переживания одинокого, отчаявшегося интеллигента, ищущего спасения в мистических мирах (Номберг, новеллист Липман-Левин и символист П. Гиршбейн), националистическое отражение погромов 1905 (Л. Шапиро) и эротическая психопатология (И. Розенфельд, начавший, как и П. Гиршбейн, с мотивов социального угнетения и несправедливости). В поэзии первое место занимает сионистский поэт Х. Н. Бялик, творчество которого является ярким, насыщенным глубокой скорбью бунтом националистического еврейского мещанства против своего исторического бесилия. Выдвигается бундовский националистический поэт, Д. Эйнгорн, оплакивающий «последнего синагогального кантора» и воспевающий отживающий патриархальный быт. Некоторое место в поэзии тех лет занимает одно время рано умерший Л. Найдус, подражатель европейского модернизма и декаданса. Высшим выражением этой идейной деградации буржуазной еврейской лит-ры является А. Вайтер, бывший одно время членом Центрального комитета Бунда, но после поражения революции 1905 звавшийся в своих драмах назад к религиозности. Основными трибунами для этой националистической индивидуалистически-интеллигентской лит-ры были журналы «Literarische Monatschriften» (Вильно, 1908), «Idische Welt» (Петербург — Вильно, 1912 — 1915) и вся еврейская буржуазная и мелкобуржуазная националистическая пресса («Der Freund», «Haint», «Unser Leben», «Moment» и др.). Несколько в стороне от этой лит-ой среды стоит М. Вайсенберг, выходец из народных низов, бывший столяр, который в своих новеллах дает людей труда с их земными зоологическими инстинктами, также не чуждый хасидским мотивам. В своем главном произведении — «Городок» — Вайсенберг повествует о революции 1905 в местечке; однако он видел в революционных рабочих главным образом разрушителей, но никак не создателей новой жизни. За последнее время М. Вайсенберг полевел и теперь сотрудничает в еврейской коммунистической прессе. Здесь надо отметить также беллетриста Д. Касселя, в своей новелле «Деревня» изобразившего безыскусственную жизнь еврейской деревни, далекую и чуждую интеллигентским националистическим переживаниям, а также Х. Чемеринского (Реб Мордхеле) — запоздалого нигилиста, к-рый свою сатиру заключал в сочные, образные, яркие по своему яз. басни, и Иегоаша (см.), поэта, особенно выделившегося своими переводами «Иова», «Песни песней», «Руфи» и «Екклезиаста» на идиш. Одновременно с дифференциацией в художественной лит-ре происходит дифференциация критики. Возникает буржуазно-сионистская критика, во главе с Баал-Махшовесом, националистически-идишистская критика во главе с Ш. Нигером, социалистически-националистическая критика во главе с

тогдашними деятелями еврейских социалистических партий — М. Литваковым, Ш. Эпштейном и М. Ольгиным; все трое после Октябрьской революции перешли в коммунистическую партию, многие переоценили в своем лит-ом прошлом и стали — Ольгин в Америке, Ш. Эпштейн раньше в Америке, а последнее время в СССР, и в особенности М. Литваков — в первые ряды еврейской коммунистической критики. Начинается также научная работа по исследованию истории еврейской лит-ры. Наряду с чрезвычайно ценными работами филолога Б. Борохова [1881 — 1917] и Н. Штифа, который сейчас является одним из главных деятелей Института еврейской культуры при Украинской академии наук, публикуется эклектическая, совершенно халтурная «История еврейской лит-ры» М. Пинеса [р. в 1881].

Новую страницу в еврейской лит-ре начинают в годы реакции импрессионист Д. Бергельсон (см.) и символист Нистор (см.) и хотя их творчество особенно развернулось лишь в годы революции, все же они сложились как художественные величины в до-революционную эпоху. Оба они пришли в лит-ру как писатели, обогащенные опытом неудавшейся революции, без перспектив и надежд. Д. Бергельсон создает импрессионистский еврейский роман и в своих главных произведениях — «Вокруг вокзала» [1909], «Все кончено» [1913], «Сумеречное время» [1918] и «Отход» [1920] — показал отход разочарованного интеллигента, социально и культурно лишнего. После кризиса, к-рый Бергельсон пережил в эмиграции за 1922 — 1925 гг., он становится на позиции притяия революции, что демонстрирует в своих произведениях: «Судимы по делам», «По обоим берегам» и др. То же социальное разочарование и ту же социально-культурную ненужность интеллигенции показал Нистор в своей мистически-сказочной символике. И он проделал обратный путь к революции, но его символистский метод препятствует художественному раскрытию революционных процессов, что делает его чрезвычайно чуждым нашим читателям. Бергельсон и Нистор завершают довоенную и дореволюционную эпоху Е. л., но в то же время они начинают послевоенную эпоху ее истории.

Революция разделила на два лагеря Е. л. СССР и буржуазных стран: в то время как первая продолжает непрерывно расти, во второй происходит неизменный процесс деградации.

ЕВРЕЙСКАЯ СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА. Первые три года революции Украина и Белоруссия, где живут основные еврейские массы Советского Союза и где тогда находились главные центры Е. л., были захвачены гетманом, белополяками, Деникиным и Петлюрой. Но в те месяцы, когда там была советская власть, Украина и Белоруссия, как известно, были плацдармами ожесточеннейшей гражданской

войны. Это наложило особый отпечаток на Е. л. тех лет. В 1917 — 1920, когда Украина находилась в руках различных контрреволюционных и так называемых демократических правительств и когда в еврейской общественной жизни руководящую роль играли буржуазно-националистические и националистически-меньшевистские партии, литература проделала свой национально-радикальный этап. Национально-радикальные настроения определяли собою два сборника «Eigns», которые вышли под редакцией и заполнялись главным образом произведениями Бергельсона и Нистора. Эти настроения были у всей выступившей тогда фаланги талантливых еврейских поэтов: у О. Шварцмана, Д. Гофштейна, П. Маркиша, Л. Квитко, Л. Резника, у поэта и критика И. Добрушина, как и у трагически погибшего от денкинской бомбы драматурга-символиста В. Штеймана. О. Шварцман, к-рый добровольцем ушел на фронт и осенью 1919 погиб, в своем творчестве [1918—1919] переопределил национальное наследие; он вступил на октябрьские позиции и тем самым указал своим бывшим соратникам, да и вообще еврейской советской лит-ре, дорогу к большевизму, хотя и окрашенную в национальные тона. Он закончил свой путь поэта клятвой: «И в страну не возвращусь я, пока освобождения слова не услышу», и героическим действием подтвердил свое поэтическое слово.

1919 — это год наиболее жестоких и беспощадных денкинских и петлюровских погромов. Еврейской интеллигенции стало ясно, что дальнейшее господство денкинской и петлюровской власти грозит в буквальном смысле этого слова физическим уничтожением еврейских масс и что покончить с этой перманентной резней может лишь победа революции. Национальный радикализм уступил место в Е. л. национально-советским тенденциям, которые нашли свой отзыв в сборниках «Лирика» [1921 — 1922] (Л. Резника, А. Кушнерова, Д. Гофштейна, П. Маркиша, Э. Фининсера, поэта и критика Н. Ойслендера), как и в поэзии киевской группы «Widerwuks» [1922—1923] (И. Фефер, А. Веледницкий, А. Шойхет, М. Шапиро, М. Хашеватский), белорусских еврейских поэтов (Ш. Росин, Галкин, И. Харик, З. Аксельрод) и в особенности на страницах журнала «Schtrom», шесть книжек к-рого вышли в Москве в 1921 — 1924. В последнем тенденция левого советского популизма сталкивалась с эстетски-националистическими тенденциями, углубленными той дезориентацией в путях революции, которая столь характерна была для некоторых интеллигентских кругов в первые годы нэпа. Доминирующей формой в Е. л. была тогда поэзия, прозаики — Ш. Годи-нер, М. Даниэль, — еще только нащупывали свой путь. Основными мотивами поэзии были плач о жертвах погромов и революционная патетика. Поэмы о погромах — «Куча» П.

Маркиша, «Tristia» Д. Гофштейна, «Поминальная» А. Кушнерова, «Гулкие ночи» Л. Резника — все проникнуты глубокой национальной скорбью, но еще очень далеки от осуждения погромов с революционной, коммунистической точки зрения. В многочисленных стихотворениях на тему «Москва», «Коминтерн», «Октябрь» и т. п. эти поэты дают высокохудожественные образцы революционной патетики, к-рые для них однако менее органичны, чем их национальные поэмы. Из критиков в журнале «Schtrom» принимали близкое участие И. Добрушин, Н. Ойслендер, Ш. Гордон. В 1925 «Schtrom» прекращает свое существование. Писатели, сотрудничавшие в нем, распадаются на 2 группы. Они издают два сборника — «Октябрь», выпущенный организовавшейся тогда еврейской секцией МАППа, и — «Nai Erd», сборник «Коллектива Октябрьских писателей». Издания эти являются началом углубленной дифференциации советской Е. л., началом организованной пролетарской литературы. Для процесса дифференциации советской Е. л. имела особенное значение начинающая комсомольская лит-ая молодежь, ее журнал «Jungwald», к-рый выходил в Москве с 1923 и вокруг к-рого образовалась группа молодых писателей. Группы пролетарского писательского молодняка возникли также в Минске, Харькове, Одессе и др. городах.

Раньше в Москве, а затем на Украине и в Белоруссии, создаются еврейские секции МАППа, ВУСППа и БелАППа. Московская секция имеет в своих рядах поэта А. Кушнерова (сборник стихов «Vrois», драма «Гирш Лекерт», русский перевод — в изд. Гиза, ритмизированная проза «Дети одного народа»), беллетриста Ш. Годи-нера (роман «Человек с винтовкой», русский перевод — в изд. Гиза, сборник новелл «Дню навстречу» и «Фигуры на краю»), Ш. Персова («Ржаной хлеб», перевод на русск. яз. — в изд. Гиза), Ю. Иоффе (один из старейших еврейских рабочих писателей — основные произведения: «Квартира», «В водовороте», «В запяном дворе»), А. Ревьорка (драмы — 137 детских домов», «Нафтоле Ботвин»), М. Тайча (один из старейших еврейских писателей в Советском Союзе, начавший в годы реакции в модернистски-националистических тонах и сумевший за годы революции встать в ряды пролетарской лит-ры), поэта Ш. Росина («Ко всем нам»), Я. Ривеса («В подполье», русский перевод — в изд. Гиза), журналистов и очеркистов — М. Каца, А. Хашина, Стрелица, Кобленца. Совсем недавно в секцию вступил поэт М. Хашеватский («Упрямая действительность», «На трудном пути»). Рабочий и комсомольский молодяк; прозаики — И. Рабин, один из основателей «Jungwald», Э. Гордон («Бурьян», русск. перев. — в изд. Гиза), Н. Лурье, И. Лерман и др.; поэты — Б. Олевский, Я. Зельдин, Н. Чернис, Гарцман, Гельмонд и др.

Еврейские секции ВУСППа и БелАППа объединяют в своих рядах почти исключительно пролетарских и коммунистических писателей, которые вошли в литературу только в годы революции и жизненный опыт к-рых — опыт революционных годов. Во главе еврейской секции ВУСППа стоит популярнейший пролетарский поэт, коммунист И. Фефер («Wegn sich un asoive wi ich», «A schein zu a schein», «Gefunene funken» и др.). В секцию входит чрезвычайно талантливый рабочий-беллетрист М. Альбертон («Федор Зубков», «У нас в Биробиджане», русский перевод — в изд. Гиза), коммунист А. Абчук (роман «Гершель Шамай»), беллетристы — Шкаровский («Заря»), А. Каган («Комнатные люди»), Аронский (новеллы), поэты и беллетристы — М. Шапиро, Веледницкий, Хана Левин («Моя лепта»), Пятигорская, Пинчевский, Котляр, Сито, Штурман, крестьянский молодой поэт Вайнерман, молодые критики — С. Жуковский и Мязирицкий, критик и публицист Г. Козакевич и др. До недавнего времени в эту секцию входил поэт и беллетрист Х. Гильдин («Удары молота», «Лениниада», «Колодцы»), один из первых еврейских пролетарских писателей-коммунистов и основатель еврейской секции МАППа и ВУСППа, вышедший из секции из-за некоторых организационных разногласий, а также крупнейший современный еврейский поэт Д. Гофштейн и беллетрист И. Кипнис, творчество к-рых ярко окрашено националистическими тенденциями и пребывание к-рых в ВУСППе стало поэтому невозможным. В самое последнее время в секцию вступил Э. Фининберг, один из крупнейших поэтов, изживший свои упадочнические настроения первых годов нэпа (сборн. «Стихи», 1924) и в своих последних сборниках «Страна и любовь» [1928] и «Весна» [1929] показавший себя способным стать на подлинно революционные позиции. Его повесть «Галоп» является одним из первых значительных вкладов в еврейскую советскую прозу. Белоруссия стала центром Е. л. лишь после Октября. Здесь поэту Е. л. с самого начала сложилась как лит-ра евреев-трудящихся. Ее зачинателями были многочисленные еврейские рабочие поэты, стихи их разбросаны в еврейской коммунистической прессе Белоруссии за первые годы революции. Из них после вожли в лит-ру лишь М. Юдовин, Э. Савиковский, И. Харик. Но они значительно повлияли на пролетарский характер последующей Е. л. в Белоруссии. Неудивительно поэтому, что все еврейские писатели Белоруссии за очень небольшими исключениями (поэт Хаим Левин, критик А. Розенцвейг и др.) объединены в БелАППе. Во главе еврейской секции БелАППа стоит коммунист, старый деятель еврейского рабочего движения, беллетрист и драматург Б. Оршанский («На волнах», драма «Кровь» и др.), еврейский поэт И. Харик («Oif der erd», «Mit leib un leben» и др.), туда

входят также беллетрист и драматург Долгопольский (роман «У открытых ворот», драма «Борьба машин»), М. Лишниц, И. Гарелик, Ш. Гарелик, молодые рабочие поэты и беллетристы — М. Тейф, трагические погибший Я. Гольдман, Ласкер, Э. Витензон, Гордон, Каменецкий, Е. Каган и А. Каган, Майзель, Савиковский, молодой критик Х. Дунец, начинающий исследователь У. Финкель и др.

Пролетарское лит-ое движение, в рядах к-рого находятся наиболее значительные пролетарские и коммунистические писатели и поэты старшего поколения, охватило почти весь литературный молодняк, выросший и развившийся в годы революции. Вне пролетарского лит-ого движения осталась значительная группа крупных писателей и беллетристов, вошедших в литературу в те два послереволюционных этапа, которые мы охарактеризовали как националистически-радикальный и националистически-советский периоды еврейской литературы. В значительной степени они преодолели однако националистическое начало. Творчество их стимулируется сейчас нашим строительством, но на нем, как, к сожалению, и на творчестве некоторых писателей, формально находящихся в рядах пролетарских писательских организаций, в той или другой мере сказывается то, что они пришли не от пролетариата, а идут от мелкой буржуазии, от мелкобуржуазной интеллигенции к пролетариату, к революции. Таковы: поэт П. Маркиш, начавший свое творчество интеллигентски-бунтарскими сборниками «Пороги» и др., поэмой о погромах «Куча» и перешедший к революционным поэмам — «Харьков», «Не горюй», к эпопее «Братья», роману «Смена поколений» и сборнику стихотворений «Заклеенный циферблат», где демонстрирует свое страстное желание слиться с революцией; Л. Резник, поэт и драматург («Бархат», «Дом родной», драмы «Восстание» и «Последние») — поэт высокой художественной культуры; Л. Квитко («Шаги», «1919», «Трава зеленая», «Борьба» и др.); поэты Ш. Галкин («Боль и отвага»), Э. Аксельрод («Стихи»), Ш. Дриз, Холоденко, Хорол, Хенкина и др. Все больше и больше выдвигаются и начинают занимать доминирующее место в этой группе прозаики. Наиболее значительные из них: М. Даниэль — недавно принят в еврейскую секцию ВУСППа («В такое время», «Ночной сторож Рахмиэль», «На пороге», роман «Юлиус Шмилевич» и др.), — Орлянд, автор книги «Плотина», одного из наиболее ценных произведений, посвященных участию еврейских масс в социалистическом строительстве, Д. Волкенштейн (роман «Кровь», новеллы), Н. Лурье (новеллы) и др.

К этой группе относятся исследователи и критики — И. Добрушин, Н. Ойслендер и (до недавнего времени) коммунист М. Вилнер, которые являются также поэтами,

драматургами и беллетристами. Почти все эти поэты, беллетристы и критики начали свою деятельность уже в годы революции. Им предстояло проделать трудный путь, чтобы идейно высвободиться из-под власти тех социальных слоев, из которых они вышли. Если над их творчеством в первые годы революции тяготело их социальное прошлое, то сейчас их произведения все больше и больше отображают наше строительство. Линия их развития безусловно идет влево. Это конечно является результатом того, что сами эти социальные группы, настроение которых так чувствуется в творчестве этих писателей, все больше и больше втягиваются в наши творческие трудовые процессы. Надо еще отметить группу демократических дореволюционных писателей — Д. Маршака, Б. Слуцкого, Е. Марголиса, к-рые в своей деятельности в значительной степени советизировались и продолжают печататься. Почти не пишет Э. Родин, поэт, застывший на своих националистических позициях.

За годы революции еврейская литературная критика сложилась и окрепла как марксистская критика. Во главе ее стоят литературоведы и критики — М. Литваков, И. Нушинов, Ш. Эпштейн, Я. Бронштейн, А. Гурштейн и др. Е. л. в Советском Союзе представляет картину бурного формального и идеологического роста. Выходят три лит-ых художественных журнала: «Roite Welt» (Харьков), «Prolit» (Харьков), орган еврейской секции ВУСПШ, «Schtern» (Минск), литературно-исследовательские сборники Еврейского научного о-ва и Лингвистического отд. II МГУ в Москве, Еврейской секции Белорусской академии наук в Минске, Института еврейской культуры при Украинской академии наук в Киеве, где наряду с литературно-исследовательскими работами опубликованы значительные работы по еврейской филологии А. Зарецкого, Н. Штифа и трагически погибшего Вейнгера; развивают широко деятельность еврейские отделы Центрзидата народов СССР в Москве, Минске, Харькове. Существует в Киеве значительное кооперативное издательство «Культур-лига», издающее теперь большую библиотеку еврейских писателей. В противоположность этой картине активного творческого роста Е. л. в СССР, Е. л. в буржуазных странах представляет картину эпигонского увядания.

ЕВРЕЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ВНЕ СССР — начала, как мы видели, развиваться как революционная рабочая литература. Меншевицкая деградация социалистического движения привела однако к тому, что как пресса, так и лит-ра становились все более и более желтыми. Газеты заполнялись бульварными романами. Поэты и писатели почувствовали себя одинокими, лишними. Писатели, углубленные в свои националистические, полные жгучего пессимизма настроения, создают свои трибуны. Возникают толстые сборники «Schriften» [1912—

1922], журнал «In sich» (Внутри). Вокруг этих изданий концентрируются наиболее талантливые писатели-беллетристы: Опатошу (автор романа «Конокрады» — романтика народных низов, — «В польских лесах» — исторической хасидской трилогии, переведенной на ряд европейских яз., новелл — «Unter-Welt» и «Линчевание» — из жизни американских и негритянских рабочих); Рабой (романы — «Господин Гольберг» и др. из жизни еврейских фермеров в Америке и новеллы); Игнатов (см.) — один из основателей «Schriften», Б. Глазман [(см.) его основная тема — жизнь эмигрантских масс различных национальностей].

Из современных еврейских поэтов Америки должны быть названы: Мани-Лейб, один из наиболее тонких лириков, в творчестве к-рого широко использован фольклор; Э. Ланда — поэт, который пришел в литературу с интеллигентским бунтом против классиков и отрицанием социальных тенденций; М. Л. Гальперн (см.), один из немногих современных еврейских поэтов в Америке, ставший активным сотрудником коммунистической газеты «Fraitait» с первого дня ее основания; его окрашенные националистическим бунтарством стихи и поэмы — страстное проклятие капиталистическому городу; Г. Лейвик — поэт и драматург, прошедший ряд лет в тюрьмах и каторге за участие в Бунде, автор драм «Голем» (см.), «Гирш Лемерт» и ряда других, написанных в мистико-символических тонах; Менахем Борейша (поэма «Saiwel Rimmer» — история польского еврейского местечка в годы войны, апологетика мешчанского буржуазного быта, к капитуляции перед которым автор приводит своего центрального героя — рабочего-художника); М. Надир — талантливый поэт, беллетрист и публицист, исключительный мастер слова, чрезвычайно плодовитый писатель. Дальнейшей демонстрацией интеллигентски-индивидуалистического бунта против мешчанской политиканствующей американской общности, нуждающейся в лит-ре, не превышающей уровня бульварного романа, является группа «In sich»: она углубляется в свои интеллигентски-эстетские переживания и видит в них единственный источник вдохновения. Наиболее крупные представители этой группы — поэты, драматурги и критики — Леелес, Сигал и Гладштейн. Под влиянием Октябрьской революции наиболее социально-беспокойные среди этих писателей — Надир, Лейвик, Менахем Борейша — потянулись к коммунистическому движению и начали работать в еврейской коммунистической газете «Fraitait». Все они посетили СССР и потом в весьма восторженных тонах писали о СССР и Октябрьской революции. Но почти все они стремились вложить в коммунистическое движение свое интеллигентски-бунтарское, националистически-эстетское содержание, и в Советском Союзе они были захвачены не столько

осуществлением пролетарской диктатуры, сколько национальной политикой советской власти, к-рую, кстати сказать, они восприняли на свой интеллигентски-националистический лад. При первом же испытании они, за исключением Надира, дезертировали: Лейвик, Менахем, Рабой, М. Л. Гальперн, а также и Рейзин порвали с коммунистической газетой «Fraiheit» и ушли в меньшевистский лагерь, когда редакция этой газеты стала на последовательно-коммунистические позиции по вопросу о палестинских событиях осенью 1929. Все сотрудники коммунистической газеты «Fraiheit» были исключены из еврейского писательского союза. Они создали писательское объединение «Prolet-Pen» (поэты, эссеисты, новеллисты). Попутнически-коммунистическая группа образовалась в Аргентине вокруг еврейского коммунистического органа «Nai welt».

Е. л. в Польше и Литве находится не в лучшем положении. Варшава и Вильно, некогда центры Е. л., сейчас являются гл. обр. центрами еврейской бульварной продукции. Доподлинные беллетристы и поэты наперечет: О. Варшавский (романы «Контрабандисты», «Жатва»), И. Зингер (см.) — реакционный писатель и журналист, корреспондент американско-еврейской желто-социалистической прессы (драма «Большая земля», новеллы «Жемчуг», «На чужой земле», роман «Сталь и железо»), новеллист Фукс («Unter der Brik» и др.), П. Маркус (роман «Вокруг конюшни»), Г. Арончик — единственный писатель, к-рый помимо жизни мещанства — своей основной темы — интересуется и жизнью рабочих масс; поэтесса К. Молодовская, Рохл Корн, эпитон символизма — Кацизне, местечково-эстетский новеллист, поэт Сегалович и еще два-три поэта и беллетриста — вот все, что представляет Е. л. этих стран. Неудивительно, что критика не поднимается выше посредственных газетных статей для мещанской буржуазной прессы. Там нет ни одного художественного журнала. Каждая попытка издать такой журнал кончалась неудачей на третьем-четвертом номере. Естественно, что талантливый молодой поэт Кульбак оставил Литву и вернулся к себе на родину, в Белоруссию, — что чрезвычайно оригинальный историк Е. л., автор очень интересного исследования о старом еврейском романе и новелле XIV—XVI вв. и очерка истории Е. л. до XVIII в., Макс Эрик, эмигрировал из Польши, перешел в гражданство СССР и в настоящее время руководит еврейской литературной комиссией при Белорусской академии наук.

Гегемония в Е. л. перешла к Е. л. СССР, как в самой советской Е. л. гегемония все больше и больше переходит к пролетарской литературе. Становится все очевиднее, что Е. л. и культура в любой стране, где сконцентрированы еврейские массы, стоят перед дилеммой: либо националистическое топтание на месте, интеллигентски-

эпигонское повторение задов, а то и бульварное мещанское загнивание, либо творчество, проникнутое идеями пролетариата и направленное к торжеству пролетариата и социализма. Дальнейшее развитие Е. л. возможно только под знаменем пролетарской борьбы.

Библиография: Erik M., Di geschichte fun der jid. literatur, Варшава, 1928; Schulman E., Sefath johudith-ashkenasith wesafurthen; Rejzen Z., Fun Mendelson bis Mendel, Варшава, 1923; Bal-Dimjen (N. Stif), Humanism in der elterer jidischer literatur, Киев, 1919; Rejzen Z., Lexikon fun der jid. literatur, Вильно, 1926—1929; Winers L. o., The history of the Jiddish literature in the nineteenth century, N.-Y., 1899. Отдельные исследования в научных изданиях: «Zeitschrift» Евр. отделения Института белорусской культуры, т. I, Минск, 1926, тт. II и III, Минск, 1928; «Schriften» Кафедры евр. культуры при Всесоюз. акад. наук, Киев, 1928; «Wissenschaftliche jorbiche» Евр. научного о-ва и Отделения евр. языка и культуры при ИМВУ, М., 1929. По евр. советской литературе: Litwakow M., In umru. t. II, M., 1926.

И. Пустов

ЕВРЕЙСКИЙ ЯЗЫК — иногда неправильно называется жаргоном, в последнее время распространяется название идиш (jiddisch, yiddish), не дающее повода к смешению Е. яз. с языком Библии. На Е. яз. говорит еврейское население СССР, Польши, Румынии, США и др., всего до 80% евреев, или до 12 млн. человек. В основе Е. яз. лежит ряд диалектов верхненемецкого яз. (см. «Немецкий язык»). Начало обособления немецкой речи евреев от немецкого яз. относят к X—XII вв., связывая это обособление с бытовой и религиозной обособленностью евреев (древнееврейские термины культа и др.). Уже в средние века еврейско-немецкий язык распространился и за пределы Германии (Польша и др.). Однако до начала XVI в. (до периода новонемецкого яз.) еврейско-немецкий яз. претерпевал в общем те же фонетические и др. изменения, что и немецкий. В XV в. евреи были изгнаны из ряда германских городов и переселились гл. обр. в Польшу и дальше на восток. Это способствовало тому, что еврейско-немецкие диалекты смешались и начали развиваться еврейские диалекты. Начался период среднееврейского яз. [XVI—XVIII вв.]. К этому периоду относится утрата Umlaut'ов («i» вм. «ü», «ei» вм. «ö» и пр.), имперфекта (bin gegangen вм. ging), начало фонетического слияния семитических элементов с германскими, проникновение в Е. яз. славянизмов (польских и других).

Среднееврейский язык был распространен почти во всей Европе (Германия, Франция, северная Италия, Голландия, Скандинавия, Польша, Венгрия, Украина и др.). Со второй половины XVIII в. Е. яз. в Западной Европе постепенно уступает место соответственным государственным яз. (процесс ассимиляции евреев в связи с новыми социально-экономическими и политическими условиями). Новоеврейский язык сохранился в России (Польша, Литва, Украина), в Галиции, Румынии и др. и отсюда стал распространяться, с эмиграцией еврейского населения, в страны Западной Европы, Америки, Южной Африки и др.

ЕВРЕЙСКАЯ ГРАФИКА

Печать	Курсив	Значение	Печать	Курсив	Значение
א	א	a	א	א	m
ב	ב	o	ב	ב	m конечное
ב	ב	v	ב	ב	п
ג	ג	g	ג	ג	п конечное
ד	ד	d	ד	ד	s
ה	ה	h	ה	ה	e
ו	ו	u	ו	ו	p
ז	ז	v	ז	ז	f
ח	ח	z	ח	ח	f конечное
ט	ט	t	ט	ט	c
י	י	ij	י	י	c конечное
כ	כ	x	כ	כ	k
ל	ל	x конечное	ל	ל	г
מ	מ	i	מ	מ	s

Кроме того существуют сочетания םױ, םױױ.

ױױ ej, ױױ aj, װױ рус ж, װװ рус ч В латинской транскрипции s означает рус. ш, x — рус. х, c — рус. ц. Пять конечных букв (x, m, n, l, c) употребляются лишь в конце слова; в новейшей советской орфографии они исключены из графики, однако фактически еще употребляются

В связи с еврейским бесправием в царской России был бесправен и Е. яз.; в Польше он и теперь подвергается преследованиям. В УССР Е. яз. впервые в истории стал языком администрации и суда.

От лит-ого немецкого языка Е. яз. отличается прежде всего фонетически; так, немецкому долготу «а» обычно соответствует в литовско-белорусском диалекте (или «о-диалекте») «о», в польском и украинском

(«и-диалектах») — «и»; немецкому долготу «о» — в литовском «ei», в других «oi». Е. яз. повторяет так. обр. некоторые явления отдельных немецких диалектов. Далее — лексически: значительная примесь древнееврейских, польских, украинских и др. элементов; наличие некоторых старонемецких слов, исчезнувших в немецком. Наконец — грамматически: упрощенный, более аналитический строй речи; некоторые отличия в флексиях; склонение существительных почти исчезло; склонение прилагательных более единообразно; наклонений и времен меньше, чем в немецком. Есть семитические и славянские словообразовательные формы (напр. legegke наряду с legeg — учительница).

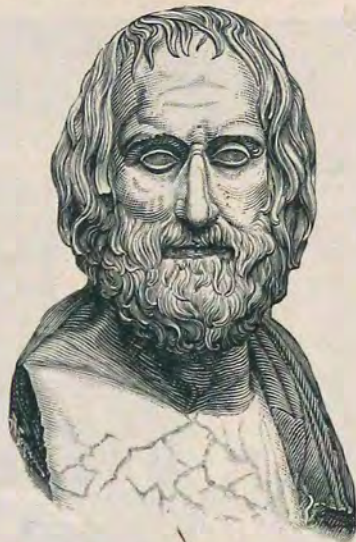
Диалекты Е. яз. (см. выше) различаются гл. обр. фонетически. Из грамматических различий важнейшие — отсутствие среднего рода и смешение винительного и дательного падежей в литовско-белорусском диалекте. Народные говоры изобилуют в СССР руссизмами, в США — англицизмами. Лит-ый язык — в периоде созидания, лексически окончательно еще не определен; орфоэпии (лит-ого произношения) еще почти не существует; в языке сцены замечается тенденция следовать письму, а письмо отражает в одних случаях (чаще) литовскую фонетику, в других — польско-украинскую. Алфавит — древнееврейский, но с утратой одних букв и с изменениями в значении других; письмо — справа налево (см. таблицу). Вопрос о латинском шрифте не раз ставился, но без особого успеха. Слова древнееврейского происхождения искони сохраняли особую орфографию (древнееврейскую); в 1919 — 1920 в РСФСР, под влиянием Октябрьской революции и орфографической реформы русского яз., проведена реформа орфографии Е. яз.: древнееврейские слова пишутся согласно общим правилам письма. По политическим и бытовым причинам эта реформа за границей не принята.

Научное изучение Е. яз. началось в XVI в. Им занимались и гебраисты и идишисты. В настоящее время исследовательская работа по изучению Е. яз. ведется в Минске (Еврейский сектор Белорусской академии наук разрабатывает гл. обр. диалектологию и лексику), в Киеве (Еврейский институт при Украинской академии наук — гл. обр. вопросы стиля и историю Е. яз.), в Москве (Еврейское отделение II Московского университета — гл. обр. грамматику), в Вильне (О-водрузей Еврейского научного института) и др. Более разработана грамматика Е. яз.; толковый словарь теперь составляется. Проблемы Е. яз. как яз. смешанного, как яз. преимущественно городского, и др. вопросы общего характера еще ждут постановки.

Библиография: На немецк. яз.: Birnbaum S., Praktische Grammatik der jiddischen Sprache, Wien u. Lpz., 1918; Mieses M., Die jiddische Sprache, Berlin — Wien, 1924 (историч. грамат.). На еврейск. яз.: сборник «Der Pinkes», Вильно, 1912 (есть библиография); Rejzen Z., Grammatik fun der jidisher sprach, ч. 1, Вильно, 1920 (фонетика и орфография в историческом разрезе); Zarecki A., Jidische Grammatik, М., 1927 (формальная система грамматики); журн. «Di jidische sprache», Киев, нач. с 1927, ред. Н. Штеф (популярный стиль).
А. Зарский

ЕВРИПИД [485/4 — 407/6 до христ. эры] — афинский трагический поэт. Античные биографии Еврипида содержат в себе много вымысла: драматургические новшества поэта служили постоянной мишенью для насмешек комедии, к-рая в таких случаях прибегала к обычной в древности «клевете» по адресу самой личности («низкое» происхождение, физические недостатки, несчастная семейная жизнь и т. д.). Сын состоятельного саламинского землевладельца, сам — человек зажиточный, Е. держался в стороне от общественной жизни и был одиноким мыслителем-книголюбом, отдававшимся исключительно драматическому творчеству, несмотря на то, что при жизни его трагедии не пользовались успехом: из 22 поставленных им тетралогий лишь 5 получили первый приз на афинских трагических состязаниях, последний раз — уже после его смерти. Интеллигент-одиночка, ум гораздо более критический, чем конструктивный, Е. идеологически не примыкал ни к одной из общественных группировок, но был целиком захвачен той волной критики старых ценностей, которая сопровождала разложение идеологии греческого государства-города после победы торгового капитала над землевладельческой аристократией и, возникнув в середине V в., вылилась в так наз. «софистическое» движение. Представители свободных профессий и высококвалифицированного ремесла являлись в Афинах преимущественными носителями индивидуалистических и секуляризационных настроений, исходивших из торговых городов греческих колоний. Идеологам этих социальных групп было свойственно отрицательное отношение к наследственной аристократии и старинной идеологии, оправдывавшей привилегию знати, к крупным собственникам, эксплуатирующим чужой труд — в противоположность одиночке, завоевывающему себе положение личными талантами. Идеи софистов — Протагора, Антифонта, Анаксагора — и других мыслителей V в. оказали сильное влияние на Еврипида, и он до конца жизни откликался на модные проблемы и теории, вкладывая соответствующие рассуждения в уста своих персонажей. В трагедиях Е. находили себе место размышления о вопросах гносеологии, сомнения в справедливости существующего миропорядка, резкая критика мифической традиции о богах и героях, полемика против укоренившихся представлений о прирожденной неравноценности знатных и незнатных, свободных и рабов, эллинов и варваров. Однако неосновательно радикальные мысли, излагаемые в трагедиях Е., считать всегда убеждениями самого автора, который гораздо чаще ставит проблемы, чем разрешает их: жизнь скорее представляется ему иррациональным сплетением противоречий. Сочувствие угнетенным, суровое осуждение всего, что ведет к усилению стра-

даний отдельной личности — неизменно характеризуют расплывчатые взгляды Е., симпатиями которого обычно пользуются лишь производители-одиночки («автурги»). Если в начале Пелопоннесской войны он пишет патриотические пьесы, в которых прославляет Афины как страну-покровительницу всех преследуемых («Гераклиды», «Просительницы»), то в 415 он, выражая настроения среднего земледельческого класса, выступает с резким протестом против войны вообще, а в частности — против сицилийской экспедиции, к-рую подготовляла империалистическая демократия («Троянки»). В



конце жизни Е. совершенно разочаровался в афинской демократии («Орест», 408) и переселился в Македонию, где и умер; враждебная полемика комедии не прекратилась и после смерти Е. («Лягушки» Аристофана), а самую смерть его изукрасили легендами о том, как он был «растерзан», по одной версии, собаками, а по другой — женщинами, мстившими «женоненавистнику».

Трагедии Е., сохранившиеся полностью (с точными или приблизительными датами постановки): «Алкеста» [438], «Медея» [431], «Ипполит» [428], «Гераклиды» [в промежутке 430 — 428], «Андромаха» [приблизительно того же времени], «Гекуба» [около 425], «Просительницы» [незадолго до 421], «Геракл» [в промежутке 423 — 416], «Ион» [в промежутке 421 — 413], «Троянки» [415], «Ифигения в Тавриде» [вскоре после 415], «Электра» [413], «Елена» [412], «Финикиянки» [около 409], «Орест» [408], «Ифигения в Авлиде» [406, посмертно], «Вакханки» [415], и драма сатиров «Киклоп» [неопредел. время]; сохранившиеся произведения относятся преимущественно к позднему периоду его деятельности (первая тетралогия Е. была поставлена в 455); трагедия «Рес» уже в древности считалась подложной. Ряд недошедших полностью трагедий может быть

восстановлен по большим связным отрывкам и многочисленным античным изложениям. Творчество Е. многообразно и являет собой картину неустанных исканий, не поддающихся четкой периодизации. Афинская трагедия до Е. была драматизацией мифических сюжетов и в борьбе действующих сил развивала проблематику мифа; фигуры ее величавы и неподвижны, стиль отличается торжественностью. В отличие от своего старшего современника Софокла (см.), который стремился к строгой архитектонике пьес, устрняя в трагедии ряд

движение пьесы, приблизить стиль трагедии к уровню обыденной речи и создать новую проблематику мифа, отвечающую умственным интересам эпохи. А так как древние мифы, возникшие на почве феодальных, а иногда еще более первобытных общественных отношений, часто казались уже бессмысленными и нравственно отталкивающими, надлежало либо искать в сокровищнице греческих преданий новый материал, поддающийся желательному оформлению, либо совершенно перераспределить свет и тени в старых сюжетах.



Иллюстрация к «Медее». (Рис. на античной амфоре)

традиционных пережитков сакрального действия, Е. сохраняет многие элементы старинной священной игры, но деформирует ее по существу, приспособляя к новому индивидуалистическому мироощущению, отразившему кризис афинской демократии, распад общественных связей. Все нововведения Е. направлены к тому, чтобы монументальным фигурам, вознесенным над жизнью как воплощению высших, общеобязательных ценностей, придать более реалистический характер, усилить внутреннее и внешнее

Во многих пьесах Е. в центре внимания — трагедия личности, ее внутренняя борьба, становящаяся иногда одной из значительных пружин в динамике действия. Этот момент, намеченный Эсхилом и использованный им в титаническом плане («Прометей»), Е. переносит в план человеческий. Он первый в европейской литературе ставит проблемы женской психологии и динамики страсти. Таковы образы: Медей, к-рая всем пожертвовала для своего мужа и, будучи предана им, не только губит свою

соперницу, но и убивает собственных детей, для того чтобы покарать его самым жестоким образом («Медея»); Гекубы, к-рая терпит всевозможные унижения, переносит гибель дочери, зарезанной для умиловления тени врага, пока у нее остается надежда на то, что единственный оставшийся в живых сын когда-нибудь отомстит за нее, но когда и этот сын оказывается вероломно убитым, жестоко мстит его убийце («Гекуба»). Богатый материал в этом направлении Е. находит, используя запретную прежде в трагедии тему эротики. Первое пробуждение любви в сердце юноши («Андропада»), страсть замужней женщины к гостю («Сфенебей») или пасынку («Ипполит»), притворноставленная суровой чистоте мужчины, рассказ о царевне, соблазненной прислужником («Критянки»), любовь к покойнику («Протесилай»), трагические конфликты на почве гомосексуализма («Хрисипп»), кровосмешения («Эол») — открывали широкие перспективы для углубленного психологического анализа. Это введение запретного материала вызвало жестокое осуждение современников и создало Е. репутацию «женоненавистника», хотя упомянутым фигурам в трагедиях Е. можно противопоставить ряд героинь, добровольно идущих на смерть ради спасения своих близких, родных, всей Эллады: Алкеста («Алкеста»), Макария («Гераклиды»), Эвадна («Протисельница»), Ифигения («Ифигения в Тавриде»). Отход от монументальных фигур старой трагедии подчеркивается и чисто театральными средствами: на сцене появляются герои в виде нищих в лохмотьях («Телеф»), физически разбитые («Беллерофонт»), «Ипполит»), дряхлые старики, визжащие дети.

Трагедии Е. на старые сюжеты, использованные предшествующими поэтами, представляют собою нередко суровую критику религиозных и нравственных идей, заложенных в древних мифах. В «Электре» и «Оресте» (где есть возможность сравнить трактовку мифа Е. с разработкой его Эсхилом и Софоклом) все изменения фабулы направлены к тому, чтобы лишить действующих лиц героического ореола, представить матерубийство Ореста возможно более низким и отвратительным и осудить бога, внушившего Оресту подобный поступок. Гомеровские герои систематически снижаются в «Троянках», герои фиванского цикла — в «Финикиянках». Элементы критики мифа с точки зрения новых представлений о нравственности встречаются почти во всех сохранившихся пьесах Е. (особняком стоят патристические пьесы); даже предсмертная трагедия «Вакханки», — воспроизведение старинных форм дionисийского ритуала, в котором многие исследователи хотят усмотреть отказ от критической позиции в пользу наивной веры, — содержит в себе моменты нравственного осуждения мифа. Выпады против богов (тема богоборчества была посвящена трагедия

«Беллерофонт») обычно производятся весьма осторожно и внешне иногда как будто опровергаются развязкой, к-рая соответствует мифической традиции, но по существу остаются не опровергнутыми: другого пути у Е. не было, т. к. изменить развязку он не мог и всегда должен был остерегаться опасного обвинения в «нечестии».

Снижение трагических характеров и сознательную дисгармонию между сюжетом и разрушающей его критикой Е. компенсирует сценическими и музыкальными эффектами, острой неожиданностью ситуаций и сложностью интриги. Нагнетание ужаса и трогательные сцены, реалистическое изображение физических страданий, безумия и умирания, «узнавание» родных, из к-рых один уже готовился убить другого, — все это характерно для Е. Некоторые пьесы построены исключительно на интриге, которая отныне должна заменять сюжетное движение мифа (напр. «Ион»), а в позднейших трагедиях нередко вводится элемент приключений («Елена», «Ифигения в Тавриде», «Андропада») с использованием при этом и эротического момента и обязательным благополучным окончанием. В этих пьесах Е. предвосхищает сюжетное построение позднейшей («буржуазной») комедии и романа; от мифических фигур остаются лишь имена.

В структурном отношении трагедии Е. также весьма разнообразны. Е. любит внезапные переломы, трагизм иррационального, пассивных героев, становящихся игрушкой в руках враждебных сил; так, в «Геракле» в середине пьесы на сцену спускается посланная Герой богиня безумия, для того чтобы Геракл собственноручно убил свою семью, только что спасенную им от смерти. Трагедия распадается на эпизоды («Гекуба», «Андропада», «Геракл», «Троянки», «Финикиянки»), из которых каждый может иметь самостоятельную перипетию и катастрофу и которые иногда внутренне не связаны и объединены лишь пассивной личностью героя. Но наряду с этим встречается и строго концентрическое построение пьес. При всем разнообразии архитектоники некоторые конструктивные элементы оказываются весьма устойчивыми. Почти все трагедии Е. начинаются с пролога, к-рый произносится каким-либо из персонажей пьесы или божеством, связанным с ее действием, и содержит обычно сюжетные предпосылки трагедии, как-то: прошлое героев, указание на место действия и его основные моменты. Пролог был нужен поэту в тех случаях, когда он, разрабатывая популярные мифы, останавливался на малоизвестной или созданной им самим версии, но служил и прелюдией к драме в смысле создания необходимого настроения у зрителя. Е. стремится сделать пролог самостоятельным, отрывая его от драмы и начиная действие лишь после него. Ряд трагедий Е. заканчивается тем, что над сценой появляется

божество (*deus ex machina*), которое изъясняет грядущую судьбу героев, устанавливает связанные с мифом культы и т. п. Это — пережиток старинного ритуального действия, к-рым Е. дорожил как сценическим эффектом и драматургическим приемом для развязки запутанных положений и возвращения переработанного сюжета в русло мифической традиции, — как бы эпилог трагедии. Диалог ведется с применением приемов модной риторики, особенно в сценах «словесных состязаний» («агонов»), где вступающие в борьбу стороны обмениваются длинными речами. Эти сцены служат рупором для софистических теорий. Заметно стремление приблизить язык трагедии к яз. художественной прозы. При перенесении центра тяжести на психологию героев или интригу, хор принимает сравнительно малое участие в развитии действия, но музыкальная сторона трагедии значительно усложняется как по линии хоровых партий, так и в смысле введения дуэтов и сольных арий актеров, с приближением к новым музыкальным формам, развившимся в конце V в.

Е. жил на пороге новой эпохи. Его новшества, вызывавшие резкую оппозицию литературных староверов, были восприняты последующими поколениями, и Аристотель назвал его «самым трагическим» из драматургов. После окончательной победы торгового капитала и распада государства-города критическая сторона трагедий Е. и сохранные им пережитки священной игры потеряли актуальность, но эротические темы, психологический анализ, приемы построения интриги, риторическое ведение диалога, целый ряд сюжетов и характеров, впервые введенных Е., стали прочным достоянием позднейшей драмы и, разветвляясь по трагедии и эллинистической комедии, перешли в Рим, а оттуда — в западно-европейскую драму. В результате, от наследия Е. сохранилось гораздо больше и цельных пьес и отрывков, чем от других корифеев греческой трагедии, а в песках Египта и поныне продолжают открывать более или менее значительные части трагедий Е.

Библиография: I. Лучшие издания: Prinz — Wecklein, Лpz., 1878—1902; Murray, Oxford, 1902—1910. Переводы Иин. Ф. Апенского, разработанные по журналам, собраны в изд.: «Театр Еврипида», СПб., 1906 (вышел только т. I: Алкеста, Медя, Ипполит, Геракл, Ион, Кайлон); «Театр Еврипида», тт. I—III, изд. М. и С. Сабанинковых, М., 1916—1921, в переводе Зеллинского, с общим введением и примеч.: Алкеста, Андромха, Вакханки, Гекуба (т. I, 1916); Геракланды, Геракл, Елена, Ипполит (т. II, 1917); Ифигения в Авлиде, Ифигения в Тавриде, Ион, Кайлон (т. III, 1921); Орест, «ЖМНП», 1900, № 1—3; Электра, «ЖМНП», 1899, № 4—5; Финикиянки, «Мир божий», 1898, № 4; Рес, «ЖМНП», 1896, № 9—10. Другие переводы: Алкеста — В. А. Алексеева, СПб., 1892; Андромаха — Н. П. Кутелова, СПб., 1883; Вакханки — В. А. Алексеева, СПб., 1892; Ф. Зеллинского, «Филологическое обозрение», 1894, № 1—2; Геракланды — В. Г. Аппельрот, М., 1890; Геракл — В. А. Алексеева, СПб., 1892; Ион — его же, СПб., 1891; Иогурн и мекли — А. Артюшкова, М., 1912; Ипполит — Н. П. Кутелова, СПб., 1884; В. А. Алексеева, СПб., 1889; Д. С. Морозовского, «Вестник Европы», 1893, кн. I, и отд. изд., СПб., 1902; Ифигения в Авлиде — В. А. Алексеева, СПб., 1890; Ифигения в Тавриде — его же, СПб., 1890; Медя — его же, СПб., 1889; Д. С. Морозовского, «Вестник Европы», 1895, кн. VII, и

отд. изд., СПб., 1902; Троянки — П. Д. Шестакова, Казань, 1886, и др.

II. Лит-ра о Еврипиде, помимо общих курсов греческой лит-ры см.: Беляев Д., К вопросу о миропозрении Еврипида, Историко-литер. обзор, Казань, 1878; Котелов Н. П., Еврипид и значение его «драмы» в истории литературы, «Пантеон литературы», 1894, № 3; Радциг С. И., Романтические мотивы в поэзии Еврипида, Ярославль, 1920; Лурье С. Я., История античной общественной мысли, Гиз, М.—Л., 1923; Wilamowitz U., Комментарии к «Гераклу»; Decharme P., Euripide et l'esprit de son théâtre, P., 1893; Patin, Etudes sur les tragiques Grecs, P., 1893; Nestle W., Euripides der Dichter der griechischen Aufklärung, Stuttgart, 1901; Mäzqueray P., Euripide et ses idées, P., 1908; Steiger, Euripides, Lpz., 1912; Howald E., Untersuchungen zur Technik d. Euripidischen Tragödie, Tübing., 1914; Murray G., Euripides and his age, London, 1922; Lucas F. L., Euripides and his influence, 1924; Lesky A., Alkestis, der Mythos und das Drama, 1925; Zieliński, Tragödienbibliothek, Krakow, 1925.

III. Перечень переводов из Еврипида и лит-ры о нем см.: Прооров П., Систематический указатель книг и статей по греческой филологии, напечатанных в России, СПб., 1898.

П. Троянки

«ЕВРОПЕЕЦ» — «журнал наук и словесности», издававшийся Иваном Киреевским в Москве в 1832. В журналистике 30-х гг., где первое место занимали Греч, Булгарин и Сенковский, не отличавшиеся идейной выдержкой, «Е.» занимал особое место. В журнале приняли участие представители аристократической группы писателей: Жуковский, Баратынский, Языков, Хомяков, А. И. Тургенев и др., часть к-рых вместе с И. Киреевским входила в «О-во Любомудрия» еще в 1823—1825. Руководящие статьи журнала принадлежали издателю. Об идеологической завершенности «Е.» говорить трудно, т. к. журнал был запрещен после первых двух номеров (третий сохранился лишь в типографском экземпляре). Причиной запрещения журнала была статья И. Киреевского «Десятинадатый век», помещенная в первом номере. В статье Киреевского была усмотрена политическая пропаганда под видом лит-ой критики, «рассуждение о высшей политике», свободе, революции, конституции и т. д.; автор был признан «человеком неблагомыслящим и неблагонадежным». Журнал был закрыт, пострадал и цензор — С. Т. Аксаков.

В основных статьях «Е.» сказала, хотя и не вполне отчетливо, программа того общественного направления, к-рое получило в 40-х гг. название славянофильства. Сколько однако еще неясна была эта позиция, можно судить по тому, что, как заметил еще Герцен, первый славянофильский журнал назвал себя «Европейцем», а первый западнический — «Отечественными записками».

ЕВФЕМИЗМ, или ЭВФЕМИЗМ [греческое — «благоречие»] — замена слов, признанных грубыми или «непристойными», посредством описательных выражений, иностранных слов или бессмысленных созвучий («невъразимые» вместо «питаны», «в интересном положении» вместо «беременная», «склозет» вместо «нужник», «елки-палки» и т. п.) Характерно, что новые обозначения «непристойных» предметов и явлений с течением времени терпят характер Е., начинают восприниматься как прямое указание на «непристойный» предмет и в свой черед становятся «непристойными».

На этом свойстве Е. строится один из излюбленных приемов «грубой комки» — игра так наз. «прозрачными» Е. (ср. напр. гл. IX «Гаргантюа» Рабле).

В основе явления Е. лежат: 1. глубоко архаичные пережитки языковых «табу» (запретов произносить прямые наименования опасных предметов и явлений, как напр. богов, болезней, мертвецов, поскольку акт называния, по дологическому мышлению первобытного человека, может вызвать самое явление) — таковы Е. типа: «нечистый» вместо «чорт», «покойный», «почивший»; 2. факты социальной диалектологии.

По мере того как с экономическим и политическим усилением известного класса утончаются формы его быта, прямые обозначения известных предметов и явлений (напр. некоторых физиологических актов и частей человеческого тела) начинают почитаться одиозными и изгоняются из яз. господствующего класса, в особенности из его лит-ого отражения. Так, из знатного патриция в эпоху расцвета экономической и политической мощи Рима становятся неприемлемыми некоторые обороты более ранней эпохи: «Noli dici morte Africani castratam esse rempublicam» (Цицерон, De oratore, II). Средневековое рыцарство избегает в кургузной поэзии прямых обозначений половых органов, демонстративно сохраняемых в своем яз. выдвигающимся третьим сословием («Roman de la Rose»). Особой склонностью к Е. отличается обычно яз. господствующего класса в момент стабилизации творимой этим классом культуры, — ср. языковое жеманство в аристократических салонах XVI — XVII вв., яз. буржуазной лит-ры XIX в. Не только в общении с членами господствующего класса применяются иные формы обращения, но и о пороках или проступках их говорится в особо смягченных выражениях. На «обнаружении» подобных Е. приемов строятся часто формы сатиры и иронической антифразы.

См. также «Прециозная поэзия». Р. С.

ЕВФОНИЯ [чаще э в ф о н и я] — учение о звуковой организации поэтической речи (см. «Фоника»).

ЕВФУИЗМ, или ЗВФУИЗМ — см. «Прециозная поэзия».

ЕВШАН Мыкола [1889—1919] — псевдоним украинского критика Мыколы Осыповича Федюшка. Постоянный сотрудник «Української хати» и «Лит.-наук. Вістника» [1909 — 1914]. К лит-ре Е. подходил исключительно субъективно, его идеологическая позиция близка к идеализму и индивидуализму, но к беспринципному эстетизму, к безыдейной игре красивыми словами Е. относился с резким осуждением. В украинской лит-ре положительную роль сыграл своей борьбой с устаревшими, потерявшими внутренний смысл канонами украинского народничества и с беспринципным, поверхностным украинским декадентством.

Библиография: Часть статей Е. собрана в книгах: Під прапором мігетства, Київ, 1910; Тарас Шевченко, Київ, 1911. В Галиции издано: Куди ми прийшли, Львов, 1912.

ЕГЕР Ганс Генрих [1854 — 1910] — норвежский писатель. Первая его книга — «Критика разума Канта» [1878] — свидетельствует о сильном влиянии на него Гегеля и Фихте. Основное произведение Е. — «Из богами Христиани», — в котором он в грубо натуралистических красках проповедует идеи мелкобуржуазного анархизма, было в свое время конфисковано, а автор приговорен к шестидесятидневному тюремному заключению за богохульство и «оскорбление нравственности». Из последующих книг Е. можно назвать: «Картины Христиани» [1888], «Новеллы» [1889], «Большая любовь» [1893], «Тюрьма и отчаяние» [1902]. Все эти произведения пронизаны болезненной чувственностью. Появившаяся в 1906 «Библия анархизма» характеризует Е. как фанатически настроенного анархиста, ученика Макса Штирнера и Крапоткина.

ЕГИПЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА. НА ДРЕВНЕЕГИПЕТСКОМ ЯЗ. — Древнейшие памятники Е. л. относятся ко времени Древнего царства [3400 — 2000 до христ. эры], к эпохе преобладания централизованной бюрократической монархии. О неограниченной власти священной обожествляемой особы фараона ясно говорят тексты пирамид, дающие нам древнейший свод египетской религии и ритуала. Большое количество исторического материала находим мы и в автобиографических надписях вельмож. Навысшего расцвета Е. л. достигает в эпоху Среднего царства [2000 — 1580 до христ. эры], когда, после смутного времени междоусобия, чрезвычайно усилилось могущество поместной знати. К этому времени относятся сказочная и повествовательная лит-ра, большое количество поучений, первые научные трактаты, среди к-рых выделяются математические папирусы и ряд религиозных текстов, гл. обр. на саркофагах, являющихся переходной формой от царских текстов пирамид к демократической «Книге мертвых». В эпоху Нового царства [1580 — 710 до христ. эры] окончательно редактируется главный религиозный свод «Книга мертвых» и получают большое распространение различные религиозные и магические тексты. Большой исторический интерес представляют царские тексты 18-й династии, анналы Тутмоса, ряд царских гимнов и надписи на гробницах вельмож, наконец надписи, относящиеся ко времени реформационной Амарнской эпохи.

Нас порой поражает необычайная любовь древних египтян к письменности. Они покрывали надписями громадные поверхности стен, потолки и колонны, писали на могильных плитах, на погребальных ящиках, на ларцах с могильным инвентарем, украшали надписями самые разнообразные предметы домашнего обихода: ларцы, сосуды, кровати, палки и ткани. Но самым распространенным материалом для письма был конечно папирус, писчий материал, делавшийся из сердцевины болотного растения — папируса — и напоминающий

отчасти нашу современную бумагу. Отдельные листы папируса склеивались вместе, так что образовывали длинную ленту, к-рая по мере записывания свертывалась в свиток. Писали египтяне на папирусе тросточкой, обмакивая ее в черную или красную краску. Черным писался текст, а красным — заглавия и начала строк. Произведения изящной словесности писались преимущественно на папирусе, на сравнительно хрупком материале, поэтому понятно, что большинство из этих произведений дошло до нас в поврежденном виде.

Сказочная и повествовательная лит-ра, постепенно развившись из форм народного творчества, достигла в древнем Египте значительного развития и широкого распространения. От эпохи Среднего царства дошел сборник фантастических сказок, получивший теперь название «папируса Весткар». В этом сборнике искусственно соединены различные сказки, повествующие о чудесах и магических подвигах различных чародеев. Во всех этих сказках ясно прощупывается стихия народной сказочной лит-ры, лежащая в основе сборника. В конце помещено



Религиозный текст на стенке саркофага Интефа (Среднее Царство)

Произведения народного лит-ого творчества редко записываются и обычно сохраняются в памяти сказителей. Поэтому от египетской народной лит-ры уцелели лишь самые скудные остатки. Кое-где на стенах гробниц, близ изображений сцен из трудовой жизни народа сохранились краткие надписи, заключающие в себе тексты народных песен, сопровождавших очевидно различные трудовые процессы. Такова напр. песенка, к-рая пелась при молотье, совершавшейся в древнем Египте при помощи быков:

«Молотите для себя, молотите для себя,
Быки, молотите для себя.
Молотите сами себе на корм,
Молотите верно для ваших хозяев,
Не давайте себе отдыха,
Ведь прохладен сегодня день».

К народному же творчеству восходят очевидно и некоторые сюжеты и мотивы древнеегипетских сказок, к-рые в большом количестве сохранились на свитках папирусов. Особенно характерны в этом отношении некоторые из основных элементов сказки или повести «О двух братьях», как напр. мотив злой жены и невинного юноши и т. д.

нечто вроде исторического романа, в котором рассказывается о чудесном рождении трех первых царей пятой династии. Довольно силен сказочный элемент и в сказке об «Обреченном царевиче». В этой сказке, уже относящейся ко времени Нового царства, когда стали устанавливаться прочные культурные связи между Египтом и Передней Азией, отражаются культурно-исторические факты, явившиеся в результате новых международных связей Египта. К этому же времени относится полуисторический-полулегендарный рассказ о том, как египетский военачальник Тхутий при помощи обмана овладел сирийским городом Яффою. Во всех этих рассказах любопытно органическое соединение исторических фактов с фантастическими сказочными мотивами и с живописными сценами быта.

К поздней греко-римской эпохе относятся два цикла полуисторических-полуфантастических романов: цикл «Сетона Хаэмуаста», повествующий о том, как Хаэмуаста был наказан за похищение магической книги, и цикл «Петубаста», в котором заключается любопытный рассказ о бедствиях богача и блаженстве бедняка вагробном мире.

К разряду повествовательной изящной лит-ры относятся и описания путешествий,

выдержанные порой в правдивом реалистическом тоне, а иногда перемешанные со сказочными фантастическими приключениями. Ко времени Среднего царства относится «Рассказ Синухета», знатного египтянина, бежавшего от царского гнева в Сирию. На чужбине Синухет прославился и возвысился, но тоска по родине заставила его просить у фараона разрешения вернуться на родину, чтобы там умереть. Синухет возвращается в Египет, ослепленный милостями фараона. Рассказ отличается живостью и увлекательностью изложения и подлинным неприкрашенным художественным реализмом. Чрезвычайно близко к повествованию о Синухете «Путешествие Унуамона в Сирию», написанное во времена Нового царства (папирус Моск. Музея изящных искусств). Это произведение ярко рисует картину внешней торговли Египта и упадка международного авторитета египетского фараона в эпоху царствования в Фивах первосвященника Амона Херихора. К этому же циклу описаний путешествий относится фантастический рассказ «О потерпевшем кораблекрушение», приуроченный ко времени Среднего царства (папирус Государственного Эрмитажа). В нем повествуется о необычайных приключениях моряка, заброшенного бурей на таинственный «остров духа».

Светлая жизнерадостность отразилась не только в художественной прозе древних египтян, но и в поэзии, образцы которой сохранились до наших дней. Фрески и рельефы, покрывающие стены египетских гробниц, рисуют картины пира, сопровождаемого пляской девушек, музыкой и пением. А в некоторых надписях, относящихся ко времени Нового царства, мы находим и текст этих пиршественных песен. Одна из них гласит:

«Проводи день радостно, жрец,
Вдыхай запах благовоний и умащений,
Укрась венками и дотосми тело твоей подруги,
Твоей любимой, сидящей рядом с тобой.
Оставь все злое позади себя,
Думай лишь о радости до тех пор,
Пока не настанет день, когда ты причалишь к стране, любящей молчание».

Эта же жизнерадостность ярко звучит в изысканно-наивной любовной лирике древних египтян. В виде примера можно привести следующий отрывок:

«О, мой брат, как сладко спускаться к пруду
И купаться пред тобой, чтобы ты видел мою красоту
Сквозь рубашку на тончайшего царского льна,
Облегающую тело мое.
Вместе с тобой я спускаюсь в воду
И снова возвращаюсь к тебе.
Красная рыба красиво лежит в пальцах моих.
Приди ко мне, любуйся мной».

Резким диссонансом на фоне этой лирики звучит «Беседа разочарованного со своим духом» (Новое царство). В этой лирико-философской поэме, заключенной в строгую диалогическую форму, изображается беседа со своим духом человека, доведенного тяготами жизни до мысли о самоубийстве. Это

проникнутое безысходным пессимизмом литое произведение близко напоминает один вавилонский диалог, относящийся ко времени Хаммураби, и знаменитый «Книгу Иова». Далеки от этой лирики официальные и напыщенные песни, славословящие победы царя над иноземцами. Они относятся ко времени Нового царства, к 18-й и 19-й династиям, когда фараоны начали эпоху крупных завоеваний и вывели Египет на арену широкой международной политической борьбы.

Образец иероглифического текста



«Книга мертвых». Туринский папирус (птоломеевская эпоха)

Среди этих песен необходимо отметить песни, увековечивающие победы Тутмоса III и Меренпта, особенно же ту поэму, в которой описывается Кадешская битва и победа Рамзеса II.

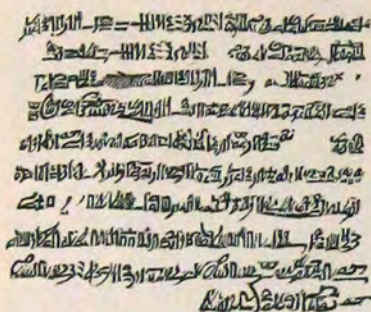
Крупное место в древнеегипетской литературе занимает религиозная поэзия, сохранившаяся в целом ряде гимнов, песен и славословий, относящихся ко всем эпохам египетской истории. Наибольшей художественной экспрессии достигла религиозная поэзия в эпоху Амарнской реформы, когда фараон Эхнатон ввел культ единого солнечного божества [XIV век до христ. эры]. В честь этого единого вселенского божества были написаны, быть может, самим фараоном-

реформатором Эхнатоном, высокохудожественные гимны, описывающие ночь, утро и творчество солнечного божества:

«Сверкает и блещит на горизонте утром.
Восходишь ты в лучах, Атона блеск дневной,
И тает мрак ночной под сенью рук горящих,
Лискуют два Египта, и жаркий юг, и север,
И на ноги встает от сна восставший люд.
Омыв себя водой и ввяз свои одежды,
Хвалу тебе возносят, когда восходишь ты.
По всей земле твой творят твою работу,
И марно бродит скот на пастбищах своих,
Чуть вселяют травы, в лучах твоих деревья,
И птицы вылетают из гнезд своих ночных».

Видное и совсем особое место занимают в Е. л. дидактические произведения, пре-

Образец гиратического текста



«Повесть о двух братьях». Папирус Британского музея (Новое царство)

достерегающие читателя от совершения дурных поступков и рисующие систему своеобразной морали. Отдельные элементы дидактизма мы находим в некоторых религиозных текстах, как напр. в «Книге мертвых» (125 гл.), иногда в повествовательной лит-ре, но наиболее сильно и ярко выразились они в специальной лит-ре поучений (поучения Птахотепа, Кагемни, Дуауфа и т. д.). В некоторых из этих поучений находим такие строки:

«Твори справедливо, пока ты на земле пребываешь.
Успокаивай плачущего, не мучай вдову, не отнимай
У человека имущество его отца и не прелягтуй
Судьям во их должности».

Близка к дидактической лит-ре обличительная и пророческая лит-ра, дающая нам подчас богатый исторический материал для восстановления не только отдельных культурно-исторических фактов, но даже целых исторических эпох. Так «Увещания Ипувера» в ярких красках описывают крупный социальный переворот, потрясший Египет до самых основ, когда, по выражению Ипувера, «знатные люди бесконечно жалуются, а бедняки полны радости. Каждый город говорит: давайте прогоним сильных из нашей среды... вся страна перевернулась, как гончарный круг... не отличают больше сына знатного от того, кто не имеет отца... пребывавшие в чистых местах брошены... в пустыни. Тайны бальзамировщиков разоблачены».

Что касается до излюбленных лит-ых приемов древних египтян, то среди них мы должны отметить дихотомическое построение фразы, параллельность расположения частей в прозаической фразе и в поэтической строфе, частое применение рефренов.

К сожалению неясность вопроса о количестве и качестве египетских гласных и о характере ударения не дает нам возможности говорить об отличительных чертах египетской поэзии и египетского стихосложения. Все эти сложные и спорные проблемы еще почти не подверглись специальному исследованию.

Библиография: Операнский А., Из литературы древнего Египта, 2 вы., СПб., 1906; Викентьев В. М., Древнеегипетская повесть о двух братьях, М., 1917; Тураев В. А., акад., Египетская литература, М., 1920; Авдиев В. И., Древнеегипетская реформация, М., 1924; Тураев В. А., «Рассказ египтянина Сивухета» и образцы египетских документальных автобиографий, М., 1915; Масарго S., Les contes populaires de l'Égypte ancienne, P., 1889; Wiedemann A. I. f. r. e. d., Die Unterhaltungsliteratur der alten Aegypten, Lpz., 1903; Егo ж e, Aegyptische Sagen und Märchen, Lpz., 1906; Егm a n A d o l f, Die Literatur der Aegypten, Lpz., 1923.
В. Асбюс

НА КОПТСКОМ ЯЗ. — литература египетских христиан [с IV в. христ. эры] на двух наречиях древнего яз. — саидском и бухайрском, алфавит греческий — с добавлением нескольких демостических знаков. Возникла в монастырях, имеет церковно-религиозный характер — переводы св. писания, богослужебные книги, жития, описания чудес, апокрифы, апокалипсисы, проповеди. Связь с древней лит-рой сказывается в особой любви к эсхатологии, магическим формулам, описаниям чудес и фантастических путешествий святых. Известна и стихотворная форма (тоническая), позже, под арабским влиянием, является рифма. Главные писатели и произведения: игумен Шенути [IV — V вв.], епископ Писитий [VI — VII вв.], религиозный лирик-поэт Хумиси [VII в.]; в монастыре «Скит» была составлена многоязычная Библия (эфиопск., сир., коптск., арабск. и армянский яз.); от X в. сохранилась эпико-драматическая поэма о св. Археллите. С XIII в., вследствие арабизации населения, коптская лит-ра замирает. Ее яз., уже непонятный населению, до сих пор употребляется в богослужении.

Библиография: Тураев В. А., Статья в сборнике «Литература Востока», вып. II, Гиз, 1920.

НА АРАБСКОМ ЯЗ. — неотделимо связана с арабской лит-рой (см.) вообще; отмечаем лишь выдающихся авторов и местные особенности. В IX в. в Египте утверждается местная богословско-правовая школа шафиитов, господствующая (с перерывами) до сих пор. В том же веке пишет мистик, маг и алхимик Зу-Ы-нуц, быть может, опираясь на предания древнего Египта. В начале X века составляется «Всемирная история» патриарха Евтихия — вклад христианского Египта в арабскую науку. В эпоху Фатимидов здесь повидимому [XI—XII века] слагалась своеобразная шитико-измаилитская культура, но ее литературные памятники уничтожены последующей правящей реакцией. Позднейшие крупные писатели Египта: Макризид («Топография Египта» и «Жизнеописание знаменитых египтян») [XIV в.] и энциклопедист Сулуты [XV в.]. В эпоху мамлюков — обширный лит-ра по военному искусству и коневодству.

Две черты сказываются в лит-ре Египта сильнее, чем в других арабских странах: мистицизм и близость к устной словесности. Египтяне — известный поэт-суфий Омар Ибн-аль Фарид [XIII в.] и мистический философ Ша'рани [XVI века]. Здесь особо пышно развитие получили дервишские монастыри и ордена. Близость к народному творчеству выражается рядом фактов: полународная песня «мувашшах» впервые на Востоке в Испании раньше культивируется литераторами Египта [XII в.]; народная комедия теней проникает в лит-ру [XIII в.]; в устах сказочников получает окончательную обработку «1001 ночь» [XV в.]. С XVII века появляются произведения на местном диалекте — сатирическая поэма Ширбини, песни Хиджази, мемуары Дамурдази и т. п.

В XVIII в. Египет — очаг возрождения арабской культуры и лит-ры. В 1816 открывается первая школа на европейский лад («Математическая»), в 1821 начинается арабское книгопечатание. Затем развиваются журналистика и театр (значительный репертуар на диалекте).

Л. Некора

ЕГИПЕТСКИЙ ЯЗЫК — настолько своеобразен, что его до сих пор не удается включить ни в одну из языковых групп. По своему внутреннему строению он родственен как семитским (см.), так и восточно-африканским яз. (бишари, сахо, галла и сомали) и северо-африканским берберским яз. Очень возможно, что Е. яз., подобно древнеегипетскому народу, явился результатом скрещения семитско-азнатских и африканских элементов. О родстве Е. яз. с хамитскими яз. говорит ряд общих форм, как напр. некоторые формы указательных местоимений и каузативная форма глагола с префиксальным «с». Однако этот вопрос до сих пор еще недостаточно разработан в науке. Гораздо глубже исследован вопрос о связи Е. яз. с группой семитских яз., о чем свидетельствует большое количество общих лексических элементов и закон так наз. «трехбуквенного строения корней», в к-рых носителями реального значения глагола являются согласные.

Е. яз., история развития к-рого насчитывает несколько тысячелетий, может быть разделен на несколько последовательных периодов:

1. Е. яз., на котором написаны памятники письменности, относящиеся ко времени Древнего царства [3400 — 2000 до христ. эры]. Яз. этой эпохи сохраняет большое количество архаизмов, напр. древних местоименных форм.

2. Среднеегипетский яз. эпохи Среднего царства [2000 — 1680 до христ. эры]:

а. яз. памятников изящной словесности, получивший в науке название «классического» яз. и сохранившийся в большинстве текстов позднейших эпох;

б. народный яз., нашедший свое отражение в деловых документах и народных сказках.

3. Новоегипетский яз. эпохи Нового царства, сильно отличающийся от классического яз. и уже приближающийся к коптскому яз. [1580—710 до христ. эры].

4. Позднеегипетский яз. [710—470 до христ. эры]:

а. Саясской эпохи (искусственное возвращение к греко-римскому времени) к языку Древнего царства.

б. Демотический яз., относящийся к той же эпохе, что и позднеегипетский яз. На этом яз. при помощи особого сокращенного «демотического» письма написано большое количество самых разнообразных текстов.

6. Коптский яз., к-рым пользовались копты, т. е. египтяне, принявшие христианство. Коптское письмо основывается на греческом алфавите, увеличенном семью новыми знаками, заимствованными из древнеегипетской письменности. Коптский яз. является последней, наиболее изменившейся формой Е. яз., испытавшей известное влияние греческого яз. Это обстоятельство объясняется тем, что Египет, войдя после завоевания Александра в круг азиатской колониальной экспансии и подпав на несколько веков под власть македонской династии Птоломеев [332—30 до христ. эры], испытал на себе сильное влияние греческой культуры. В качестве живого яз. коптский яз. существовал с III по XVI вв. христ. эры. В качестве же яз. религиозных и богослужебных текстов коптский яз. существует в Египте и в настоящее время.

Основной чертой Е. яз. является его конкретность, образность, — черта, к-рая с одинаковой силой отразилась как в Е. яз., так и в египетской иероглифике и в египетском искусстве. В Е. яз. встречается чрезвычайно мало отвлеченных понятий, к-рые в большинстве случаев заменяются образными словами, обозначающими предметы видимого мира и действия, с ними связанные. Так напр. вместо «щедрость» древние египтяне говорили «протягивание руки», вместо «ум» — «острота лица», «зрения», а вместо «энергичный» — «выходящий из сердца». Далее следует отметить точность и ясность древнеегипетского синтаксиса, обусловливаемые неизменным порядком слов в предложении. На первом месте почти всегда стоит глагол, за ним следуют — подлежащее, дополнение и т. д. Наконец следует указать и на то, что Е. яз. обладал очень богатым словарем.

ДРЕВНЕЕГИПЕТСКАЯ ПИСЬМЕННОСТЬ восходит своими корнями к очень глубокой древности, выросла на туземной (египетской) культурной почве и существовала в течение ряда тысячелетий. Так. обр. древнеегипетская письменность дает нам возможность прекрасно изучить не только вопрос о происхождении письма, но также и вопрос о развитии письма на протяжении тысячелетий. Древнеегипетская иероглифическая письменность была построена на двух основных принципах: на принципе идеографического (образного) письма и на принципе фонетического (звукового) письма. Звуковые иероглифы можно разделить на две больших группы: в первую входят алфавитные иероглифы, число которых менялось в разные эпохи (от 26 до 31), во вторую — слоговые знаки, которых известно свыше ста. Идеографические знаки, или определители (детерминативы), служили для определения того рода предметов, к которому относился предмет, обозначенный данным фонетически написанным словом. Так напр. название каждого дерева сопровождалось определителем, картинным иероглифом, обозначающим слово «дерево». Так. обр. египетская письменность является комбинацией письменностью, где каждое слово изображается алфавитными, слоговыми и образными знаками. Древнеегипетская письменность не знала строгой орфографии: правописание каждого слова изменяется в каждом данном случае и в сильной степени зависит от эпохи. Единственным правилом египетского правописания было

правило симметричного расположения, требовавшее правильного размещения прямоугольниками или квадратами египетских иероглифов. Писали древние египтяне либо горизонтальными строками, к-рые в большинстве случаев читались справа налево, либо вертикальными столбцами, к-рые всегда читались сверху вниз.

Уже в эпоху Древнего царства в Египте появилось сокращенное курсивное письмо, к-рое греками было названо «иератическим» письмом (жреческим). Иератика служила в эпоху Древнего и Среднего царств

ДРЕВНЕЕГИПЕТСКИЙ АЛФАВИТ

[Таблица иероглифов с буквенными значениями звуковых показателей]

Начертания	Звуковое значение	Картинное происхождение знака	Начертания	Звуковое значение	Картинное происхождение знака
	3	Оред		h	Двор
	j	Тростниковый лист		h	Перевязанная веревка
	c	Рука		h	Круг
	w	Цыпленок		h	Цалица
	b	Нога		s	Засов
	p	Ящик		š	Полоска полотна
	f	Улитка		k	Треугольник
	m	Сова		k	Корзина с ручкой
	n	Вода		g	Подставка
	r	Рот		t	Хлеб
				t	Щипцы
				d	Кисть руки
				d	Змея

исключительно для светского употребления (лит-ые произведения и деловые документы), а в эпоху Нового царства — также и для написания религиозных текстов.

Наконец наиболее сокращенный вид египетского иератического письма получил у греков название «демотического» (народного) письма. Этот вид письма появился в эпоху эфиопской династии [712 — 663 до христ. эры], но особенно сильного развития достиг в птоломеевскую и римскую эпохи, постепенно превратившись в наиболее употребительную систему письма, гл. обр. служившую для написания деловых документов.

Библиография: Erman A., Die Hieroglyphen, Berlin, 1912; Günther Roeder, Aegyptisch. Clavis Linguarum Semiticarum, München, 1913; Sottas H. et Drioton E., Introduction à l'étude des hiéroglyphes, P., 1922; Battiseomb Gunn, Studies in Egyptian Syntax,

P., 1923; Erman A. und Grapow H., Wörterbuch der Aegyptischen Sprache im Auftrage der Deutschen Akademien, Lpz., 1925 — 1930 (вышло семь выпусков); Gardiner A. H., Egyptian Grammar, Oxford, 1927; Erman A. d., Aegyptische Grammatik, IV Aufl., Porta Linguarum Orientalium, Berlin, 1928.
B. И. Авдус

ЕДИНОНАЧАТИЕ — см. «Анафора».

ЕДИНСТВА — термин классической драматургии. Требование единств действия и времени, как обязательных для трагедии, впервые было сформулировано Аристотелем. «Фабула, служащая подражанием действию, — писал он в VIII главе своей „Поэтики“, — должна быть изображением одного и притом цельного действия, и части событий должны быть так составлены, чтобы при перемене или отнятии какой-нибудь части изменялось и приходило в движение целое, ибо то, присутствие или отсутствие чего незаметно, не есть органическая часть целого. Об единстве времени у него же читаем: «Трагедия особенно старается вместе свое действие в круг одного дня или лишь немного выйти из этих границ, а эпос не ограничен временем, чем и отличается от трагедии» (гл. V).

Французские и итальянские теоретики эпохи Возрождения дополнили учение Аристотеля об Е. уже ранее сформулировавшимся требованием единства места. В Италии поэт Трессино, ссылаясь на Аристотеля, настаивает в своей «Поэтике» [1529] на соблюдении единства времени; Веттори, комментируя Аристотеля [1560], выдвигает закон единства места и действия; Кастильветро в своем выступлении [1570] объединяет уже все три требования. Во Франции знакомство с Аристотелем обнаруживают: трагедия Мэре «Софонизба» [1629], трагедия Тайля (Taille) с его «Поэтикой», наряду с «Поэтикой» ряда других французов, вплоть до трагедии Корнеля «Сид» [1636] и его «Discours sur l'utilité du poème dramatique et de ses diverses parties», с одной стороны, и «Поэтического искусства» Буало — с другой. Буало дал классическую формулировку принципа Е.: «В едином месте, в день один должно свершиться одно событие, и пьесой будут наслаждаться все, переполняя зал». В Германии на точке зрения необходимости Е. стоял Готтшед, в России — Сумароков.

Популярность аристотелевой теории Е. в XVI—XVIII вв. находит себе объяснение в социальной психологии той классовой группы, к-рая в ту пору являлась общественным гегемоном. Создавая себе (в значительной мере руками буржуазии) трагедию, аристократия стремилась сделать этот драматический жанр строгим и насыщенный. Средневековый театр с его обилием эпизодов, расчлененностью сценической площадки, обилием всяческих условностей мизансцены, не удовлетворял нового зрителя. Отталкиваясь от площадных и демократических зрелищ средневековья, аристократический потребитель добивается монументального трагедийного спектакля, в построении к-рого Е. играют основную роль. В противоположность иррационализму, мистике и

фантастике средневековья, хаотичности мистерии они утверждали строгую логическую последовательность и правдоподобие, к-рого добивался рассудок («прекрасно только то, что истинно», говорит Буало). Е. способствовали четкому, незаметному никакими отклонениями и усложнениями выявлению той предельной обобщенности, к-рая так характерна для образов классической драмы, выражающих обычно отвлеченную от всякой иррациональной конкретности идею, качество, свойство и т. п., их строгое логическое развитие. «Торжество трех единств отвечало возраставшей требовательности высшего класса, для к-рого становились невыносимы наивные сценические несообразности предшествовавшей эпохи. Единства имели за себя такую идею, к-рая должна была увлечь благовоспитанных людей, идею точного подражания действительности, способного вызвать надлежащую иллюзию» (Лансон). Таким образом победила здесь собственно уточненность аристократического вкуса, возраставшая вместе с упрочением «благородной и благосклонной монархии» (Плеханов), с ее стремлением все регламентировать, подчинить рассудочным правилам.

По мере того как деградировала придворная аристократия и на смену ей восходила буржуазия, по мере того как оттачивалось классовое самосознание последней, ей становились чужды традиция высокой классической трагедии и теория Е. как существенное звено в этой традиции. Процесс отталкивания от мертвых канонов аристократической драматургии наблюдается уже в конце XVIII в. в так называемой «буржуазной драме» (см. «Драма»), Сокрушительный удар нанес этим канонам ее создатель и теоретик в Германии — Лессинг, — доказавший обусловленность Е. места и времени устройством античной сцены и постоянным присутствием хора. Всемирно признаны основные положения «Поэтики» Аристотеля — единство действия, катарсис (см.) и т. д., он обнаружил всю произвольность и поверхностность истолкования Е. теоретиками французского классицизма. Но с особой остротой отрицание его принципов сказывается в позднейших выступлениях буржуазных романтиков (Гюго с его манифестом-предисловием к «Кромвелю» и драмой «Эрнани», драмы А. Дюма и мн. др.). В 30-х гг. XIX в. Е. уступают свое место тому просторному драматургическому каркасу, к-рый характеризует всю буржуазную драматургию прошлого столетия.

Анализ Е. в системе классической драматургии см. также в статьях «Драма», «Классицизм» и «Трагедия».

Библиография: Аристотель, Поэтика, перев. Н. И. Новосадского, ГАНХ, М., 1927; Лессинг, Гамбургская драматургия, изд. Вольф, СПБ., 1914; Буало, Поэтическое искусство, перев. под ред. П. С. Когана, СПБ., 1914; Клейнер Исидор, У истоков драматургии, «Academia», Л., 1924; Его же, Театр Мольера, ГАНХ, М., 1927 (стр. 49 и след.); Freitag G., Die Technik des Dramas, Kap. XIII; Вейтингер Н., Les unités d'Aristote avant le Cide de Corneille, 1879; Teichmoman E., Die drei Einheiten im franz. Trauerspiel nach Racine, Лpz., 1909; Borinski K., Die Antike in Poetik und Kunsttheorie, Лpz., 1924. И. Клейнер

ЕЖ Томаш Теодор [Jeż, 1824 — 1915] (псевдоним Зигмунда Милковского) — польский писатель-беллетрист и публицист, участвовал в венгерском восстании 1848, жил долго в Турции и Румынии, скитался по Европе и М. Азии, побывал в Америке. Писал повести и романы из жизни южных славян, румын, мадяр. Особое значение имеют его произведения из польского и украинского быта; в них Е. убедительно повествует о временах панщины, о разложении шляхетской молодежи и вырождении польского дворянства. Е. издавал журнал: «Nie poolleglosc» (в Швейцарии) и «Wolne Polskie Slowo» (в Париже). Один из основателей «Польской лиги» (Liga Polska, 1886), он своей публицистикой положил начало так наз. «всепольскому движению». Е. также известен как автор многих статей по истории, педагогике и географии.

Библиография: I. На русск. яз. перев.: Ускоки, История, роман, СПБ., 1871 (то же, «Всемирный труд», 1870, VIII—X); Невеста Гарабали, История, повесть, СПБ., 1874; Корона Пяста, Воинопод Дарелав, История, роман в 2 ч., СПБ., 1875; Зарница, Совр. болгарская повесть, перев. Корвин-Круковский, СПБ., 1877; Бурное время, История, роман, перев. В. Лаврова, М., 1883; Голыца Загорницкая, «Русск. богатство», 1884, V—XII; Беспомощный, Роман, «Колодець», 1885, VI—IX; На рассвете, Повесть, «Вестн. Европы», 1889, VIII—XII (то же, изд. 2-е, т-ва «М. Д. Орехов и К-о», 1904, и перед. Л. Веселья, изд. Бураг, Ростов на Д., 1907).

II. Яцмирский Я., Новейшая польская литература от восстания 1863 до наших дней, т. I, СПБ., 1908.

ЕЗЕРСНА Андзя [1885 —] — современная американская писательница. Принадлежит к группе американской мелкобуржуазной радикальной интеллигенции, представляя ее «иммигрантскую» часть. Ее роман — «Salome of the Tenements» (1922, русск. перев. «Саломея с задворков»), «Bread givers» (1925, русск. перев. «Гнет поколений») и ряд рассказов, напечатанных в различных сборниках, рисуют жизнь «еврейского гетто» Нью-Йорка — Ист-Сайда — и борьбу еврейской иммиграции за «приобщение» к Америке. Это «приобщение» представляется писательнице не только победой над косностью «американизма», но и выходом из тупика консервативного мешанства «гетто». Тема эта дана автором в весьма узких рамках личных достижений и приводит большую часть его героев лишь к «радостям» самостоятельного, обеспечивающего труда.

Так. обр. борьба и победа упираются в те же границы мешанского жизненного идеала. Радикализм автора выражается лишь в подчеркивании социальных контрастов — нищета «гетто» на фоне пресловутого американского «процветания».

Написанные на английском языке романы и рассказы Е. изобилуют элементами еврейско-американского жаргона.

Библиография: Гнет поколений (Bread givers, 1925), русск. перев. М. Власова, изд. «Время», Л., 1926; Голыдные сердца, Сб. рассказов, 1927, русск. перев. Е. И. Фуртуатовой, изд. «Мысль», Л., 1927; Саломея с задворков, 1922, русск. перев. М. Власова, изд. «Время», Л., 1927. И. Э.

ЕКАЛАДЗЕ Иа [1872—] — грузинский беллетрист. Р. в крестьянской семье. Учился в тифлисской духовной семинарии, курса которой однако не окончил: был исключен за нежелание подчиниться установленному режиму.

Первый рассказ Е. появился в журнале «Иверия» [1892]. Лит.-ая деятельность Е. совпала с периодом подъема революционного движения в Грузии. Его произведения посвящены жизни народной интеллигенции. Сам народник — Е. дает ряд ярких образов «ушедших в народ» интеллигентов. После революции 1905 в мировоззрении Е. происходит перелом. Он примыкает к соц.-дем. партии, отдается рабочему движению и становится в ряды революционных писателей, пропандирующих идеи социализма среди рабоче-крестьянских масс. Вскоре после 1905, когда часть интеллигенции отвернулась от революции, Е. убедился в том, что нет «общих целей» и «единой» интеллигенции. Ренегатов, к-рые под видом служения «чистой науке» оторвались от общественной жизни, он подвергает в своих произведениях жестокому осмеянию. В настоящее время Е. уже не играет активной роли в лит.-ой жизни Грузии. Им ведется критико-библиографическая работа. Под его редакцией вышло несколько томов «Антологии грузинских писателей».

Библиография: П. Х а х и я н А., Очерки по истории грузинской словесности, вып. IV, М., 1906; Хурдзев В., Тематический анализ грузинской литературы, Тифлис, 1927.

ЕКАТЕРИНА II [1729—1796] — как писательница является представительницей той дворянской дидактики, к-рая особенно характерна для русского XVIII в. Свое писательство она понимала как орудие популяризации идей просвещенного абсолютизма, защищавшихся ею в первую, «либеральную», пору ее царствования. Большинство ее произведений составляют сатиры. Выражая устремления крупного аристократического дворянства, Е. направляет острие своей сатиры, с одной стороны, против средне- и мелкопоместного дворянства, высмеивая некультурность и слепое подражание французам, а, с другой — против попыток самостоятельного анализа общественных вопросов зарождавшейся буржуазной интеллигенцией. Знание быта городского и провинциального дворянства передано было Е. окружающими ее литераторами, в сотрудничестве с к-рыми она писала свои сочинения. Вообще авторство Е. не вполне покрывается ее именем. Первоначально она выступает как журналистка, основывая в 1769 журнал «Всякая величина», где ей принадлежит несколько заметок («Письмо патр. Правдомыслова» и др.). С 1772 Е. пишет ряд комедий, среди к-рых следует отметить: «О, время», «Именины гостини Ворчалкиной», «Госпожа Вестникова с семьей», «Думается так, а делается иначе». В 1783 Е. принимает близкое участие в журнале «Собеседник любителей русского слова» [1783—1784], издававшемся кн. Дашковой в издательстве Имп. академии наук, в к-ром Е. по существу являлась негласным редактором. Здесь напечатаны ее статьи под общим заглавием «Были и небылицы» — сатирические заметки на разные темы, преимущественно о нравах того времени, часто направленные

против окружавших ее придворных (И. Шувалов, Чоглоков). Она писала также комические оперы («Горе-богатырь», «Новгородский богатырь»), сказки утопического характера («Хлор», «Февей»), в к-рых излагала свои взгляды на задачи воспитания, «исторические представления» (о Рюрике, Олеге, Игоре). Следует отметить и борьбу Е. с масонством [комедия — «Обманщик», «Обольщенный», «Шаман сибирский», также пародия на масонскую ложку — «Тайна противонелепого общества (Anti-absurde), открывая непричастным оному»]. Плохо разбираясь в сущности учения и причисляя к его последователям и шамана и Калиостро, Е. чувствует его связь с «левыми» течениями, с к-рыми она позже, испуганная французской революцией, станет бороться более действительными средствами (ссылка Радищева в Сибирь, заключение Новикова в Шлиссельбург).

От чисто литературных произведений Е. следует отличать ее работы историко-публицистического характера и переводные («Наказ», «Записки касательно российской истории», «Веллар», «Mémoires» и др.). Не представляя большой лит.-ой ценности, комедии Е. интересны гл. обр. заключенным в них публицистическим содержанием и легким сатирическим изображением тогдашних дворянских нравов. Строясь по обычному типу комедий XVIII в., с их незамысловатой любовной интригой, преувеличенно комическими персонажами и ловкими слугами («наперсниками»), произносящими правоучительные сентенции, они высмеивают ханжество, сiletны, суеверие, скудность, щегольство, подражание французам и т. п. Наиболее удачны типы: ханжи — Ханжахиной, сiletницы — Вестниковой, проектера — Неколейкина, петиметра — Фирлофюшкова и др. Несмотря на участие в работе над комедиями Е. русских литераторов, язык последней не всегда правилен; однако он близок к разговорному. Упрощение речи она сама упорно отстаивала («Завещание» в «Собеседнике»: «Краткие и ясные выражения предпочитать длинным и кругловатым... кто писать будет, тому думать по-русски, из иностранных яз. не занимать слов, красноречия не употреблять нигде...» и т. д.). Авторство Е. долгое время скрывалось от публики.

Библиография: I. Сочин. Е. на основании поданных рукописей и с объяснительными примечаниями А. Д. Пылина (по смерти его под ред. А. Барского) изданы Академией наук в 1901—1908, в 12 тт. В это издание включено много ранее нигде непечатавшихся сочинений Е., автобиографических записок и даны подробные примечания об отдельных пьесах и переводах на иностранные языки.

II. Пылин А., История русской литературы, т. IV, изд. 4-е, СПб., 1913 (гл. I—II, здесь же и библиография, изд. 1-е, СПб., 1889).

III. Неустров А., Историческое разложение о русских повременных изданиях и собраниях за 1703—1802, СПб., 1874; Бро же, «Указатель» к напечатанной работе, СПб., 1898; Голицын Н., кн., Библиографический словарь русских писателей, СПб., 1889; Мезьер А., Русская словесность с XI по XIX ст. выдержанно, ч. 2, СПб., 1902; Венгерова С., Источники словаря русских писателей, т. II, СПб., 1916.

ЕККЛЕЗИАСТ [по-гречески — «оратор в народном собрании» или «проповедник в

общине», перевод еврейского Koheleth] — одна из так наз. канонических книг Ветхого завета, вместе с «Притчами» и «Песней песней» принадлежит к «соломоновскому» циклу ветхозаветной литературы. Однако принадлежность Е. Соломону совершенно апокрифична и объясняется лишь стремлением, распространенным в поздней иудейской лит-ре, приписать каждое лит-ое произведение какому-либо известному историческому лицу. Вступительные слова Е., а также гл. I, ст. 12, 16, гл. II, ст. 7, 9 — представляют собой характерные интерполяции, (см.), долженствующие уверить читателя, что именно Соломон и есть автор данного произведения. Эти интерполяции мало слажены с текстом и часто противоречат ему.

Е. — по существу сборник размышлений, афоризмов и сентенций абстрактно-философского и дидактического характера. С точки зрения правоверного иудаизма книга эта полна ереси и тем самым резко противоречит другим книгам Библии. Основное содержание ее: глубокий пессимизм в отношении религиозной идеи, жалобы на тщетность человеческого труда, скорбь от сознания человеческого бессилия и невозможности преобразить природу мира и вещей. Е. возмущается несправедливостью по отношению к слабым и обездоленным; гибель праведных и благополучие порочных — основной мотив Е.

Канонизирование этого явно антирелигиозного произведения составляло трудную задачу. Это было достигнуто и тем, что Е. был покрыт именем Соломона, и тем, что самый конец Е. был подвергнут некоторой переработке. Заключительные строки Е. с их предостережением не писать бесполезных книг и соблюдать божьи заповеди выступают как благочестивая заплатка на всем произведении. Они имеют целью помирить традиционное благочестие и религиозный нигилизм основного содержания Е. Вообще несомненно, что текст Е. подвергался неоднократным переделкам и сама литературная структура Е. далеко неоднородна. Логически слаженная и блестяще сформулированная проповедь о «суете суета» с III главы постепенно переходит в область узко практических мудрствований и назидательных советов (гл. V). Вопрос об имени подлинного автора Е. конечно неразрешим. Можно лишь с достаточной уверенностью наметить эпоху и социальную среду, в которых возникло это произведение. Лингвистический (обилие арамейских слов) и историко-литературный анализ приводит к выводу, что Е. был написан около середины III в. до христ. эры, когда иудейство переживало значительный культурный кризис. Интересно, что в Е. ни разу не упоминается имя Яве, что там нет никаких указаний на «избранность» Израиля. Наоборот, настроение автора достаточно космополитично. Это объясняется тем, что политически Иудея в середине III века была постоинным плацдармом борьбы сирийской

монархии Селевкидов с египетской монархией Лагидов, а культурно находилась под сильнейшим влиянием эллинизма. Философия Е. сложилась как раз в тот момент, когда Иудея находилась на пути к значительной эллинизации и утере национальной и религиозной самобытности, прерванном политикой Антиоха Эпифана и восстанием Маккавеев. Именно поэтому в Е. звучат некоторые мотивы современной ему греческой философии — эпикуреизма, стоицизма и скепсиса Академии. Социальной средой,



Из филиппопольского сборника апокрифов XVI в.

в к-рой возник Е., по всей вероятности была среда палестинской землевладельческой аристократии, экономическая база к-рой была подорвана; отсутствие обеспеченности и политического равновесия и повело к возникновению философии культурного и религиозного нигилизма, выраженной в Е.

Разложению культуры, созданной этим классом, способствовали и указанные влияния эллинизма, особенно сказавшиеся в усвоении деградирующей аристократией идей философского скепсиса, столь ярко сформулированного в Е. по отношению к традиционным религиозно-культурным ценностям. Пессимизм Е. оказал довольно большое влияние на мировую лит-ру, чему бесспорно способствовала мастерская форма произведения. В отличие от других библейских сборников притч, изречения Е. объединены не только тематически, но и формально частыми повторениями клаузулы («суета и томление духа»), анафорами (напр. ст. 17 — 18 гл. II) и другими

стилистическими приемами, свидетельствующими о большом риторическом мастерстве автора. Отличительной особенностью формы Е. является также острая антитеза, частые противопоставления отрицательного положительному. В противоположность образному яз. Иова яз. Е. — философически-абстрактен, аллегоричен; характерно введение загадки в построение рассуждения (гл. XII, ст. 3). Притчеобразные сентенции придают Е. зачастую агадическую форму (см. «Агада»). Е. имеет и чисто стилистические параллели в мировой лит-ре (Шопенгауэр, Ницше); точно так же его содержание неоднократно варьировалось с различными оттенками и в философских произведениях (Леопарди, Шопенгауэр) и др.

Библиография: Meyer, Ursprung und Anfänge des Christentums, B. II, Berlin, 1821; Kautzsch, Die heilige Schrift des Alten Testaments, hrsg. v. Bertholex, B. II, 1923.

п.

ЕЛЕНА—греческое божество, героиня греческих мифов. В историческое время культ Е. существовал лишь в немногих местностях, и образ ее известен был преимущественно в той форме, к-рую ему придала эпическая поэзия (Гомер и др.): Е., дочь Зевса и Леды (см.) — в других вариантах Немезиды, — отличалась необычайной красотой (отсюда позднейший эпитет: Е. Прекрасная). После неудачной попытки Тезея (см.) похитить Е. земной отец ее, муж Леды, Тиндарей заставил всех многочисленных искателей руки Е. поклясться, что они будут защищать права избранного из их среды супруга Е. от всяких посягательств. Избранником оказался спартанский царь Менелай. Поэтому, когда троянский царевич Парис при благосклонном содействии богини Афродиты похищает дочь Зевса, греческие герои объединяются для троянского похода. После падения Трои Е. возвращается с Менелаем в Спарту, а затем Зевс уносит обоих для вечной жизни в царстве блаженных (по другой традиции, быть может, более древней, обожествленные Ахилл и Е. унесены на остров Черного моря, Левку, где от их брака рождается сын Эвфорион).

Поэзия феодального периода в Элладе разрабатывает образ Е. гл. обр. с точки зрения всепобеждающей силы страсти и стремится оправдать как Е., так и витязей, ведущих долготелюнюю войну ради женщины, по красоте своей «подобной бессмертным богам». Для эпохи разложения аристократического строя в Элладе эта идеализация казалась непонятной, и мифотворчество VI в. спасло культ «героини» такой версией: в Трое был лишь призрак Е., между тем как живая Е. была унесена в Египет и все время оставалась верна мужу; когда же Менелай, на обратном пути из Трои, попал в Египет, он нашел Е., и призрак исчез. Еврипид, к-рый обычно критикует древние сказания с точки зрения новой морали, следует в ряде пьес гомеровской форме мифа; эти пьесы полны злобных выпадов против Е. и ее губительной красоты, они выдвигают на первый план чувственные черты ее образа; однако в

трагедии «Е.» Еврипид пользуется и мотивом призрака, чтобы дать драму верной жены, страдающей от потери доброго имени и от настойчивой влюбленности египетского царя. После усадки старых культов версия призрака оказалась ненужной, и позднейшая лит-ра трактует Е. исключительно как ветреную красавицу в фривольно-иронических тонах, часто напоминающих известную оперетту Оффенбаха (Овидий, Лукиан). В древнехристианском рассказе о Симоне-маге образ Е. становится символом языческой красоты и отсюда переходит в легенды и сказки европейских народов, между прочим и в легенду о Фаусте. Литература нового времени чаще всего продолжает позднеантичную традицию фривольного истолкования образа Е. (так напр. Шекспир — «Троил и Крессида»). Своеобразна композиция образа в «Фаусте» Гёте, где она является символом античной «канонической» красоты, долженствующей оформить титанические порывы фаустовского индивидуализма; от сочетания Е. с Фаустом рождается поэзия нового времени, воплощенная в их сыне Эвфорионе (имя заимствовано из вышеуказанного предания об Ахилле). Эпоха символизма с ее повышенным вниманием к проблеме чувственной красоты проявляет интерес к древнегреческим толкованиям образа Е. Мережковский («Леда») неудачно пытается отождествить эстетствующий аморализм с гомеровским «оправданием красоты»; Э. Верхарн («Е. Прекрасная»), в значительной мере исходя из материала трагедий Еврипида, расцвечивает образ Е., губительный в своей чувственной красоте, излюбленными декадентскими красками (любовь брата к сестре и т. п.) и заставляет самое Е. погибнуть от недостатка «духовности».

Библиография: Зеландский Ф., Елена Прекрасная, см. «Из жизни людей», т. III, СПб., 1907. И. Троицкий

ЕЛИН-ПЕЛИН [1878—] — псевдоним болгарского писателя Димитрия Иванова. Крестьянин по происхождению, Е.-П., не закончив среднего образования, вернулся в родную деревню и некоторое время учительствовал. В литературе стал известен как автор рассказов из крестьянской жизни. В 1904 издал первый, в 1912 — второй том своих рассказов. Кроме того выпустил еще небольшие очерки и юморески «Пепел с моей папироски», патристические рассказы и песенки за время мировой войны «Букет юнаку» (храброму), юморески «Пижо и Пендо», повести «Земля» и «Нечистая сила». Из всех болгарских беллетристов Е.-П. занимается исключительно живописанием крестьянской жизни, используя вынесенный им из деревни запас наблюдений. Увлекательный рассказчик, Е.-П. рисует болгарскую деревню веселой, несколько идиличной. Даже тогда, когда рассказывает о тяжелых переживаниях, не теряет своей жизнерадостности. Иногда все же и у него чувствуется, как эта мирная жизнь разлагается под напором «желтого дьявола — капитала» («Гераци»). Процесс разложения деревни

однако не получил своего отображения в рассказах Е.-П. Новой деревни он не знает, и когда не стало старой, докатолистической, Е.-П. перестал быть ее писателем; в последнее время он пишет исключительно рассказы для детей.

Библиография: 1. Рассказы, 2 тт., София.

П. Ангелов Б., Българска литература, ч. 2, София, 1924; Бакалов Г., Български писатели и книги, ч. 2, София, 1925; Малчо Николов, Литературни характеристики, София, 1927. Г. Б.

ЕЛПАТЬЕВСКИЙ Сергей Яковлевич [1854 —] — русский писатель. Сын дьячка. Образование получил в семинарии и на медицинском факультете Московского университета. Служил земским врачом. В начале 80-х гг. был сослан в административном порядке на 3 года в Восточную Сибирь. В 1910 по лит-ому процессу приговорен к заключению в крепость.

Печатается с 1880. Произведения Е. преимущественно носят характер воспоминаний и путевых очерков. Жанр очерка (см.) роднит его с такими писателями, как Г. Успенский и Короленко. Сфера наблюдений Е. разнообразна и широка. В его рассказах мы находим изображение быта сельского духовенства («Рассказы о прошлом»), жизни люмпенпролетариата, каторжан, сибирских поселенцев и национальных меньшинств, безмерно угнетенных царским правительством («Окаянный город» и др.).

Наряду с этим, в книге «Близкие тени» Е. дал художественно выполненные портреты представителей русской лит-ры и общественной мысли (Г. Успенского, Михайловского, Чехова и др.). Особенно богатый материал содержится в очерках Е. из сибирской жизни. По основным мотивам творчества Е. — один из характерных представителей народнически настроенной мелкобуржуазной интеллигенции.

Библиография: 1. Сочин. собраны в 3 тт., изд. «Знание», СПб., 1904, и в 4 тт., «Книгоизд. писателей в Москве», 1914. Отдельно изд.: Близкие тени, СПб., 1908; За границей, СПб., 1910; Египет, СПб., 1911; Крамные очерки, М., 1913 (изд. 2-е, М., 1915); Литературные воспоминания, М., 1916; Воспоминания. За 50 лет, изд. «Трапеза», Л., 1929; Воспоминания, М., 1929 (первоначально печатались в «Красной новье» за 1928, №№ II, IV).

П. Богданович А., Годы перелома, СПб., 1908; Николаев П., Вопросы жизни в современной литературе, 1902; Скабичевский, История новой русской литературы (неок. изд.).

Ш. Владиславлев И. В., Русские писатели, изд. 4-е, Гиз, Л., 1924; Его же, Литература великого десятилетия, т. I, Гиз, М., 1928. В. Б.

ЕЛЬСКИЙ Александр [1834 — 1916] — белорусский писатель и публицист, деятельность к-рого совпадает с периодом зарождения «нашеневской» литературы и отмиранием «старой народнически-просветительской». Творчество Е., явившееся продолжением лит-ых традиций Дунина-Марцинкевича (см.), наиболее интенсивно в 900-х гг.

Е. в своих произведениях — «Сынок» (рассказ в стихах), «Аб жыццці і смерці п'яніцы», «Выбіраймыся ў прочкі» и ряде других — был представителем своеобразного «просветительства», ратовавшего за сохранение прав и обычаев белорусского крестьянства и старавшегося пробудить в нем национальное самосознание.

Е. известен также как переводчик ряда художественных произведений с польского на белорусский яз. Им переведены в строго выдержанных тонических размерах «Пан Тадеуш» Адама Мицкевича, отдельные части из поэмы «Мария» Мальчевского. Кроме того Е. издал также собранные им народные песни и сказки; им издана брошюра «Сто прыказак, загадак, прыдумак і гавяндаў для пажытку беларускага (крывіцкага) народу». П. Ш.

ЕМИНЕСКУ — см. «Эминеску».

ENJAMBEMENT [французское — перенос] — несовпадение синтаксического и ритмического членения стихового отрезка с вытекающим отсюда разрывом синтаксического ряда и перенесением части его в следующий ритмический отрезок; например:

«В ней вкус был образованный — она
Читала сочиненья Эмина...» (Пушкин)

ИЛИ

«Никто мне не скажет: Куда ты
Поехал, куда загадал?» (Фет).

Основным признаком Е. является несовпадение смысловой (синтаксической) и ритмической (произвольной, т. е. не предуказанной грамматически) пауз, благодаря чему интонация в конце ритмического отрезка (стиха) теряет обычный для нас характер законченности и характеризуется повышением голоса.

Различают два основных типа переноса: 1. фраза занимает всю первую строку и частью переходит во вторую («rejet») и 2. фраза кончается до конца строки, и уже новая, начавшаяся фраза переходит во вторую строку («contre-rejet»), напр.:

«Ожиданье и обереганье (rejet)
Луного очарованья, лишь (contre-rejet)
Первое, неверное мерцанье
Льющего на дремлющий камыш» (В. Брюсов).

Существует целый ряд различных видов Е.; наиболее слабым видом его можно считать случай, когда фраза, перенесенная из первой строки во вторую, занимает всю ее, а в шестистопном ямбе доходит до цезуры.

«Пред ним пустынные равнины
Лежат пустынной пеленой» (Пушкин).

Этот вид допускался даже в классическом французском александрийском стихе, вообще почти не допускавшем Е., напр.:

«Méchant, c'est bien à vous d'oser ainsi nommer
Un Dieu que votre bouche enseigne à blasphémer» (Расин).

Наиболее резким видом Е. является совпадение обоих его типов, напр.:

«Ребят дворовая семья
Сбежала шумно. Не без драки
Мальчишки разогнали поев» (Пушкин).

Очень резким видом Е. является также перенос на служебных частях речи:

«Смутались абиссинцы, но
Тут выступил Аго-Гано» (Гумилев).

Между этими крайними видами существуют различные по силе модификации Е., которые зависят от степени синтаксической и смысловой связанности разрываемых слов, силы пауз и т. п.

Е. часто служит для выделения значимых слов в стихе, которые особенно подчеркиваются его своеобразным интонированием, иногда выполняет чисто ритмические функции, создавая своеобразные ритмические ходы, наконец часто употребляется в драматическом стихе, где облегчает создание разговорной интонации. Различные функции Е. зависят от общестилевой установки.

Е. был известен и античной метрике (*Siobos transgressio*). Еврипид и Софокл употребляли его очень часто. В связи с античным Е. можно поставить так наз. синафию (*continuatio*), т. е. тесную связь между отдельными стихами строфы, выражавшуюся например в элизии (иначе — тмеси) между концом первого и началом второго стиха и даже в разрыве слова на две части:

«Thracio bæchante magis sub inter —
— Iunia ventos»

в перев. В. Брюсова:

«Фракийский когда буйствует под
новолунием месяце».

Вообще Е. является очень распространенным приемом. Во Франции развитие его связано с А. Шенье и затем с романтиками (в особенности В. Гюго), нарушившими классическую традицию, отрицательно относившуюся к Е. В Германии его впервые широко развил Лессинг (вслед за английскими поэтами — Шекспиром, Мильтоном и др.) в пятистопном белом ямбе, к-рый вообще является размером, где больше всего применяется Е. В России Е. был очень распространен в силлабическом стихе (Кантемир), с самого начала (хотя и редко) применялся в силлабо-тоническом стихе (Ломоносов), позднее он получил большое распространение (Пушкин, Медный всадник).

Помимо основного вида Е. (строчного) можно говорить еще об Е. цезурном (обычно в шестистопном ямбе), напр.: «Я гибну, множество народа погубя» — и строфическом, когда интонация не заканчивается в конце строфы, а переходит в следующую строфу (строфич. Е. встречалось и встречается очень редко):

«Очертания звезд, как заученный лозунг знакомы,
Календарь похудел, значат пыные зима и ноябрь.
Мухи мрут по углам, закутает дрова упрямды,
И метеля гругят, как поэты. Но я б

Никогда не сказал, что смелши эти зимне песни,

И е поэты сравнивать их безуслвно нельзя.

Зажигают огни. В помещеньях етановится тесно.

Говорят о стихах и друзей вспомянут друзья!» (Гусев).

Русский народный стих Е. не знает, но в германском героическом и куртуазном эпосе Е. — огромное количество.

См. «Стихосложение» (там же указана и библиография).

Л. Тимофеев

ENVOI [термин средневековой французской поэтики, к-рому соответствуют: «tornada» в средневековом провансальском, «commiato», «congedo», «rifornello», «volta» в староритальянском, «finida», «deshecha» в испанском яз.] — метрическое повторение заключительной части последней строфы песни, обычно содержащее ее посвящение. В качестве признака жанра Е. (обычно начинающийся

словом «Prince» или «Princesse») становится обязательным в старофранцузской балладе XV в.: его еще не знает в своих балладах Гильом Машо, но он уже фигурирует в балладах Фруассара (см.) и Дешана; у Франсуа Вийона (см.) многие баллады не имеют традиционного «Prince» в начале Е. р. ш.

ЕРИСТАВИ Г. — см. «Эристави Г.».

ЕРИСТАВИ Р. — см. «Эристави Р.».

ЕРИСТАВ ХОШТАРИА — см. «Эристав Хоштариа».

ЕРМАНОВ Иван Дмитриевич [1875—] — психиатр и литературовед. В своих «Этюдах по психологии творчества А. С. Пушкина» (Гиз, М. — Л., 1923), «Очерках по анализу творчества Н. В. Гоголя» (Гиз, М. — Л., 1924) Е. применяет психоаналитический метод исследования произведений художественной литературы, стремясь «редуцировать их до примитивнейших бессознательных процессов», выявить в них символы и их примитивное значение, а «прежде всего указать на взаимно-обусловленность, органичность произведения и выяснить его целостность как одну из наиболее важных сторон художественного построения». Эти ответственные задания Е. ни в какой мере не выполняет. Отыскивая примитивное значение символов, он отрывает лит-ое явление от его социальных корней, произвольно сближает его с авторской психопатологией. Так, Гоголь описывал чиновников не потому, что они генетически близки были всему его творчеству (см. «Гоголь»), а потому, что он страдал «чиновничьим комплексом». Подменяя объективный анализ фактов субъективным его «толкованием», Е. естественно терпит неудачу и в анализе художественных построений (так мужские и женские рифмы оказываются у него носителями мужского и женского начала). В лице Е. психоаналитический метод (фрейдизм) в литературоведении (см. «Метод психоаналитический») приобрел своего наибольшего вульгаризатора.

Библиография: П. Ревезин и статьи об Е.: Брюсов В., «Печать и революция», 1924, кн. I; Гинзбург Л., «Русский современник», 1924, кн. IV; Переверзев В. Ф., Творчество Гоголя, изд. 2-е, с доп. ст. «Гоголевская критика за последние десятилетия», Изд.-Вознесенск, 1926 (изд. 4-е, 1928).

П. Писатели современной эпохи, т. I, ред. Б. П. Козьмина, изд. ГАХН, М. 1928.

ЕРМИЛОВ Владимир Владимирович [1904—] — современный критик. Сын журналиста и педагога. Из 5-го класса гимназии уходит на активную комсомольскую работу. В 1920 — 1921 редактирует комсомольскую газету «Юношеская правда» (орган МК ВЛКСМ) и зав. отделом печати МК комсомола. В 1924 командирован Центральным комитетом ВЛКСМ на Урал в качестве редактора газеты «На смену» (орган Уралобкома ВЛКСМ) и зав. п/отд. печати Уралобкома, организует [1925] уральскую ассоциацию пролетарских писателей. В начале 1926 редактирует журнал «Молодая гвардия» и активно работает в ВАППе, входя в состав его секретариата. С 1908 — член редколлегии

и зам. отв. редактора журнала «На литературном посту» и один из секретарей РАШПа (см.).

Библиография: I. Против мещанства и уныточничества, Сб. статей, Газ. М., 1927; За живого человека в литературе, Сб. ст., изд. «Федерация», М., 1928.

II. Камегулов А., Ст. в «Ленинградской правде», 1927, № 63; Незнамов И., «Комсомольская правда», 1927, № 67 (отзыв о сб. «Против мещанства»); Писатели современной эпохи, т. I, ред. Б. П. Козьмина, изд. ГИХИ, М., 1928; А. С., «Известия ЦИК СССР», 1928, № 143; Новиц И., журнал «Октябрь», 1928, IX — X (отзывы о сб. «За живого человека»); Нусинов, Леонид Леонов и его критика, в сб. «Буржуазные тенденции в современной лит-ре», М., 1929, и др.

ЕР-САИН — см. «Казакская лит-ра».

ЕРТАЦМИНДЕЛИ Сезман [1890 —] — современный грузинский поэт и драматург. Р. в крестьянской семье. Лит-ую деятельность начал до революции 1917. В начальный период творчества Е. лирическая продукция его отмечена сильным влиянием грузинских символистов и характеризуется отрывом от действительности. Впоследствии, в период роста революционного движения в Грузии, Е. отошел от символизма и к 1917 уже определился как писатель-реалист. Главные темы его творчества: жизнь студенчества и революционной интеллигенции (пьесы «Синяя блуза», «На посту» и др.). После советизации Грузии [1921] Е. принимал активное участие в просветительной работе грузинской Красной армии. Это дало ему стимул к написанию ряда произведений, посвященных красноармейскому быту и культурному строительству в армии. В последнее время Е. работает в области детской лит-ры.

Библиография: Синяя блуза, Тифлис, 1922 (изд. 2-е, 1927); На посту, 1923; Эшафт, Тифлис, 1924; На развалинах старого, Сб. рассказов, 1926. Г. Т-ли

ЕРШОВ Петр Павлович [1815 — 1869] — русский писатель. Р. в Сибири, учился в Тобольской семинарии и Петербургском университете, был учителем, а затем директором Тобольской гимназии. В русскую литературу вошел исключительно как автор стихотворной сказки «Конек-Горбунко». Отрывки из нее были напечатаны в «Библиотеке для чтения» в 1834, в бытность Е. студентом. В том же году сказка вышла отдельным изданием и при жизни автора выдержала 7 изданий (изд. 7-е, СПб., 1868). «Конек-Горбунко» вызвал к себе двойное отношение. Если одна сторона (Пушкин, Жуковский и др.), тяготеющая к тенденциям народности, встретила его более чем сочувственно, то другая, западническая (во главе с Белинским), отнеслась к нему враждебно. Однако «Коньку-Горбунку» суждено было стать одним из тех немногих произведений, к-рые, теряя имя автора, становятся как бы произведениями народного творчества. Почти столет сказка была самой популярной в детской и лубочной лит-ре, вызвала многочисленные подражания (напр. «Конек-Горбунко с золотой щетинкой»), отразившись даже в живописи и театре (балет «Конек-Горбунко», сочин. С. Леон). В основе произведения Ершова лежат народные сказки, которые переданы простонародным языком, легкими и

звучными стихами. Взятые из разных сказок отдельные эпизоды удачно объединены в один богатый приключениями рассказ, изобилующий меткими, иногда грубоватыми, характеристиками. Многие выражения ее стали ходячими. Популярность сказки усугублялась наличием в ней элементов довольно едкой социальной сатиры на бюрократию, суд и пр. Лишь в 1856 (с 4-го изд.) сказка появилась в полном виде. Раньше цензура беспощадно зачеркивала,



Рис. Р. Жуковского (гравюра Л. Серякова) к «Коньку-Горбунку» (из изд. 1865)

особенно в последнем разделе «Конька-Горбунка», места, «имеющие прикосновение к православной церкви, к ее установлениям и к поставленным от царя властям». Популярность сказки воспользовался С. А. Басов-Верхолянцев (см.), написавший агитационный памфлет «Конек-Скакунок» (Собр. сочин., т. I, М., 1927). Известен «Конек-Горбунко» и в Галиции среди русин; переведен он на чешский яз. Остальные произведения Е. незначительны.

Библиография: I. Кроме упомянутой выше сказки «Конек-Горбунко», выдержавшей множество изданий, Е. — автор поэмы «Сугач» («Сибирск. сборник», 1886) и ряда рассказов на сибирской жизни, сотрудничая «Библиотеки для чтения» [1834 — 1840], «Современника» [1846], «Живописн. сборника» [1857], сборника в память А. Ф. Смирдина (т. III) и др.

II. Ярославцев А. К., П. П. Ершов, автор сказки «Конек-Горбунко», СПб., 1782; Белова Анна, Ершов и

его жизнь, СПб., 1874; Островническая А., П. П. Ершов, СПб., 1884; Быков П. П., Статья во «Всемирной иллюстрации», т. XLIII, 1890; Лернер Н., Заметки о Пушкине, СПб., 1913.

Ш. Мавьер А. В., Русская словесность с XI по XIX ст. включит., ч. 2, СПб., 1902; Венгеров С. А., Источники словаря русских писателей, т. II, СПб., 1910; Симонов Е., Опыт обзора библиографических пособий о Ершове, Тобольск, 1923. Л. Э.

Есенин Сергей Александрович [1895 — 1925] — поэт. Р. в с. Константинове, Рязанской губ. и уезда, в семье бедного крестьянина, но с двухлетнего возраста был взят на воспитание зажиточным дедом, с сыновьями которого, «ребятами озорными



и отчаянными», провел детство. «Среди мальчишек, — вспоминает о себе Е., — всегда был коноводом и большим драчуном и ходил всегда в парашах». Эта далеко не случайная в облике Есенина черта бесшабашного удалства характерно сочеталась с религиозностью и молитвенностью, также воспитанными в нем патриархальной семьей. Но никто, по словам Есенина, не оказал на него в детстве такого большого влияния, как дед-старообрядец. Начетчик в религиозной лит-ре и знаток устной поэзии, особенно духовных стихов, он сочетал в себе эти черты религиозности и отвлеченных интересов с здоровым практицизмом: «крепкий человек был мой дед. Небесное — небесному, а земное — земному. Недаром он был зажиточным мужиком».

В самом себе Е. не находил этой уравновешенности: «Рано посетили меня религиозные сомнения. В детстве у меня были очень резкие переходы: то полоса молитвенная, то необычайного озорства, вплоть до желания кощунствовать и богохульствовать».

Сочинять Есенин стал очень рано, лет с 9, но до 14, когда были написаны им «Маковые побаски» и «Микола», слагал только духовные стихи. Начало сознательного творчества относится к 16—17 гг. Первоначальное образование Е. получил в церковно-учительской школе: его воспитате-

ли хотели сделать из него сельского учителя. Восемнадцати лет Е. отправился в Петербург «устраивать» свои стихи. Здесь он сблизился с Клюевым, Городецким, Блоком, позже — с А. Белым и Ивановым-Разумником. Все они, по признанию самого Есенина, оказали на его общее развитие большое влияние. В те же годы он посещал — в течение полутора лет — народный университет Шанивского в Москве.

С 1914 некоторые стихотворения Е. стали печататься в журналах. В 1916 в Петрограде вышел первый сборник его стихотворений «Радунница», куда частью вошли стихотворения ранних лет [1909 — 1910]. К этому же времени относится появление в печати его прозаических опытов (повесть «Яр» и рассказ «Бобыль и Дружок»), не занимающих в его творчестве сколько-нибудь значительного места. В том же 1916 Е. был мобилизован, после Февральской революции дезертировал с фронта. «В годы революции был всецело на стороне Октября, но принимал все по-своему, с крестьянским уклоном». Переживания этих лет нашли отражение в сборниках «Преображение», «Сельский часослов», а также «Голубень», куда вошло много и дореволюционных стихотворений. В 1919 вместе с поэтами Мариенгофом, Шершеневичем и др. Е. выпустил манифест новой поэтической школы — имажинизма (см.). Позже [1920 — 1923] Е. отошел от революционных настроений, погрузившись в жизнь богемы; в этот период упадочничества им созданы «Трерядница», «Исповедь хулигана», «Москва кабацкая» и др. За годы войны и революции много ездил по СССР, был за границей. В 1924—1925 дал цикл стихотворений «Русь Советская», знаменовавший поворот интересов Е. в сторону современности. Богема и принимавший все более острые формы наследственный алкоголизм привели Есенина к гибели: под влиянием тяжелых психических переживаний он окончил жизнь самоубийством. Смерть его вызвала длинный ряд некрологов, статей, воспоминаний, стихотворений.

В своей социологической сущности биография Е. представляется в достаточной мере ясной. Социальная родина Е. — зажиточная, патриархально-старообрядческая группа крестьянства. Однако уже с ранних лет мы наблюдаем в Е. тенденцию к отрыву от родной почвы, а позже видим все признаки резко выраженной деклассации, вплоть до полного погружения в богему. Он — не представитель крешкого кулацкого ядра, активного, бодрого, практического, а «блудный сын» этой группы, сын, кровно с ней связанный, физически, психологически и культурно ею вскормленный, но лишенный активных функций в ней, исключенный из цепи хозяйственно-трудовых процессов и тем самым обреченный на пассивность, практическую бездеятельность.

Чрезвычайно лирическое по своей природе творчество Есенина совершенно обнажено

фиксирует его социальный путь. Пять фаз поэтического стиля Е., вырастая на общей основе и в своих кульминациях сменяя друг друга, отражают главные этапы его творческого пути. Первая фаза представлена по преимуществу дореволюционным творчеством Е. (сборники «Радунница», «Голубень»), вторая и третья — произведениями, выражающими реакцию Е. — сначала положительную, а потом отрицательную — на социальные процессы Октябрьской революции (сборники «Преображение», «Третьякница», «Триптих», «Исповедь хулигана», пьесы «Пугачев» и «Страна негодяев» и др.), четвертая — узко-личной лирикой «Москвы кабацкой» с некоторыми, примыкающими к ней, позднейшими произведениями и наконец пятая — циклом «Русь Советская», выражающим отношении Е. к новой советской действительности.

Лирический образ поэта, возникающий перед нами в стихотворениях первого периода, характеризуется прежде всего пассивным отношением к миру, совершенно не свойственным активному характеру кулака, но вполне естественным для вскрытого нами выше характера Е. Отсюда — созерцательность ранней лирики Е., определяющая доминирующую роль в ней пейзажа («Как захожий богомолец, я смотрю твои поля»). Лишенный волевой целеустремленности, поэт не сосредоточивает внимания на каком-либо определенном объекте, а безвольно погружается в беспредельность открывающейся ему картины: «Не видать конца и края, только синь сосет глаза». Согреваемое чувством привичности и близости созерцание этой картины кристаллизовалось у Е. в идею родины как главной лирической темы его поэзии:

«О, Русь, малиновое поле,
О, синь, упавшая в реку.
Люблю до радости и боли
Твою озерную тоску».

Эта тема родины, окрашиваясь то в мирные, то в мажорные, праздничные тона, неразрывно сплетается с традиционно-религиозными представлениями и мотивами благостного всепринятия, естественно связывающегося с пассивно-созерцательной настроенностью поэта. Аспект патриархальной консервативности и религиозной смиренности определяет трактовку этой темы в первой фазе творчества Е.

Наивный антропоморфизм (порой переходящий в бытовизм) религиозных представлений, первобытно пантеистически призывающих всю окружающую поэта природу, находит у Е. самые разнообразные формы выражения, начиная от отдельных образов-тропов («ветер — схимник», «ивы — крохкие монашки» и т. п.) и кончая сюжетно-развернутыми легендами и мифами («Шел господь пытать людей в любви», «То не тучи бродят за овином» и т. д.). Порой однако его религиозное чувство принимает характер более отвлеченный, выливаясь в мотивы мистических или пантеистических переживаний:

«Чую радуницу божию —
Не напрасно я живу,
Поклоняюсь придорожью,
Припадаю на траву.
Голубиный дух от бога,
Словно огненный язык,
Завладел моей дорогой,
Заглушил мой слабый крик».

Поэт чувствует себя на земле лишь «гостем случайным», устремляется к «иному бытию»: «Я пришел на эту землю, чтоб скорей ее покинуть». В явной связи с последним мотивом стоят мотивы паломничества, странничества: «Пойду в скуфье смиренным иноком иль белобрысым босяком».

Социально-психологическая основа этих мотивов ясна: скрытая пока тенденция к деклассации, ощущение слабости своих социальных связей, находит здесь выражение в своеобразной «охоте к перемене мест», в неопределенном желании уйти куда-то, «загнаться в зеленях стозвонных» своей обширной родины и т. п. В минуты пессимизма те же по существу ощущения своей социальной бездомности выливаются в образы совершенно иной, диаметрально противоположной эмоциональной окраски: вместо «смирненного инока» — перед нами оказывается «бродяга и вор»:

«Устал я жить в родном краю
В тоске по гречневим просторам,
Покину хижину мою,
Иду бродягою и вором».

Деклассация в иных случаях ведет к социальной переориентации, к присоединению к другому классу. В данном случае — это был полный отрыв от всякой социальной почвы: потому-то Е. ясно чувствовал, что «уход» приведет его к недоброму концу:

«И вновь вернусь я в отчий дом,
Чужую радостью утешусь,
В зеленый вечер под окном
На рукаве своем повешусь».

Так в единстве социально-психологической обусловленности замыкается в один цикл ряд разнородных мотивов, начиная с благостной влюбленности в иную землю смиренного инока и кончая самоубийством бродяги. Следует однако сказать, что мотивы самоубийства, бродяжничества, опустошенности занимают в первом периоде творчества сравнительно небольшое место. Ядром, организующим поэтику первых сборников Е., является комплекс мотивов мажорного или мягко-элегического строя: спокойная созерцательность, проникнутая религиозной настроенностью, радостное принятие бытия земного, сочетающееся с мягко-грустной устремленностью к «небесам», всепроникающая любовь к родине, модулирующая от восторженности к примиренно-ласковой грусти, — таковы основные ноты, звучащие в лирике этого времени. Преобладающим жанром является здесь небольшое стихотворение, материализующее психологические мотивы в лирическом сельском пейзаже. Пассивно-созерцательная установка поэта и элегически-спокойная настроенность его определяют простоту композиционного плана стихотворений,

отличающихся слабой динамичностью развертывания лирической темы, правильностью ритмического и строфического строения, ровной напевностью мелодики, с изредка повышающимися в восклицаниях интонациями. Основные характерные черты Е. как мастера этого жанра (мелких лирических стихотворений) вполне определились в этот первый период. Современник А. Белого, Маяковского, Хлебникова, Е. чужд тех исканий ритмических и эвфонических новшеств, к-рые столь свойственны поэзии той поры. Ритмика Е. здесь очень проста, рифмы примитивны, строфика чрезвычайно однообразна. Но за счет этих сторон стихового мастерства Е. в своей поэзии культивирует эмоциональную непосредственность лирической темы.

Внешняя обстановка сельской природы и быта определила характер предметного наполнения (реалий) произведений Е. Общий склад его крестьянской психологии обусловил формы образно-поэтического претворения им реального материала. Здесь — корни особой конкретности, «вещности» и анимистичности его поэтического мироощущения, в существе своем примитивного, на базе которого конструируется поэтика его образов-тропов. В основе этой «поэтической гносеологии» лежит не «предметный реализм» непосредственного позитивного восприятия неодушевленного предмета и любования им, как у акмеистов (см. «Акмеизм»), а наивно-образный реализм, в силу примитивного субъективизма не знающий абстрактного понятия и привычно оперирующий приемом «психологического параллелизма». Вещь здесь воспринимается не в ее обособленности, отдельности, а в конкретном сопоставлении с другими предметами по принципу большей близости и очень часто — антропоморфического или зооморфического одушевления явлений мертвой природы.

Крестьянское происхождение таких образов-тропов, как «ягненок кудрявый — месяц гуляет в голубой степи», «тучи с ожереба ржут, как сто кобыл» и т. п. — очевидно: деревенская тематика и зооморфичность их непосредственно связаны с их конкретно-метафорической структурой (имажинистского, а не символистического характера). Не случайно стиль Е. здесь столь тесно соприкасается со стилем крестьянских загадок (ср. например загадку — «Сивый жеребец на все царство ржет» — гром). Сюда же относятся и те анимистические образы-тропы религиозного характера, о которых говорилось выше. Но если структура есенинского образа-тропа определяется общекрестьянской чертой примитивной конкретности восприятия, то функция его в стиле Е. вытекает из условий экономически-привилегированной группы крестьянства, отдельные члены которой получают возможность пассивно-созерцательного отношения к миру. Отсюда — утверждение Есениным имажинизма как эстетической системы, установка его на образ (троп) как на

основной художественный принцип. Теоретически это было осознано и сформулировано им позже, во второй период (в трактате «Ключи Марии»), но практически осуществлено уже в первый. Пусть отдельный образ-троп никогда не был для него самоцелью, — его стихотворения (особенно в первых сборниках) являются системой таких образов, объединенных актом созерцания мира, а не воздействия на него (см. «Имажинизм»). Правда, вторая фаза имеет в значительной мере иной, гораздо более взволнованный эмоциональный строй и частью меняет соответственно характер имажинистики, придавая ей волевой, экспрессионистический оттенок, но внимательный анализ показывает, что мы имеем здесь лишь новый этап в развитии одного и того же стиля.

Если основной темой первой фазы является Русь патриархальная, консервативная, неподвижная, то темой второй [1917 — 1918] становится взвихренная, летящая в будущее Русь первых лет революции. После Октября темы революции и широких социальных сдвигов — в центре творческого внимания Е. Но принадлежность его именно к зажиточному слою крестьянства, отличающемуся наибольшей бытовой и психологической устойчивостью, помешала ему понять реальное содержание Октябрьской революции: он, по собственному признанию, принимал ее по-своему, «с крестьянским уклоном». Своеобразное сочетание революционных настроений с бытовым и психологическим консерватизмом определило характер этого уклона. Е. и после революции остался вполне самим собою, и потому Октябрьская Россия для него, как для Клюева, — «уму — Республика, а сердцу — Китеж-град». В его трактовке темы революции прежде всего бросается в глаза наивно-примитивный религиозный и хозяйственно-бытовой характер представлений, в к-рых он мыслил приход нового мира и осуществление социальных чаяний крестьянства. Будущее сулит установление рая земного, где — «избы новые, кипарисовым тесом крытые» («Ключи Марии»), «среброзлачный урожай», «сыченая брага и будни, наполненные молоком». Революция представляется поэту в виде космической мистерии, преобразования, явления «нового Назарета», шествия «светлого гостя», устроителя земной рай. Правда, социальный переворот связывается в представлении Е. с некоторой революцией и в плане религии: он святотатственно выплевывает христово тело, грозитя выщипать богу бороду, сделать его иным, проклинает Китеж и Радонеж. Но на место старого ставится новый бог, «божество жглых», вместо прежнего Христа является новый — «Спас», а Китеж — небесный рай — заменяется градом Инонией — раем земным.

Приход этого рая Е. славит восторженными, проникнутыми мистической торжественностью песнопениями. Более широкая и сложная, по сравнению с первым

периодом, тема развертывается и в более обширной и сложной форме лирической поэмы. В поэзии Е. этой фазы появляются черты стилизации библейской монументальности. Спокойная мелодика первых сборников сменяется патетическими пророческими и ораторскими интонациями, призывными восклицаниями. Усложняется ритмика, поражая слух переборами и контрастными сменами в следующих одна за другой частях поэмы. Ассортимент анимистических образов-тропов прежнего характера пополняется имажинистикой, источником к-рой является образность древней религиозной лит-ры («вострубят божи клики огнем и бурей труб», «снова раздирается небо» и т. д.), и образами космическими, выражающими грандиозный размах революции: «Ей, россияне. Ловцы Вселенной. Неводом зари зачерпнувшие небо — Трубите в трубы».

Наконец изменяется несколько самая художественная природа образа-тропа: оставаясь имажинистским по структуре, он приобретает символический смысл; в ряду образов-символов следует отметить весьма часто встречающийся образ «теленя бога»: «господи, отелись... звездами спеленая телицу — Русь», «вспух незримой коровой бог», «он иным отелится солнцем», «он спалит телением». Соединение творческих методов имажинизма и символизма является одним из существенных признаков поэтики второй фазы есенинского стиля.

Религиозное патриархально-крестьянское восприятие Октября необходимо должно было вскоре привести Есенина к отходу от революции. Вместо осуществления своих чаяний, воспитанных в нем старой крестьянской Русью, он увидел ломку этой Руси, гибель ее патриархального уклада. Это усугубляло в нем отрыв от социальной почвы, деклассацию. Тема гибнущей деревенской Руси и тема своей гибели, вылившаяся в мотивы бродяжничества и хулиганства, определяют третью фазу стиля Е. В 1920 он дал три лирических поэмы на эти темы: «Кобыльи корабли», «Сорокоуст» и «Исповедь хулигана». Тема первой — ужас поэта перед революцией, в которой он видит теперь лишь смерть и одичание людей. Поэма «Сорокоуст» — одно из высших и значительнейших достижений есенинского творчества, проникнутая мрачным пафосом и вместе элегической грустью отходная старая деревянная Русь, к-рая гибнет в железной хватке «скверного гостя» — врывающейся в деревню городской машинной техники. «Исповедь хулигана» — выражение чувства отчужденности, охватившего поэта в обстановке города, и любовного воспоминания о своей деревенской родине. К этим поэмам примыкает ряд мелких лирических стихотворений 1919 — 1921 (преимущественно разрабатывающих те же темы). Мотивы бродяжничества, беспочвенности и отчужденности, хулиганства и гибели, имевшие в первых сборниках небольшой удельный вес, здесь занимают

центральное место и получают яркую художественную разработку («Хулиган», «Я последний поэт деревни», «Все живое особой метой», «Не ругайтесь. Такое дело» и др.). Сюда же относятся и пьесы — «Пугачев» [1921] и «Страна негодиев» [1922 — 1923]. И Пугачев (в к-ром очень мало исторического) и Номах — центральный образ «Страны негодиев» — различные трансформации основного образа Е. этого периода — образа «хулигана».

Не случайно появление в этой фазе творчества Е. новых для него драматических опытов. Только теперь почувствовал Есенин социальную противоречивость эпохи и наличие каких-то общественных сил, ему противостоящих и организованных. В окружении этих сил деклассированный, несвязанный ни с какой определенной группой поэт протест свой мог вылить лишь в формы индивидуалистического бунта. Лирический образ «хулигана» воплотил этот протест в небольших лирических стихотворениях и поэмах, но наиболее конкретное и развернутое выражение эта психологическая ситуация могла получить именно в драматическом оформлении, самая структура к-рого построена на принципе борьбы: главный образ дается здесь в окружении персонажей, представляющих враждебные ему группы. Отсюда — появление наряду с произведениями чисто лирическими пьес — «Пугачева» и «Страны негодиев».

Напряженная мрачность и безысходность настроений поэта, почти физически ощущающего наступление «железного врага» и гибель своей культуры, меняют строй поэтики и в первую очередь — характер и, частью, самую структуру имажинистики. Если в первом периоде образность стихов передавала статичность престоющего взору поэта мира, а во втором экзотическую порывистость его «преображения», то в образах третьего мы ощущаем напряженную динамику упорной борьбы двух миров, двух культурных стихий. Наряду с образами деревни появляются теперь, всегда в контрастном сопоставлении с ними, образы, символизирующие город. Со свойственной есенинскому мышлению конкретностью, «вещественностью», представление об этих культурах воплощается в образах предметов, но предметов живых, движущихся, борющихся. Однако здесь оживотворенность предметов вытекает уже не столько из привычных зоо- или антропоморфических внешних ассоциаций, сколько из глубинного ощущения внутренней динамики соотношений. В связи с этим на первый план выдвигается особый прием метафоризации: метафорический ряд растет не от самого предмета, а от его движения, функции; оживает предмет как таковой, без «перевоплощения» его в образ животного или человека:

«О, электрический восход,
Ремней и труб глухая халка,
Се изб бревенчатый живот
Трещет стальная лихорадка».

Интонационный строй произведений этого периода своей эмоциональной приподнятостью, естественно, ближе стоит к мелодике второй, чем первой фазы стиля Е. Довольно частые восклицательные и вопросительные интонации, в связи с пессимистической окраской тематики, звучат мрачным пафосом или минорной напевностью. В области синтаксиса отметим более или менее широко использованный в некоторых вещах эмоциональный повтор (особенно в «Исповеди хулигана» и в «Пугачеве»), в области ритмики — появление свободного стиха.

Беспочвенное «хулиганство» не понявшее революции и отошедшего от нее поэта ничего не могло принести ему кроме опустошенности и усталости. Утерев всякие живые общественные связи, он все больше отходит от социальных тем. «Хулиганство» его, являвшееся выражением все же какой-то активности, также исчерпало себя. В «Стихах скандалиста» и «Москве кабацкой» [1922 — 1923] перед нами вместо разбойного деревенского хулигана — просто уличный повеса в цилиндре и модных штіблетах, старающийся заглушить тоску пьяным угаром и заполнить пустоту низкопробной любовью, но находящий здесь лишь гибель: «Наша жизнь — простыня да кровать, Наша жизнь — поцелуй да в омут». Крайняя степень упадочничества, безвольное погружение в омут богемы, беспшибашное прожигание жизненных и творческих сил, замыкание в круг узко личных и притом бесысходно болезненных переживаний, тяга к самоубийству — таковы основные черты того цикла настроений «Москвы кабацкой», к-рый получил в современной публицистической критике название «есенинщины». Отличаясь сильной эмоциональной зарядкой и выразительностью, стихи эти «возводят в перл создания» кабацкого упадочничества, художественно как бы оправдывая его и отравляя его ядом недостаточно устойчивых читателей. В этом, несомненно, общественно отрицательная функция этих стихотворений, вызвавшая суровую и справедливую отповедь советской критики (см. «Есенинщина»).

Поэтика в этой фазе творчества Е. трансформируется в соответствии с новым, оголенно эмоциональным строем переживаний поэта. Узкие, личные темы не требуют больших форм, и здесь снова господствует жанр мелких лирических стихотворений. Богомнолюбивые настроения нередко выливаются в формы, носящие характер цыганского романса или песни («Дорогая, сядем рядом», «Пускай ты вышита другим», «Годы молодые с забубенной славой» и др.). В связи с эмоционально-напевным строем цыганского пошиба наблюдается сильное снижение образности и ошаблонивание поэтических формул, порой дающих примеры тривальных романсных сентенций: «Коль нет цветов среди зимы, так и грустить о них не надо», «Жизнь — обман с чарующей тоской» и т. п. К этой же фазе примыкает и цикл «Персидских мотивов» [1924—1925], в к-рых

любовная тема разворачивается на фоне переплетения мотивов восточной экзотики с воспоминаниями о «рязанских раздольях». В этом цикле Е. достигает наибольшей изощренности в пользовании композиционно-мелодическими приемами повтора, давая различные сложные формы кольцевых построений. Изысканная замкнутость этих форм и чрезвычайная напевность стиха в «Персидских мотивах» вполне соответствуют интимности их любовно-экзотической тематики. В общем, все же в отношении стиховой техники Е. возвращается в этот период к простоте первого периода и если и изощряет свое мастерство, то именно в области мелодики, а не ритмики и инструментовки, что естественно связано с общим характером стихотворений этого периода.

В пьяном угаре «Москвы кабацкой» Е. почти забывает о своей «единственной возлюбленной» — родине (Руси — деревне). Он снова возвращается к ней в пятой фазе творчества, определяющейся темой взаимоотношений поэта с новой советской деревней (сборники «Русь Советская», «Страна Советская», стихотворения 1924 — 1925). Как бы ни было и глубоко и беспросветно погружение Е. в омут богемы, оно не смогло окончательно заглушить в нем тягу к живой жизни:

«Я знаю — грусть не утопить в вине,
Не вылечить души
Пустыней и отколом.
Знать оттого так хочется и мне,
Здравь штаны,
Бежать за комсомолом».

Но годы, проведенные Е. в кабаке, легли непреодолимой преградой между ним и далеко вперед ушедшей деревней. Он не узнает родного села, чувствует себя лишним среди советского крестьянства, около волисполкома обсуждающего свою жизнь и распевającego «агитку Бедного Демьяна» вместо его песен, никому теперь не нужных.

Отрыв от кулацкой группы, с одной стороны, и непонимание интересов трудового крестьянства — с другой, ставят Е. вне активных форм классовой борьбы, разрывавшейся в деревне, и делают его сторонним наблюдателем, в своих симпатиях и устремлениях разрываемым непримиримыми противоречиями. Ему остается лишь объективно признать за новой жизнью право на существование и с грустной примиренностью уступить ей место:

«Цветите, юные. И здоревейте телом.
У вас иная жизнь, у вас другой напев.
А я пойду один к неведомым пределам,
Душой бунтующей навеки присмирена».

Вокруг этих основных психологических узлов поэм «Руси Советской» группируется широко развитый комплекс мотивов, не только формулирующих субъективные переживания поэта, но и воссоздающих картину представшей его глазам действительности. Осознанное стремление поэта найти свое положение в современности и разобраться в ней обуславливает то сочетание мотивов психологического и фактического

порядка, к-рое определяет лиро-эпический характер основной группы поэм этого цикла как специфический для него. Приблизительно такова же предпосылка появления большой эпической формы — «автобиографической» поэмы «Анна Снегина». Наряду с этими жанрами появляются не менее знаменательные для этой фазы эпистолярные опыты («Письмо от матери», «Ответ» и др.). Форма «переписки» символизирует здесь стремление поэта вновь восстановить связь с когда-то близкой социальной средой. Отметим наконец наличие в этой фазе жанров поэмы, баллады и эпической песни, соответствующих развернутому в них героическим темам революционной борьбы.

Весь строй поэтики цикла «Руси Советской» определяется рассудочным характером основного импульса творчества Е. в этой фазе — стремления поэта, сбросив пьяную одурь, логически отчетливо и беспристрастно разобраться в себе самом и в окружающей действительности. На смену экспрессивной образности и насыщенной эмоциональности предыдущих фаз приходит строгая установка на ясную смысловую нагрузку произведений. От приемов имажинизма Е. отходит здесь очень далеко. Нередки целые ряды строф, совершенно лишенные тропов, а встречающиеся образы тропы подчинены логическому смыслу стиха, просты и слабо ощутимы. Зато вместо ударных образов здесь часты ударные по своей четкости и запоминаемости смысловые формулы. Самый стих в своей ритмико-интонационной структуре также подчиняется смысловой доминанте: интонации принимают разговорный характер в связи с почти прозаической структурой синтаксиса и сдержанной эмоциональностью содержания. Появляются многостопные размеры — пяти- и шестистопные ямбы, звучащие порой почти «классически», также соответствующие рассудочности всего поэтического строя. Наконец та же смысловая установка подчеркивается графическим делением многих стихов на две строки по логическому признаку.

Внутренняя логика социального бытия Е. привела его к тому этапу творческого пути, который представляет «Русь Советская», но эта же логика и предопределила невозможность сохранения им устойчивого равновесия в положении «иностранца» в родной стране, в каком он оказался. Уже раньше растерявший свои физические и творческие силы, Е. не смог обновить их действительным приобщением к полнокровной жизни нового поколения и неизбежно должен был впасть в состояние еще более глубокого упадка и опустошенности. Настроения «Москвы кабацкой», продолжавшие звучать на периферии есенинского творчества (в некоторых мелких лирических стихотворениях) и в период «Руси Советской» [1924], достигают своего апогея в лирической поэме «Черный человек» [1925], по своей поэтике и тематике примыкающей к третьей и

четвертой фазам. Полный душевный распад, откровенно показанный в этом произведении, говорит об окончательной гибели поэта, и вскоре последовавшее затем самоубийство Е. едва ли не совпадает с последней гранью его творчества.

Вопрос о литературных связях Е. освещен пока очень слабо. В некоторых работах о Е. (И. Розанова, Беляева, Г. Покровского) находим лишь беглые замечания о влияниях на Е. — Блока, Белого, Кольцова, Пушкина, Маяковского. Впрочем скольконбудь большого значения всем этим влияниям придавать не приходится: Е. очень рано нашел себя (ср. стихотворение «Там, где капустные грядки», написанное им в возрасте 15 лет) и всегда сохранял своеобразие своего поэтического стиля. Иначе и быть не могло, так как особая социально-психологическая природа Е., ничего общего не имеющая с указанными поэтами, требовала для своего художественного выражения и особого поэтического яз., особого комплекса поэтических средств. В ином плане и с большим основанием может быть поставлена проблема связи Е. с крестьянским фольклором и соотношений его с другими представителями различных ветвей стиля зажиточного крестьянства (см. «Кулацкая лит-ра») в современной поэзии: Клоевым, Клычковым, и др. В лит-ре имеются указания на зависимость от Е. творчества Ив. Приблудного, Наседкина и некоторых других современных поэтов.

Б. Розенфельд

ЕСЕНИНИЩИНА. — Понятие это получило широкую известность после смерти Сергея Есенина и характеризует упадочные настроения в условиях послеоктябрьской действительности. Есенинищина не вполне совпадает с творчеством Е.: она уже его, поскольку связана гл. обр. с одним периодом его творчества («Москвы кабацкая»). С другой стороны, она не покрывается творчеством Е., выходит за пределы поэзии и лит-ры. Е. только придал этим упадочным настроениям определенную форму, явился их поэтическим идеологом.

Для того чтобы установить истоки этой идеологии, необходимо припомнить все, что выше было сказано о социальных корнях есенинского творчества. Принадлежит к среде зажиточного и религиозного крестьянства, Е. с болью ощущает, что милая его сердцу патриархальная деревня обречена: «Вот сдавили за шею деревню каменные руки шоссе», «Город, город, ты в схватке жестокой окрестил нас как падал и мразь». Неумолимый процесс социального вымывания с каждым годом деклассировал наименее устойчивые слои крестьянства, переваривал их в котле капиталистического города. Е. не избег этой участи. В эпоху военного коммунизма он примкнул к наиболее упадочной и индивидуалистической группе мелкой буржуазии. Лишенный социальной опоры, трагически ощущающий свое одиночество, невозможность вернуться

назад, чуждость для себя великих задач, за осуществление к-рых борется пролетариат, Е. живет в атмосфере лит-ой богемы, окунаясь в удушливую муть кабаков и притонов. Грусть по патриархальной деревне сменяется на этом этапе его развития ничинным апофеозом разврата и вместе с тем надрывным и мучительным покаянием. Родные поля покинуты без возврата. Все ночи поэт проводит в кабаке. «Шум и гам в этом логове жутком, но всю ночь напролет до зари я читаю стихи проституткам и с бандитами жарю спирт». Е. сознает, что он яхкается там с наиболее отвратительным охвостом — с пропащей гульбой, с неудачниками, «что сгубили свою жизнь сгорая». Суровый Октябрь «обманул их в своей пурге». И поэта самого пугает эта пурга, гармонисты с провалившимися носами заслоняют от него революцию, он не видит пути в будущее («Ты Рассея моя, Рас-сея... Азиатская сторона») и отдается бесшабашному разгулу: «Наша жизнь — простыня да кроватка, наша жизнь — поделуй да в омут». Эти мотивы эротики, аполитичности и индивидуализма были закономерны в творчестве деклассировавшегося представителя кулачества.

Не только у Е. тогда возникали эти настроения. Особенно это коснулось молодежи, не имевшей за собой годов революционных испытаний, еще не окрепшей и не закалившейся в классовой борьбе. Неудовлетворенность действительностью в эпоху введения нэпа, этого ответственного политического поворота, неудовлетворенность, проистекавшая из непонимания этого поворота как нового этапа классовой борьбы, переживали и некоторые рабочие поэты. Оторвавшись вследствие этого от своей социальной базы, они легко подпали под влияние поэта, в творчестве которого упадочничество нашло свое крайнее выражение, они заимствовали у него темы и образы.

Есенинщина не могла остаться и не осталась явлением узко лит-ым. В быту она проявилась в крайнем разложении и в отрыве подавшихся ей от борющегося пролетариата. Примерами есенинщины в быту могут с успехом служить такие явления, как «Кабуки» и «Вольница» (тайная группа учащихся рабфака и Вхутемаса), окрашенные гнилой эротикой, привлекавшие к себе в свое время внимание советской общественности. Но еще обостреннее эти переживания выявляли себя в самоубийствах, к-рые вырвали из литературы нескольких поэтов. В большинстве своем они происходили из крестьян, не вели никакой общественной работы и в стихотворениях Е. находили опору и оправдание для развития в себе индивидуалистических переживаний.

Есенинщина оказалась оселком для нашей критики. Именно она помогла провести реакную грань между эклектиками, идеалистами, квазимарксистами, с одной стороны, и становящейся на ноги пролетарской критикой — с другой. Если ВАПП и налит-

постовство в критике есенинщины заняли четкую пролетарскую позицию, то вольных и невольных реабилитаторов есенинщина нашла в лице Троицкого, Воронского, Полонского, Львова-Рогачевского и др. Пролетарская критика во-время сумела забыть в набат, предостеречь от опасности, поставить диагноз этой общественной болезни. «Причудливая смесь из „кобелей“, икон, „сисястых баб“, „жарких свечей“, березок, луны, сук, господ бога, некрофилии, обильных пьяных слез и „трагической“ пьяной икоты, религии и хулиганства, „любви“ к животным и варварского отношения к человеку, в особенности к женщине, бессильных потуг на „широкий размах“ (в очень узких четырех стенах ординарного кабака), распущенности, поднятой до „принципиальной“ высоты и т. д.; все это под колпаком юродствующего народного национализма — вот что такое „есенинщина“» (Бухарин). «Злые заметки» Бухарина, сборники об упадочничестве, несколько марксистских работ о творчестве Е. и его социальных корнях разоблачили сущность этого явления. Преодоление его шло тем успешнее, чем быстрее делался пролетариат гегемоном культуры, чем более разнообразилась его «идеологическая пища», чем скорее эмансипировалась от чуждых влияний пролетарская лит-ра. В наше время развертывания широкого социалистического наступления «есенинщина» уже невозможна как массовое явление. Однако не исключена возможность полной или частичной деклассации пролетарского художника и как следствие этого — культ индивидуализма, пресыщение борьбой (ср. аналогичные мотивы в стихотворениях Ив. Молчанова). Пути полного преодоления «есенинщины» неотделимы от поступательного хода социалистического строительства, выковыивающего нового человека. Органическая спайка художника с пролетариатом, умение его воодушевиться теми грандиозными задачами, которые выполняет пролетариат — вернейшее средство борьбы с «есенинщиной» и со всякими упадочническими явлениями лит-ры и быта.

Л. Э.

Библиография: 1. Ключи Марии, М., 1920. Огрызки — см. Бродский Н. Л. и Сидоров Н. П., От символизма до Октября, М., 1924 (изд. 2-е, М., 1929); Собр. стихотворений и проза, в 4 тт., Гиз, М. — Л., 1928 — 1927.

2. Сакулин П., Народный золотоец, «Вестн. Европы» 1916, № 5; Иванов-Разумник Р., Поэты и революция, сб. «Стихи», I, П., 1917; Его же, Россия и Индия, Берлин, 1920; Аврамов А., Возрождение, М., 1921; Львов-Рогачевский В., Имажинизм и его образности, М., 1921; Его же, Новокрестянский поэт-символист С. Есенин — см. его «Нелепая русская лит-ра», М., 1923 (изд. 5-е, М., 1926); Ассев П., Наблюдая обоа, «Печ. и рев.», 1923, № 8; Троицкий Л., Литература и революция, М., 1923 (изд. 2-е, М., 1924); Лелевский Г., О Сергее Есенине, «Октябрь», 1924, № 3; Воронский А., Литературные типы, М., 1925; Его же, Об отомшедшем, Собр. стихотв. Есенина, т. I; Сергей Есенин, «Собр. стих.», т. II; Евгений-Максимов В., Очерк истории новейшей русской литературы, М. — Л., 1925 (изд. 2-е, М. — Л., 1927); Леминев А., Вопросы литературы и критики, М., 1926; Владыко Д., Материалы к характеристике С. Есенина, «Красная нель», 1926, № 2; Релики и А., Чей поэт Есенин, М., 1926; Романов И., Есенин о себе и других, М., 1926; Исаковский И., Поэт великого раскола, «Октябрь», 1926, № 1; Соколовский Л., Развенчание хулиганства

«Комсомолец правды», 1926 от 19/IX, № 216 (то же в «Правде», 1926 от 19/IX, № 216); Лелевич Г., Сергей Есенин. Его творческий путь, Гомель, 1926; Сергей Александрович Есенин. Вспоминаемая, М., 1926; Есенин, жизнь, личность, творчество, М., 1926 (см. здесь неск. ст. о поэтике Есенина); Памяти Есенина, М., 1926; Упадочные настроения среди молодежи. Есенинщина, М., 1927; Против упадочничества. Против есенинщины, М., 1926; Бухарин Н., Злые заметки, М., 1927; Покровский Г., Есенин — есенинщина — религия, М., 1929; Кравцов Н., Есенин и народное творчество, «Художественный фольклор», М., 1929, № 4—5.

III. Очень подробная и аннотированная библиография дана в специальной работе Мордовченко Н. К библиографии С. А. Есенина, Рязань, 1927; Библиография до 1926 включительно дана в IV т. указ. «Собр. стих. Есенина»; до 1927 включительно — у Владислава И., Литература великого десятилетия, т. I, Гиз, М., — 1928.

ЕСКЕ-ХОИНСКИЙ Теодор [1854 — 1920] — польский критик, романист и публицист, один из наиболее ярких поборников консерватизма. Противник лит-ой группировки «Молодая Польша» (см.) — Е.-Х. начал свою лит-ую работу в довольно «свободолюбивом» духе, выступал против ксендзов («Kossak u. Kuzma», 1876, «Karmazyn», 1877); сотрудничал в позитивистском журнале «Nowiny». Только впоследствии Е.-Х. перешел в группу «молодых консерваторов» и стал деятельным участником их органов — «Niwa» и «Slowo».

Из работ Е.-Х. укажем «Pozytywizm warszawski i jego glowni przedstawiciele» (Варшавский позитивизм и его главные представители), «Тыпу i idealy pozytywistycznej beletrystyki polskiej» (Типы и идеалы позитивистской польской беллетристики), «Dekadentyzm» (Декадентство, 1905), ряд работ по немецкой лит-ре, как напр. «Gustaw Freytag», «Dramat niemiecki w wieku XIX» (Немецкая драма в XIX веке), «Henryk Heine» и т. п. Из его беллетристических произведений можно например назвать цикл новелл на провансальские темы, отдельные части из эпопей, которая должна была охватить чуть ли не всю европейскую историю, как например «Gasnace Slonce» (Гаснущее солнце) и т. п.

Библиография: I. На русск. яз. перев.: Последние римляне, Пет. роман из времен Феодосия, перев. В. Лаврова, изд. «Русск. мысль», М., 1899; Заходящее светило, Ист. роман, М., 1900.

II. Яцимирский Я., Новеллы польская литература от восстания 1893 г. до наших дней, СПб., 1908.

ЕУЛИ — см. «Эули».

ЕФИМОВ Николай Иванович [1889 —] — современный литературовед. Главные работы Е.: «Социология литературы» (Смоленск, 1927), представляющая собою компилятивный и эклектический опыт систематизации принципов марксистской социологии литературы и построения теории литературного процесса. Е. принадлежит также работа «Формализм в русском литературоведении» («Научные известия Смоленского государственного университета», т. V, вып. III. Общество гуманитарных наук, стр. 31—108, 1929). Метод Е. может быть назван «социологическим» — в ряде пунктов он примыкает к П. Н. Сакулину (см. «Метод социологический»).

Библиография: Теократическая идеология в древнерусской письменности, Казань, 1912; Памяти Лермонтова (О байронизме поэта), Юрьев, 1916; Самообразие русской литературы, Одесса, 1918; Русская литература XIX в. и ее язык, Самара, 1923, и др.

ЕФРЕМ СИРИН — выдающийся церковный писатель. Р. в начале IV в. в окрестностях Низибии, умер в начале V в. Сочинения его, написанные на сирийском языке, очень многочисленны (свыше 1 000); однако большая часть их известна только в переводах на армянский и греческий яз. Сочинения эти обнаруживают в Е. С. незаурядное поэтическое дарование. Он часто пользуется формой стихотворных песен, прибегая большей частью к семисложному стиху, отчего этот размер и получил название «ефремова стиха». О рифме, отделеке и красоте стиха Е. С. не особенно заботился, так что многие его стихотворения скорее приближаются к форме метрических «слов» или «речей». Но эти внешние недостатки уравновешивались у Е. С. наличием подлинной силы чувства и поэтического темперамента. Поэзия его очень мрачна и насквозь проникнута духом аскетизма.

Излюбленные темы Е. С. — темы бренности человеческой жизни, смерти, страшного суда и загробной жизни. Его «Слова», беседы и поучения касаются разных сторон быта (семейной жизни, богословских проблем, воспитания и т. д.), но все они пронизаны единой христианской тенденцией.

Е. С. очень рано, уже в эпоху болгарского царя Симеона [X в.], стал переводиться на славянский язык. На русском яз. сочинения Е. С. уже довольно часты в рукописях XIII — XIV вв. Особой популярностью в древнерусской лит-ре пользовались его «Слово о злых женах» и «Слово об антихристе», входившее в сборник, озаглавленный «Паренесис».

Библиография: I. Наиболее полное собр. сочин. Ефрема Сирина — Ассемани, Opera omnia, que extant syriace, graece et latine..., Roma, 1732—1746. На русском яз. сочин. Ефрема Сирина изданы Моск. дух. академией в 8 тт., М., 1848—1853 («Творения отцов церкви», тт. XII—XVI, VIII, XX, XXI); Новое изд., в 5 тт., М., 1881—1887.

II. Филарет, арх. (Гумилевский Д. Г.), Историческое учение об отцах церкви, т. II, М., 1882; Его же, Исторический обзор песнопений и песнопений греческой церкви, изд. 3-е, СПб., 1902 (изд. 1-е, СПб., 1860); Архангельский Я. А., К изучению древнерусской литературы. Творения отцов церкви в древнерусской письменности, СПб., 1888 (см. также ЖМНП, 1888, VII и VIII); Его же, Творения отцов церкви в древнерусской письменности. Извлечения из рукописей и ошты историко-литературных изучений, I—IV, Казань, 1889 — 1890.

III. Библиография Ефрема Сирина: Vardenhewer, Patrologie, изд. 3-е, 1910.

ЕФРЕМИН А. [1888 —] (псевдоним Александра Владимировича Фреймана) — современный литературовед. Е. преимущественно работал над изданием собрания сочинений Демьяна Бедного (тт. X, XI, XII, XIII, Гиз) и изучением его творчества. В своих книгах — «Демьян Бедный в школе» (М., 1926), «Демьян Бедный и искусство агитки» (М., 1927), «Демьян Бедный на противодерновом фронте» (М., 1927) и «Громовая поэзия» (М., 1929) — Е. в общем правильно раскрывает общественную значимость его творчества. Однако эти работы сильно обесценены неправильным подходом Е. к проблеме стиля Бедного и выспренней манерой изложения.

ЕФРЕМОВ Петр Александрович [1830 — 1907] — известный библиограф и библиофил. Страсть к книгам и любовь к литературе Е. унаследовал от своего отца, Александра Степановича, проф. Московского университета, одного из членов кружка Станкевича. Юность Е. прошла среди книг в кругу старой лит-ой Москвы; мальчиком он знал Белинского, к-рый жил в доме его отца. Еще со школьной скамьи начав собирание книг, Е. составил исключительно ценную библиотеку по русской лит-ре и истории, заключающую в себе издания полных собраний сочинений почти всех русских писателей, всю драматическую русскую лит-ру XVIII века, собрание журналов XVIII века и начала XIX века, русских альманахов и т. п. Как библиограф Е. опубликовал множество ценных материалов по истории русской лит-ры. Под его редакцией были изданы собрания сочинений Фонвизина [1866], В. И. Майкова [1867], А. Д. Кантемира [1867 — 1868], А. Н. Радищева (СПБ., 1872 — издание уничтожено цензурой), А. И. Погожева [1889], М. Ю. Лермонтова (1873; несколько изданий), А. С. Пушкина (1880; несколько изданий), В. А. Жуковского (1878; несколько изданий). Выступив с первой библиографической статьей в 1857 в «Современнике», Е. в дальнейшем деятельно сотрудничал в «Отечественных записках», «Голосе», «Книжном вестнике», «Русском архиве», «Русской старине» и др. изд.

Библиография: П. Лисовский Н. М., П. А. Ефремов, Критико-биографич. сведения и список его лит-ых работ, СПБ., 1901 (ср. также «Библиограф», 1892, №№ 3 и 12); «Памяти П. А. Ефремова». Сборник статей, М., 1908; Сильчевский Д. П., П. А. Ефремов, «Минувшие годы», 1908, I; Памяти П. А. Ефремова, «Русск. старина», 1908, III; Адарыков В. Я., П. А. Ефремов, «Казаки. библиофил», 1923, № 4.
III. Венгерова С. А., Источники словаря русских писателей, т. II, СПБ., 1910; Словарь членов О-ва любит. рос. словесности при Моск. университете, М., 1911; Мезьер А. В., Словарный указатель по книговедению, II., 1924, табл. 41 и 745.

ЕФРЕМОВ Сергей Алексеевич [1876 —] — украинский общественно-политический деятель, публицист, лит-ый критик и историк украинской лит-ры.

Сын священника, Е. учился в Киевской духовной семинарии и в Киевском университете, к-рый окончил в 1901 по юридическому факультету. Мирозозрение Е. складывалось под влиянием, во-первых, борьбы между русским народничеством и марксизмом в 90-х гг. XIX в. и, во-вторых, начавшейся дифференциации в лагере мелкобуржуазного национального движения, в к-ром из демократически-народнического направления (Нечуй-Левицкий, Франко) и либерально-демократического, прикрываемого социалистической фразеологией, течения Драгоманова (см.) начало выделяться течение открыто буржуазное. Оба эти фактора и определили характер всей деятельности Е. как чисто буржуазного деятеля, пользовавшегося народнической идеологией и фразеологией в их украинской модификации.

Общественно-политическую деятельность Ефремов начал еще в студенческие годы в Киевской «украинской громаде», где он,

не порывая со старым либерально-помещичьим руководством громады, активизирует ее и в конце концов начинает играть руководящую роль. В 1905 Е. — организатор украинской «радикальной» партии, по характеру близкой российским народным социалистам, а затем один из руководителей объединенной «радикально-демократической» партии, близкой к кадетам. После 1905 Е. был фактическим редактором газеты «Рада», центрального органа украинского буржуазного национального движения и единственной в годы реакции украинской газеты в России. Перед войной Е. — организатор и руководитель общества «ГУП» («Товариство українських поступовців» — «Общество украинских прогрессистов»), украинской правокадетской националистической организации, после революции 1917 реорганизованной Е. в партию социалистов-федералистов. В 1917 Е. — один из организаторов Украинской центральной рады, товарищ председателя ее и член коалиционного правительства мелкобуржуазной УНР (Украинской народной республики), где занимал пост министра (генерального секретаря) по национальным делам. Как тогда, так и в дальнейшем Е. — виднейший представитель крайнего правого фланга «единого национального фронта» против советского, против большевиков. Злостный противник пролетариата и его классовой борьбы, защищая «общенародные» и «общенациональные» задачи, Е. после изгнания польско-петлюровских войск из Киева в 1920 скрывается в подполье, где развивает энергичную контрреволюционную работу. После амнистии 1921, возвращаясь будто бы из-за границы, выходит из подполья и, занимая руководящее место в ВУАН (Всеукраинская академия наук), где он был вице-президентом, руководит в 1920 — 1924 контрреволюционной организацией «БУД» («Братство української державности» — «Братство украинской государственности»). В 1926 Ефремов основал новую украинскую организацию «единого национального» противобольшевистского фронта — «СВУ» («Спілка визволення України» — «Союз освобождения Украины»), ставившую себе задачей организацию восстания против советской власти и буржуазную реставрацию; организация эта, объединившая остатки прежних украинских партий различного типа, действовала в течение нескольких лет, пока не была раскрыта органами соввласти. В момент написания данной статьи Ефремов — на скамье подсудимых по делу «СВУ» — заявляет об отказе от своих взглядов.

Теоретическим обоснованием позиций Е. была теория руководящей роли надклассовой интеллигенции и теория украинской бесклассовой нации. «Борьба низов социальной пирамиды за лучшее будущее большей частью приносит им вред», писал Ефремов в 1906. Причины этого — в стихийности процесса борьбы и несознательности

этих низов. Иной вид принимает борьба только тогда, когда на помощь обездоленным приходят разум и сознание, носителями к-рых обыкновенно бывает интеллигенция, несущая социальным низам «семена святых основ, посеянные в сердцах у честных людей». Особенная роль принадлежит интеллигенции угнетенных наций. «Угнетенные нации — это почти сплошь трудовое крестьянство, во главе к-рого стоит также трудовая интеллигенция. Ни наследия феодального строя — крупных земельных собственников, ни новейшей сильной буржуазии, к-рая защищала бы только свои классовые интересы, внутри молодых, недавно возрожденных наций — не бывает». К таким бесклассовым нациям, по мысли Е., принадлежит и украинский народ, а потому украинская национальная интеллигенция стоит над классами, защищая «общенародные» интересы. Отрицание классового расслоения украинской нации и сведение социальной борьбы на Украине к борьбе за общенациональные интересы — основная черта политической идеологии Е.

Свои национально-политические взгляды Ефремов широко пропагандировал в своей публицистической деятельности (он был одним из немногих украинских профессиональных публицистов, всецело отдавшихся этой работе). Ефремов активно сотрудничал в украинской печати как надднепрянской (газета «Громадська думка», «Рада», «Нова Рада», журналы — «Киевская старина», «Нова Громада», «Світло», «Україна», «Записки Укр. т-ва в Київі», «Украинская жизнь»), так и галицийской («Дзвінок», «Зоря», «Правда», «Літ.-наук. вістник», «Записки Наук. т-ва ім. Шевченка»), одновременно принимая деятельное участие и в русской либеральной прессе («Киевские отклики», «Киевские вести», «Киевская мысль», «Русские ведомости», «Русское богатство», «Голос минувшего», «Заветы», «Северные записки»). Е. принадлежит первая в России газетная статья на украинском языке («Чи буде суд?», «Киевские отклики», 1905); он был и фактическим редактором первых украинских газет в России («Громадська думка», «Рада»). Публицистическая деятельность его особенно широко развернулась в период реакции после разгрома революции 1905 и была направлена почти исключительно на обоснование и защиту национальных прав украинского народа, на борьбу с великорусским шовинизмом Шульгина, Савенко и К^о, а также на пропаганду идеи украинских национальных прав среди русской либеральной общественности. Политическая реакция способствовала консолидации всех украинских буржуазных и мелкобуржуазных националистических сил, и публицистика Е. была выражением этого процесса.

Лит-ая деятельность Е. началась очень рано [1895] беллетристическими произведениями, но скоро он всецело отдался литературной критике, которая, так же как и публицистика, была его профессией.

Ефремов придавал особое значение литературному творчеству. Он был редактором первой антологии новой украинской лит-ры XIX в. «Вік» [1902], три тома к-рой составили собрание лучших образцов, снабженное биографиями писателей, и заменяли собой отсутствовавшую тогда историю украинской лит-ры. Е. редактировал издания художественных произведений Л. Глібовца [1904], Е. Гребінки [1905], І. Котляревського [1909], І. Тобілевича [1910], Свидницького [1911], Шевченко («Щоденник») и писал вступительные историко-литературные статьи к ним. Наибольшей известностью пользуется статья о Котляревском, в к-рой Е. ставил вопрос о национальном самосознании «отца» новой украинской лит-ры и пытался решить его в положительном смысле. Творчество Котляревского, по мысли Е., представляет собой осознание демократической тенденции веков и поэтому стало «указующим перстом», «мотором», «зерном», из к-рого растут и новая украинская литература и украинское общественное движение.

В своих историко-литературных исследованиях Е. руководился либерально-народнической идеологией в ее украинском преломлении. Его общественно-политические воззрения отличились здесь в форму субъективно-социологической методологии, которая полнее всего отразилась на монографиях, посвященных жизни и творчеству отдельных выдающихся украинских писателей, а в «Історії українського письменства» выразилась в определенной структуре и широких обобщениях. Методологию Е. можно сформулировать в таких положениях: 1. Творчество каждого писателя и лит-ый процесс в целом — результат проявления «таинственной силы непоколебимого духа», к-рый «творит жизнь», преодолевая сопротивление грубой материи и «эологической природы» человека. 2. В художественном творчестве писателя и во всем лит-ом процессе нет ничего совершенно нового, обусловленного новыми обстоятельствами: здесь разворачиваются только те «потенциальные задатки», к-рые от века заложены в душе писателя и целой нации. 3. Каждый писатель и вся лит-ра в целом являются вождем данного общества и всей нации, ведя их к осуществлению общечеловеческих идеалов, к полной победе «человеческого в человеке». 4. Каждый писатель — «герой», к-рый ведет беспощадную борьбу с «мертвящими условиями» и наносит удары «богатому только стадным духом» обществу, поскольку последнее, «отклонившись от желанных основ человеческой жизни», попало в «ненормальные, от природы далекие условия». 5. Общественная и лит-ая деятельность писателя, а также история и судьба всей лит-ры — это история такой борьбы идей с окружающими условиями личной, общественной или политической жизни. 6. Украинская лит-ра — это проявление творческой силы демократической

нации; она — исключительно история развития освободительных идей — социальной и национальной. 7. Как социальная, так и национальная освободительные идеи — «дело всенародное», не затемненное никакими узкоклассовыми интересами. 8. Вместо классовой борьбы в украинском обществе идет борьба «сильных и лучше приспособленных хищников» и «плохих», наивно-доверчивых; эксплуататоры — люди «зоологической породы», попавшие под власть «темных сторон человеческой природы». 9. На помощь этим плохим и бессильным против «хищной бести» идут лучшие люди, которые в своей деятельности руководятся «высшими порывами человеческого духа» и поэтому становятся единственными вожжами этой темной массы. Каждый писатель, а также и действительный герой лит-ого произведения, является таким вождем, показывающим несознательной и социально-угнетенной массе путь к лучшей жизни, хотя каждый «благо народное по-своему понимает». 10. Задача лит-ры — отражать жизнь, «правду — истину», и творить свой суд над ней с точки зрения субъективной «правды-справедливости».

Исходя из этих положений, Е. создал целый комплекс идейных, гл. обр. моральных и художественных абстракций (человеческая природа, добро, правда, справедливость, красота, честь и т. п.); применяя их в своем исследовании, он не раз впадает в противоречие не только между своей теоретической схемой и фактическим лит-ым материалом, но и между собственными абстракциями, чем выявляет непригодность всей своей методологии. Эта непригодность — результат насквозь идеалистического мировоззрения и метафизического метода мышления.

На основе изложенной методологии написана и «История украинского писательства» [1911], представляющая в обобщенном виде лит-ый процесс на Украине на всем протяжении его истории. В этом процессе Е. видит проявление трех руководящих идей: идеи освободительной борьбы человеческой личности за свою индивидуальность, идеи национального освобождения и идеи народности. На основании этих трех руководящих идей Е. делит всю историю украинской лит-ры на три периода: 1. период национально-государственной самостоятельности [X—XIV вв.], 2. период национально-государственной зависимости [XV—XVIII вв.], 3. период национального возрождения [с конца XVIII в.]. Идея национальная является преобладающей, определяющей собой все течение лит-ого процесса, а идея индивидуального освобождения и идея народности представляют параллельные процессы, соответствующие развитию национальной идеи. Следует подчеркнуть, что, возражая против односторонне-эстетической оценки художественных произведений как единственного критерия, Е. впадает в противоположную

крайность, совершенно оставляя в стороне исследование эволюции стилей украинской литературы.

Для характеристики историко-литературных воззрений Е. имеют значение его взгляды на характер народной поэзии и место ее в украинском лит-ом процессе. «Примат правды, постоянный мотив справедливости, неугасимое стремление к общественной и личной свободе вместе с протестом против неволи как одной из форм мировой неправды — таковы основные черты украинской народной поэзии». Поэтому народная поэзия была защитницей народных интересов, вернее общенародных, когда были «воля и дума едина». Место такой защитницы позднее занимает лит-ра — «самое прекрасное произведение внеклассовой интеллигенции, проникшей интересами трудящихся классов». Тогда и народная поэзия вливается в сознательно творимую лит-ру вследствие идейной близости их обеих. В своей схеме лит-ого процесса Е. отводит народной поэзии место непосредственного предтечи украинского национального и лит-ого возрождения, причем рассматривает эту поэзию вне исторического развития, ставя рядом обрядовую песню, историческую думу и современную частушку как разные формы народного творчества.

С точки зрения той же национальной идеи рассматривает Е. и украинскую лит-ру средних веков, когда, по его мнению, национальное дело приобрело всенародный характер, что и вызвало к жизни новые виды оригинальной лит-ры. С аналогичной меркой подходит Е. и к оценке творчества Т. Шевченко, видя в нем «выражение национального самосознания на Украине». Руководящей моральной идеей у Шевченко Е. считает не идею правды-возмездия, а идею правды-милосердия, подымающуюся до идеи всепрощения. Так, принудительное приложение к лит-ым произведениям одной и той же узкой мерки приводит Е. к замалчиванию весьма важных литературных явлений или сторон творчества отдельных писателей, а подчас и к полному искажению объективного хода литературного процесса на Украине.

Односторонняя идеалистическая методология Е. оказалась совершенно беспомощной, когда ему пришлось сказать свое слово о новейшей, в частности советской, украинской лит-ре, в к-рой идея национальная отходит на второй план, а ее место все отчетливее занимает идея классовой борьбы и социального освобождения пролетариата. Не будучи в состоянии приложить к этой лит-ре своей субъективно-социологической и национально-моральной мерки, Е. ее не понял и в последние годы отказался от какой-либо оценки ее, сосредоточив свое внимание на писателях XIX в.

Иdealизм в мировоззрении, метафизика в методе мышления, национализм как критерий оценки общественных явлений, субъективно-социологическая методология в

изучении лит-ого процесса, подмена классовых мотивов социальной борьбы мотивами биологического и морального характера, иллюзия бесклассовой украинской нации и надклассовой интеллигенции — таковы основные черты теоретических воззрений Е., как они отразились в его лит-ых работах.

Судебный процесс «СВУ» дополнил и расшифровал то, что в действительности таилось под идеологической фразеологией лит-ых произведений Е. Девиз «нация над классами, государство над партией», под которым работала «СВУ», прикрывал продажу Украины международному империализму, национальный гнет, реставрацию капитализма, социальное порабощение украинских трудящихся масс и политическую диктатуру капитала. Е.-литератор идеологически обосновывал деятельность Е.-политика, а Е.-политик стремился реализовать то, что проповедывал Е.-литератор. Вся лит-ая деятельность Е. была выражением националистической идеологии, а его работа последних лет была идеологическим оружием в борьбе украинской контрреволюции против советской власти и строительства украинской социалистической культуры.

Е. подписывал свои работы не только полным или сокращенным именем (С. Е-мов, С. Е.), но и многочисленными псевдонимами: Ромул, С. Охріменко, С. Палець, Spectator, С. Ярошенко, Р. Дніпровенко, Сергій, С. Ситковецький, Липовчанин, Земець, С. Александрович, С. А-вич, Киянин, Scriba, Волосожар, Тр. Лановий, Nemo, П. Устяк.

Библиография: І. Історія українського письменства, Київ, 1911 — два изд.; изд. 3-е, Киев, 1917; изд. 4-е, Берлин, 1920; М. Коцюбинский, Киев, 1922; Іван Нечуй-Левицький, Київ, 1924; Карпенко-Карий, Київ, 1924; Іван Франко, Київ, 1926; Панас Мирний, Київ, 1928; Вік, Укр. антологія, 3 тт., Київ, 1902; Поет-гражданин (П. Грабовський), Киев, 1903; Літературний Бонавентура, Киев, 1905; Шевченко, Українське письменство, Київ, 1907; Марко Вовчок, Київ, 1907; Гнучка чесність (Винниченко), Київ, 1909; Котляревський (предисловіє к «Творам»), Київ, 1909 и 1918; Муза гніву та зневіря (Олесь), Київ, 1910; Борис Гринченко, СПб., 1913; Шевченко, Збірка, Київ, 1914; Кропивницький и Гринченко, «Русск. богатство», 1910; Поет підчас облоги (Л. Українка), «Рада», 1913; Писатель-гуманист (І. Франко), «Укр. жизнь», 1913; Шевченко и литература, «Русск. богатство», 1914; Шевченко и Котляревський, «Збірка пам'яті Шевченка», Київ, 1915; Новая украинская литература, сб. «Отечество», СПб., 1916; Украинская литература, Энциклопед. словарь бр. Гранат, т. 42, 1918; Пам'яті С. Южакова, «Рада», 1910; Пам'яті Михайловського, «Рада», 1914.

Н. Бойко В., Суб'єктивно-соціологічний напрям в українському літературознавстві, «Критика», 1929, № 6.

В. Бойко

Ж

ЖАДОВСКАЯ Юлия Валерьяновна [1824 — 1883] — русская поэтесса и беллетристка. Р. в поместье отца, чиновника особых поручений при ярославском губернаторе. Образование получила в губернском пансионе. Печаталась в «Москвитянине», «Библиотеке для чтения», «Русском вестнике», «Времени».

Лирика Ж. — «поэзия женской неволи» (Скабичевский). Основная ее тема — тягостная разлука с любимым человеком, стоящим ниже ее по сословной принадлежности и материальному достатку. «Забвенья, холод, боль пренебреженья, глубокого, немое оскорбленье, на дно души упавшее, как камень тяжелый, — все изведено глубоко». Для поэзии Ж. характерны мотивы отчаяния, горькое сознание пустоты жизни и бессилие бороться с жестокой судьбой. Не чувствуя в себе силы порвать с давящей ее атмосферой усадьбы, Ж. в то же время не пристает и к аристократическим сферам дворянства. «Средь этой ветреной, себялюбивой знати готова я рыдать неловко и некстати». Благожелательное отношение к крестьянству («Нива») и любовь к сельской природе довершают комплекс лирических мотивов Ж.

Аналогичная направленность характеризует прозу Ж. В повести «Простой случай» [1847] изображена несчастная любовь молодой девушки дворянского рода и бедного гувернера. Повести «Женская история» и «Отсталая», написанные в начале 60-х годов, выражают уже сознание необходимости самостоятельного труда для женщин. Прозаическая продукция Ж. дает богатый материал для характеристики среднепоместного патриархализма дореформенной поры.

Библиография: I. Полное собр. сочин. в 4 тт., посмертное издание, СПб., 1885—1886.

II. Велицкий В., Сочинения, ред. С. А. Венгера, т. XI, ст. «Взгляд на русскую литературу 1846»; Добрянков Н., Стихотворения Ю. Жадовской, Сочинения, т. II (ииск. изд.); Писарев Д., Сочинения, т. I (ииск. изд.); Скабичевский А., Собр. сочин., т. II, СПб., (несколько изд.); Иванов И., Поэзия и личность Жадовской, сб. «Почва» на 1896, М., 1896.

III. Голяш Н. Н., изд., Биографич. словарь русск. писательниц, СПб., 1889; Венгер С. А., Источники словаря русских писателей, т. II, СПб., 1910.

ЖАКОБ Макс [Max Jacob, 1876 —] — современный французский поэт и прозаик.

Типичный представитель деклассирующегося мещанства. Р. в семье французского еврея-портного, в Кемпере. Был репортером, приказчиком, столярным подмастерьем, уличным фокусником, художественным критиком. Один из наиболее видных и влиятельных поэтов-модернистов современной Франции. Впал в мистицизм и принял в 1915 католичество. Основная полоса творчества Жакоба относится к довоенному периоду, хотя печататься он начал только во время империалистической войны. Сыграл очень видную роль в создании бесфабульной линии «кубистической поэзии» и оказал огромное влияние на развившуюся после кубизма «сюрреалистическую» поэзию. Его поэзия отличается богатством аллитераций, музыкально насыщенными и капризными ассонансами, каламбурами и экстравагантной ритмикой. Ж. написал ряд маленьких поэм в прозе, усовершенствовав в этом отношении опыты Бодлера и Марселя Швоба. Оказал влияние на стиль новейшей французской прозы, приблизил ее к разговорной речи. Особенно интересны его опыты обновления фельетонного романа путем культивирования обиходной речи. Ж. прибегает часто к заостренному гротеску, и многие его вещи пронизаны болезненно саркастическим юмором. Самое характерное его произведение — «Défense de Tartuffe» — автобиографично. Ж. известен также как живописец-акварелист. Он оказал большое влияние своей эрудицией и богатой фантастикой на творчество Пикассо, с которым был связан 30-летней дружбой.

Библиография: I. Стихи: Les alliés sont en Arménie, 1916; Laboratoire central, 1921; Les pénitents en maillots roses, 1925. Проза: Saint Matorel, 1909; Les œuvres de frère Matorel, 1911; Cornet à Dés, 1917; La défense de Tartuffe, 1919; Le Roi de Béotie, 1922; Filibuth, 1923; Le Terrain Bouchaballe, 1923; L'Homme en chair et l'Homme reflet, 1924; Visions infernales, 1924; Le cabinet noir, 1925. Критика: L'art poétique, 1922.

II. Cassou J., Max Jacob et la Liberté, «Nouvelle Revue Française», 1/IV 1928; Thomas L., Max Jacob, «Les nouvelles littéraires», 1928. См. посвященный Ж. специальный номер передов. бельг. журн. «Disque Verts».

С. Р.

ЖАКОВ — см. «Коми лит-ра».

ЖАКОЛИО Луи [Louis Jacolliot, 1837—1897] — французский писатель. Много путешествовал по колониальным странам, Индо-Китаю, Таити и др., побывал и в Америке. Написал ряд романов-приключений, излюбленные темы которых — колонизация и морской разбой. Патриот своей страны, идеолог ее буржуазии, он все же довольно недружелюбно относится к французским колонизаторам, не говоря уже об англичанах. Причиной этого является однако не принципиальное отрицание европейских методов колонизации, а скорее раздражение, вызванное успехами англичан, от которых сильно отставали французы в своей колониальной экспансии (роман «Трущобы Индии» и др.). Для Ж. характерны два типа романов: 1. роман приключенческий по существу. Особенно типична для этой группы трилогия «Грабители морей», содержащая в себе все элементы детективного романа. Описательный элемент почти отсутствует, психология героев примитивна; 2. романы, изобилующие научно-популярными сведениями, иногда совсем почти не связанными с ходом действия. Для этого типа характерна трилогия: «Берег слоеной кости», «Берег черного дерева» и «Песчаный город». В первых двух ее частях фабула все время прерывается вставками — этнографического, ботанического и географического характера, в третьей части вставлена большая глава, содержащая очерк Марокко.

Увлечательная фабула и обилие острых моментов создали Ж. популярность среди детей старшего возраста. Однако с педагогической точки зрения романы его — вредное чтение почти пинкертоновского типа. Научные же его сведения теперь сильно устарели. Поэтому появление романов Ж. на советском книжном рынке является фактом отрицательного порядка.

Библиография: Жаколио начали у нас издавать с конца 70-х гг. отдельными книгами: Питкеревог преступление, изд. «Вибки для чтения», СПб., 1879; Берег черного дерева, М., 1881; Берег слоеной кости, СПб., 1882; Песчаный город, СПб., 1884; В трущобах Индии, М., 1890, и т. д. В 1910 Союз издателя собр. сочин. Жаколио как бесплатное приложение к журн. «Природа и люди». Кроме упомянутых выше, вышли еще: «Факеры-очарователи», «Затерянные в океане» и др. За последние годы вышли: За свободу Индии, ред. и обработка С. Михайловой-Штерн, «Пучина», М., 1926; Берег черного дерева, М., 1927; Грабители морей, перев. Е. Багкова, «Пучина», М., 1928; Корсар Ингольф, перев. его же, изд. то же, М., 1928.

ЖАЛЮ Эдмон [Edmond Jaloux, 1878—] — современный французский писатель, известен гл. обр. как лит-ый критик и постоянный сотрудник «Nouvelles Littéraires», где помещает еженедельно обзоры текущей лит-ры («L'Esprit des Livres»). Начал свою деятельность как эпитом символизма и под большим влиянием Реми де Гурмона. В дальнейшем однако воспринял самые разнообразные влияния — от Бурже до Чехова и французских и английских модернистов. Ж. по существу — эклектик. Один из главных защитников либерального «космополитизма» во французской литературе, он сыграл довольно видную роль как популяризатор иностранных авторов: Чехова,

Щедрина, Р. М. Рильке, Киплинга, Г. Манна, Стивенсона и др. Романы Ж., в которых он описывает преимущественно французскую интеллигенцию, лишены непосредственного жизнеощущения: в них много перепадов, чужих мыслей и подражания. От символистов он перенял узко индивидуалистическую идеологию и склонность к претенциозному эстетизму.

Библиография: I. Главнейшие романы: L'agonie de l'amour, 1902; Le jeune homme en masque, 1906; Les sanguines, 1906; Fumées dans la campagne, 1910; Le reste est silence, 1912; L'incertaine, 1918 — лучший роман Ж.; Les amours perdus, 1919; Les barricades mystérieuses, 1920; Les profondeurs de la mer, 1922; L'amour de Cécile Fougères, 1922; L'Alecyone, 1923; L'égarément, 1926; L'âge d'or, 1926; Le rêve, 1924. Краткая: L'Esprit des Livres (статьи, выходят сб. с 1925); Figures étrangères, 1925.

II. Betz M., Edmond Jaloux, «Revue de Genève», août 1926; Warnier R., Edmond Jaloux, «Die neueren Sprachen», Juli — August, 1927.

C. P.

ЖАММ Франсис [Francis Jammes, 1868—] — французский поэт, принадлежавший к школе символистов. Р. в Рурне, в Верхних Пиренеях. По окончании училища служил делопроизводителем у нотариуса. В 1891 Жамм дебютировал «Шестью сонетами» (Six sonnets), за которыми почти ежегодно следовали маленькие сборники его стихов. С 1896 произведения Ж. систематически выпускало изд-во «Mercure de France», которым руководила группа символистов во главе с Реми де Гурмон и Гюстав Каном. Ж. — психологист-романтик. Принципы своей поэтики он раскрывает в «Поэзии» (Poésie, 1901), где заявляет: «Форма моих стихов определена моими ощущениями». Эти ощущения связаны с окружающей его повседневной жизнью, которую поэт хочет опозитивировать. В своих произведениях, написанных прекрасным по чистоте и музыкальности языком, Ж. выражает свою любовь к простому и наивному, чувство слитности с миром, проникнутым для Ж. «божественным началом», которому он смиренно поклоняется. Ж. сам подчеркивает связь своей поэзии с молитвой: «Господи, ты призвал меня среди людей, — восклицает он. — И вот я здесь. Я страдаю и люблю. Я говорю голосом, к-рый ты дал мне. И пишу словами, которым научил ты моих отца и мать, передавших мне их». В этом — сущность творчества Жамма: он пишет не стихи, а молитвы, акафисты и тропари. Это ярко выступает в его «Existences», «Жан Нуар» и в «Христианских Георгиках» (Les Géorgiques chrétiennes, 1911). Наибольшей известностью пользуются его «Анисовое яблочко» (Pomme d'anis, 1904), «Роман одного зайца» (Le roman d'un lièvre) и «Мысль садов» (Pensée des Jardins, 1906). Театру Ж. отдал дань пьесой типа моралитэ «Бедняк» [1911]. В последнее время он выпустил два романа: «Cloches pour deux mariages» [1924] и «Жано-поэт» (Janot-poète, 1929). Последний роман посвящен автором «тем, кто еще верит в поэзию». В нем Ж. выступает защитником католической религии и старается доказать силу ее благодати. Идеолог дворянства, ясно выраженный консерватор и католик, Ж. стремится

утвердить ценность обыденного, повседневного существования, охладить всякие попытки к лучшему бытию, заменить отречением протест против установленного строя. Воспевая смирение и покорность, он пытается оживить память о поре дворянского господства, идеализирует — как интимные, семейные — отношения между хозяином, владельцем феода, и его подневольными рабами.

Библиография: I. Провадения Ж., кроме указанных в тексте: De l'angelus de l'aube à l'angelus du soir, 1888 — 1897; Un jour, 1893; Le deuil des primevères, 1898 — 1900; *Elégies*, La jeune fille nue, Le poète et l'oiseau, *Poésies diverses*, Prières, 1901; Clairières dans le ciel, 1902 — 1906; Le triomphe de la vie, 1903 — 1904; Ma fille Bernadette, 1910; Jean de Noarric.

II. De Regnier Henri, журн. «Mercure de France», 1897, mars; De Gourmont Remy, *Les masques*, livre II, 1898; Pilon Ed., Francis Jammes, «Mercure», 1907; Van Beber Ad. et Léautaud P., *Poètes d'aujourd'hui*, P.; Walsh G., *Anthologie des poètes contemporains*, éd. Delagrave, 1912; Laitou, *Histoire de la littérature française contemporaine*, éd. Grès, P., 1923; Arland Marcel, Francis Jammes et sa poésie, «Nouvelle Revue Française», 1929, février.

C. Лопатев

ЖАН ПОЛЬ — см. «Рижтер».

ЖАНЕН Жюль [Jules Gabriel Janin, 1804 — 1874] — французский романист и журналист, один из популярных критиков своего времени. Был другом коммунаров Пиа и Барбье, но сам не отличался устойчивостью политических взглядов и менял их в зависимости от обстоятельств. Ж. — родоначальник той эклектической и беспринципной литературно-художественной критики, к-рая утвердилась в буржуазной печати XIX века. Из всех его критических работ только отдельные статьи о французских художниках, вошедшие в недавно составленный из работ Жанена сборник «Романтическое искусство», представляют некоторый исторический интерес и поныне.

Ж. был очень плодовит и упражнялся во многих лит-ых жанрах. Его романы имели злободневный характер и вызвали много толков благодаря своей политической тенденциозности. Они весьма любопытны, как одно из первых проявлений зап.-европейского натурализма. Ими зачитывалась передовая европейская интеллигенция. Творчество Ж., между прочим, влияло на Гоголя и «натуральную школу» 40-х гг. в России. Лучший роман Ж. «L'âne mort et la femme guillotinée» (Мертвый осел или гильотинированная женщина) был переведен в начале 30-х годов на русский яз.

Библиография: I. La confession, 1830; Barnave, 1831; Contes fantastiques et contes littéraires, 1832; Le chemin de traverse, 1836; Contes du chalet, 1859; Oiseaux bleus, 1864. Громадное количество критических статей и монографий о лит-ре, искусстве, археологии, театре и т. д. Подробную библиографию см. во II т. «La Grande Encyclopédie». На русск. яз. перев. Телеграф Ревисский, «Телескоп», ч. 10, 1832, № 14; Фавстия, СПб., 1834; Дебюро. История двадцатипятилетнего театра, 2 ч., СПб., 1835; Сто тысяч-первая и последняя, Повесть, «Библия для чтения», 1834, IV; Последний роман Бальзака, там же, 1835, X, и др.

II. Гиппиус В. С., Гоголь, Л., 1924; Виноград в В., Жюль Жанен и Гоголь, «Лит-ая мысль», III, Л., 1925; Patin de la Fizelière A., Jules Janin et sa bibliothèque, 1874; Piedagnel L., J. G. Janin, 1884. С. Р.

ЖАНРИЗМ — понятие изобразительных искусств, означающее зарисовки быта и людей на фоне этого быта в характерных, часто комических подробностях внешности, костюма, положений и т. п. Ж. характерен,

напр. для живописи голландского художника Теньера, для зарисовок Перова («Охотники на привале») и пр. В этом содержании понятие Ж. перешло и в историю лит-ры.

С явлением Ж. мы встречаемся, вообще говоря, далеко не всегда. Художники-психологи обходят в описываемой ими среде моменты Ж., к-рые для них безразличны. Ни Лермонтова, ни Достоевского не интересует быт, на фоне к-рого живут и действуют их герои; внимание этих писателей устремлено на человека, на сложную и противоречивую систему его поведения. Отсутствует Ж. и в авантюрной лит-ре, где он отгесняется необходимостью занимательно развернуть динамику сюжета (напр. все романы Дюма-отца). Зато пышным цветом он распускается там, где художником рисуются недра быта, причудливость и характерность его форм. Так, Ж. в изобилии имеется в ряде произведений Тургенева из крепостной («Льгов», «Контора») и мелкопоместной («Помещик») действительности, в «Войне и мире» Толстого, любовно воссоздающих аристократический быт начала прошлого века во всем многообразии его деталей (убранство комнат, картины праздника у Ростовых, эвакуация Москвы и пр.). Немало жанристских зарисовок мы найдем и во «Фрегате Паллада» Гончарова (вспомним хотя бы сделавшуюся классической параллельную характеристику англичанина и русского помещика). К видным жанристам должен быть отнесен М. Горький («На дне», «Городок Окуров») и пр. Как явствует из этих беглых примеров, Ж. вовсе не является принадлежностью какого-либо одного классового стиля: им пользуются художники различных социальных групп — аристократии, мелкопоместной, патриархальной буржуазии, разночинной интеллигенции и пр., экспонирующих быт своих социальных групп рядом сценки, описаний внешности, костюмов, жилища и т. п.

Жанристских зарисовок почти нет в лирических жанрах, они сравнительно редки и в драме, если только это не нравоописательная драма (как напр. у Островского), зато они очень часты в эпосе. Сфера бытования Ж. по преимуществу в дескриптивных жанрах — в этюде, в рассказе, в повести. Из «больших форм» им часто насыщены бытовая роман (напр. Писемский) и путешествия («Фрегат Паллада» Гончарова, «Путешествие в Арзерум» Пушкина, «Письма об Испании» Боткина и т. д.). Но особенно часты жанристские зарисовки в очерке, в физиологических (нравоописательных) очерках 40-х гг., в этнографических произведениях Дала, Максимова, в народнической лит-ре 70-х гг. и т. п.

Ж. иных беллетристов неоднократно давал критикам повод сближать их с мастерами изобразительных искусств, чаще всего живописи. Так, Гоголя за исключительное обилие и красочность его жанристских зарисовок (комнаты Манилова, Плюшкина, Ноздрева, картины Миргорода, ярмарка

в Конотопе, ассамблея у городничего и т. д.) называли «русским Теньером». Любовь Гончарова к мелочам, к бытописи, к прозаическим подробностям фона давала повод для сопоставления автора «Обломова» с Доу, Ван дер Неером, Остадом и др. фламандскими живописцами. Эти параллели можно было бы развернуть и углубить. Ж. народнических очерков и Ж. передвижнической живописи — явления, выросшие из однородных классовых корней. «Глухари» Репина и изображение молотобойцев в рассказе Гаршина «Художники» питуются одной и той же надрывной психоидеологией болеющей за «народ» и отрицающей «чистое искусство» разнородной интеллигенции 70 — 80-х гг. Различия живописи и литературы в этом отношении представляют собой не различие творческого метода, а разнородность материала (в одном случае образ дан через краску, в другом — через слово). На этом примере мы лишним раз убеждаемся в том, что литературоведение изучает лишь одну из проекций того классового стиля, к-рый выражается в различных искусствах. Оперирование понятием Ж. лишним раз перебрасывает мостик между наукой о литературе и искусствоведением, указывая на необходимость сравнительно-социологического изучения искусств изобразительных и словесных.

А. Цейтлин

ЖАНРЫ.

К истории проблемы.

Определение понятия [109]. Решение проблемы в догматическом литературоведении [111]. Эволюционистские теории Ж. [113]. Решение проблемы Ж. «формальной школой» [115]. Пути марксистского изучения Ж. [117].

Теория лит-ых Ж.

Тематические, композиционные и стилистические признаки Ж. [118]. Ж. как явление стиля [121]. Классовая психоидеология как организующее начало литературного Ж. [122]. Примеры классовой обусловленности Ж. [123]. Обусловленность динамики Ж. динамикой класса [125]. Случай «несоответствия» Ж. классовой психоидеологии [127]. Диалектика лит-ых Ж. Их становление [128]. Отталкивание от антагонистических Ж. [129]. Разложение Ж. [130]. Асимметрия Ж. [131]. Трансформация Ж. [131]. Терминологический разнобой в изучении Ж. [133]. Критика фетишистского подхода к проблеме лит-ых Ж. [134].

Историческая морфология лит-ых Ж.

Средневековье [137]. Эпоха буржуазного Ренессанса [140]. XVII в. [141]. XVIII в. [142]. Первая треть XIX в. [144]. Вторая треть XIX в. [146]. Конец XIX в. [148]. XX в. на Западе [149]. Ж. современной русской литературы [150]. Итоги морфологического обзора [152].

К ИСТОРИИ ПРОБЛЕМЫ. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОНЯТИЯ. — Ж. [французское — *genre*, латинское — *genus*, немецкое — *Gattung*] — одно из важнейших понятий литературоведения, обозначающее литературу в и д. Тип поэтической структуры, выражающий собой ту или иную сторону социальной психоидеологии на определенной стадии ее исторического развития и обнимающий собой более или менее значительное количество лит-ых произведений. Для Ж. обязательны три структурных признака: органичность всех компонентов Ж., образующих собою поэтическое единство, бытование этого единства в определенных

исторических условиях и широкое его распространение, типичность вида для массовой лит-ой продукции.

Проблема Ж. начинается с уточнения термина, как и множество других понятий литературоведения неопределенного и двусмысленного. От Ж. как такового нужно отделить прежде всего жанры — в смысле бытописи — понятие, перешедшее в лит-ую науку от теории изобразительных искусств (см. «Жанризм»). Но этого ограничения недостаточно. Под Ж. часто понимают роды поэтических произведений — лирику, эпос и драму. Несмотря на этимологически правильный перевод французского понятия (*genre* — род), ему должно быть придано гораздо более узкое значение — конкретный и частный модификации поэтического рода. Так, Ж. эпоса являются эпическая поэма, роман, новелла, очерк; Ж. лирики — романс, ода, песня, элегия; Ж. драмы — трагедия, комедия, мелодрама, водевиль и т. д. Все эти жанровые образования относятся к эпосу, лирике и драме, как в и д к роду. Проблему Ж. следует поэтому решительно отграничить от проблемы генезиса поэтических родов, их дифференциации в пределах первобытного синкретизма, степени их исторической давности, взаимоотношений между собой, гибридных образований и т. д. (см. «Родин»). Проблематика лит-ых Ж. должна быть развернута в иной теоретической плоскости. Необходимо установить причины исторического бытования Ж., найти зависимость его от социальной группы, вызвавшей Ж. к жизни, от стиля, в недрах которого он бытовал, от эпохи, в пределах которой эта жанровая конструкция пользовалась популярностью. Классификация Ж. — одна из важнейших задач лит-ой систематики — должна покоиться на твердых социально-исторических основаниях. Огромное многообразие Ж. может быть разделено по трем основным руслам поэтических родов; однако этот принцип классификации внеисторичен и не учитывает функциональной направленности вида. К одному и тому же роду должны быть отнесены такие Ж., стиливая функция к-рых глубоко несходна, и наоборот, — жанры различной родовой принадлежности зачастую близки друг другу. Так напр. мелодрама и роман ужасов в течение первой трети XIX в. выполняют сходные функции, рождаются в ответ на запросы одних и тех же социальных формаций и близки друг другу по своей художественной структуре. Внутренняя связь романа ужасов с мелодрамой, разумеется, гораздо теснее, чем напр. с рыцарским романом. Категория рода, сама по себе вполне законная, оказывается совершенно недостаточной там, где ею пытаются детерминировать реальное поэтическое единство во всех его конкретных взаимоотношениях. Отпадает и второй принцип дифференциации жанров — по доминирующей в каждом из них внутренней направленности — деление Ж.

на психологические, бытовые, философские, авантюрные. Такое основание деления логически порочно: бытовой Ж. в то же самое время может быть и психологическим (напр. романы Тургенева и Толстого, семейные хроники Аксакова и Щедрина); авантюрные элементы совсем не исключают философских («Кандид» Вольтера). Недостаточен и третий принцип дифференциации жанров — по историческим эпохам, на протяжении к-рых они бытовали. Понятие «эпохи» само нуждается в уточнении. Один и тот же Ж. бывает в разные исторические периоды, и обратно — в одну и ту же «эпоху» живут и развиваются глубоко антагонистические Ж., питаемые различным общественным содержанием, несходным отношением к миру различных социальных групп. Хронологизм, обязательный как одно из дополнительных условий изучения Ж., ни в каком случае не может стать основным критерием их дифференциации. Изучать лит-ые Ж. следует по социально-историческому генезису того стиля, в границах к-рого они возникают, и по той функции, к-рая ими в пределах этого стиля выполняется.

Отсюда рождается ряд вопросов. Как формируется лит-ый Ж.? Какие социальные предпосылки вызывают его к жизни? Какими признаками характеризуется его конструкция? Как протекает существование лит-ого Ж., начиная с периода его становления и кончая периодом его полного распада? Найти ответ на все эти вопросы — значит открыть законы, к-рым подчиняются все поэтические жанры во все исторические эпохи, создать историческую морфологию жанров, на специфически литературном материале подтвердить существование общих начал исторического процесса. Решение этих вопросов должно одновременно стать фундаментом для дальнейшего изучения новых жанровых формаций и для построения важнейшей дисциплины литературоведения — теории лит-ого процесса.

Прежде чем приступить к исследованию сформулированных выше проблем, поучительно будет припомнить, как они ставились и разрабатывались буржуазными литературоведами. Не преследуя цели обобщения всей громадной по объему лит-ры вопроса, мы сконцентрируем наше внимание на трех наиболее влиятельных методологических подходах.

РЕШЕНИЕ ПРОБЛЕМЫ В ДОГМАТИЧЕСКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ. — Первыми, кто попытался создать целостную систематику литературных Ж., были теоретики классицизма, во Франции возглавлявшиеся Буало, в Германии — Готшедом, в России — Сумароковым. Подход их к данной проблеме, как и все поэтическое направление в целом, определялся психондеологией представляемых ими социальных групп. Их теории Ж. были классово-ограниченными, ибо формировались в эпоху решительной тегемонии придворно-аристократической культуры, ее вкусов

и эстетических кодексов. Буало и Сумароков сознательно игнорировали низкие, «площадные» Ж. предшествующих эпох — средневековья и Ренессанса, все свои симпатии отдавая тем видам, в духе которых творило или должно было творить «образованное общество» (включавшее в то время помимо высшего дворянства и «одворянившуюся» крупную буржуазию). «Благородство» — основное требование, предъявляемое этими теоретиками к «истинным» Ж. Вот почему Буало мечет громы против «площадного стиля» бурлески, к-рый «нас ослепил сперва, пленяя новизной»... «и приучив искать в стихах острот вульгарных, он на Парнас возвел язык рядов базарных». «Зажег потом сей стиль провинцию пожаром, и князь и мещанин им восторгались с жаром»... «Но, наконец, двору приелся тон развязный и сумасбродный стих, нелепо безобразный». Буало призывал всех поэтов подражать «изящному Маро», прославленному придворному поэту Ренессанса. То же требование утонченности и аристократичности предъявлял к лит-ым Ж. и Сумароков: в трагедии «Посадский, дворянин, маркиз, граф, князь, владетель восходят на театр» («Эпистола о стихотворстве»). Этой установкой легко объяснить вторую особенность классической теории — тщательный отбор жанров, точную регламентацию их прав на существование.

Буало считал особой заслугой Вийона, что «он в старинный наш романс порядок внес, закон», восхвалял Маро, к-рый «расцвет нам дал баллады, ввел в моду триолет и подчинил рондо рефренам правильным». На всех этих суждениях и оценках лежит печать того нормативизма, который был естественным следствием кастовой придворно-аристократической и крупнобуржуазной эстетики, рационалистической и догматичной. Поэт волен избирать себе любой Ж., но отнюдь не смеивать Ж. между собой: у каждого из них своя область, и нельзя преступать этих естественных границ вида. Теоретические кодексы классиков поражают современного читателя скрупулезностью своих разграничений. «Знай в стихотворстве ты различие родов», наставлял напр. поэта Сумароков. Классическая теория Ж. была наконец универсальной. Она покоилась на убеждении, будто «благородный вкус» в тесном единении со «здравым смыслом» способен установить вечные законы лит-ого творчества, внушить во все века поэтам одну, основанную на незыблемых, вневременских, «вечных» нормах теорию поэтического искусства. Самое появление новых Ж. объяснялось Буало или их внутренним родством с уже существующими («Успех трагедии комедию родил») или произвольным вниманием поэта к новым сторонам действительности, к новым сферам человеческого сознания («Трагедия нам плач и горечь представляет». «В элегии должно царить лишь сердце властно» и т. д.).

В классической теории Ж. были заложены глубокие и неустраимые противоречия. Представляя собой продукт узкоклассовой эстетики в определенную историческую эпоху, она претендовала однако на универсализм, на всеобщую обязательность. Неосновательность таких претензий должна была вскрыться по мере того, как росли новые классовые группы, как крепло их социальное сознание, как оформлялись их поэтическая продукция, как образовывались новые жанровые конструкции, к-рым пренебрегали теоретики высокого классицизма. Внеисторическая эстетика рано или поздно должна была быть опрокинута историческим процессом. Сумароков яростно протестовал против развивавшегося на его глазах «пакового рода слезных комедий», но никакой протест не мог приостановить торжества этого Ж. «мещанской драмы», выдвинутого растущей и крепнущей буржуазией. Чем шире развертывалось самостоятельное творчество новых социальных прослоек, тем меньшим влиянием пользовались эстетические кодексы прошлого. С распадом придворной культуры, с отходом от двора родовой аристократии, с начавшейся эмансипацией буржуазной и мелкобуржуазной интеллигенции классическая поэтика потеряла свою былую действительность. Лит-ой ареной завладели новые Ж., к-рых Сумароков не мог и не хотел предусмотреть.

Эволюционистские теории ж. — Первая половина XIX века приносит с собой на Западе торжество промышленного капитализма. В процессе упорной борьбы буржуазия завоевывает себе прочную политическую гегемонию, создает свою культуру, свою науку, свои литературные системы. Замкнутой и догматической статике придворной культуры она противопоставляет динамику. Идеи развития, движения, эволюции становятся доминирующими идеями буржуазной науки, полностью соответствуя активному мироощущению бодрого, завоевывающего гегемонию класса. В области естествознания эволюционные теории пропагандируют Кювье, Ламарк и Дарвин, в области литературоведения — Брюнетьер. «Всемирно хорошо известно, — писал последний, — какую пользу извлекли из этой доктрины трансформации естественные науки, история и философия; мне хотелось бы посмотреть, не может ли попользоваться ею для своих выводов, в свою очередь, также история лит-ры и критики». Введение в книгу Брюнетьера «L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature» (Paris, 1890) с полным правом может почитаться манифестом этой эволюционистской ветви буржуазного литературоведения. Прекрасно сознавая всю тщетность ссылок на незлыблемый вкус, Брюнетьер с самого начала ставит изучение Ж. в эволюционно-историческую плоскость. Проблематика лит-ых Ж. содержит в себе пять основных вопросов. Существуют ли, спрашивает Брюнетьер, в действительности

виды или они представляют собой одни слова, которые критика придумывает для облегчения своей задачи? Как выделяются лит-ые виды из своей первоначальной неопределенности? Как фиксируются виды, какими условиями определяется их живучесть, какие силы влияют на модификацию видов, на их изменения? Действует ли какой-либо общий закон эволюции всех видов или эволюция каждого имеет свои собственные законы? Как зарождается вид, как он растет, достигает совершенства, клонится к упадку и наконец умирает? Все эти вопросы разрешаются Брюнетьером путем постоянной апелляции к законам естественных наук, по его мнению совершенно аналогичным законам литературного процесса. Ж. несомненно существуют. Различие их обусловлено специфичностью обрабатываемого материала, свойствами изображаемого объекта и различными наклонностями самих художников. «Наши аргументы мы заимствуем у теории эволюционизма... Без сомнения дифференциация видов в истории лит-ры происходит так же, как и в природе, т. е. прогрессивно, переходом единичного в множественное, простого в сложное, гомогена в гетероген, в силу дивергенции характеров». Та же самая зависимость от естествознания содержится в ответах и на последующие вопросы: фиксаторы видов в условиях эволюции лит-ых Ж. полностью идентичны фиксаторам развития живого существа.

Нельзя усомниться в огромной важности поставленных Брюнетьером проблем. Им впервые был сформулирован ряд заданий, и посейчас стоящих перед литературоведением. Огромный шаг вперед от догматической теории Ж. Буало бесспорен. Но, поставив проблему, Брюнетьер не разрешил ее. Апеллируя к естествознанию, Брюнетьер игнорировал специфические особенности литературы; да и апелляция эта часто не шла у него далее кокетничанья естественно-научной терминологией. Но всего важнее то, что Брюнетьер не понял классовой природы лит-ых Ж. Динамику видов он рассматривал в одной плоскости, в имманентном ряду, как внутреннее развитие, эволюцию и смену, тогда как на самом деле жизнь и смерть лит-ых Ж. прочно увязана с изменениями в питающей их социальной базе. Эта социальная подоснова осталась для Брюнетьера ларчиком за семью замками. Чувствуя затруднения, он пробовал их разрешать, но не пошел далее повторения тэновской триады. «Силы, к-рые действуют на виды, усиливая или ослабляя их прочность, — это, во-первых, наследственность, во-вторых — среда и, в-третьих — индивидуальность». Будучи неспособным понять, что эти три «модификатора» представляют собой социальное единство, определяющее Ж. каузально, изнутри, в самом его существе, Брюнетьер заимствовал плюралистическую теорию «факторов», извне «вливающих» на лит-ые Ж.

Эволюционизм Брюнетьера нашел себе соответствие в трудах русских литературоведов 80-х и 90-х гг. — напр. в «Основных принципах научной лит-ры» Плотникова. Несмотря на ряд индивидуальных отличий, работы эти страдали тем же невниманием к социальной подоснове лит-ых Ж., той же имманентной трактовкой лит-ого процесса. Что касается Александра Веселовского, интересы и метод к-рого были близки к эволюционной школе, то из поставленных Брюнетьером вопросов его преимущественно интересовало выделение поэтических родов из первоначального синкретизма. В этой области Веселовский дал исследования огромной научной ценности; эволюцией и диалектикой лит-ых видов он занимался гораздо меньше, не создав в этой области теории, столь систематичной, как теория Брюнетьера. Порочные пункты последней были подмечены ее критиками, не сумевшими однако сделать из ее переоценки нужные выводы. Дроз, Лакомб и Евлахов сочли никому не нужной, путанной и вредной абстракцией само понятие лит-ого Ж.: вместе с водой из ванны был таким образом выплеснут и ребенок! Правильный диагноз болезни эволюционистов поставило только марксистское литературоведение: в книге Плеханова (Бельтова) «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю» содержится на этот счет немало ценнейших замечаний.

РЕШЕНИЕ ПРОБЛЕМЫ Ж. «ФОРМАЛЬНОЙ ШКОЛЫ». — Формализм углубил ошибки эволюционной школы, не использовав ее достижений. Наука побеждаемой буржуазии еще менее была в силах решить проблему, нежели теоретики буржуазного становления и расцвета. Формальная школа, уделившая проблеме Ж. довольно много внимания, не создала в этой области сколько-нибудь новых теорий. Основным тезисом формалистской теории Ж. было провозглашение принципа их имманентного развития. Поэтическая конструкция живет по законам собственного литературного ряда; когда ее особенности перестают замечаться читателем и превращаются в клише, лит-ые Ж. сменяются новыми, более оригинальными. Эта концепция наиболее решительно провозглашена была Эйхенбаумом и Виноградовым. Утверждая имманентное развитие Ж., формалисты тем самым признавали единственно научным их имманентное изучение. Работы Тынянова («Ода как ораторский жанр»), Виноградова — о Достоевском и Гоголе, Шкловского — о типах европейского романа («Теория прозы»), Балухатого и Томашевского — о мелодраме — построены на разрыве каузальных зависимостей Ж. от культурно-психологических и социально-экономических рядов. Правильно подмечал массовость лит-ых Ж., формалисты всецело уклонялись от детерминирования их тем или иным видом социальной психоидеологии. Оду характеризовало, по Тынянову, исключительно наличие определенных

риторических приемов. Направленность хвалебной оды, ее патетика и подобострастие пред сильными екатерининского века выключалась из поля зрения исследователя как черта, несущественная для жанра. Трансформация романа рисовалась Шкловскому как простое обновление износившихся и неспособных далее интересовать читателя конструкций. Смена комической новеллы о бедном чиновнике новеллой психологической произошла, по мнению Виноградова, в силу той же шаблонизации старых видов. Не Ж. зависит от социальной психоидеологии, а наоборот, эта последняя определяется развитием литературного Ж. Несмотря на всю свою абсурдность, формула эта защищалась формалистами упорно и неоднократно. «Искусство, — учил Эйхенбаум, — живет на основе сплетения и противопоставления своих традиций, развивая и видоизменяя их по принципам контраста, пародирования, смешения, сдвига. Никакой причинной связи ни с жизнью, ни с „темпераментом“ или „психологией“ оно не имеет». «Натуральная новелла, — писал Виноградов, — возникает из потребностей стилистической формы... Выработав манеру типической рисовки, создав сложную систему портретных воспроизведений, „типов“, натуральная поэтика берет себе на службу идеологию и социологию. Так, в художественной действительности реализуется своеобразный социологический метод „наизнанку“» («Этюды о стиле Гоголя»). Язык «Переписки Гоголя с друзьями», поправляет Шкловский марксизм, тот же самый, что язык «Арабесок», т. е. для Гоголя «Переписка с друзьями» представляет собой непрерывную линию жанра, и мы имеем не изменение автора, а изменение жанра, причем автор, как мы видим, иногда оказывается жертвой жанра. И Гоголь сам несколько смущен эффектом «Переписки»; он сказал не то, что хотел, потому что бытие лит-ого жанра, в конечном счете, определяет писательское сознание, не доходя целиком до его так наз. психики («Материал и стиль в романе Л. Толстого»).

Провозводимое с такой точки зрения формалистами изучение Ж. приводило их к полному игнорированию идеологической направленности произведений. Понятие поэтической структуры суживалось до понятия внешнего каркаса, делалось полым и бессодержательным. Как и ряд других понятий лит-ой науки, Ж. превратился в формалистском литературоведении в субстанцию. Такое понимание успело войти за последние годы в школьный обиход. Организующим началом Ж., учил и продолжает учить Томашевский, является его доминанта: «Совокупность доминант и является определяющим моментом в образовании Ж.» (Б. В. Томашевский и др., Теория лит-ры, изд. 2-е, стр. 162). Систематизация Ж. приводит исследователя-формалиста не к социальным группам, а к авторам

(«так, существует чеховская новелла, бальзаковский роман») и даже к отдельным произведениям (стр. 165). «Жанр может быть вызван к жизни целой серией причин — бытовых, психологических, художественных, социальных, каждая из которых принципиально равноправна друг с другом. Мало того: причина, выдвинувшая данный Ж., может отпасть, основные признаки Ж. могут медленно изменяться, но Ж. продолжает жить генетически, т. е. путем естественной ориентации, привычного примыкания вновь возникших произведений к уже существующим Ж.» (стр. 163). «Какая-нибудь причина заставила обособиться ряд произведений. Но в чем причина обособленности, что создает совокупность приемов, определяющих Ж., остается неизвестным. Исследование проблемы сводится к перечислению и описанию формальных признаков традиционно установленных видов поэтического творчества». Формалистический индетерминизм достигает здесь своего наивысшего предела.

ПУТИ МАРКСИСТСКОГО ИЗУЧЕНИЯ Ж. — Так обнаруживается банкротство теорий Ж., развернутых буржуазными литературоведами. Догматики, эволюционисты и «морфологи» произвели в этой области ряд интересных наблюдений, развернули несколько блестящих гипотез, разработали большое количество материала, но никто из них не построил системы научных воззрений на природу лит-ого Ж., на пути его возникновения и развития. Имманентное изучение лит-ых видов, игнорирование их социальной природы лишило этих исследователей всякой возможности детерминировать Ж., пойти далее случайных догадок и более или менее удачного описания отдельных структурных особенностей. Теории Ж. оставались до сих пор бесплодными потому, что они создавались вне каких бы то ни было социологических предпосылок. Подвести этот материалистический фундамент может лишь марксистский метод. В проблематике Ж., как и во всех других областях познания, для сторонников диалектического материализма обязательна решительная борьба со всеми безысходностями донаучной эстетики — с эстетическим догматизмом, с примитивным механистическим эволюционизмом, с формалистической имманентностью. Всему этому марксизм противопоставляет учение о Ж. как способе закрепления той или иной социальной психоидеологии. Основы такого понимания Ж. заложены в блестящей работе Плеханова «Французская драматическая лит-ра и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии». Плеханов разрабатывает интересующую нас проблему на материале классической трагедии. Он устанавливает социальный генезис этого Ж., характерность его для аристократической среды XVII — XVIII вв. и прослеживает диалектику трагедии в ее зависимости от изменений бытия и сознания

придворной французской аристократии. Классовое существо литературного вида устанавливается Плехановым через анализ таких его компонентов, как образы героев, их наполнение, их патетическая речь, как закон трех единств и т. д. Недовольство этим Ж. со стороны буржуазии порождает особую популярность «слезливой комедии», выдвинутой против трагедии в качестве ее антитезы. Однако классическая трагедия не умирает, а трансформируется, используется для своих целей революционной буржуазией. «Лишь тогда, когда французская буржуазия окончательно восторжествовала над защитниками старого порядка и когда увлечение республиканскими героями древности утратило для нее всякое общественное значение», Ж. трагедии окончательно сошел с лит-ой арены. Этот диалектический метод изучения в дальнейшем был углублен В. М. Фриче. Признавая проблему Ж. наряду с проблемой стиля «центральной проблемой марксистской поэтики» («Вопросы искусствоведения», М., 1929, стр. 103), Фриче посвятил ей немало внимания. В статье «Трансформация лит-ых Ж.» им установлен исключительно важный в условиях современной западной литературы процесс умирания индивидуалистических Ж., распада их в эпоху развернутого финансового капитализма и появления взамен их Ж. «внеличностных» (Маринетти, Амь, Ферсхофен и др.). В статье «К вопросу о повествовательных Ж. пролетарской литературы» Фриче со всей энергией провозглашает Ж. производственного романа центральным и основополагающим для современной пролетарской лит-ры. Наконец в статье «Проблемы диалектического развития лит-ых стилей и Ж.» Фриче обратился к изучению лит-ого процесса, доказал существование общих законов диалектики Ж., закона образования жанровых формаций и развития их путем подражания, противопоставления и трансформации.

Методологический анализ, произведенный обоими исследователями, несомненно ляжет в основу марксистской теории лит-ых видов. Семена, брошенные Плехановым и Фриче, должны дать и дадут в будущем обильные всходы.

Проблема лит-ых Ж. должна быть поставлена во всей ее сложности: какова зависимость Ж. от классового бытия; каково место Ж. в пределах стилиевой системы, его развернувшей; какие конструктивные особенности характеризуют отдельные жанровые формации, какие необходимы и достаточны для оформления лит-ого Ж. и какие представляются необязательными; каким законам подчиняется наконец бытие Ж., как он возникает, достигает расцвета, близится к упадку и деградирует.

ТЕОРИЯ ЛИТ-ОГО Ж. ТЕМАТИЧЕСКИЕ, КОМПОЗИЦИОННЫЕ И СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ПРИЗНАКИ Ж. — Для того чтобы определить существо литературного Ж., построим наш анализ индуктивно, избрав в качестве исходного

примера басню, бытовавшую в русской литературе в разные исторические эпохи. В XVIII в. целый ряд басен написан Сумароковым. Уже в них развернулись характерные особенности Ж.: очеловечение вещей и животных и мораль, к-рая автором выводилась из рассказа и предписывалась человеку. Через ряд второстепенных и третьестепенных баснописцев конца века (главнейшим из к-рых был Хемницер), Ж. этот переходит в XIX в., канонизируясь Крыловым. В новой модификации повторяются однако старые структурные особенности — басни Крылова характеризуются теми же звериными личинами и теми же моралистическими выводами из рассказа. С Крыловым басня сходит с лит-ой арены: ее не только никто не культивирует, но она превращается к 50-м гг. в штамп и подвергается пародиям «Козьмы Прутков». Однако годы, непосредственно предшествующие мировой войне, приносят с собой неожиданное возрождение вида: творческая продукция молодого Демьяна Бедного заключает в себе немало басен с аналогичными тематико-композиционными особенностями.

Эти три периода в истории русской басни, как ни бегло они здесь наметены, дают однако право поставить вопрос о признаках Ж. Для него характерно усиленное пользование личинами животных (отголосок тотемических воззрений); но этот признак обязателен не для всякой басни, наряду с животными в них часто действуют и люди. Точно так же несущественен для Ж. объем басен, чрезвычайно варьирующийся. Правда, басня, как правило, распространеннее эпиграммы и короче эпопеи, но обязательных размеров ее объема сформулировать невозможно. Вот почему тотемичность басни и ее размер являются признаками варьирующимися и колеблющимися, необязательными для Ж. в целом. Характерна (хотя и не всегда обязательна) для басни, всегда поучающей и осмеивающей, некая сатирическая направленность. Обязателен для басни аллегоризм, неизменная инскапальность, позволяющая выходить за пределы данных образов и ситуаций к более широким и многозначительным обобщениям. Обе эти особенности характеризуют басни и Сумарокова, и Крылова, и Демьяна Бедного; мы вправе поэтому считать их отличительными признаками Ж. Наконец в стилистическом плане басню отличает от других лит-ых Ж. язык, исключительно обильный диалектизмами и по своим оборотам и лексическому составу приближающийся к разговорному. Метрика басни почти всегда предполагает написание ее свободным стихом.

Таковы особенности басни. Перечисленные выше признаки охватывают различные планы басенной структуры — ее тематику, композицию, язык и стих. Налицо таким образом известный комплекс признаков, который очевидно присутствует во всяком литературном жанре. Однако и с

отысканием такого комплекса трудности, стоящие перед нами, отнюдь не могут считаться преодоленными.

Конструктивный момент басни, ее сатирико-дидактическая установка у Сумарокова, Крылова и Демьяна Бедного совпадают только по видимости. Басни Сумарокова, Крылова и Демьяна неизменно дидактичны, но дидактика их совсем непохожа одна на другую. Ибо глубоко-несходной оказывается сатирическая установка этих трех баснописцев. В каждом отдельном случае она питалась психоидеологической направленностью социальных групп, живших в различные исторические эпохи и — что важнее всего — глубоко несходных по своей производственной роли. Если Сумароков является художником поместного дворянства, то Крылов представляет в своем творчестве консервативные круги зажиточного мещанства, а Демьян Бедный в ранний период его поэзии является выразителем идеологии пролетаризирующегося крестьянства, деревенского батрачества. Было бы странным, если бы у этих трех баснописцев оказалась одна и та же сатирическая направленность. Басня — один из самых «тенденциозных» видов художественной лит-ры, в ней наиболее резко могут быть выражены идеологические тенденции ее автора, его симпатии и антипатии. Была ли эта направленность идентичной? Разумеется, нет. Сумароков повествовал в одной из своих притч о том, как горшок железный пошел гулять «со глиняным горшком», как он, ударяясь в бока «любезного ему друга», оставил от того «едины черепки». Отсюда баснописец естественно делал один вывод: «Покорствуя своей судьбе, имей сообщество ты с равными себе». Острые притчи «Горшки» явственно направлены против каких-то тенденций высшего класса сблизиться с другим, более демократическим классом: «железный» и «глиняный» горшки — несложные аллегории для обозначения соответствующих общественных прослоек. «Мораль» Сумарокова — это проповедь кастовой ограниченности, классовой замкнутости. В крыловских баснях мы также встретим мораль о дружбе с «равными»; но совершенно ясно, что той же эту мораль можно считать, лишь не вынкав по существу в ее содержание. Аналогичный сюжет Крылов несомненно развернул бы по-иному, подчеркнув тщеславие глиняного горшка, отправившегося гулять с железным, и чванство последнего перед своим меньшим собратом: «В породе и в чинах высокоость хороша; но что в ней прибыли, когда низка душа?» Здесь — совершенно иная дидактика, совершенно иной по своему социальному существу сатирический пафос, характерный для консервативного мещанства 10-х — 20-х гг. прошлого века, критически и недоброжелательно относившегося к дворянской знати и стремившегося от нее эмансипироваться. Этот же сюжет в творчестве молодого Демьяна Бедного несомненно

вызвал бы иные идеологические ассоциации, сделался бы символом обостренных классовых противоречий. Во всех трех случаях басни характеризовались бы «одной и той же» дидактической установкой и в то же самое время были бы до неузнаваемости непохожи друг на друга, так глубоко несходен генезис их сатиры, ее состав, ее направленность и тенденции — все то, что является действительным, «организующим» началом басни как Ж. Сумароков, Крылов и Бедный — все сатирики, во они высмеивают разное, с разных точек зрения и пропагандируют глубоко различные нормы поведения. Это отображается не только в тематике басни, но и в ее стиле, не только в содержании ее, но и во всем ее жанровом существе.

Мы получаем следовательно положение, когда признаки, являющиеся необходимыми для Ж., оказываются в то же время недостаточными для его существования в различные эпохи в одном и том же виде. Этот комплекс признаков басни — дидактика, личины зверей, разговорный язык, свободный стих и т. д. — не образует собой Ж., так как не является его организующим началом. Этот абстрагированный нами каркас в разные исторические эпохи и в различной социальной среде наполняется различным содержанием. «Вневременные» и «универсальные» признаки Ж. являются поэтому не телом Ж., а его скелетом, претерпевающим в своей динамике существенные изменения и обрастающим кровью и плотью в соответствующей социально-исторической среде. Началом, организующим конструкцию Ж., должно считать не те или иные морфологические особенности этой конструкции. Она всякий раз вызывается к жизни лексиком вне ее классовых психологическим началом.

Ж. как явление стиля. — Признаки Ж. образуют структурное единство в стиле, в органическом единстве поэтических компонентов, выражающих устремления соответствующих социальных групп, в целостной поэтической структуре. Координирование этих двух важнейших понятий лит-ой науки — стиля и жанра — необходимо. Не постановка между ними знака равенства, как это делают методологи «социологического» лагеря (например П. Н. Сакулин), не поглощение стиля жанром, как того требуют формалисты, а подчинение Ж. стилю является неотложной задачей марксистского литературоведения. Последнее должно выявить характерные черты Ж. «как одной из сторон стиля» (Фриче). Ж. входит в систему стиля, как часть входит в целое. Стиль любого писателя включает в себя многие Ж. В стиле Лермонтова например мы встречаем и романс («Хоть бегут по струнам моим звуки веселья»), и стансы («Не могу на родине томиться»), и целую вереницу баллад, и послания (к Лопухиной, к другу, Н. И. Поливанову, и т. д.). Наряду с этими лирическими жанрами

Лермонтова влечет к эпосу: мы встречаем у него стилизацию под историческую песню («Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова») и ряд поэм с экзотическим содержанием («Кавказский пленник», «Демон», «Мцыри» и т. д.). Но этого мало — Лермонтов пробует свои силы и в драме: ему принадлежат юношеские драмы «Mensch und Leidenschaften», «Странный человек», «Два брата», романтические трагедии «Испанды» и «Маскарад». Все эти Ж. параллельно развиваются и совершенствуются, выполняя в пределах лермонтовского стиля различные функции. Вспоминая о любимой женщине, о былом и невозвратном счастье, Лермонтов не случайно пользуется алегрией. Стремясь на определенном этапе своего развития изобразить в своем творчестве народ, Лермонтов начинает писать в плане фольклорной поэмы. Но многообразие Ж. в творчестве Лермонтова, равно как и в творчестве любого писателя, отнюдь не означает эклектичности, нестройности, раздробленности его поэтического стиля. Наоборот: чем разнообразнее Ж., культивируемые писателем, тем большего цветения и многообразия достигает его поэтический стиль. Ж. эти нестранны друг от друга, дополняют друг друга, ибо представляют собой различные стороны одного лит-ого стиля. В каких-то пунктах культивирование фольклорных форм тесно связано с эстетическими опытами лермонтовской лирики и с его антиправительственной сатирой. Стиль поэта представляет собой таким образом живое единство лит-ых Ж., по частям выполняющих стоящие перед ним задачи. «Для известных стилей характерны известные Ж., а во всяком Ж. сказывается господство тех или иных стилей» (В. М. Фриче, Проблемы искусствоведения, стр. 103). Между этими двумя понятиями существует постоянное диалектическое единство. Представляя собой сложное и противоречивое отношение писателя к действительности, поэтический стиль не может оформиться вне Ж., воплощающих в себе отдельные стороны этого отношения. Если стиль является единством Ж., то каждый из последних представляет собой конкретную и частную форму стиля. Вот почему наиболее общим и целесообразным принципом рассмотрения Ж. являются не поэтические роды (к-рые часто дают смешанные, гибридные образования), не внутренняя форма (философская, психологическая, бытовая и т. д.), а лит-ый стиль, придающий Ж. внутреннее органическое единство и целеустремленность.

Классовая психология как организующее начало лит-ого ж. — Что же объединяет различные лит-ые Ж. в одном поэтическом стиле, какие причины вызывают лит-ый Ж. к жизни? На этот вопрос у марксиста не может быть двух различных ответов. Ж. организуются той же самой классовой психологией, образным объективированием к-рой является вся художественная лит-ра.

Та или иная форма мироотношения влечет за собой появление соответствующих ей лит-ых Ж. Та или иная классовая настроенность с неизбежностью требует адекватного себе метода художественного выражения, создания таких типов поэтических конструкций, к-рые полностью отвечали бы идеологической направленности и составу психологических переживаний творящего субъекта. Между классовой психикой (в свою очередь определенной классовым бытием) и лит-ым Ж. через стиль этой социальной группы устанавливается таким образом крепкая причинная зависимость. Прежде чем использовать унаследованную от прошлого жанровую конструкцию, классовая психоидеология как бы испытывает ее пригодность, отбрасывает негодное и культивирует то, что отвечает ее потребностям. Не всегда эти поиски приводят к желанным результатам, не всегда класс счастливо находит нужные ему Ж.: успех или неуспех такого рода поисков зависит от целого ряда сложных причин. Но всегда Ж. возникает в ответ на настоятельные запросы влиятельной социальной группы, всегда Ж. является средством пропаганды классом своего отношения к социальной действительности, всегда Ж. представляет собой ту или иную сторону социальной практики класса, свое целостное выражение находящей в стиле.

ПРИМЕРЫ КЛАССОВОЙ ОБУСЛОВЛЕННОСТИ Ж. —

Так, господство церкви в эпоху русского средневековья способствует широкому развитию агиографических, житийных Ж. В центре жития стояло описание высоких достоинств того или иного святого, подробное и патетическое повествование о мельчайших этапах его подвижничества. Прославлению святого служили все компоненты этого Ж.: и введение в рассказ библейских поучений и молитв, и спокойный охват мельчайших перипетий существования подвижника, и патетический язык, и заключающие повествование душеполезные наставления читателю. Апофеоз религиозного героизма являлся характерным и отличительным признаком агиографической лит-ры, списавшей себе широкую популярность в самых различных социальных слоях древней Руси, возникшей в ответ на запросы верующего мирянина, но выполнявшей «социальный заказ» православного духовенства, заинтересованного в укреплении влияния религии. Поскольку церковь в период раннего русского средневековья являлась экономическим и политическим гегмоном, постольку под запросы монастырской культуры подводился крепкий хозяйственный фундамент. От бытия определенной социальной группы через психику, выросшую на этом базисе, через сложную и многообразную вереницу культурно-правовых надстроек, тянутся причинные зависимости к лит-ой продукции средневековья и в частности к житийным Ж., придававшим психике этого класса художественное оформление. В атмосфере придворно-аристократической культуры

России и Запада пышно расцветает мадригал. Остроумие, тонкость, частые и флигельные эротические намеки, утонченная лесь светской даме или влиятельному вельможе — таково тематическое наполнение этого лирического Ж. Мадригал питается блеском салонной культуры, угодливиостью слабых придворных веселым временщикам. Когда рушатся экономические основы, на которых покоилась придворно-аристократическая культура, в числе прочих тускнеет, становится более редким и наконец исчезает и этот малый Ж. хвалебной поэзии. «Открывались еще неведомые пути к художественному изысканию жалоб, признаний, сетований, украин или восхищений, т. е. для всех заповедных тем русской лирики, к-рым суждено было находить все новые ноты в строках Фета, Блока, Ахматовой» — мотивирует распад мадригала Гроссман. По его мнению, причина распада кроется во внутреннем обогащении поэзии, в открытии новых, дотоле неведомых путей — объяснение недостаточное и неверное. Пути оставались неведомыми до той поры, пока для их поисков и открытия не было налицо соответствующих предпосылок. Тогда, когда существовал строй определенных социальных взаимоотношений, определенной культуры, мадригал пользовался у поэтов широкой популярностью. Он умирает по мере того, как распадаются эти формы бытия, как исчезает эта благоприятная атмосфера придворных салонов. Дворянская интеллигенция уходит в себя, она уединяется в усадьбах, она группируется в философских кружках, объединяющих их участников в решении извечных проблем бытия. В этой социальной среде мадригалу нечего делать. Новые формы бытия и новая культура обрекают влиятельный когда-то Ж. на гибель.

Не следует думать, что эта зависимость Ж. от классовой психоидеологии относится только к «письменной» лит-ре: в меньшей мере она характеризует и устную продукцию. Не случаен напр. тот факт, что в среде «внутренней эмиграции», лишенной возможности иметь свою публицистику, свои газеты, журналы и т. д., в этой среде, обреченной в условиях пролетарской диктатуры на тоскливое прозябание и вымирание, пышно расцветает политический анекдот, в к-ром на все лады варьируется заветная тема грядущего краха социалистического строительства. И в этой узкой и немощной социальной среде мы наблюдаем те же явные нити, идущие к Ж. от бытия класса через его психоидеологические устремления, через его поэтический стиль. В центре каждого из этих Ж. неизменно стоит основной образ, представляющий собой идеальный слепок творящего классового субъекта, и за каждым из них мы с легкостью угадываем социальный лик автора, представляющего свою классовую группу. В житиях — это верующий монах, в

мадригале — это салонный любезник, в антисоветском анекдоте — это ущемленный пролетарской революцией и потому озлобленный мещанин-обыватель. «Всякий литературный жанр тесно связан с основным образом класса, его бытием и сознанием, переведенным на язык художественного творчества, на данном этапе исторического существования литературы» (Фриче В., К вопросу о повествовательных жанрах пролетарской литературы, «Печать и революция», 1929, IX).

Обусловленность динамики ж. динамикой класса. — Сказанное выше нуждается в ряде социологических уточнений. Прежде всего класс в целом почти никогда не имеет стандартной психоидеологии и, стало быть, однородной художественной лит-ры. Во-вторых, даже для одной и той же классовой группы характерно обращение к целому ряду Ж., каждый из которых воплощает в себе какую-либо из сторон психоидеологии ее. Так напр. Бомарше является автором мещанской драмы («Марианна») и обличительной комедии («Женитьба Фигаро»). В первой он раскрывает позитивные стороны своего классового самосознания, во второй — ее негативные тенденции, ее презрение к аристократам-туеядцам. Ломоносов пишет хвалебные оды и в то же самое время выпускает свое знаменитое «Размышление о пользе стекла», образце русской дидактической поэзии XVIII в. Не следует видеть в этом какого-либо творческого разнообразия: оба Ж. вызваны к жизни двумя сторонами одного и того же социального процесса — подчиненностью класса буржуазии культурным и поэтическим формам двора и неустанным и энергичным тенденциям ее к научной эмансипации, к постановке специфических, одну ее занимающих проблем. «Для себя» Ломоносов писал «Размышление о стекле», «для других» — хвалебную оду Елизавете. Если бы ему пришлось писать что-либо для более низких социальных группировок, Ломоносов несомненно обратился бы к какому-то третьему поэтическому Ж. Чем шире диапазон классового сознания, чем разностороннее искания социальной группы, тем сложнее ее поэтический стиль и тем многообразнее ее жанровая палитра. Так, множество поэтических Ж. Некрасова очевидным образом обусловлено крайней сложностью той социальной ситуации, в к-рую был поставлен историей субъект его творчества, — деклассирующееся и «кающееся» дворянство. Ненависть к восходящей и хищнической буржуазии делала закономерным использование Некрасовым форм драматизированного фельетона («Современники»). Стремление слиться с народом влекло за собой широкое использование фольклорных Ж.: поэмы «Мороз-красный нос», «Коробейники» и др. избилуют загадками, пословицами, обрядовой поэзией. Наконец тоска, сознание необходимости преодолеть в себе мертвящее начало,

которое воспитала в нем усадьба, сознание трудности такого преодоления влекли поэта к медитативным Ж., вроде «Рыцаря на час». Противоречивость социального сознания кающегося дворянства была именно в этих его колебаниях между усадьбой, деревней и разночинным городом. И этот сложный комплекс психоидеологических тенденций, эта тяга к мужику, эти симпатии к революционерам, эта ненависть к удушливой, «рабской» атмосфере усадьбы, это отвращение к рыцарям капиталистического грабежа — сделали закономерным обращение Некрасова к ряду литературных Ж., каждый из которых объективировал (в пределах его поэтического стиля) особую сторону его сознания.

К сказанному следует добавить, что и в своей жанровой эволюции писатель неизменно отражает динамику своего класса. Эволюция жанров Пушкина проецирует трансформацию социального сознания русской родовой, «шестисотлетней» аристократии в первую треть прошлого века. Подтачиваемая в своей поместной базе ростом торгового капитала, оттесняемая от власти бюрократическим аппаратом, аристократия погружается в эпикуреизм. Светская молодежь посвящает свои досуги Вакху и Эроту, вину и сладострастию. Молодой Пушкин выражает эти эпикурейские устремления в ряде жанров «легкой», «классической», поэзии — в вакхической песне («Заздравный кубок»), в эротической идиллии («Вишня»), в фривольном мадригале («Наперсницам Венеры»), в бурно-экстатическом («Послание к Юрьеву»). Проходят годы, все острее становится политическая реакция аракатеевщины, все очевиднее делается обреченность дворянской интеллигенции. Пушкиным овладевает стремление порвать с «лизивым» и «ветренным» светом, уйти в мир экзотики, к нетронутым цивилизацией детям природы. Одна за другой рождаются его «южные поэмы», оформляющие эту тягу поэта к экзотике («Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы»). Декабрьское восстание, в к-ром принимала участие и классовая группа Пушкина, подавлено, и поэт начинает тяготеть к истории, к-рая показала бы ему прошлое его класса. Возникают историческая трагедия «Борис Годунов», исторические романы «Арап Петра Великого» и «Капитанская дочка». Все растущая политическая влияние новой служилой аристократии, безродной, «екатерининской», звать вызывает в Пушкине подъем оскорбленного «боярского» самолюбия, и как результат этого подъема рождается язвительный памфлет «Моя родословная». Наконец в 30-х гг., в эпоху углубившегося упадка феодальной экономики и культуры Пушкин устремляет свое внимание на усадьбу, ищет в ней той социальной опоры, к-рой не могли дать ему ни светские салоны, ни просторы южных степей. И как бы в ответ на эту новую фазу классового развития создается

автопародийная хроника падающего поместья («История села Горюхина»), намечается поворот к фламандским усадебным картинам («Странствие Онегина»), к эгегическому апофеозу родового сельского кладбища, где «дремлют мертвые торжественным покоем»... Эта последовательная смена поэтических Ж. не случайна: она полностью отвечает изменениям в классовом бытии и сознании поэта. Новая устроенность не может вместиться в старые жанровые конструкции не только у Пушкина. Так, процесс социального покаяния, углубившийся в 60 — 70-х гг. в среде русской аристократической интеллигенции, приводит Толстого от образа «барина» к образу «мужика», а в плане Ж. означает его переход от семейных хроник («Детство, отрочество и юность», «Война и мир», «Анна Каренина») к народной повелле. Так, пролетаризация деревенской бедноты, до Октября задавленной и подчиненной, ее борьба совместно с пролетариатом и под его руководством против белогвардейщины, их общее строительство новых форм хозяйства и быта, — весь этот сложный комплекс социальных процессов предопределяет творческие устремления Демьяна Бедного и в частности динамику его поэтических Ж. — путь от «эзопова яз.» дореволюционных басен к патетике его посланий к мужикам, «к обманутым братьям, в белогвардейские окопы», позднее — к сатирическим фельетонам эпохи нэпа и т. д.

СЛУЧАЙ «НЕСООТВЕТСТВИЯ» Ж. КЛАССОВОЙ ПСИХОЛОГИИ. — Итак, Ж. соответствует классу. Но это «соответствие» не следует понимать механистически, как данное и неизменное. Ж. не сваливается на голову класса, не является по первому его хотению и запросу, а создается им в длительной и противоречивой лит-ой борьбе.

Как бы ни был настойчив индивидуальный почин писателя, но Ж., не находящие себе отзвуков в психике данной классовой группы, не прививаются в ее лит-ой продукции. Так, «не привилась» в дворянской лит-ре 30 — 40-х гг. мелодрама с ее примитивным противопоставлением злых богачей благородным беднякам, с ее культом авантюры, эффектных ситуаций и сентиментальным провозглашением мещанской морали. Этот Ж. был чужд примитиву для этой социальной среды, его структура дисгармонировала с композиционной размерностью дворянского стиля, а наивное мировоззрение зрителя мелодрамы было резко отличным от мировоззрения питомцев дворянских гнезд. Ни Онегина, ни Лаврецьки не могли увлечься кровавой мелодрамой Дюканжа «Тридцать лет или жизнь игрока», свисавшей себе однако широкую популярность в буржуазных кругах (ср. напр. «Пучину» Островского). Точно так же не привился в дворянской лит-ре и авантюрный роман — слишком сильно противоречил он тому психологизму, который

вызван был усложнением дворянского сознания эпохи поместного упадка. И в то же самое время авантюрный роман пускает корни в бульварной лит-ре — в «Панурговом стаде» Крестовского, в «Магистре Бобе» Мещерского, в «На пожах» Лескова, в изданиях черносотенных журналов. Для того чтобы лит-ый Ж. мог оформиться, требуется известный минимум социально-психологических предпосылок.

ДИАЛЕКТИКА ЛИТ-ЫХ Ж. ИХ СТАНОВЛЕНИЕ. — Диалектика Ж. протекает по общим законам всей литературной диалектики. Становление вида происходит путем неформальных, разрозненных, друг с другом не связанных, попыток отдельных писателей, неуклюже повторяющих приемы своих соседей, слабо умеющих обработать материал. Эти деятели «первоначального накопления» обычно неспособны придать синтетическое оформление своим разрозненным беллетристическим попыткам. Последнее выпадает на долю какого-либо позднейшего писателя, творящего в более благоприятной обстановке упрочившейся классовой культуры. Такого рода «переход количества в качество» мы встретим в истории русской мещанской новеллы 1830—1840-х годов — Ж., собирателями которого были Погодин, Вельтман, Н. Полевой, Даль и другие беллетристы мелкой и средней буржуазии, а канонизатором — Достоевский с его «Бедными людьми» и «Бельми ночами». Но свое классическое выражение этот процесс становления лит-ого Ж. и его канонизации получает в «Божественной комедии» Данте, представляющей собою художественный синтез средневековых легенд и видений (см.) о загробных странствиях.

ЗАЙМСТВОВАНИЕ ИЗ СОСЕДНЕЙ ЛИТ-РЫ. — В этот период «первоначального накопления», когда «количество» еще не образовало нового «качества», действуют два противоположных друг другу закона. Строители нового Ж., с одной стороны, заимствуют из соседних литератур или от предшественников нужные для себя элементы, перечеканивая чужую монету, чтобы пустить ее в свой собственный оборот. Примером такого переноса западно-европейского Ж. на русскую почву с успехом может служить хвалебная ода. Этот Ж. не случайно расцветает в атмосфере французского абсолютизма: ода всецело отвечает мажорной настроенности того класса, на потребу к-рого она создана. Бесчисленные оды прославляют там Людовика XIV — победоносного полководца и мудрого монарха. Отвечая всей психологической настроенности абсолютистского французского двора, хвалебная ода в середине XVIII в., столетием позднее, пускает свои корни на русской почве. Социальная база для такого перенесения Ж. имеется, ибо комплекс русских условий во многом аналогичен французскому. Эпоха Екатерины — эпоха победного шествия русского торгового капитала, блистательного

завершения завоевательных планов Петра, открытия новых рынков на юге и на юго-востоке. Эта экономическая экспансия происходит под эгидой и политическим руководством русского абсолютизма. Завоевания екатерининской поры были завоеваниями самодержавного государства с централизованной и неограниченной властью. И чем успешнее развертывалась эта экспансия, тем более повышалась общественная популярность этой власти. Победы углубляли шовинистические и патриотические настроения, а имена тех, кто вел русскую империю к победам, окружались ореолом славы.

Русская ода выполняет эти задачи прославления деятелей абсолютизма так же, как их до того выполняла выросшая на сходной социальной базе ода французского классицизма. Однороден и основной образ — непобедимый полководец, с горстью солдат-храбрецов одерживающий победу над полчищами врагов русского государства, или монарх, мудро направляющий бег государственного корабля. Однородно и композиционное расположение эпизодов — приступа, отступления, парения, или так наз. «лирического беспорядка». Сходен наконец и языковой строй, в соответствии с Ж., полный высоких патетических выражений, гипербол, метафор и ряда лексических клише — обращений к музе и лире, лестных эпитетов по адресу воспеваемых героев и т. д. Таким образом все планы поэтической структуры — тематика, композиция, стилистика — в своей сумме образуют единый лит-ый Ж. «Новый класс, строющий свою поэзию, заимствует известные стилевые и жанровые образования у того же класса другой страны, в настоящем или даже в отдаленном прошлом там, где этот класс успел экономически и социально, а следовательно и культурно, конструироваться» (Ф р и ч е В. М., Проблемы искусствоведения, стр. 108).

ОТТАЛКИВАНИЕ ОТ АНТАГОНИСТИЧЕСКИХ Ж. — Наряду с законом заимствования действует обратный закон — отталкивания от жанровой продукции социальных антагонистов. «Класс формирует свои стили и жанры как противоположность, как антитезу стилям и жанрам того класса, который до него был господствующим и к-рый теперь все более оттесняется на задний план» (Ф р и ч е В. М., Проблемы иск., стр. 110). Этот закон антитезы действует зачастую (в моменты острых внутриклассовых переломов) в пределах одного класса и даже одной его прослойки. Так, мужиковствующий Толстой перерабатывает канонизированный Пушкиным сюжет о «кавказском пленнике», опрощает язык, устраняет из него многочисленные лирические отступления и пейзажи, снижает образы действующих лиц, придает повествованию тенденциозную, нравучительную направленность. В итоге это отталкивание от канонов экзотической поэмы приводит Толстого

к характерному для литературы «кающегося дворянства» Ж. «народной новелль». Так, писатели разночинцы и народники (Левитов, Решетников, Успенский) отталкиваются от дворянской лит-ры, ее идейного содержания и тех форм, в которых последнее заключено. Этим писателям претит упорядоченность и отточенность дворянской классики, и вместо лирического романа, к-рый культивировал напр. Тургенев, они обращаются к этнографическому очерку, свободному от каких бы то ни было лирических «срывов». Они устраняют в этом очерке пейзажные зарисовки, столь характерные для поместных жанров: им чужды красоты родовых усадеб. Нечего и говорить о том, что в своих Ж. разночинные и народнические беллетристы беспощадно борются с утонченными переживаниями любовного характера. Зато широко развертывается у них жанризм, разнообразные зарисовки нравов «Растеряевой улицы» (Успенский) и описания невзрачных мещанских интересов.

Проходит пятнадцать-двадцать лет, и новая группа, появившаяся на лит-ой арене, поднимает знамя борьбы против этой разночинной мелкобуржуазной лит-ры. Провозвестники буржуазного символизма конца века противопоставляют приемам «гражданской поэзии» Якубовича и Надсона свои поэтические приемы, по закону антитезы вырабатывая новые жанры, соответствующие их сознанию. Примитивизм гражданской поэзии уступает здесь место крайней изощренности рифм, метафор, предельному культу музыкальных эффектов, теме самоотречения противостоит здесь обнаженный индивидуализм, а аскетические мотивы побеждаются острыми высказываниями эротического порядка. И тут и там за различием лит-ых приемов скрывается обуславливающее их отталкивание от стилей и Ж. чуждого класса.

РАЗЛОЖЕНИЕ Ж. обуславливается распадом бытия и культуры той классовой базы, на которой вырос этот жанр. Так, с падением придворно-аристократического общества, с оттеснением аристократии от власти в процессе роста торгового капитала, с эмансипацией буржуазии происходит распад хвалебной оды. Кольцов и Лермонтов не пишут уже тех од, которые писались Ломоносовым и Сумароковым. Следует подчеркнуть здесь действие того же закона, который по отношению ко всем надстройкам был установлен еще Марксом: «С изменением экономического основания более или менее быстро (разрядка наша — А. Д.) преобразуются и вся громадная надстройка над ним» (К. Маркс, Предисловие к «Критике политической экономии»). Формы культуры распадаются после того, как уже начался распад бытия. Здесь налицо явление некоторого опоздания, некоторой исторической инерции надстроек. Класс находится в состоянии полного экономического распада, но в лит-ре

это сказывается с опозданием, притом с большим, чем напр. в политике. Эпигоны Ж. еще работают по инерции, еще субъективно уверены в возможном торжестве, хотя объективно гибель их предreshена историей. Так, в 90-х и 900-х гг. на страницах дворянских журналов еще культивируются послания и мадригалы, Ж. переживших себя последней классом, уже лишённые общественного резонанса, уже не привлекающие к себе внимания сколь-нибудь широких читательских слоев. На лит-ой арене — новые Ж., выдвинутые новым классом или новыми группами того же класса: анализируя русскую поэзию начала XIX в., мы видим, как элегия вместе с идиллией претендуют на ту гегемонию, к-рой до того пользовалась в аристократической лирике хвалебная ода.

Ассимиляция ж. — В диалектике Ж. мы имеем налицо и процесс давления Ж. гегемона на нижележащие Ж. подчиненных социальных групп. Можно безошибочно сказать, что воздействие романтической поэмы пушкинского типа искривило творческое развитие Рылеева, художника экономически менее достаточных слоев русского дворянства, что та же байроническая поэма усложнила лит-ое развитие Вельтмана, что «светская повесть» отразилась на лит-ом становлении Гончарова, что напевная поэзия Бальмонта сильно отразилась на Ж. пролетарской поэзии первого призыва. Все эти факты говорят о своеобразном явлении «жанровой колонизации», о навязывании гегемоном (настоящим или прошлым) своей более рафинированной лит-ой продукции. Классический пример такого давления извне представляют Ж. Кольцова. Психологическая его класса, закиточного крестьянства, откупившегося от крепостной кабалы, влечет Кольцова к широкому использованию народной песни, а философическая настроенность мешанина 30-х гг. органически укладывается в Ж. «думь». Но наряду с этими органически вырастающими из психики поэта жанровыми формациями, в творчестве Кольцова живут иные Ж., возникающие неорганично, навязанные ему извне победоносной дворянской культурой, — элегия и романс. Преодоление этих чуждых влияний гегемона удается писателю тем успешнее, чем эмансипированнее его социальное сознание, чем крепче его классовое бытие. Кольцову удалось создать свой собственный лит-ый стиль, ибо в его лице в литературу вошла закиточная деревенская буржуазия; но Алипановы и Слепушкины, находившиеся в условиях злейшей крепостной кабалы, естественно создали поэтическую продукцию, гораздо менее оригинальную, гораздо более искривленную чуждыми воздействиями.

Трансформация ж. — Всего сложнее в теории Ж. проблема их трансформации. Положение о том, что малый Ж. всегда предшествует большому, является чисто механистическим. Категория объема не играет здесь

самодовлеющей роли. Каждый лит-ый Ж. всегда представляет собою новое качество, по существу своему глубоко отличное от предыдущего. Элементы одного Ж. могут быть в другом: напр. в «Свадьбе Фигаро» несомненно наличие памфлета (обличительная речь Фигаро в последнем акте комедии), «Мертвый дом» Достоевского близок рядом своих особенностей к «физиологическому очерку», общеизвестно присутствие в путешествии так называемых «вставных новелл» и пр. Но все это не имеет существенного отношения к проблеме трансформации Ж. Будут определенные социально-психологические предпосылки, найдется мощное социальное сознание — и каркас признаков видоизменится; не найдется этих предпосылок — и трансформации Ж. не произойдет, как бы ни были близки видимые аналогии этих конструкций. Переход Ж. из одного стиля в другой несомненно имеет место. Так переходит напр. из феодально-рыцарского стиля в стиль придворно-аристократический героическая эпопея с каноническим вмешательством сверхестественных сил, описаниями боя, эпической растянутостью, гексаметром и т. д. Но эти переходы имеют место только при большей или меньшей родственности этих классов между собой. В противном случае Ж. деформируется, вырождается. Так разлагается ода, к-рая погибает вместе с питающей ее культурой; для перерождения этой оды в новый Ж. отсутствуют предпосылки — старый Ж. уже бессильно вмести в себя новое социальное содержание. Наследника оды, к-рый бы использовал нажитый ею капитал в том же направлении, не оказывается. Ода погибает с тем, чтобы уступить инвентарь своих приемов победителю, к-рый употребляет ее приемы в совершенно новой стилевой функции (ср. напр. лирические фрагменты Тютчева).

Не следует преувеличивать ни значения трансформации Ж., ни «эволюционности» их взаимной смены. Такого рода спокойные переходы одного Ж. в другой имеют место только в периоды социальной устойчивости питающего его класса. Пример — английский роман XVIII—XIX вв. Наоборот, резкие изменения в социальном бытии и сознании класса всегда приводят в области Ж. к «скачкам». Такова напр. смена «сентиментально-реального романа» XVIII в. романтическим романом (готическим, историческим) на рубеже XIX в.; смена последнего социально-реальным во второй четверти XIX в. «Оба скачкообразных момента в развитии этого Ж. совпадают с моментами экономических и социальных переломов: в первом случае здесь действует зарождающиеся капиталистической промышленности и выступление в лит-ре дворянства, вытесняемого из жизни... Во втором случае — снова переломный момент в общественной жизни Англии — установление буржуазного уклада и завоевание лит-ры писателями из буржуазии». «Развитие поэтических

форм идет скачками в тех случаях, когда в производстве происходят резкие сдвиги, или когда на смену одного класса идет другой, или наконец и тогда, когда в психоидеологии класса в силу внешних причин происходят существенные и резкие перемены. Развитие поэтических форм идет, напротив, путем частичных изменений, „эволюционно“, когда в экономическом базисе, в классовой структуре и в психоидеологии класса царит сравнительная устойчивость и нет места значительно существенным изменениям и потрясениям» (Фриче В. М., Проблемы искусствознания, стр. 114 — 115).

ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ РАЗНОБОЙ В ИЗУЧЕНИИ Ж. — Проблема Ж. осложняется частым отсутствием достаточной терминологической ясности в формулировках. «Современный французский „conte“ (помимо соответствия своего в определенных случаях нашей „сказке“) ближе передает наше слово „рассказ“, ибо под „conte“ современный француз никогда не разумеет, напр., романа. Напротив, в средние века как „conte“ обозначали постоянно и большие эпические произведения (напр. „Повесть о Граале“ — „Conte del Graal“). Неменьшая спутанность словупотребления связана и с термином „новелла“. В италийском, французском, немецком языках под словами „novella“, „nouvelle“, „Novelle“, как и у нас под „новеллой“, разумеют своего рода короткий рассказ. Напротив, соответствующее слово английского языка „novel“ обычно означает роман, а рассказ или новеллу англичане именуют „tale“, или попросту „short story“, т. е. „краткая повесть“» («Литературная энциклопедия», изд. Френкеля, т. II, М., 1925, стр. 597). Первоначальное содержание слова «баллада» не имеет ничего общего с современным. Балладой обозначалась в Италии короткая плясовая песенка (ballare — танцовать), позже, во Франции, у труверов балладой называется лирическое стихотворение со строго установленным метрическим строением. «Слово „роман“ имело самое разнообразное употребление и значение. В XII в. во Франции им обозначались произведения, написанные на латинском яз., во второй половине XII в. определяется им и прозаический рассказ, и историческое сочинение, и хроника, в XIII в. — рассказ с фантастическими приключениями героев, и лишь впоследствии, постепенно изменяясь в содержании, этот термин приобретает современное значение большого эпического произведения, признаки к-рого до сих пор разными теоретиками устанавливались порозному» (Юнович М., Проблема жанра в социологической поэтике). Такое же изменение претерпело значение и других лит-ых Ж. Анекдотами назывались в разные времена и неизданные исторические материалы и короткий устный рассказ юмористического содержания; водевилем — народная сатирическая французская песенка и вид драматического представления.)

Все эти примеры не означают конечно трансформации Ж. — здесь налицо обозначение одним термином совершенно различных по своему существу лит-ых явлений. Это обстоятельство ни в какой мере однако не снимает тезиса классовой детерминированности лит-ых Ж., но сильно затрудняет их анализ. С известным опозданием, в специфической форме поэтических образов, Ж. воспроизводят в себе классовые антагонизмы, и борьба их между собой — это борьба классов в узких границах поэтических конструкций. Комплекс Ж. каждой исторической эпохи есть производная социально-психического комплекса этой эпохи, сколько со сложных процессов классовых противоречий. Борьба за Ж. — это один из участков общей борьбы классов за собственный стиль, за выражение своего отношения к действительности, своей идеологии, своих переживаний в массовых и стандартных поэтических формах.

КРИТИКА ФЕТИШИСТСКОГО ПОДХОДА К ПРОБЛЕМЕ ЛИТ-ОХ Ж. — Учитывая все сказанное, мы должны подчеркнуть самой решительной критике теорию жанрового универсализма, пользующуюся такой популярностью в немарксистской среде. Та самая ода, к-рую культивировал в XVIII в. Тредьяковский, согласно этой теории, оказывается присуща поэтическому творчеству Герасимова! «Ода воскресла в наши дни: Маяковский и особенно пролетарские поэты во многом являются одописцами со всеми типичными чертами этого Ж. в его первоначальном виде: „пиндаризм“ пролетарской поэзии несомненен в пункте резко выраженного сознания у поэта соборности его творчества, выражения коллективного одушевления; только старый мифологизм заменился образами фабрично-заводской действительности, поэт — слуга дворянского класса в XVIII в. — стал частью массы „синеблузых“, выражающих собой все человечество; певец личных настроений в XIX в., новый поэт считает себя носителем общечеловеческих устремлений, защищаемых четвертым сословием» («Ода», ст. в «Литературной энциклопедии», изд. Френкеля, т. I, стр. 528). Таким образом изменились и мифологизм, и социальное наполнение, характер и связи поэта с коллективом, и вся система выразительных средств. От XVIII в. в пролетарскую лит-ру, по мнению исследователя, «перешел» только пафос; это дает исследователю основание утверждать факт имманентной трансформации Ж. Забывается, что «пиндаризм» этот не создает Ж. и сам периферен по отношению к социально-психологическому началу, что пафос этот — разного происхождения, состава и устремленности. Следуя остроумному совету Мефистофеля, идеалисты пользуются словом («пиндаризм») коль скоро у них оказывается недочет в понятиях. Ж. живет только в стиле, «интерстильным» некоторые из его признаков, к-рые сами по себе бессильны сформировать Ж. Конечно форма романа универсальна для всех времен

и народов, но является ли роман Ж.? Чтобы ответить на этот вопрос, попытаемся установить признаки романа. Во-первых — объем; но мы знаем романы чрезвычайно малого объема, часто меньше, чем повесть. Во-вторых — любовная интрига; но существуют романы без любовной интриги («Робинзон Крузо» Дефо). Ярлыком «романа» можно обклеить огромное количество произведений мировой лит-ры, на самом деле глубоко несходных друг с другом. «Если „Дон-Кихот“ — роман, то может ли называться романом „Красное и черное“? Если „Монте-Кристо“ — роман, то роман ли „Западня“? Можно ли провести сравнение между „Сродством душ“ Гёте, „Тремя мушкетерами“ Дюма, „Мадам Бовари“ Флобера, „Господином де Камор“ О. Фейе, „Углекопами“ Золя? Какое из этих произведений роман? Где же эти пресловутые правила? Кто их установил? В силу какого принципа, авторитета и на каких основаниях?» (М о п а с а н Г., Предисловие к роману «Шер и Жан»). Однако даже в том случае, если бы этих тематических, композиционных и стилистических признаков жанра оказалось больше, они не образовали бы собой Ж., который никогда не бывает анатомическим костяком, но всегда представляет собой живое физиологическое единство. Роман, ода, новелла становятся жанрами в определенные эпохи, в определенных стилях, у определенных классов. Трагедия «вообще» — не Ж., а схема, «идея» Ж. Она становится Ж. в классической продукции Софокла, в творчестве Шиллера, в трилогии А. К. Толстого; но, возникшая как физиологическое единство, «Антигона» несходна с «Разбойниками», и обе они отделены глубокой гранью от «Смерти Иоанна Грозного». Новеллы Бокаччо совершенно не похожи на новеллы молодого Достоевского, новеллы Мопассана глубоко несходны с новеллой Акульшина, новелла Альтенберга глубоко отлична от новелл Чехова. Все эти разновидности новеллы отличны друг от друга, ибо они творились в несходных условиях, в разные исторические эпохи и, что всего важнее, различными социальными группами; те некоторые сходства, которые у них имеются (малый размер, обостренность повествовательной концовки и пр.) не устраняют их внутренней разнородности. Да, авантюрный роман бытовал в древнегреческой лит-ре, был характерен для средневековья, широко развернулся в XVIII в. и достиг высокого развития во французской бульварной лит-ре, но является ли авантюрный роман Ж.? Нет, для этого у него чересчур мало того, что в логике называется собственными неделимыми признаками вида. Романы Апулея, Лесажа и Понсона дю Терраля связаны лишь мотивом приключений, но самая структура повествования может быть какой угодно. Не ясно ли, что и галантный роман, и роман плутовской, и роман детективный, и то, что у нас теперь носит название «революционного Пинкертон», —

все это авантюрные романы? Но в то же время все это — самые разнообразные жанры с отличными приемами композиционного развертывания, с разной тематикой и, главное, с разной социальной направленностью. Дело здесь не в том, что авантюрный роман как вполне определенный и законченный Ж. находился на службе у разных классов, а в том, что несходные классовые группы использовали мотив приключения для создания глубоко несходных жанровых конструкций. Ж. оказывается не роман как таковой, а исторические разновидности романа — галантного, плутовского, семейного и бульварного — разновидности, выросшие на определенном социальном корне и сформировавшиеся в границах того или иного классового стиля. Этим мы вовсе не думаем отрицать возможности нахождения ряда «интерстильных» Ж. «Интерстильность» жанровых признаков вовсе не означает независимости Ж. от стиля: она говорит лишь о том, что один и тот же комплекс признаков Ж. может быть использован целым рядом социальных группировок, в таком использовании нуждающихся. Так, различные группы тяготеют к созданию в недрах своего лит-ого стиля Ж. басни, так, Платон, Т. Мор и Беллами независимо друг от друга пинут утопии, в каждом отдельном случае обусловленные бытием их класса и его мироощущением, производственной ролью и идеологическими устремлениями в будущее. И басне, и новелле, и эпопее свойственен относительно постоянный комплекс структурных особенностей, присущих им в разные времена, у разных народов. Но каждая социальная среда придает этому структурному комплексу особую, специфическую направленность. Вот почему возможно писать историю всякого литературного Ж. от древнейших времен до современности, но необходимо при этом твердо помнить о постоянных изменениях не только стилевой функции Ж. в различной социальной среде, но и о том, что «вневременные» признаки Ж. еще не обеспечивают ему права на существование. В новелле Бокаччо, Достоевского и Альтенберга можно абстрагировать известный (очень небольшой и условный) комплекс признаков, реализованный тремя совершенно различными творческими методами трех глубоко отличных друг от друга художников. Изучение новеллы «вообще», как жанра, в самом себе данного и только «переходящего» из стиля в стиль, является неблагоприятным в научном смысле занятием. Если нельзя игнорировать постоянные признаки Ж., то еще опаснее их фетишизировать.

Взятый вне стила Ж. теряет свои границы, превращается в конгломерат признаков, становится «гощей абстракцией», не находящей себе места в действительности категорией формального мышления, ярлычком, понятием, в гораздо большей степени опирающимся на единство термина,

чем на полновесное и научное содержание. Изучение Ж. как исторически определенной формы того или иного социального стиля в равной степени преодолевает и нигилистический подход к проблеме и всякие попытки решать ее фетишистски.

Всякое изучение лит-ых Ж. вне истории ненаучно, ведет к идеализму, к забвению того, что лежит в основе всякого лит-ого явления — его социальной природы. Ж. должны быть изучаемы в той стилевой функции, которую они выполняют. А т. к. стилевая функция одного и того же комплекса жанровых признаков может быть глубоко различной и т. к. в пределах одного стиля сходную роль могут играть, наоборот, разные Ж., то категория Ж. в марксистском литературоведении должна стать одной из внутренних категорий стиля. Но это «подчинение» Ж. стилю, это кажущееся с первого взгляда ограничение понятия на самом деле означает его обогащение рядом исторических свойств, гораздо более характеризующих литературный Ж., чем универсалистские клейма. Так понимаемый Ж. представляет собой в действительности гибкое и мощное оружие социального сознания на литературном фронте, и по диалектике Ж. мы можем написать диалектику классово-борьбы в литературе.

ИСТОРИЧЕСКАЯ МОРФОЛОГИЯ ЛИТ-ЫХ Ж. СРЕДНЕВЕКОВЬЯ. — Дальнейшее изложение представляет собой краткий морфологический обзор литературных Ж. от средневековья до наших дней. Нам чужды здесь претензии на всесторонний охват огромного материала и на новизну этого охвата. Наша цель — в нарочито-схематическом изложении подчеркнуть основные и доминирующие тенденции динамики жанров, вскрыть каузальную обусловленность этой динамики борьбой социальных групп. Этот конкретный материал должен будет подтвердить правильность тех теоретических положений, к-рые были развернуты выше.

Начнем со средневековья. Экономика этого периода базировалась на натуральном хозяйстве, социология — на полном и безоговорочном господстве церкви и феодалов и подчинении им «третьего сословия». Это нашло себе отражение в лит-ых Ж., входивших в состав церковного стиля эпохи. Такие эшческие жанры, как христианская легенда, прославляющая добродетели святых, их душевную чистоту, их непоколебимое тяготение к истине, их милосердие, их глубокую религиозность, сохраняют отпечаток всеильного в то время католицизма. Эти легенды были широко распространены в средневековой литературе; они почти всегда строились на фантастическом фундаменте, на вере в чудеса и в потусторонний мир, столь типичной для средневекового сознания. В лирике католицизм накладывает свою печать на латинскую поэзию. Но всего полнее эта идеология проявляется в драме. Католическая церковь умеет найти такие формы драматургии,

которые воздействуют на народные массы своей театральностью, зрелищностью и патетикой. Такова литургическая драма средневековья, позднее получившая название мистерии. Как показывает уже этимология термина (латинск. — *misterium* от *ministerium*, что означало «службу»), это были торжественные богослужения с элементами драматического действия, направленными на поднятие и углубление в зрителях религиозных чувств, с сюжетами из библейских времен (рождественские драмы «О поклонении волхвов», «Об избитии младенцев», пасхальные литургические драмы «О воскрешении Лазаря» и пр.). Позднее эта средневековая драма перестает быть литургической, утрачивает свою локальную связь с церковным богослужением и переносится на площадь, становится мистерией и моралитэ. Но эти Ж. все еще насыщены религиозным содержанием, все еще представляют собой орудие католической пропаганды.

Другой социальный пласт в средневековом обществе представляют феодалы. Ж. является прежде всего героический эпос. Таковы *chansons de geste*, повествующие о неустрашимой воинской доблести феодалов, их верности сюзерену или, наоборот, — их независимости и могуществе (последнее имеет место в более позднюю эпоху); такова позднее героическая воинская баллада. На этой базе феодального мироощущения в различных странах средневековой Европы возникают соответствующие эпопеи, в массе своей представляющие собой интернациональное явление. У франков — это «Песнь о Роланде», у немцев — «Нибелунги», в Испании — поэма о Сиде. Во всех этих произведениях имеется немало сходство друг с другом. Однако оно — не столько результат влияния, сколько параллельный рост из одних и тех же социальных корней, разумеется, с известными локально-национальными видоизменениями. По мере того как укрепляется феодализм, как растет его культура, как расширяется социальный диапазон рыцарского сознания, поэмы подвигов трансформируются и сменяются романами приключений (*romans d'aventures*), в к-рых главным сюжетным стержнем становятся приключения. Тематикой этого Ж. являются празднества, всякого рода любовные похождения, состязания рыцарей между собой. Для этого Ж. характерна установка на изысканность и утонченность форм рыцарского быта. Порою эта психологическая настроенность принимает мистический характер и тогда авторы повествуют о конфликтах человеческого чувства с аскетической моралью, прославляют идеальную любовь, страсть к чудесному и непонятному и т. д. («Парциваль» Вольфрама фон Эшенбах, цикл поэм о Граале и пр.). Рыцарство не создает драмы, которая могла бы сравниться по своей разработанности и по своему влиянию с религиозной литургической драмой. Это происходит не случайно: драма должна быть рассчитана на более или менее широкий

зрительский состав; в противоположность же церкви, заинтересованной в пропаганде своего мировоззрения среди народных масс, рыцарство независимо и уединенно. Расцвет аристократической драмы случится многими столетиями позже, когда под натиском буржуазии аристократия попытается опереться на массу («елизаветинская драма» в Англии), или тогда, когда эта драма будет выражать психоидеологию придворного общества (французская драматургия XVII в.). Зато с тем большими пышностью и многообразием развивается феодальная лирика. Эта лирика — по преимуществу любовная, куртуазная. Носителями ее являются трубадуры Прованса. Разнообразие форм песни с обозначением каждой особым именем стихов, канцон и тенсон, альб и серен, баллад и пасторалей, сестин и сирвент указывает на уточненную выработку формы, доступную только поэзии высших классов. Характерно, что значительное количество провансальских трубадуров было крупными феодалами. «В параллель прованской лирике развивается немецкая „песнь любви“ (миннезанг). Темы миннезингеров — Генриха фон Фельдеке, Вальтера фон дер Фогельвейде, Вольфрама фон Эшенбаха и др. — прославление женщины, изображение придворной жизни и рыцарских обычаев, развитие религиозного духа» (К а р е е в, Литературная эволюция на Западе).

Третье сословие в средние века подавлено. Оно или потребляет чужие Ж. (литургическая драма, мистерия) или выделяет носителей куртуазной поэзии. Однако было бы глубокой ошибкой не замечать в средневековье [приблизительно с XII в.] наличия ряда буржуазных Ж.: животный эпос и в особенности фавлю — веселые рассказы, в к-рых церковная фантастика и светская галантность уступают место натуралистической эротике, живому бюргерскому диалогу. Все они находятся еще в стадии первоначального накопления и завоеуют себе широкую популярность несколькими столетиями позднее. Именно от фавлю лежит путь к «Кентерберийским рассказам» Чоусера и к «Декамерону».

Эта схематическая диспозиция лит-ых Ж. характеризует в общих чертах и русское средневековье, в продолжение к-рого господствуют те же социальные группировки. И здесь под явным воздействием церковной идеологии создается апокрифическая и агиографическая лит-ра (жития святых, прологи, четьи-мины и т. д.). И здесь параллельно с этим преобладающим влиянием церковного стиля возникают замечательные образцы стиля феодального. Таковы: «Слово о полку Игореве» — блестящий памятник дружинного эпоса XII в., воинские повести последующих столетий, «Сказ о псковском ваянии» и т. д. И здесь, в связи с замедленным развитием в допетровской Руси торгового капитала, зависимая и подчиненная буржуазия еще не имеет своей четкой культурной физиономии.

ЭПОХА БУРЖУАЗНОГО РЕНЕССАНСА. — Развитие торгового капитализма ломает средневековый экономический уклад, обрекает на уничтожение сделавшиеся теперь пережитками методы натурального хозяйства, вводит международный обмен, открывает широкие горизонты буржуазии. С ростом торгового капитализма растет буржуазная культура, растут буржуазные Ж., которые в той же мере оппозиционны феодально-клерикальным Ж., в какой бюргерство антагонистично феодалам и церкви. Новому читателю-горожанину уже непонятны глубины религиозного чувства и героический пафос рыцарской эпикки: его больше привлекают к себе простота, здравый смысл и реалистическая передача действительности. Правда, феодальный стиль еще культивирует роман приключений («Амадис Гальский», XV в.), церковь все еще выдвигает мистику; но эти Ж. или не пользуются уже прежней популярностью, или насыщаются новым, чисто зрелищным содержанием. Во Франции Ж. хроники и рыцарского романа жестоко пародируются Рабле («Неоценимые приключения Гаргантюа и Пантагрюэля»), соратником последнего является в Германии Фишарт с его «Историческим вздором», в Италии эту борьбу ведет Пульчи («Морганте»), в Испании упадок рыцарства овеян грустным юмором Сервантеса, сознательного упадок и безвозвратную деградацию старого уклада. Не менее резко атакует буржуазия и католическую церковь: достаточно вспомнить новеллы Бокаччо и сравнить их хотя бы с легендарным полотно «Божественной комедии», чтобы понять всю грандиозность социальных сдвигов и всю непохожесть новых буржуазных Ж. на Ж., питавшиеся мировоззрением привилегированных сословий. Эта борьба идет по всей линии лит-ры Ренессанса. Мистерия снижается, выносится на площадь, ею окончательно овладевает светский элемент, на смену аристократическому миннезангу приходит бюргерский мейстерзанг, лирика и эпос ремесленной буржуазии во главе с Гансом Саксом. На смену рыцарскому роману идет плутовской роман (испанское — *picaresco*), новая фигура хитрого горожанина занимает в нем то место, какое в рыцарском принадлежало доблестному воину и уточненному придворному (в немецкой лит-ре — Гриммельсгаузен, в Испании — «Жизнь Лазарильо из Торреса и его удачи или неудачи» в этом плане начинают ту линию, к-рая позднее приведет к Лесажу, а в драматургии даст Бомарше). Наконец большие полотна феодально-религиозных Ж. сменяются короткими и острыми фастхитшилем, фарсами, выдвигающими на первый план крестьян, ремесленников, торговцев — социальные слои, к-рых не замечала или не хотела заметить привилегированная лит-ра. Сходные процессы происходят и в русской лит-ре, правда, со значительным опозданием; последнее обусловлено гораздо более медленной поступью русского социально-экономического

процесса. Лит-ра XVI—XVII вв. умножается нескромными фациями, переводами новелл Бокаччо, сборником рассказов «Speculum magnum» (Великое зеркало), растут и множатся такие Ж., как плутовская повесть о Фроле Скобееве, как сказка об Ерше Щетинникове и пр.

XVII ВЕК. — Победоносно развертывающаяся наступление торгового капитала требует ликвидации средневековой раздробленности, уничтожения феодальных средостений. Королевская власть — исконный враг феодалов — становится выполнителем этих классовых тенденций поднимающейся буржуазии. В результате длительной и обостренной борьбы аристократия оказывается сломленной силой королевской властью, вынужденной пойти к ней на поклон, лишиться былой независимости. Создается новая культура абсолютизма, в к-рой придворные вкусы приобретают доминирующее значение. Неотложной обязанностью лит-ры становится создание таких произведений, к-рые правильностью и логичностью своих форм отвечали бы величию победившего абсолютизма. Отсюда — очищение лит-ры от излишеств предыдущих эпох, отсюда — ирония теоретиков нового лит-ого уклада над растрепанностью средневековой мистерии и драм испанского Ренессанса, отсюда — и тенденции к созданию новых Ж., адекватных новому социальному порядку. Эти лит-ые виды создаются в известной части руками буржуазии, и из союза ее с придворной аристократией и рождается то лит-ое направление, к-рое получает впоследствии название классицизма. В лирике этой поры господствует ода, славословящая мудрых монархов и храбрых полководцев, гражданскую и военную доблесть (Малерб, Ж. Ж. Руссо). Вокруг этого доминирующего в классической лирике Ж. многоцветной россыпью располагаются виды, закрепляющие в себе те или иные стороны изнеженного сознания придворной среды — томные элегии, нежные пасторали, галантные эклоги, сладостные и эротические идиллии. В романе возникают новые формы прециозного романа, утонченного и изощренного (Марини, Вуатюр), и романа галантного, построенного на мотивах волшебных приключений. На этой базе придворной культуры частично возрождается забытая Ренессансом рыцарская поэма — «Влюбленный Роланд» Ариосто, «Освобожденный Иерусалим» Тассо — видных представителей северо-итальянской аристократизировавшейся буржуазии XVII в. Но всего шире и полнее придворно-аристократический классицизм находит себя в величавой трагедии с классическими темами, с четким композиционным делением на акты, с едиными действием, местом и временем, с героями, обуреваемыми высокими страстями, и с патетическим строем образительных и выразительных средств. Корнель и Расин канонизируют этот новый жанр классической поэтики. В лице этих двух драматургов представлены две социальные группы,

участвующие в строительстве классицизма: придворной, еще не отрешившейся от феодальной идеологии аристократии и верхушки буржуазии, уже вошедшей в орбиту абсолютистского двора, его вкусов и тенденций. Однако в то же время в более низких социальных пластах продолжают развиваться антагонистические тенденции. Если трагедии Расина близки двору, то в творчестве Мольера более настойчиво проявляется недовольство буржуазии господствующим укладом. Правда, и Мольер вынужден отдавать дань аристократическим Ж. — балетам, дивертисментам и т. д. Однако главные силы свои он отдает комедии, в к-рой язвительно осмеивает промотавшихся аристократов и мещанство, облекшееся в перья дворянской культуры. Творчество Мольера — новый этап на пути к полному и окончательному разрыву буржуазии с аристократическим порядком.

Русский классицизм возникает в аналогичных условиях господства придворно-аристократической культуры. Специфика его однако в том, что он развивается столетием позднее, и потому теоретикам этого лит-ого направления приходится бороться на два фронта. Так, Сумароков, с одной стороны, отрицает художников Ренессанса вроде «непросвещенного» Шекспира, а с другой — вынужден бороться с Ж. оппозиционной буржуазии — с мещанской драмой. Однако в своей основе Ж. русского классицизма аналогичны французским и формируются под непосредственным воздействием последних. Таковы трагедии Сумарокова, многочисленные волшебные-рыцарские романы разных авторов, хвалебные оды Петрова, галантно-эпикурейская поэзия Богдановича и т. п. Огромное большинство этих Ж. служит придворно-аристократическому порядку; это, разумеется, не исключает того, что в ниже лежащих социальных пластах мы встречаем совершенно иные Ж. — комедий (Луккин), бытового романа (Чулков), различных форм лубочной лит-ры (разбойничьи романы Комарова) и пр. Но эта продукция играет такую же подчиненную роль, как и производящие и потребляющие ее группы русской буржуазии.

XVIII ВЕК — век полного загнывания придворно-аристократической культуры вследствие упадка ее социально-экономической базы. Паразитическое дворянство нищает и деградирует. Буржуазия, наоборот, полна сил и стремится завоевать себе ту политическую гегемонию, к-рая приличествует ее экономической мощи. Тем самым диспозиция лит-ых Ж. на протяжении XVIII в. вновь изменяется в пользу революционной буржуазии. Если аристократия культивирует эротические Ж., — роман приключений (Луве де Кувре с его «Любовными приключениями кавалера де Фоблаза»), аналитические «Опасные связи» Шодерло де Лакло и порнографическую прозу Кребильона-сына, если еще пользуются успехом эпигоны классической трагедии вроде

Кребильона-отца, если живет и продолжает филироваться галантная лирика пасторалей и идиллий, то эти Ж. в условиях XVIII в. популярны преимущественно в аристократической среде. Буржуазия, наоборот, выступает по всему фронту и во всех европейских странах. Она выдвигает своих идеологов, энергично ниспровергающих устаревшие и тесные для нее каноны придворного классицизма (Лессинг — в Германии, Дидро — во Франции). Она культивирует роман путешествий, полностью разрывающий с теплотой придворного романа и ярко выражающий погоню победоносной торговой буржуазии за новыми рынками (стоящий на рубеже XVII—XVIII вв. «Робинзон Крузо» Дефо, морские романы Смоллета). По мере того как эти тенденции удовлетворяются, буржуазия начинает тяготеть к Ж. семейно-психологического романа. «Отдельные моменты этой эволюции в конечном счете так же точно каузально обусловлены движением социальных групп, ибо возникновение авантюрного романа (Дефо) есть выражение авантюристической буржуазии, снизу наверх прокладывающей себе дорогу; его превращение в психологический семейный роман Ричардсона соответствует выступлению респектабельной, солидной аристократизирующейся буржуазии» (Фриче В. М., Проблемы искусствоведения, стр. 115). Рационализму прежней лит-ры революционная буржуазия противопоставляет сентиментализм — направление, основанное на культе чувства. Ее роман экспозирует силу буржуазного чувства, противопоставляя деньгам богатых откупщиков («Манон Леско» Прево), жгучую страсть, не идущую ни в какое сравнение со светской развращенностью («Новая Элоиза» Руссо) и т. д. Буржуазия привлекает внимание к точчайшим переживаниям рядовых представителей угнетенных социальных групп, и прежде всего мещанства; по этой линии идет развитие «слезливой» мещанской драмы ла Шоссе, Мерсье или Коцебу. Но «третье сословие» не только создает новые Ж., отвечающие ее психоидеологическим тенденциям, она в меньшей степени пародирует Ж. антагонистичной дворянской культуры. В комедиях Гольдони и особенно Бомарше с разной степенью резкости выражена одна и та же насмешка над аристократами-фанфаронами, туеядцами и развратниками. В «Орлеанской девственнице» Вольтер жестоко пародирует легенду о Жанне д'Арк, столь заботливо канонизировавшейся католическим духовенством. Эти атаки подкрепляются широко разлившимся потоком нравоучительной и сатирической журналистики. Не всюду борьба протекает с одинаковым успехом: так, обличение аристократии в Италии вызывает реакцию на демократические комедии Гольдони в виде фантастических сказок Гоцци. Не всюду буржуазия выступает одна — иногда Ж. ее поддерживаются широкими слоями культурного среднего дворянства (романы

Фильдинга в Англии). Не всегда аристократические Ж. отмечаются начисто: так, революционная буржуазия эпохи революции приспособляет для своих целей классическую трагедию на античные темы (Плеханов). Но это — исключение, не меняющее правила. Борьба с жанровым наследием абсолютизма идет энергично и неустанно, ибо того требует растущая мощь класса. В России, интенсивно проходящей в XVIII и начале XIX в. выучку торгового капитализма, имеют место аналогичные процессы. Так, происходит распад доколе ревностно служившей двору хвалебной оды. На смену Ломоносову и Петрову приходит Державин с его равнодушием к придворным канонам, с его тяготением к посланию, прославляющему великолепие уединенного эпикуреизма («Жизнь Званская»). Ж. хвалебной оды отныне культивируется только эпигонами (в теории — Шишковым, на практике — Хвостовым), возбуждающими общенасмешки. Зато со всей полнотой развертываются интимные, лирические жанры, выражающие психологическое устремление русской родовой аристократии, отнесенной от власти новой чиновной знатью, уходящей в светские удовольствия, в салоны и усадьбу, в уединение на лоне природы. Распад оды не случайно сопровождается расцветом идиллии (Батюшков, молодой Пушкин). К аристократии примыкает среднесоместная интеллигенция, в элегиях и посланиях Карамзина и Жуковского, главных деятелей русского дворянского сентиментализма, выразившая свои анахоретические устремления, свое «прекраснодушие». В меньшей степени, чем на Западе, но все же достаточно активно в творчестве новых поэтических Ж. участвует и зажиточная буржуазия (комедии Плавильщикова, Крылова, бытовой роман Чулкова, сатирическая журналистика Новикова и т. д.).

ПЕРВАЯ ТРЕТЬ XIX в. — XIX в. приносит с собой на Западе полное и безраздельное господство промышленной буржуазии. Машина завоевывает себе прочную гегемонию, одерживая верх над кустарной и примитивной мануфактурой. Целым рядом революций буржуазия завоевывает себе политическую гегемонию. В лит-ре окончательно обрываются на слом прежние придворно-аристократические формы. Все эти процессы глубоко отражаются и на лит-ых Ж.

Если устами Мольера буржуазия протестовала против придворной культуры, если устами Бомарше она зло издевалась над ограниченностью аристократов, то устами Гюго она противопоставляет классическим нормам свои, радикально от нее отличные. В «Кромвеле» Гюго дает законченную формулировку новых Ж. так называемой романтической драмы; в «Эрнани» он применяет эти нормы на практике. Отталкивание от мертвеющих канонов классицизма идет по всему фронту. Важен сковывающий действие единств романтическая драма Гюго развертывается в широком плане и на

протяжении долгого отрезка времени. Условности в выражениях чувств заменены необузданными и титаническими страстями. Условная экспозиция места сменяется тщательной и красочной экспозицией, всегда разработанным и ярким местным колоритом. Взамен монархических тенденций проповедуются тенденции республиканские. Все развитие романтического театра происходит по законам антитезы театру классиков, сохраняющему на себе неизгладимый отпечаток дворянской идеологии. Эта антитеза далеко не сразу завоевывает себе популярность. Вокруг «Эрнани» бушуют страсти, и даже после того как Гюго восторжествует, еще придет Понсар, эпигон классической драмы. Но романтический театр буржуазии широко расцветает в первую треть века в Ж. «высокой» трагедии и «низкой» мелодрамы. Если классики обращались к истории затем, чтобы взятые оттуда темы облечь в уточненные формы придворной трагедии или рыцарского романа, то в творчестве завладевающей лит-ой ареной новой социальной группы этот историзм приводит к совершенно иным поэтическим формациям. В историческом романе Гюго средневековые показано во всей своей причудливой сложности. На сцене масса образов разных общественных положений, среди которых почетное место отведено «отверженным». Совсем в иных условиях еще крепких пережитков феодального строя развивается в Германии бюргерский романтизм Э. Т. А. Гофмана.

В другом плане в эпоху романтизма развернулись Ж. класса, потерявшего к началу XIX в. социальную гегемонию. Этим классом было дворянство, точнее аристократическая его верхушка. Безнадежность, отсутствие каких-либо перспектив в будущем влекли за собой уход от действительности в экзотику. Культура, все более и более обнаруживающая свой буржуазный, «торгашеский» характер, покидалась такими аристократами ради девственного лона природы, где живут чистые и непорочные люди. Из этого комплекса социально-психологических устремлений возникает важнейший Ж. аристократической лит-ры той эпохи — романтическая поэма. В центре повествования неизменно находится европеец, пресытившийся утонченной культурой своей родины, презревший ее ложь и развращенность. Герой этот приходит к дикарям, встречает там девушку, к-рая пленяет его своей чистотой и непосредственностью. Но их роман неудачен: скоро оказывается, что между этим разочарованным аристократом и средой, куда он попадает, лежит глубокая пропасть. И концом их романа неизменно является уход героя и смерть героини. Эта романтическая история развертывается на неизменно красочном фоне бытовых экспозиций диковинного экзотического уклада, празднеств дикарей, их сборищ, сражений и т. д. Развитие действия сопровождается многочисленными

пейзажами, то успокоенными и лиричными, то, наоборот, мятежными и суровыми, смотря по тому, какую часть действия они характеризуют. Этот Ж. романтической поэмы культивируют во Франции Шатобриан («Атала»), в Англии — Байрон («Дон-Жуан», «Корсар» и др.), в России — Пушкин и Лермонтов.

Другая сторона упадочного аристократического сознания приводит к историзму. Попытки порвать с действительностью влекут деклассированную аристократию не только к миру экзотики, но и в мир безвозвратно утраченного прошлого. Их влекут к себе те исторические эпохи, в к-рые особенно явно было господство помещичьего класса, или те, в к-рые их классу нанесены были сильнейшие социальные удары. Чаще всего — это эпоха средневековья (Тик, Фуке), еще чаще — перипетии борьбы умирающего феодализма с торжествующим абсолютизмом («Борис Годунов» Пушкина, «Сен-Маре» Виньи). Этот историзм охватывает собой самые различные Ж. — трагедию, повесть, роман и поэму: все они присущи сознанию одной и той же социальной группы, ищущей в истории оправдания или объяснения своему упадку. И в этом — радикальное отличие исторических Ж. Виньи от историзма Гюго.

ВТОРАЯ ТРЕТЬ XIX ВЕКА — эпоха, когда промышленный капитализм не только овладевает производством, но и определяет общественно-политический уклад ряда стран. Целая вереница национальных революций, совершенных «народом» для завоевания себе прав на самостоятельность, объективно укрепляет торжество промышленного капитализма. На этом социальном фоне трагично вырисовывается разложение поместья, его экономики, его политического влияния, его культурной роли. Последнее всего очевиднее и развернутое выразилось в русской обстановке, где процесс распада «дворянских гнезд» растянут на гораздо более долгую историческую эпоху благодаря относительной слабости промышленной буржуазии.

Утверждение господства буржуазии, деградация поместья и крепнущие протесты поднимающейся мелкобуржуазной интеллигенции требуют развития в лит-ре новых Ж. Если направлением, господствовавшим в предыдущую эпоху, был «романтизм», отечавший психоидеологии тех, кто уже сходил с социальной арены, и тех, кто еще не вошел на нее, то направлением, типичным для второй половины XIX в., становится «реализм». Эпоха реализма есть вместе с тем эпоха установления господства буржуазии — эпоха воцарения буржуазного хозяйственного и бытового уклада» (Фриче). Настает время для повсеместного разрыва с уводящей от действительности романтикой для замены ее документированной и бытописью. Теперь культивируются те Ж., в которых возможно во всей широте показать происходящие социальные сдвиги. Это в интересах буржуазии, которой чужда

фантастика, это в интересах и поместного дворянства, лишенного возможности ради этой фантастики оторваться от прозаической действительности гниющих и деградирующих дворянских гнезд. Процесс такого разрыва с романтикой идет поэтому полным ходом, приводит к ряду новых лит-ых Ж. Аристократическая поэма становится все более и более редкой формой, взамен экзотических Ж. широко развивается социально-психологический роман. Широкое полотно последнего как нельзя лучше позволяет показать все этапы дворянского упадка и буржуазного подъема. Поместный сектор этого социально-психологического романа особенно широк в тех странах, где отчетливо намечается процесс дворянской деградации. В Англии — это Бульвер, в Германии — Поленц и Иммерман, в России — Пушкин, рисующий упадок аристократии в «Евгении Онегине», «Дубровском» и в незаконченном романе «Русский Пелам», Тургенев — художник наиболее культурных слоев среднепоместной интеллигенции, Гоголь — бытописатель мелкопоместья. Как отличен стиль и Ж. этих писателей от стиля и Ж. предшествующей эпохи! Экзотике противопоставлен здесь широкий и тщательно выписанный фон поместной действительности, таинственной и романтической генеалогии образов — точное их классовое приурочение; эффектной, изобилующей острыми происшествиями интриге — покойная и мерная, как темпы жизни усадьбы, как психика ее патриархальных обитателей, техника сюжеторазвертывания, с обилием жанристских зарисовок в более низких пластах дворянства, с углубленным психологическим анализом в верхних его пластах.

Иной, гораздо более рыхлый тип социально-психологического романа культивируется художниками патриархальной деревенской буржуазии, взвращенной промышленным капитализмом. Таковы в Англии произведения Диккенса, во Франции — Бальзака, в России — Гончарова. Эти писатели не совсем однородны по своей классовой принадлежности, и это заставляет их с разных точек зрения созерцать социальную действительность. Если Диккенс делает в своих произведениях акцент на поэзии старого умирающего мещанского уклада, то Бальзак изображает победу французской финансовой буржуазии, а Гончаров избирает темой своих романов огромные трудности, которые встают перед патриархальным буржуа в процессе его капиталистического перерождения. В малых Ж. отточенную и ироническую светскую новеллу (Мериме, Одоевский) сменяет рыхлая, но представляющая больше простора для бытописательства повесть. Происходящие в недрах дворянской интеллигенции процессы тяги к обиходному мужику оформляются в *Dorfgeschichte* — деревенской повести: вспомним «Le meunier d'Angibot» Жорж Санд, «Записки охотника» Тургенева,

«Деревню» и «Антоня Горемыку» Григоровича, «Утро помещика» Льва Толстого. В буржуазной литературе широко распространяются «физиологические очерки», каждый из которых посвящен характеристике какого-либо уголка необъятных столиц, какому-либо представителю ее разнохарактерного населения («Лондонские очерки» Диккенса, «Физиологии» Бальзака и его учеников, у нас — «Записки замоскворецкого жителя» Островского и др.). В драме эти социальные процессы приводят к истощению романтической трагедии и к торжеству комедии, яркими красками показывающей торжество буржуазной культуры. Правда, Алексей Толстой еще пишет свою историческую трилогию, но драматургическая арена уже прочно занята Островским. Даже светские по существу своему Ж. насыщаются откровенно буржуазным содержанием (вспомним у Островского его «Козьму Минина-Сухорука» — историческую драму на столь излюбленный феодальный лит-ый сюжет о «смутном времени»). Тот же раскол мы имеем и в лирике: медитативные формы уступают здесь свое место и свою популярность гражданской политической поэзии. Так, популярность Ламартина во Франции подавляется песенками Беранже, популярность Гёте — сатирами Гейне, а поместные медитации Тютчева и Фета — обличительным жаром русских гражданских поэтов 60-х гг. — Курочкина, Минаева и др. Так по всей линии художественной литературы идет борьба буржуазии и мелкой буржуазии с дворянскими или патриархально-буржуазными формами. В разных странах и в разных модификациях это борьба за один лозунг — за бытовизм, за уничтожение всего тепличного, салонного, за реальный факт, за реалистическое полотно, в форме ли маленького этнографического очерка или широко-социально-психологического романа.

Конец XIX века. — Полный распад дворянства. Рафинированность капитализма. Расслоение буржуазии, выделение из нее ряда групп, неудовлетворенных действительностью, ею пресытившихся. Возникает новая форма мирочувствования, целиком порожденная ритмами и темпами европейских столиц, — импрессионизм. Старые лит-ые Ж. приходят в упадок, не находя себе поддержки в изменившейся социальной обстановке. Большие романы насыщены явным патологизмом, извращенностью (Гюисманс, Пшибышевский). Однако не в романе центр тяжести лит-ры последней трети века, ибо ни одна из социальных группировок той поры не заинтересована в широком и всестороннем показе действительности. В области прозы развивается короткая и обостренная новелла. В разных странах она приобретает разных представителей, но за исключением Чехова и некоторых других эта новелла сохраняет на себе отпечаток дворянской пресыщенности, усталости и грусти по прошлому (Бунины). Расцветает Ж.

парадокса, свойственный умонстроенности упадочных социальных групп (Уайльд и Шницлер); парадокс этот реализуется в новеллистической и драматической форме. В последней сказывается общий уход от бытовизма к символизму, к полугостороннему: вспомним драматургическую эволюцию Гауптмана и Ибсена. Но эта новая настроенность, как и следовало ожидать, всего полнее раскрывается в области лирики, в Ж. небывалой изощренности, в неувимости оттенков, в музыкальности поэтической речи, — в творчестве французских парнасцев и русских символистов. Этот уход от реальной действительности сохраняет в себе некоторые социально-психологические аналогии с началом века. Как тогда происходила тяга к экзотике и истории деклассирующей аристократии, так теперь этот отход от действительности характеризует буржуазную богему. Отсюда — целый ряд сходств их продукции с продукцией 20-х—30-х гг. и самая кличка «неоромантизма», которой наделяют деятелей декадентства современники и исследователи.

XX ВЕК НА ЗАПАДЕ — знаменует собой широчайший расцвет финансового капитализма в его откровенно-империалистической фазе борьбы за рынки. И литературные жанры, как чуткий барометр, сейчас же отражают собой этот высший подъем капиталистического могущества, этот культ буржуазной мощи. Главное, что происходит здесь констатировать в обществе и лит-ре, — это поглощение личности капитализмом и возникновение вследствие этого новых безличных форм художественной лит-ры. «Структуре высоко развитого капитализма, с его механизированной, овеществленной и безличной цивилизацией, соответствует особая по своей структуре „художественная“ лит-ра, изображающая не человека, не индивидуумы, не их „психологию“, а вещи, производства, коллективы — механику капиталистического мира, приемы максимально объективными, скорее научными, нежели художественными... Если раньше лирика, драма, роман служили главным образом средством для выражения личных чувств писателя или изображения судьбы и характера тех или иных индивидуумов, то теперь из изящной литературы исчезает ее прежний главный устой — личность... „Героем“ художественных произведений является уже не индивидуум, а капитализм — техника — город — производство — сила, приводящая в движение производство, вещи и т. п. Лит-ра становится безличной и безличной. Поэзия сближается с математикой (Маринетти), с деловым отчетом (Ферсхофен), с статистическим и политико-экономическим исследованием (Амп) или с этюдом о социальной психологии (Ж. Ромен)» (Ф р и ч е, Очерки по истории западно-европейской лит-ры, стр. 151—164). Келлерман и Уэльс культивируют техническую и научную утопию, Амп — производственную повесть, разнообразные беллетристи,

начиная от Киплинга и кончая Бенуа, — колониальный роман; наконец в среде пресыщенной рантьебуржуазии широко развивается бульварный роман.

Ж. СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТ-РЫ. — Эта диспозиция Ж. всего менее заметна в русской литературе, преимущественно дворянской и мелкобуржуазной. Здесь еще господствуют Ж. дворянской хроники (Бунин, А. Н. Толстой) и мелкобуржуазной повести (Куприн). Запоздание, недоразвитие русской буржуазии обрекает на неудачу в России те лит-ые Ж., к-рые принесли богатые плоды на европейской почве. Характерно, напр., что футуризм, к-рый в Италии представлен империализмом Маринетти, в России дал антиимпериалистические поэмы Маяковского. В дореволюционную эпоху развернулась уже крестьянская и пролетарская литература. Правда, первая была выдвинута наиболее зажиточными слоями дореволюционной деревни (Клюев, Есенин), а вторая не образовала собой широкой литературной традиции. Но после Октябрьской революции эти подпочвенные воды выбиваются на поверхность, и новая социально-экономическая структура общества радикальным образом изменяет диспозицию поэтических жанров.

Трудно охарактеризовать Ж. современной русской лит-ры: у нас нет еще достаточной исторической перспективы, к-рая позволила бы нам различить сложные и во многом незакончившиеся процессы. Однако некоторые выводы возможны. На крайнем правом фланге современной лит-ры находятся эпигоны поместной лит-ры. В лирике — Ахматова, в прозе — Новиков и целая туча разнообразных беллетристов и поэтов, культивирующих элэгии в стихах и прозе, разнообразные Ж. мемуарного порядка («Детство Никиты» А. Н. Толстого), стилизации («Лунная сырость» его же) и пр. Иное дело буржуазия — городская (Замятин и Булгаков) и деревенская (Клюев, Клычков). Если для художников поместья, уже на голову разбитых, характерны медитативно-мемуарные формы, то эта активно борющаяся группа обнаруживает свой классовый оскал в драматизированном или новеллизированном памфлете («Огни святого Доминика», «Послание епископа Обезьянского» Замятин, «Роковые яйца» Булгакова), а тенденции своего ухода от ненавистной советской действительности проявляет в культуре фантастики («Чертухинский балакирь» Клычкова) и т. д.

В среде мелкой буржуазии мы имеем колебания и шатания, обусловленные двойственной природой этой социальной группы, ее шатаниями между буржуазией и пролетариатом, ее межумочностью. Здесь можно различить две основных жанровых тенденции. Одна идет вправо от широких этнографических полотен к патологизму (Сейфулина и Всеволод Иванов), другая, наоборот, — от упадочного психологизма («Жизнь и приключения Николая Курбова») и

бульварного романа («Любовь Жанны Ней») к производственным повестям («10 л. с.» Эренбурга, «Соть» Леонова). На крайнем левом фланге «попутчиков» находятся футуристы, представители революционных слоев советской технической интеллигенции, наиболее близко подошедшей к рабочему классу. Это лит-ое направление отрицает вымысел, культивирует различные «фактографические» Ж.: очерк (Третьяков), реклама, агитка, фельетон (Маяковский).

Пролетарская лит-ра проходит за истекшее пятидесятилетие сложный путь. Ее жанровая эволюция начинается с безыскусственных хроник Бибика и Бессалько. Громы Октября и грандиозные перспективы намечающейся мировой революции способствуют развитию Ж. «космической» лирики (Кириллов, Герасимов). Эпоха нэпа делает этот космизм беспредметным, превращает его существование и одновременно переводит центр тяжести с патетической лирики на эпос и драму (откол от «Кузницы» поэтов «Октября»). Жанровая диалектика пролетарской лит-ры здесь, как и раньше, целиком детерминирована политическим сознанием русского рабочего класса. Для эпохи вооруженной борьбы с белогвардейщиной таким господствующим Ж. является агитка, антирелигиозная и красноармейская, получившая особо художественное закрепление в произведениях Демьяна Бедного. Когда проходят бури военного коммунизма и лит-ра принимается за их изображение, популяризируется жанр эпоса («Железный поток» Серафимовича, «Страна родная» Артема Веселого, «Падение Дaira» Мальшикина). Последующие годы знаменуют переход от описания действительности вовне к углубленному анализу личности в ее тесной обусловленности классом. В этот период господствует психологический роман («Разгром» Фадеева, целый ряд произведений Либединского, отчасти еще не законченных, — «Комиссары», «Рождение героя» и т. п.). Пролетарские писатели ведут упорную борьбу за овладение теми Ж., которые до настоящего времени культивировала помещико-буржуазная литература, с тем, чтобы влить в их каркас диаметрально противоположное содержание (сопоставим между собой напр. «Петра Первого» А. Н. Толстого и «Золотой клюв» Караваевой). Но все более доминирующим в нашу эпоху Ж. бесспорно является производственный роман, целиком обусловленный социалистическим строительством. «Из основного образа пролетарской лит-ры на данном нынешнем отрезке времени, а именно и самого образа класса-строителя, вытекает с неизбежностью и один из основных Ж. повествовательной лит-ры. Его можно условно назвать социалистическим производственным романом (повестью)» (Фриче, К вопросу о повествовательных Ж. пролетарской лит-ры, «Печать и революция», 1929, IX). Сюда надо причислить «Цемент» Gladкова,

«Доменную печь» Ляшко, «Лесозавод» Караваевой. В драматургии этот переход от эпопеи через психологизированную комедию к производственной пьесе соответственно представляют собой «Штурм» Билль-Белоцерковского, «Штиль» его же и «Рельсы гудят» Киршона.

Еще большие изменения Ж. происходят в крестьянской лит-ре. Если для Клюева и Радимова характерен Ж. идиллии, удобно заключающий в себе любовные бытом и сытость зажиточной деревни, если лирические Ж. Есенина воплощали в себе устремления деклассирующейся деревни, то деревня революционная, низовая, выражает себя в эпическом показе развороченного быта, столкновения патриархального уклада с новыми, идущими от революции веяниями. Таковы романы Кочина («Девки»), Тверяка («На отшибе») и мн. др. Новые задачи, к-рые ставит перед деревней социалистическое строительство, — задачи построения коллективных хозяйств и коммун — несомненно поведут за собой возникновение соответствующих жанровых формаций. Еще незаконченные «Бруски» Панферова представляют собой начальную веху на этом сложном пути становления новых крестьянских Ж.

ИТОГИ МОРФОЛОГИЧЕСКОГО ОБЗОРА. — В нашем обзоре не выполнена и малая доля того, что мы должны были сделать. Остались неосвещенными такие капитальные явления мировой лит-ры, как драматургия елизаветинской Англии, как поэзия немецкого Sturm und Drang'a, как творчество Достоевского и др. Но и сказанного, думаем нам, достаточно, чтобы сделать из него целый ряд теоретических выводов. Мы убеждаемся теперь, что в одну и ту же историческую эпоху живут различные Ж., характеризующие собой творчество различных социальных групп и потому располагающиеся в разных социальных плоскостях. Гольи хронологизм и здесь явно неприменим: в ту самую эпоху, когда в буржуазной Англии пыльным цветом распускается пуританская религиозная поэзия, во Франции складываются Ж., типичные для абсолютистской классики, — трагедия и хвалебная ода. Вот почему в основу жанровой дифференциации должен быть положен не только производственно-экономический, но и политический критерий. Фенелон и Лесаж сосуществуют в одной стране и в одно время, очевидным образом представляя собою две буржуазных группы с разной политической ориентацией. Во-вторых, в лит-ре со всей силой действует закон исторической инерции: Ж., исчезающие в развитых социально-политических системах, продолжают существовать в системах менее развитого типа. Так, поместный роман почти исчезает к половине XIX в. во Франции, но еще живет в России. Необходимо учесть и то, что Ж. эволюционируют и трансформируются не во всех социальных пластах с одинаковой быстротой; тогда как русское дворянство

стремительно переходит от одних Ж. к другим, в устной поэзии на протяжении продолжительного времени культивируются одни и те же лит-ые виды. В-третьих, все лит-ые Ж. западной лит-ры неизменно повторяются (с некоторым опозданием) на русской почве. Этот интернационализм объясняется социально-психологическими аналогиями, наличием в русской обстановке тех же классовых групп или близкой настроенности, какая породила этот Ж. на Западе. Опоздание же обусловлено замедленным ходом русского исторического процесса, экономическим отставанием этой страны и потому большей инертностью ее политических и культурных надстроек. Процесс такого перехода западно-европейских Ж. в русскую лит-ру можно проследить на материале хвалебной оды, плутовского романа (можно говорить о русских «*prisaiges*» в творчестве Чулкова, Симановского, Булгарина), элегии, экзотической поэмы, физиологических очерков, импрессионистской лирики и т. д. И обратно — существует влияние русского социально-психологического романа на Запад: Тургенева — на французов, Достоевского — на Швейга и Ницше. Корни его лежат в определенных экономических и особенно социально-психологических аналогиях (см. «Влияния»).

Еще один вывод мы вправе сделать из произведенного обзора — о смене гегемонов в жанровой продукции. Если брать этот процесс на протяжении веков в его массовом выражении, то вытеснение происходит по одному и тому же закону. На смену церкви приходит придворная культура. С падением придворной культуры получают большое значение Ж. поместной лит-ры; они в свою очередь уступают место Ж. буржуазии, неумоимо атакующей своих классовых антагонистов. И в русской лит-ре этот процесс уже приходит к своему неизбежному и естественному завершению: гегемония все более и более завоевывается пролетариатом. Пестрое многообразие необозримой галереи Ж. получает так. обр. внутренний стержень, единую историческую направленность. В соответствии со всеми устремлениями исторического процесса, диалектика в этом плане выражается в упадке жанров привилегированных классов, в противопоставлении им новых Ж. классами непривилегированными, борющимися за свое самоопределение и гегемонию. Этот путь изобилует остановками, возвратами, боковыми дорожками и тропинками, но общая направленность его неизменна. От литургической драмы к производственному роману идет одна историческая дорога, и в ней, как в микрокосме, отражается весь путь человечества за тысячелетие. Ибо распространение жанров, их возникновение, расцвет и упадок полностью обуславливаются культурной мощью выросшего в определенных социально-экономических условиях класса, выражают собой различные стороны его социального сознания,

выполняют отдельные задачи, которые перед этим классом ставит история. Ж. — живое единство лит-ого процесса, мощное орудие классовой борьбы в лит-ре. Диалектика их полностью обусловлена диалектикой базиса и нижележащих надстроек.

Обо всех упомянутых в тексте лит-ых Ж. и наиболее крупных писателях — см. отдельные статьи.

Библиография: Аристотель, Поэтика, перев., введение и примечания Н. И. Новосадекого, Л., 1927; Буало, Поэтическое искусство, ред. и вступит. ст. П. С. Когана, перев. С. С. Нестерова, П., 1914; Веселовский А. П., Три главы из истории поэтики, Собр. сочин., т. I, СПб., 1913; Тиаидер К., Спиритизм и дифференциация поэтических видов, ст. в сб. «Вопросы теории и поэтики творчества», т. II, вып. I, СПб., 1909; Вейлахов А., Введение в философию художественного творчества, т. III, Ростов н/Д., 1917 (подробное изложение и критика эволюционной теории жанров); Перетц В. Н., Из лекций по методологии истории русской литературы, Киев, 1914; Томашевский В. В., Теория литературы (Поэтика), изд. 5-е, Л., 1930; Мюллер-Фрейенфельд Р., Поэтика, Харьков, 1923; Жирмунский В. М., Байрон и Пушкин, Л., 1924; Сакулин П. Н., Социологический метод, М., 1925; Литературная энциклопедия, изд. Л. Френкеля, 2 тома, М.—Л., 1925; Эйхенбаум Б., Литература, Л., 1927; Гроссман Л., Борьба за стиль, М., 1927; Тьяново Ю., Литературный факт (глава из книги «Арханы и новаторы»), Л., 1929; Сакулин П. Н., Русская литература, ч. I. Литературная старина, М., 1928; ч. 2, М., 1929; «Поэтика», Временник Отдела словесных искусств ГИИИ, вып. I, Л., 1926; вып. V, Л., 1930; Плеханов Г. В., Французская драматическая литература и французская живопись XVIII в. с точки зрения социологии, Собр. сочин., т. XIV, Гиз, М., 1925 (перепеч. в ряде хрестоматий — Столпера и Юшкевича, Розавова и др.); Мадца И., Литература и пролетариат на Западе, М., 1927; Фриче В. М., Очерк развития западной литературы, Харьков, 1927; Его же, Западно-европейская литература XX века, М., 1927; Его же, Проблемы искусствоведения, М., 1930 (особ. статьи: «Проблемы социологии литературных стилей» и «Трансформация литературных жанров»); Данилов В., К вопросу о социальной обусловленности литературной формы, «Родной язык в школе», 1923, IV; Дейтлин А., К социологии литературного жанра, «Русский язык в советской школе», 1929, IV; Юнович М., Проблема жанра в социологической поэтике, «Русский язык в советской школе», 1929, VI; Динамов С., Дискуссия о Перевалове и задачи марксистского литературоведения, «Красная новь», 1930, II; Carrière M., Das Wesen und die Formen der Poesie, Lpz., 1854; Brunetière F., L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature, P., 1890; Scherer W., Poetik, Berlin, 1888; Lacombe P., Introduction à l'histoire littéraire, P., 1898; Lehmann R. U., Poetik, München, 1919; Hirt E., Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung, Lpz., 1923. См. также лит-ру в статьях «Поэтика», «Родь», «Драма», «Лирика», «Энос» и библиографию к статьям, посвященным анализу отдельных жанров. А. Цейтлин

ЖАНСЕМИН Жаку [Jaquou Janssem — на гасконском диалекте; Jaussem — Жаусемин — на лит-ом провансальском яз.; Jamin Jacques — Жамэн Жак — по-французски, 1798—1864] — провансальский поэт-ремесленник, писавший на гасконском наречии, по профессии — цирюльник, живший в г. Ажене. Непосредственный предшественник фелибров (см.).

Внук нищего, сын горбуна-портного и калеки-матери, обремененных многочисленным потомством, Ж. в раннем детстве сопутствовал отцу, когда тот отправлялся на свой «отхожий промысел» бродячего певца-импровизатора. Пробыв некоторое время в семинарии, Ж. становится парикмахером. К этому времени относят его первые поэтические опыты. После ряда неудачных попыток поэт находит себя в сентиментальной, мелодраматической народно-бытовой поэме, в к-рой достигает, путем величайшего напряжения творческих сил, высокого, изумительного

подчас совершенства (драматичность, разнообразие ритмов, мелодика, красочность, словарь). Он очищает свой гасконский язык от наслоений французского, укрепляет в нем сочный, заимствованный у местного крестьянства лексикон и обогащает его естественным словотворчеством по аналогии.

Наиболее цветущая пора творчества Ж. приходится на 30-е и 40-е гг., эпоху между Июльской и Февральской революциями, насыщенную организационными и идеологическими исканиями французских трудящихся масс. Эти искания нашли себе, в частности, выражение в появлении ряда поэтов из среды рабочих и ремесленников. На юге Франции эти поэты были первыми пионерами литературного провансальского яз. в его новой, народной форме [Шарль Понси (см.), Луи Пелабон, Луи Астуэн, Жан Ребуль (см.)]. Они писали на различных «патуа», местных диалектах. Самым выдающимся представителем этой ремесленнически-рабочей *poésies patoise* был Ж.

В 1830 появляется поэтическая семейная хроника Ж. «Mous Soubenis» (Мои воспоминания), высокохудожественная поэма нищего детства. В 1836 он печатает «Abuglo de Castel Cuillié» (Слепая из Кастель-Кулье), в связи с к-рой Ламартин его назвал «Гомером пролетариев» (Лонгфелло мастерски перевел ее на английский яз.). В 1842 его поэма «Франсуэто» — сельская драма из эпохи религиозных войн — была восторженно встречена как Тулузской академией, так и тулузскими рабочими. В 1845 появляется его «Margro l'Inocento» (Марта Юродивая), история юривой нищенки. За ней следует «Lous dus bessous» (Два близнеца), — новая трактовка старого сюжета о братьях-соперниках, в духе взаимной любви и самопожертвования.

В ответ на выступление одного из своих покровителей с указаниями на обреченность гасконского наречия Ж. выступает с горячей отповедью «Г-ну депутату-министру Лафону, осудившему наш гасконский язык на смерть». В ней он формулировал настроение трудовых масс южной Франции в отношении родного яз.: «A co's la lengo del Trabal (это — яз. труда), в отличие от французского яз. — la lengo des Moussus (языка господ).

Ж. подчеркивает в своих стихах, что он «остаётся всегда весел и боден». Но на деле поэт с годами меняется. Своим происхождением связанным с провинциальным люмпенпролетариатом, по своей профессии, в известной мере — с личным услужением и торговлей мелкой парфюмерией, Жансеми раню подпадает под влияние духовенства. Он начинает воспевать «духовный подвиг» и «Caritat» (милосердие), благотворение, как панацею от общественных зол, в его представлении к тому же тесно связанную с религией. С другой стороны, Ж. делает из своих стихов предмет торговли «сувенирами» для знатных туристов и любителей экзотики. Свои сборники он нарочито называет «Papillotes» (Папилютки), подчеркивает, что они составлены «суафером» и приводит о них

лестные отзывы. Церковь, высокопоставленные покровители, академии и власти содействуют его успехам. Сколотивши капиталец, Ж. становится собственником, обзаводится усадьбой с виноградником и плодовым садом [1845]. «Ma Vigno» (Мой виноградник) — лебедина песнь его поэтического творчества. Это — гимн сельской собственности, почившей на лаврах былого труда, гимн тихой житейской пристани, обрамленной покойным пейзажем. Теперь он становится проводником охранительных идей. В «Моем винограднике» и в «Городе и деревне» (Bilo è Campagno) Ж. удерживает крестьянство от тяги в город, зараженный «новым духом», и призывает крестьянство покрепче сесть на землю. С гордостью он называет свою музу «хуторянской», с гордостью отмечает, что первый из нищенского рода включен в списки налогоплательщиков — стал пензовиком в монархии ценза. В 1847, накануне Февральской революции 1848, Ж. печатает стихотворение «Богатый и бедный» с подзаголовком «Лжепророки», где обрушивается на тех, кто призывает к революции или сигнализирует ее приближение, и где пытается примирить социальные противоречия филантропией. После Февральской революции творчество Ж. иссыкает.

Ж. — первый крупный народный эпик Франции. Творчество Ж. имело сильное и непосредственное влияние на Руманиля (см.) и Мистралья (см.) и на поднятое ими движение фелибров, стремившихся к возрождению провансальского лит-ого яз. в его новой народной форме.

Библиография: I. Les Papillotes de J. J. coiffur, I—IV, Agen — P., 1835—1863; J. J. Jacques, Œuvres complètes, P., 1889.

II. Lavergne Léonee, Franconnetto, poème par J. J., «Revue des Deux Mondes», 1842, t. I; Labitte Ch., Marthe la Folle, poème par J. J. (в том же журнале), 1845, t. II; Mazade Charles, Les Deux Jumeaux, par J. J. (в том же журнале), 1848, t. IV; Sainte-Beuve C.-A., J. J., «Portraits contemporains», v. II, P., 1852; Его же, J. J., «Causeries du Lundi», v. IV, P., 1859; Treveret, Le poète J. J., «Rec. Acad. Bordeaux», 1866; Rabin Léon, J. J., sa vie et ses œuvres, P., 1867; Montrond, J. J., poète d'Agen, P., 1867; Andrieux J., J. J. et son œuvre, P., 1882; Ripert Emile, La Renaissance provençale, P. — Aix, 1918, pp. 334—347; Соловьев С. В., Очерки на историю новой французской и провансальской литературы, СПб., 1914, стр. 207—219. См. также: Longfellow, Poetical Works. А. Л. Дробинский

ЖАНСУГУРОВ Ильяс [1894 —] — один из видных поэтов современного Казакстана. Р. в семье скотовода-середняка, до 1920 работал в хозяйстве отца. В 1920 — 1921 учился на краткосрочных учительских курсах в Алма-Ате и Ташкенте, учительствовал в ауле. С 1922 Ж. регулярно сотрудничает в газетах «Тильчи», «Ак-Жол», «Жас-Алаш», в журналах «Сана», «Жетисуалси» и «Чайшар», в которых помещает свои стихи, рассказы, фельетоны. С 1925 до 1928 Ж. учился в ГИЖе. Первые стихи Ж. появились в печати в 1917; написанные под сильным влиянием Абалония, они носят явно националистический характер. Ж. воспевает родину, скорбит о доле казакского народа и призывает его к единству. Учоба в Москве и обозначившийся за последние годы экономический и

культурный рост Казакстана изменили тематику Ж. Особенно заметно приближение к современной действительности в последних его поэмах: «От арба» — посвящена Турксибу, «Кан Песке» — о конфискации имущества казахских полуфеодалов и крупных баев, «Толгау» и др.

В казахскую лит-ру Ж. ввел ряд новых лит-ых форм, до него неизвестных. Ж. занимается также переводом на казахский яз. произведений русских и иностранных писателей (стихи Демьяна Бедного, Уткина, Голодного, турецкого писателя Назим Ихмета и др.).

Библиография: Ложь (детская книжка), М., 1927; Саганак. А. Б.

ЖАРГОН — 1. условное обозначение тайного «воровского языка» французского люмпенпролетариата XV в., одним из древнейших памятников к-рого являются написанные на жаргоне баллады В и й о н а (Le jargon ou jabelin, maistre François Villon); 2. отсюда в переносном смысле обозначение вообще всякого социального диалекта, являющегося достоянием сравнительно небольшой общественной группы и воспринимаемого как отклонение от признанных нормальными форм языкового общения: Ж. преступников, проституток, бродячих торговцев, школяров, Ж. улицы. Ср. образц Ж. уличной (воровской) песни:

«Ишли два уркагана
С одесского кичмана
Домой.
Лишь только вступили
В одесскую маляну,
И тут поразила им
Гроза...» (Микитенко, Уркаганы).

Введение жаргонизмов в лит-ую речь осуществляется в общих формах введения социальных диалектизмов в текст художественного произведения (см. «Диалектологи»).

Об использовании Ж. как яз. устной поэзии — см. «Творческий фольклор».

Библиография: П. Ст. «Воровские языки» в БЭС; Трахтенберг В. Ф., Блатная музыка, СПб., 1908; Поголов В. М., Словарь воровского и арестанского яз., Киев, 1912; «Блатная музыка», Словарь жаргона преступников, изд. МУУР, М., 1923; изд. М., 1927; Смирнов Н., Слова и выражения воровского языка, выбранные из романа В. Крестьянского «Петербургские трущобы», Изв. Отд. русского языка и словесности Академии наук, кн. IV, СПб., 1899; Врейтман Г. Н., Преступный мир, Киев, 1901; Сценгуро Ф., Русско-нищенский словарь, Сб. Отд. русского языка, XXI, 1881; Боржковский В., Лярички, «Киевская старина», 1899, № 9; Никодайчик Ф., Отголоски мерцающего языка, «Киевская старина», 1890, № 4; Романов Е., Очерки быта низших Могилевской губ., Этно. об., 1890; Романов Е., Нищенский словарь Могилевской губ., Сб. Отд. русского языка, XXI, 1885; Щепотьев В., Мова наших школяри, «Егвопр. Вістник», кн. III, Київ, 1927; Стратев, Об арго и арготизмах, «Русский язык в советской школе»; Jagić V., Die Geheimsprachen bei den Slaven, «Sitz. d. Akad. d. Wiss.», Wien, 1896, B. 133; Kurka A., Słownik mowy złodziejskiej, Lwow, 1889; Landau A., Zur polnischen Gaunersprache, «Archiv für slav. Philol.», 1902, B. 24; Kluge F., Rotwelsch, 1901; Броже, Studentensprache; Вагдге А. and Леланд А., Dictionary of slang, Jargon and Cant, 1889; Yve-Plessis, Bibliographie de l'argot, 1901; De la Grasserie, Étude scientifique sur l'argot, P., 1907; Saigneau L., L'argot ancien, 1455—1850, 1907; Marthold i. de, Jargon de F. Villon. 1909.

ЖАРОВ Александр Алексеевич [1904—] — современный поэт. Р. в семье крестьянина. С 1918 до 1925 был на комсомольской работе.

Печататься начал с 1919, преимущественно в комсомольской печати. С 1922

сотрудничает почти во всех центральных органах, помещающих художественную литературу, в ряде альманахов, сборников и т. п.

Ж. является поэтом «второго призыва», выдвинувшимся на смену первым пролетарским писателям ленинградского Пролеткульта и московской «Кузницы». В противовес романтической и героической лирике периода гражданской войны, лирика Ж., как и других поэтов «второго призыва» (преимущественно комсомольцев), отразила «восстановительный» период нашего хозяйства.



Тематика первого этапа творчества Ж. разнообразна. Рядом с отдельными «героими» у Ж. — темы общего характера вплоть до «коминтерновских», но даже и в этом последнем случае они более конкретны и менее символичны, чем это было у поэтов Пролеткульта; они подчинены задачам дня, и в этом смысле поэзия Ж. в значительной своей части «календарна» — это отклик на то или иное событие советских буден или поэтическая раскраска советских праздников.

Общее настроение, к-рым проникнута поэзия Ж., — бодрый и жизнерадостный гимн революционным будням, строительству нового мира, в особенности же революционной молодежи (комсомольская тематика занимает самое большое место в поэзии Ж.):

«Радость, радость, цветы и звеня,
Буйтевой молодостью в молодежи».

Ж. остается таким же приподнятым лириком и в большинстве своих поэм, которые не столько развертывают образы и типы в их внутренней психологической сущности, сколько их лирически воспевают (если это друзья) или бичуют (если это враги — например: хулиган в «Гармони», белогвардеец Лузгин в «Азиатах» и т. д.).

Последние стихи Ж., рядом с современной пролетарской прозой широкого эпического

размаха повторяющиеся прежние публицистические мотивы в недвижных формах ранней его поэтики, — риторичны и художественно неубедительны. Новые же мотивы, правда, свидетельствуют о некотором сдвиге поэта, но идут они в сторону от прямых путей пролетарской поэзии и несут на себе следы влияния мелкобуржуазной стихии, которая делает поэта проводником отдельных своих настроений.

Особенно сказывается этот поворот в лирике, посвященной женщине. Лирическую героиню первых стихов Ж. — комсомолку, товарища и политического борца — оттесняет женщина-самка. «Разоблачение» лирической героини, начатое в известном стихотворении «Сними, мой друг, скорее сапоги... чтоб не испортить линии ноги» — Ж. довел до конца, предложив в качестве заведующей женотделом... евангельскую блудницу Магдалину!

Ж. «оправдывал» такие настроения как неизбежные «издержки производства» при стройке нового быта, как своеобразную дань с трудом изживаемому прошлому. Так ли это — покажет будущее.

Библиография: I. Слово о Погольши, М., 1921; Ледоход, М., 1921, 2-е дополн. изд., с предисл. А. В. Луначарского, М., 1925; Красная тальяна, М., 1923; изд. 2-е, М., 1925; Комсомол, М., 1924; изд. 2-е, М., 1925; Песни юных пионеров, М., 1924; Песня о червонце, Харьков, 1924; Мастер Яков, М., 1924; Азиатки, М., 1925; Обновленная земля, М., 1925; Наш день, Харьков, 1925; Сердце горит, М., 1925; Здравствуй, жизнь, М., 1925; Гармонь, М., 1926; Избранные стихи, М., 1926; Строй, М., 1926; Рост, М. — Л., 1927; Свинец и терпение, М., 1927; Сердце не остудить, М., 1927; Первый том, Стихи и поэмы, М., 1928 (сюда вошло многое из печатавшегося ранее); Мекка, М., 1928; Итальянское письмо и др. стихи, М., 1928, и ряд сборников в сотрудничестве с другими поэтами.

II. Беккер Мих., Поэт развращающейся жизни, «На лит-ом посту», 1926, III; Пелевич Г., О пролетарском литературном молодянке, М., 1926; Воронский А., Литературные типы, изд. 2-е, М., 1927; Диспут «О Жарове и жаровщине в Ленинградских газетах: «Смена», «Красная газета» (веч. вып.), «Ленинградская правда» за ноябрь — декабрь 1926 (статьи Штейнмана, Тура и Блейнгардта); Против травы т. Жарова (в ответ на предыдущие статьи), «На лит-ом посту», 1927, I (за подписью секретариата ВАПП).

III. Вадиславлев И. В., Литература великого десятилетия, т. I, Гиз, М., 1928; Писатели современной эпохи, т. I, ред. Б. П. Козьмина, изд. ГАХН, М., 1928; Мандельштам Р. С., Художественная литература в оценке русск. марксистской критики, ред. Н. К. Шкалова, изд. 4-е, Гиз, М., 1928.

C. Маалков

ЖАРРИ Альфред [Alfred Jarry, 1873 — 1906] — французский поэт и прозаик 90-х гг. Характерный представитель литературной богемы с ее расхлябанной сентиментальностью, кафешантанной романтикой и анархическими причудами. Легенда, созданная вокруг имени Ж., порождена скандальными похождениями, цинизмом и пьяным разгулом. Ж. особенно известен как автор небольшой комедийной пьесы в стихах «Ubu-Roi», которая в эпоху стилистической изощренности символизма и изысканности «чистой поэзии» все же несколько приближает его к действительности. Пьеса была создана с прямолинейностью и простотой народного лубка. В поэзию Ж. ворвались площадные слова с их специфической фонетикой и полноточным смыслом. Озорство сделалось литературным фактом. «Ubu-Roi» содержит элементы политической и бытовой сатиры и смесь фанфаронства с наглой мистификацией,

воплощенных в типичной фигуре главного героя. Критика того времени сравнивала эту пьесу с произведениями Свифта, Рабле, Мольера и даже Шекспира. Письмо, написанное Ж. по поводу постановки пьесы директором театра Линье Поэ, стало чуть ли не манифестом для новых театральных исканий. Намерения Ж., высказанные в этом письме, были впоследствии частично реализованы парижскими передовыми театрами — «L'Œuvre», «Théâtre Libre». Идеями Ж. в свое время интересовался и театр Комиссаржевской. Анекдотически-легендарная личная жизнь Ж. заслонила собой впоследствии его творчество; лишь в последние годы его романы вызвали к себе интерес. Они оказали большое влияние на развитие идей сюрреализма. Андре Жид вывел Ж. под его настоящим именем в своем романе «Фальшивомонетки» (русск. перев., Л., 1926).

Библиография: I. Minutes de sable mémorial, 1894; Ubu-Roi, 1896; Les jours et les nuits, 1897; L'amour en visite, 1898; L'amour absolu, 1899; Spéculant, Ubu enchaîné, 1891, 1900; Almanach du Père Ubu, 1900—1901; Messaline, 1901; Surnâle, 1902; La vie et les opinions du dr- Faustroll, 1903; La papasse Jeanne Pantagruel; Le moutardier du Pape, 1906.

II. Chassé, Les sources d'Ubu-Roi, 1922; Les pas perdus, 1924; Salmon A., Jarry ou le Père Ubu en liberté, 1924; Chauveau P., Notes sur Alfred Jarry, «Revue de France», 1/XI 1926; Rachilde, Alfred Jarry ou le surnâle des lettres, 1928; Vallette A., Alfred Jarry, 1928. C. P.

ЖАСМЭН — см. «Жансемир».

ЖДАНОВ Иван Николаевич [1846 — 1901] — литературовед, проф. Киевского и Петербургского университетов, с 1899 — академик. Ученик М. И. Сухомлинова (см.) и О. Ф. Миллера (см.), Ж. преимущественно занимался изучением устной словесности и древней письменности [«Лит-ра Слова о полку Игореве» (1880), «К литературной истории русской былевой поэзии» (магист. диссерт., 1881), «Беседа трех святителей и Јоса монашогит» (1892), «Русский былевой эпос» (докт. диссерт., 1895)]. В своих работах Ж., под влиянием Ал-дра Веселовского (см.), с к-рым познакомился уже по окончании университета, применял сравнительно-исторический метод. Новой русской литературе, кроме отдельных статей, Жданов посвятил ряд университетских курсов (конспекты их см. в статье И. А. Кубасова в Сочин. Ж., т. II, стр. 567 — 600). Ж. был чужд интересам лит-ой методологии, предпочитая ей историографию лит-ры. Понимая последнюю как развернутую библиографию, Ж. посвятил ей специальный курс [1896 — 1897].

Библиография: I. Сочинения Жданова, 2 тт., изд. Акад. наук, СПб., 1907 (сюда не вошел «Русский былевой эпос», СПб., 1895).

II—III. Автобиография, «Биограф. словарь проф. университета Св. Владимира», Киев, 1884; «Материалы для биогр. словаря девяти членов Акад. наук», ч. 1, П., 1915 (биография и исследовательская библиография); Чебышев А. А., Биография Жданова при П. т. собр. сочин., СПб., 1907. П. Б.

ЖДАНОВ Лев (псевдоним Льва Григорьевича Гельмана) [1864 —] — романист и драматург. Ж. наиболее известен своими историческими романами: «Царь Иоанн Грозный», «В стенах Варшавы» и др.; ему принадлежат также исторические повести для юношества: «Отрок-властелин» — из жизни Петра I, «Русь на переломе»

«Картины севастопольской обороны». Эти повести, как и переработанные для юношества «Царь Иоанн Грозный» (в 2 ч.), «Царь и опричники» (в 2 ч., 1906), издавались Девриеном в виде «подарочных книг» вплоть до революции. Официальная трактовка исторических фактов и красной патриотизм, их насыщавший, вызвали отрицательное отношение к этим произведениям Ж. педагогической критики.

Библиография: I. Собр. сочин., изд. «Прометей», СПб., 1913—1915 (т. I—II. В стенах Варшавы, 4 ч., 1915; т. III. Осажденная Варшава, 1913; т. IV. Сгубла Польша, 1913; т. V—VI. Последний фаворит, кн. I и II, 1914; т. VII—VIII. Былые дни Сибири, кн. I и II, 1913; т. IX. Третий Рим, 1914; т. X. Грозное время, 1914; Новая Русь, 1915; Петр и Софья, 1915). Кроме того Ж. написаны: Санкт-Петербург, Историческая повесть в 5 акт., изд. «История. вестник», СПб., 1903; В сетях интриги (Два потока). История. роман времен Екатерины II, изд. «Освобождение», СПб., 1913; Во дни смуты 1610—1613 гг., История. повесть, в 3 ч., изд. то же, СПб., 1913; Два миллиона в год (Ничий миллионер), Сказочные былые текущих дней, Фантастич. роман, изд. «Прометей», СПб., 1913; Наследие Грозного, История. повесть из эпохи самозванщины, изд. М. Семенова, СПб., 1913; Под властью фаворита, История. роман, изд. М. В. Попова, П., 1916; Убийство посла, История. роман, изд. «Посев», П., 1917; Последний день Гогенцоллернов, Новелла, изд. «Молния», П., 1917.

II. Рецензии: «Речь», 1912, № 260 («В стенах Варшавы»); «Современник», 1912, кн. V, и «Киевская мысль», 1912, № 92 («Последний фаворит»); «Утро России», 1913, № 184 («Наследие Грозного»); Цинговатов А., «Книгополюс», 1926, № 18; Шапиро Е. Я., там же, 1926, № 29; Ветлиц К., «На лит-ом посту», 1926, № 2 («Во власти золота»). Л. З.

ЖЕЛИХОВСКАЯ Вера Петровна, урожд. Ган [1835 — 1896] — дочь писательницы, сестра теософки Блаватской, воспитывалась в аристократической полуговарной среде. Молодость провела на Кавказе и в Одессе. Ж. писала много и для взрослых и для детей, но только ее повести для детей пользовались долгое время популярностью. Большая часть их взята из кавказской жизни и кавказских легенд. Ж. всецело разделяет империалистические тенденции русского царизма. Русские изображаются цивилизаторами и благодетелями кавказских народов, кавказские горцы и грузины у Ж. — по преимуществу романтические, коварные злодеи. Повести «Князь Илик», «В татарском захолустье», «Кавказские рассказы», «За приключениями» и др. дают ложное представление и о войне с горцами и об отношениях их к русским. Ярко представлена природа Кавказа и быт его обитателей. Есть у Ж. повести и из быта русских поселенцев на Кавказе.

Лучшие ее произведения — «Как я была маленькая» и «Мое отрочество» — читались подростками до последнего времени. Они представляют яркий материал для характеристики быта аристократических кругов провинциального общества 40-х и 50-х гг. В настоящее время все эти произведения представляют только исторический интерес.

Библиография: П. Голицын Н. Н., Библиографический словарь русских писателей, СПб., 1889; Мезьер А. В., Русская словесность с XI по XIX ст. включ., ч. 2, СПб., 1902; Соболев М. В., Справочная книжка для чтения детей всех возрастов, изд. 2-е, СПб., 1907; О детских книгах, изд. «Труд», 1908; Венгеров С. А., Источники словаря русских писателей, т. II, СПб., 1910.

ЖЕМАЙТЕ [Žemaitė, 1845 — 1921] — литовская писательница периода так наз. «национального возрождения» (см. «Литовская литература»). Начало ее лит-ой деятельности относится к 1897 (год появления

первого рассказа в печати). До этого она жила серой крестьянской жизнью. Однако за 20 с лишним лет лит-ой деятельности Ж. успела написать множество повестей, рассказов и комедий и выдвинуться в первые ряды литовской лит-ры.

Тесно связанная с деревней, прекрасно знающая ее быт, Ж. стала наиболее популярной писательницей среди широких масс крестьянства. Особой любовью ее пользуется среднее и мелкое крестьянство. Творя в эпоху вторжения капиталистических отношений в деревню, Ж. была против ухода крестьян от земли, все ее симпатии на стороне земледельца. Рисуня забытых, некультурных, невежественных крестьян, Ж. преследовала цель их исправления. Творчество ее носит поэтому просветительный характер. Отдельные ее произведения — на грани публицистики. Язык произведений Ж. — народный, выразительный, изобилует провинциализмами [так наз. «жмудь» (žemaičiai); отсюда и имя писательницы].

Библиография: Žemaitės Rastai, t. I, ir. II, 1924, 1925; ряд мелких изданий. Ценной критической лит-ры о Ж. нет.

П. П.

ЖЕМЧУЖНИКОВ Алексей Михайлович [1821 — 1908] — русский поэт. Р. в богатой дворянской семье. В своем творчестве сочетал острую сатиру с лиризмом. Облечал



ложь национального самонимия и патриотизма, клеймил либералов и консерваторов, протестовал против реакционеров разных оттенков. Гражданские мотивы Ж. проникнуты этическим пафосом, неизменным стремлением к общественной справедливости. В своих сатирах будил интерес к «злобе дня» и выступал защитником общественной инициативы. Однако идея общественной справедливости у Ж. весьма абстрактна, моралистическая расплывчата, лишена твердого базиса. Она отражает правдивое самосознание кающегося аристократа, стремящегося к опрощению. Последнее не обретает у Ж. практического смысла: оно разрешается эстетически, в лирическом пантеизме. Лирика Ж. не отличается яркостью красок, богатством

образов, она задушевно-проста, незатейливо-правдива, созерцательно-романтична. Его лиризм принимает часто сдержанно-религиозный характер — является пантеистическим либо отвлеченно христианским — и тем самым умалает значимость его сатирических выступлений. Совместно со своим братом и гр. А. К. Толстым Жемчужников написал сборник сатир и пародий под общим псевдонимом Козьмы Прутков (см.).

Библиография: I. Стихотворения, 2 тт., с автобиограф. очерком, СПб., 1892, 1910; Песни старости (1892—1898), СПб., 1900; Прощальные песни (1906—1907), СПб., 1908.

II. Старосивильский С., А. М. Жемчужников, Крит. очерк его литературной деятельности, М., 1900; Вейберг П., Жемчужников как поэт-гражданин, «Известия Отд. русского яз. и словесн. Акад. наук», 1908, IV; Веселовская А. Н., А. Жемчужников, «История русской лит-ры», под ред. Овсянко-Куликовского, т. V; Брюсов В., Дальние и близкие, М., 1912.

III. Мезьер А. В., Русская словесность с XI по XIX ст. включительно, ч. 2, СПб., 1902; Венгеров С. А., Источники словаря русских писателей, т. II, СПб., 1910; Владиславлев И. В., Русские писатели, изд. 4-е, Изд. Л., 1924; Его же, Литература великого десятилетия, т. I, Гиз, М., 1928. Ш. Г.

ЖЕНСКАЯ РИФМА — см. «Рифма».

ЖЕРМЕН Андре [André Germain, 1883 —] — современный французский поэт, сын крупного парижского банкира. Воспитывался на символистах. Его поэзия проникнута декадентским мистицизмом. Во время войны он примыкал к пацифистской группе Ромэн Роллана, с к-рым связан личной дружбой. Выдвинулся после войны как лит-ый критик. Издал сборник статей о современной лит-ре «От Пруста до Дада». Ж. — большой поклонник Горького, с которым состоит в постоянной переписке, и является во Франции одним из главных его популяризаторов.

ЖЕРОМСКИЙ Стефан [Żeromski, 1864 — 1925] — крупнейший польский беллетрист новейшего времени, главный представитель общественного крыла Молодой Польши (см. «Польская лит-ра»). Рано потеряв родителей, он принужден был бросить университет, голодал, перебивался уроками, узнал жизнь тружеников в разных захолустьях, скитался за границей. В революционном движении он не принимал участия, но творчество его было и осталось боевым.

Ж. был патриотически настроенным интеллигентом шляхетского происхождения. Не являясь по своей политической установке ни социалистом, ни даже радикалом и питая отвращение к революционным способам борьбы, он склонялся однако к радикализму именно вследствие своего шляхетского патриотизма. Ж. начал писать в годы господства царской реакции, когда в польских имущих классах торжествовали «примиренческие» настроения и когда восстановление Польши казалось несбыточной утопией. В таких своих изданных за границей произведениях, как «Заклоет нас воронье» [1895] или «Сизифов труд» [1898], он яркими красками изображает духовный и нравственный упадок тогдашнего поколения польской интеллигенции. Его герой Зых (рассказ «Могила»), служа в царской армии, с горечью убеждается в том, что его мундир русского вольноопределяющегося не возбуждает в

сытом польском дворянстве и мещанстве ненависти к царизму и стремления к борьбе за независимость. Зых не встречает ничего, кроме низкопоклонства и трусости перед русскими властями и безудержной эксплуатации по отношению к собственному, польскому «народу». Характерно, что Ж., ища способов разжечь вновь патриотический пыл, часто ведет своих героев в пыльные исторические архивы, а то и прямо на кладбище. Старые, запущенные могилы повстанцев являются во многих его произведениях источ-



ником того националистического воодушевления, которое не находило себе пищи в реальной действительности.

Погруженный в свои разочарования и патристические воспоминания, Ж. не мог не притти к тем настроениям, которые характеризовали самую непримиримую часть польских патриотов в эпоху, для него еще отнюдь не заглохшую, — восстания 1863 — 1864. Как бывшие «красные» демократы, Ж. питал чувство глубокого негодования против шляхты, к-рая погубила независимость Польши, оттолкнувши от себя крестьян своим беспредельным классовым эгоизмом. К этому мотиву Жеромский возвращается во многих своих, особенно исторических, произведениях. В «Повестях» [1899], в «Пепле» [1904], в «Думе о гетмане» [1905] и т. д. он бичует классовую близорукость и жестокость шляхты в прошлом, изображает солдат-крестьян, борющихся за независимость Польши, а затем возвращавшихся к себе на родину лишь затем, чтобы попасть опять под помещичий кнут.

Ж. представляет собой особую польскую разновидность «кающегося дворянина». Не будучи в Польше единственным писателем этого типа, он однако более, чем кто бы то ни было другой, запечатлел в своем творчестве его особенности. Вот почему Ж., польский патриот-дворянин, сделался одним из выдающихся международных представителей революционной лит-ры. Собственно революционного в нем было очень мало, но у

него несомненно горячее сострадание ко всем униженным и оскорбленным и глубокая ненависть ко всем угнетателям. Ж. обладает особой чуткостью к человеческому страданию. Может быть, характернее всего в этом смысле история проститутки, представленная в мрачном романе «История греха» [1906]. Ж. настойчиво, с каким-то иступлением изображает издевательство сильного над слабым, богатого над бедным. Он при этом отнюдь не задается целью революционизировать массы, он только хочет исправлять нравы тех, кто имеет власть и богатство. Но его обличительная проповедь бьет дальше цели: он представлял имущие классы в таких красках, к-рые совершенно исключали надежду на исправление угнетателей и эксплуататоров. Он первый показал глубокое классовое расслоение польского общества. И хотя Ж. был далек от революции, но самая фиксация резких социальных контрастов делала Ж. близким всему революционному поколению, а в смысле возбуждения ненависти к имущим Ж. оставил далеко позади многих сознательно оппозиционных писателей.

Не веря, что массы способны сами освободиться от гнета и нужды и перестроить свою жизнь, не веря тем более в способность имущих классов отречься от своих привилегий, Ж. ждет избавления от добродетельных героев-одиночек. В его произведениях на каждом шагу встречается тип одинокого сеятеля правды, преследуемого богатыми и непонимаемого бедными. Доктор Юдым в известном романе «Бездомные люди» [1900] представляет собой, пожалуй, наиболее яркий тип такого одинокого и обреченного бойца за народ. Два тома романа изображают его борьбу против бездушной среды, к-рую Юдым старается убедить в необходимости оздоровить ужасающие условия быта рабочих масс. Его осмеивают, порочат, преследуют, но это лишь убеждает Юдыма в необходимости отречься от всего, — от личного счастья, от любимой женщины, — чтобы предаться безраздельно борьбе за улучшение быта масс. Радуский из «Повестей», «силачка» из «Рассказов» [1899] и другие принадлежат все к тому же типу бессильных, погибающих в борьбе, но непреклонных до конца, одиноких бойцов.

После поражения революции 1905 — 1906, в частности после банкротства национального освободительного движения, к-рое в этой революции ярко проявило свою тогдашнюю беспочвенность, в творчестве Ж. еще сильнее проявляется именно эта тенденция. На первом плане почти всегда стоит какой-нибудь герой-одиночка, пытающийся создать условия для восстановления Польши независимо и от предательской буржуазной реакции и от антинационалистического пролетарского движения. Таков Чаровиц в драме «Роза» [1909], истребляющий русскую армию при помощи смертоносных лучей, но гибнущий при этом сам, таков Розлуцкий («Краса жизни», 1911), пытающийся как

летчик положить основание польской боевой силе, но терпящий в конце концов крушение, таков Ненаский («Мятежь», 1916), строящий польскую промышленность, к-рого убивают его рабочие, и т. д., и т. д.

Возникновение независимой Польши вызывает глубокий перелом в настроениях Ж. Он как будто теряет цель своей деятельности. Характерно, что от излюбленной им формы большого проблемного романа Ж. переходит к патристической публицистике, проникнутой пафосом строительства. Поддаваясь общей контрреволюционной волне во время польско-советской войны, он пишет антибольшевистские произведения вроде драмы «Белее снега» [1920]. Но по мере того как обнажается классовое лицо буржуазной Польши, империалистической хищницы, у Жеромского пробуждаются старые настроения. Он возвращается к роману, и в 1925 появляется его «Канун веснь». Мотивы и формы здесь как будто старые: опять обвинительный акт по адресу польского буржуазного общества, опять герой-одиночка, ищущий правды, и опять все та же попытка исправлять нравы, с тем же тоном пессимизма. Но, независимо от воли Ж., сама историческая ситуация придала тому же методу и тому же умонастроению совершенно другой характер. Герой-патриот Барыка, критикуя уже не угнетенную, а правящую польскую буржуазию, скатывается к большевизму, а его обособленность как-то незаметно исчезает; он входит в контакт с коммунистами и с демонстрирующим по улицам Варшавы пролетариатом. Понятно, этот роман Ж., не в пример всем прежним, вызвал глубокое смятение в буржуазной среде. Ж. пришлось оправдываться тем, что он только хотел «предостеречь» (что, впрочем, было правдой). Под давлением возмущения «общества» он был вынужден отречься от своего произведения и выступить против кампании протеста в пользу политических заключенных. Он даже обязался написать новый роман «Весна», реабилитирующий капиталистическую Польшу. Смерть помешала ему исполнить обещание, которое он, впрочем, едва ли смог бы в силу своей социальной ограниченности выполнить.

Большое влияние Ж. на современную ему лит-ру выразилось и в области художественной формы. Перегруженный лиризмом слог, гиперболизм в изображении мрачных чувств, резкие переходы от одного чувства к другому, бесформенная конструкция романов, избыточных вставными эпизодами — все то, что у Ж. соответствовало его мироощущению, мы у его последователей (как Каден-Бандровский, Струг и др. более второстепенные) находим в более примитивной форме.

Библиография: I. Русск. перев.: Собр. сочин., 14 тт., перев. Е. и М. Троповских, изд. «Творчество» и «Ad astra», СПб., 1908—1914 (изд. не закончено, вышли тт. I и II. «Бездомные»; т. III. «Рассказы»; тт. IV—VI. «История греха»; т. VIII. «Сизифов труд»; т. XIII. «Светлый луч»). Из многочисленных отд. изд. за последние годы: Сизифов труд, Повесть, перев. Е. Троповского, с предисл. Р. Арского, Изд. М.—П., 1923 (то же изд. «Мысль», Л., 1926); Жизнь научила, История, драма, перев. А. Чеботаревской, изд. «Красная новь», М., 1923; Откровение

любви, Роман, перев. Е. Троповского, изд. «Мысль», Л., 1924 (изд. 2-е, Л., 1927); Веса идет, Повесть, перев. под ред. А. Романского, предисл. А. Лещева, вступит. ст. А. Малецкого, изд. «Круг», М., 1925; Кауну весна, Роман, перев. Е. Троповского, вступит. ст. Г. С. Каменского, изд. «Прибой», Л., 1925, и др. перев. этого романа; Крае жизни, Роман, перев. Е. и И. Леонтьевых, Изв. Л., 1925; Бездомные, Роман, перев. М. Н. Троповской, изд. «Мысль», Л., 1926; Берная река, Роман, перев. Е. Троповской, изд. то же, Л., 1926; Воронье, Рассказы, перев. Е. и М. Троповских, Изв. М., 1926; Вчера и сегодня, Рассказы, перев. Е. и М. Троповских, изд. «Мысль», Л., 1926; История греха, Роман; Ошибки, Рассказы; Пепел, Роман, 2 тт.; Распутница, Роман, 2 ч.; Светлый луч, Роман; Фьюнт, Комедия в 3 д.; Шум пропеллера, Роман (все в перев. Е. Троповского, изд. «Мысль», Л., 1926); Павончелло (Музыкант), Роман, перев. Л. Полянской, под ред. К. Эрберга, изд. Кубуц, Л., 1926; Открытые любви, перев. Е. Троповского, изд. «Мысль», Л., 1927; В сумерки, Рассказы, перев. М. С. Живова, изд. «Огонек», М., 1928; Rozdziobia nas kruki wrony, Краков, 1895; Orowiadania, Варшава, 1896; Syzyfowe prace, Краков, 1898; Utwory powiesciowe, Варшава, 1899; Ludzie bezdomni, 1900; Popioły, 1904; Powieści o udatym Walczurze, 1906; Dzieje greszcu, 1906; Duma o hetmanie, 1908; Róża, Краков, 1909; Sulkowski, 1910; Uroda Życia, 1911; Wierna greska, 1913; Nawracanie Judasza, 1916; Zamięć, 1916; Charakter, 1919; Ponad śnieg bieżyszmy się stane, 1920; Biała rykawiczka, 1921; Wiatr od północy, 1922; Śnohizm i poster, 1922; Turon, 1923; Uciekla mi przepięroeska, 1924; Przedwiośnie, 1925.

II. Кроме указанных выше предисловий и вступит. статей см. еще: Деген Ев-г., Ст. Жеромский (Очерк из молодой польской беллетристики), «Русск. богатство», 1901, VII; Яцкия и рекья А., Певец страданий благородных душ, «Русск. мысль», 1906, X; Его же, Новейшая польская литература, т. II, СПб., 1908; Арский Р., Творчество Жеромского, «Книга и революция», 1922, № 7; Каминская Ю., Ст. Жеромский, «Книгогоша», 1925, № 39—40; Авербах Л., На распутье (О ром. Ж. «Перед весной»), «На посту», 1925, I (VI); Сольский В., Ст. Жеромский и современная польская литература, «Октябрь», 1926, III; Каминский Г., Ст. Жеромский, «Красная новь», 1927, VII; Brzozowski St., Stefan Żeromski, Варшава, 1903; Matyszewski Ignacy, Studja o Żeromskim i Wyspiańskim, Варшава, 1921; Sokółcz Antonia, Twórczość S. Żeromskiego, o przedśmiesiu E. Kamenskogo, М., 1925. Г. Каминский

ЖИБЕР — см. «Дозвниция».

ЖИВОПИСЕЦ — см. «Журналы русские».

ЖИВОТНЫЙ ЭПОС — см. «Эпос животный».

ЖИГА Иван Федорович [1895—] — современный писатель. Р. в деревне. Сын рабочего. Образование получил в церковно-приходской школе. 18 лет пошел на завод молотобойцем. С 1914 начал работать в большевистском подполье. В 1915 мобилизован в армию. Активно участвовал в Февральской и Октябрьской революциях. Позднее редактировал «Колотушку» в Орехово-Зуеве, работал с рабочими в «Правде». Участвует в «Кузнице».

Преобладающий в творчестве Ж. литературный жанр — бытовой, социально-насыщенный очерк. Для понимания идеологии и настроений современного рабочего книги Ж. дают чрезвычайно много. Им чужд тот слащавый интеллигентский пафос, к-рый мешает видеть рабочего в его реально-бытовой обстановке. Начав с обследования квартир, пройдя рабочие казармы, изучив их обитателей в дни отдыха, праздников и работы, Ж. показывает рабочего также и на производстве, за чтением газеты, на собраниях и т. п.

Перед нами художник-очеркист, привыкший рассматривать жизненные явления в их диалектическом развитии. В рабочем классе он видит различные группы, различные прослойки. Очень ценны и содержательны зарисовки, вошедшие в его книгу «Думы рабочих, заботы, дела» (изд. 2-е, «ЗИФ», М. — Л., 1928). В своих очерках Жига умело

оперирует цифрами, документами, статистическими данными.

К недостаткам его творчества надо отнести несколько штампованный язык.

Библиография: Начало. Повесть о великих днях, «Моск. рабочий», М., 1928; Новые рабочие, «Моск. рабочий», М., 1929. М. В.

ЖИД Андре [André Gide, 1869—] — французский писатель, сын известного юриста Гильома Ж., племянник экономиста Шарля Ж. Первыми произведениями Ж. были «Cahiers» (Тетради) и «Poésies d'André Walter» (стихотворения Андре Вальтера), появившиеся в 1891 и 1892.

В «Cahiers», в «Любовном стремлении» (La tentative amoureuse, 1893) и др. traités раннего периода («Повесть о нарциссе», 1892), в «Тесных вратах» (La porte étroite, 1909) раскрывается перед нами художник, основные свойства которого — глубокая инертность, созерцательность, сентиментальная размагничность, пассивность, рефлексия. Своеобразный нарциссизм, самолюбование характеризуют молодого автора. В его произведениях ни к чему не стремятся и ничего не хотят. Люди Ж. не только замкнуты в самих себе, в их самосозерцании есть еще много откровенного самодовольства и достаточно крикливого эгоцентризма. Все эти вещи, как и большинство его произведений, являются исповедями (confessions), что еще более подчеркивает их узкоиндивидуалистическую направленность.

В «Voyage d'Urien» (Путешествие Уриана, 1893), в «Nourritures terrestres» (Пища земная, 1897), в «Amynatas» [1906] этот дезактивизированный созерцатель оказывается путешественником. Юг, Восток, Италия, Африка, экзотика природы и бытовых укладов дают внешнее расширение круга представлений, но только внешнее. Продолжается развитие оснований, данных ранее. В крайне капризных, разорванных, нарочито хаотических композициях этих книг осуществляется все та же исповедь «души, утомленной своим одиночеством» (Rivière), пресыщенной буржуазной индивидуальности, превыше всего ставящей свои чувственные желания. Сверхсенсуалистичны «книги путешествий» Ж. — смакуются воспоминания о виденных городах, базарах, вокзалах, посещенных кафе и пр.: в анализе своих ощущений художник доходит до такой утонченности, что строит в одном месте дифференциальную скалу ощущений от ряда последовательных выпитых рюмок. Перед нами — дегустатор жизни, жуир. Изображения этой поры характеризуют прежняя замкнутость, это — прежнее самосозерцание. В потоке «признаний» окончательно складывается основной образ Ж. — чрезвычайно обостренный индивидуализм сочетается в нем с полным отсутствием активности.

В «Болотах» (Paludes, 1895) и в «Плохо прикованном Прометее» (Le Prométhée mal enchainé, 1899) — произведениях, носящих название «soties», мы встречаем наиболее полное выражение рефлексии, свойственной

произведениям Ж. Это уже пародирование самого себя. Образ, раскрывшийся в ранее указанных произведениях, получает ироническую интерпретацию. В «Rallies» очень хорошо обнажен процесс деактивизирования, утраты всякой целеустремленности, всякой полезной функции. Фарс о Прометее дан как пучок анекдотов, чем подчеркивается поверхностность, легковесность, фривольность автопародии. Это — высшая ступень самолюбования, предел нарциссизма.

В произведениях Ж. мы имеем дело с искусством буржуазии, утратившей активную функцию, устраненной от какой бы то ни было роли в производственном процессе, — буржуазии рантье-ской. Сущность этого искусства — чисто потребительская. Оно — тончайшее, но совершенно бесплодное.

Однако небо не совсем безоблачно. Есть достаточно ошутимое противоречие в бытии нашего рантье-созерцателя, нарушающее гармоничность его потребительского существования. Некоторая двойственность, сказывавшаяся и раньше, проявляется уже как настоящее противоречие в «Имморалисте» (Immoraliste, 1902), «Возвращении блудного сына» (Le retour de l'enfant prodigue, 1907), «Подземельях Ватикана» (Les caves du Vatican, 1914), «Пасторальной симфонии» (La symphonie pastorale, 1919). Начинают обнажаться конфликты, к-рых не было прежде. Мишель в «Имморалисте» — человек, разьедаемый внутренней душевной борьбой; Лафкадио в «Подземельях Ватикана» мятется в поисках внутреннего равновесия, он оказывается жертвой морального закона; пастор в «Симфонии» переживает крушение всех своих надежд. Если раньше люди Ж. были инертными самосозерцателями, то теперь выясняется, что они не способны ни на какое делание. Как только болото потревожено, равновесие нарушено, обнажается, что перед нами — не люди, а слякоть, дряблые ничтожества. От О. Уайльда Ж., постоянно подчеркивающий свою близость к тому или иному традиционному лит-ому «образцу», переходит к Достоевскому. Лафкадио повторяет уже не Дориана Грея, а Раскольникова. Образ рантье, «потребляющего жизнь», рефлектирующего, приобретает на новом этапе существенно иное выражение. Здесь обнажается неустойчивость, колеблемость социальных оснований. Перед нами — симптомы кризиса.

В «Имморалисте» Ж. выходит за пределы «чистого мышления» — к хозяйственным, прозаическим основаниям бытия, данного в его произведениях. Мишель — рантье уже не в своей абстрактной, философской, беспредметной оболочке, — он дан теперь в конкретной связи с деревенскими фермами, приносящими ему доход. Здесь надо вспомнить пятую книгу «Nourritures terrestres», в которой автор патетически поэтизирует те же фермы, «Изабеллу» (Isabelle, 1911) — повесть, представляющую

своеобразную буржуазно-рантье-скую интерпретацию мотивов «Вишневого сада». Интересна здесь и во многом необычная, парадоксальная автобиография Жида — «Если зерно не умрет» (Si le grain ne meurt, 1925), в к-рой дана невероятно подробная буржуазно-рантье-ская генеалогия не только самого Ж., но и основного образа его



A·GIDE· LES·NOURRI TURES·TE RRESTRES

произведений. Эти специфические возвращения к хозяйственным основаниям, обуславливающие всю патетическую созерцательности, индивидуалистического самоутрабления, инертности, изощренного сенсуализма, обнажают классовые корни творчества Жида, делают особо выпуклой, «открытой» их характеристику: рантье-ская буржуазия, которая находит свое выражение в творчестве Ж., — это рантье, связанные с землевладением, рантье, теряющие свою устойчивость в современных условиях.

Бытием этой классовой группы детерминируется творчество Ж. в его закономерном развитии, специфический «натуральный» характер изображений Ж. (исключительное богатство пейзажа каждому бросается в глаза), «кризисность», противоречивость его более поздних вещей и наконец известная антикапиталистическая направленность его последних книг.

Можно констатировать в дальнейшем развитии писателя обострение противоречий — новые произведения создают впечатление кризиса, продолжающего углубляться. В этом смысле крайне характерны две книги о Конго («Voyage du Congo», 1927, и «Retour du Tchad», 1928), в к-рых автор клеймит капиталистическую цивилизацию за ее «негуманность», за ее канибализм. Ограниченность критического напора Ж. естественна, но самый факт подобной оценки капиталистической действительности показателен. В «Фальшивомонетчиках» (Les Faux-monnayeurs, 1926) — первом романе Ж. — мы имеем развитие образов, данных в «Имморалисте», «Симфонии», «Подземельях», но в более обостренном, подчеркнутом, трагическом выражении. Книга уже подлинно пессимистична. Рефлексивный характер этого романа раскрывается в том, что он обнажен в своей структуре, технология этого произведения обсуждается на страницах его самого. До известной степени это есть применение методов «Прометей» в новой обстановке. Несколько позже Ж. опубликовал специальный «Дневник фальшивомонетчиков», где подробно рассказана история рождения романа. «Фальшивомонетчики» — одна из наиболее трагических его книг, в к-рой последовательнее всего обнажена противоречивость художника, но и это не мешает роману оставаться созерцательным, рефлектирующим, пассивистским произведением.

Библиография: I. El Hadj, P., 1899; Saül, 1902; Bethsabé, P., 1903; Prétextes (краткая), P., 1905; Corydon, P., 1911 (философск. трактат); Nouveaux Prétextes, 1911; Isabelle, P., 1912; Souvenirs de la cour d'assises, P., 1914 (меюары); Gitanjali de R. Tagore, P., 1914; Les nouvelles Nourritures, P., 1919; Numquid et tu? P., 1922; Caractères, P., 1922; Dostoievsky, P., 1923; Si le grain ne meurt (меюары), P., 1925; Moreaux choisis d'André Gide, P., 1921, 1926. Русск. перев. Жюда: Собр. сочин., под общ. ред. М. Лозинского, А. А. Смирнова и А. Франковского, изд. «Academica» (вышли: т. I. «Имморалисте». Роман, перев. А. Д. Рапполов, Л., 1927; т. V. «Фальшивомонетчики». Роман, перев. и предисл. А. А. Франковского, Л., 1926); Безнравственный, Гоман, перев. А. Г. Мовшесона, изд. «Мысль», П., 1923; Подземелья Ватикана, Роман-фарс, перев. М. Броншикова, под ред. А. А. Смирнова и А. Н. Тихонова, изд. «Круг», М., 1927.

II. Журнальная лит-ра о Жюде необъятна; назовем как наиболее объективные статьи: Dupont Wilden, André Gide, «Mercure de France», 15/II 1909; Frédéric Leffèvre, Une heure avec..., 1924; Gabory G., André Gide, son œuvre, P., 1924; Soudry P., André Gide, éd. Kra, 1927; Thibaudet A. B., André Gide, «Revue de Paris», 15/VIII 1927; André Gide — сборник из серии «Les contemporains», P., «Editions du Capitole», 1928 (статьи крупнейших писателей и критиков Франции). На русск. яз.: А н и б а л Л., В раю отчаяния, журн. «Вестн», 1904, № 10; Гурмон Р е м и д е, Книга масок, СПб., 1912; Риза-Заде Ф., Достоевский и современная французская литература (о влиянии Достоевского, «Почать и революция», 1927, № 6) и предисл. к русск. собр. сочин. Жюда.

И. Анисимов

«ЖИЗНЬ» — под этим названием одновременно издавались четыре журнала.

1. Литературный, научный и политический журнал, выходивший в Петербурге с января 1897 до мая 1901. До апреля 1899 выпускался три раза в месяц; с апреля этого года он превращается в обычный толстый ежемесячник. Редакторами-издателями были: С. Воейков (№ 1 — 10, 1897), Д. М. Остафьев (с мая 1897 до дек. 1898), Д. М. Остафьев и М. В. Калитин (с дек. 1898) и М. С. Ермолаев (с ноября 1899).

В первые два года своего существования журнал не имел определенного лица. Художественная литература была представлена в нем второстепенными силами, из которых более известными являлись: Лев Урванцев, В. В. Брусняин, П. В. Засодимский, К. М. Фофанов, А. А. Вербицкий, Федор Сологуб. В отделе критики помещались бесцветные статьи С. И. Поварнина, к-рый в первом же номере журнала утверждал, что «материализм побит окончательно», и противопоставлял идеалистические тенденции «нового поколения» поколению 60-х годов (ст. «Новогодние упования», 1897, № 1). Отмечая княжеские юбилеи, преклоняясь перед памятью «великого монарха» (т. XIX — об Александре II), журнал в то же время помещает работы К. Каутского, К. Маркса и уделяет внимание рабочему вопросу. «Жизнь» выступала против народников и отмечала роль буржуазии, которая, как утверждал Михаил Городецкий, «цепко держит в руках не только дело урожая и хлебных цен, но и, пожалуй, судьбы всего экономического будущего России» (т. II, 400). Начиная с 1899 состав редакции и сотрудников обновляется, и журнал становится одним из органов легального марксизма. В отделе художественной лит-ры ближайшее участие начинает принимать М. Горький, который еще в 1898 поместил в журнале рассказ «Проходимец» (№№ 15 и 16), а с 1899 согласился печатать в «Жизни» почти все свои новые произведения. Вместе с Горьким в журнал влились свежие силы: Леонид Андреев, Ив. Бунин, Н. Гарин, С. Гусев-Оренбургский, Скиталец, В. Вересаев, А. Серафимович, Н. Тимковский, Е. Чириков, В. Серошевский. Чехов дал журналу одну из лучших своих повестей «В овраге». Постоянным критиком журнала становится Евг. Соловьев (Андреевич), к-рый из месяца в месяц публикует свои «Очерки текущей русской лит-ры» и, кроме того, печатает ряд статей («Сословный дух в русской лит-ре», «Семидесятые годы», «А. П. Чехов» и др.), где пытаясь рассмотреть явления русской литературы с точки зрения марксизма. Наряду со статьями Андреевича следует отметить работы Д. Н. Овсяннико-Куликовского о Пушкине, Л. Н. Толстом, Гёте, Гейне и др. Богатым содержанием отличался научно-публицистический отдел журнала, в к-ром принимали участие Д. И. Багалей, П. Берлин, Эд. Бернштейн, Э. Вандерфельде, де-Грефф, Л. Гумплович, Георг Зиммель, В. Зомбарт, А. Изгоев, К. Каутский, Л. Крживицкий, Г. Кунов, П. Маслов, Н. Рожков, П. Струве, Е. Тарле, Э. Ферри, С. Штейнберг и мн. др. Две статьи («Ответ Нежданову» и «Капитализм в сельском хозяйстве») поместил в журнале Ленин под псевдонимом Вл. Ильина. В области марксистской мысли журнал не являлся строго выдержанным органом и наряду со статьями Ленина печатал ревизионистские работы Э. Бернштейна, П. Струве и т. п. авторов. Широко и многосторонне поставлена была

хроника русской и иностранной жизни. Несмотря на то, что журнал был подцензурным, он все же был закрыт после печатания «Буревестника» Горького (апрельская книжка за 1901 была последней). В февральском номере за тот же год имеется указатель содержания журнала за 1899 и 1900 (стр. 1 — 18 с особ. нум.). С 1899 в «Ж.» помещались картины, рисунки, снимки со скульптур, портреты и фотографии. В 1902 выпуск ее пытались возобновить за границей в качестве



«Издания социал-демократической организации „Жизнь“: в Лондоне и Женеве под ред. В. А. Поссе было напечатано Г. А. Кулиным шесть книг журнала «Жизнь» и 12 номеров «Листков Жизни». Ив. Ежов

2. — Ежемесячный литературно-художественный, научно-популярный журнал, выходивший в СПб. в 1906 — 1907 (ред.-изд. И. М. Чугунов). Журнал пытался стать «общедоступным» для всех слоев населения и наряду с лит-ым отделом отводил в каждом номере по несколько страниц «русскому рабочему», «пахарю», с одной стороны, «старобрядцу» и «сельскому священнику» — с другой. В журнале сотрудничали второстепенные «прогрессивные» литераторы — К. Баранцевич, И. Потапенко, Г. Ардов, Н. Шебуев и др. «Ж.» успеха не имела и вскоре прекратилась.

3. — «Ежемесячный литературно-художественный и научно-популярный журнал», выходил под ред. В. Язвицкого (кроме него

журнал подписывал Б. Кронин) в Москве, в 1922. Возникши как «проявление частной инициативы» (т-ва «Литмуза»), журнал ставил своей задачей «содействовать восстановлению культурных связей». «Ж.» была почти целиком посвящена вопросам лит-ры, музыки, живописи и театра. Вышло всего три номера. Состав сотрудников «Ж.» был смешанный: А. Бакушинский, Н. Эфрос, П. Сакулин, Н. Пиксанов, В. Сахновский; из поэтов и беллетристов: Адалис, В. Брюсов, А. Глоба, С. Парнок, Л. Остроумов, В. Язвицкий и др.

4. — «Журнал литературы, быта и общественной жизни», вышел в Москве, в 1924, под ред. Дем. Бедного, Л. Сосновского и В. Фриче. Журнал предполагал «отражать быт новой России», причем, по замыслу редакции, бытовая публицистика должна была превалировать над художественной литературой. Однако «Ж.» не пошла дальше первого, очень интересно составленного номера.

ЖИЛКА Владимир Адамович [1900 —] — белорусский поэт. Р. в семье крестьянина, 16 лет связался с партий эсеров и примкнул к революционному движению. Вскоре после Октябрьской революции эмигрировал в Западную Белоруссию (Вильна), где издал поэму «Уяуленьне». Там же им издан второй сборник стихов «На Ростані». После разгрома поляками националистических белорусских организаций в Вильне переехал в Чехо-Словакию, где окончил филологическое отделение Пражского университета. В 1926 вернулся обратно в Советскую Белоруссию.

Первое лит-ое выступление Ж. резко определило его как буржуазно-националистического поэта (стих. «Покліч», «Беларусь», 1920, № 16). В 1928 вышел его сборник стихов «З палеу Заходняй Беларусі», в к-ром собраны произведения гл. обр. периода эмиграции. Источники творчества Ж. довольно узки и обусловлены социальным положением и позицией интеллигенции, пришедшей к советской действительности с надеждой осуществить свои националистические устремления. Эмигрантская среда, в к-рой вращался Ж., наложила свой отпечаток на его творчество: элементы восхваления и идеализации богемы, индивидуализм, тщетная погоня за мифическими национальными идеалами и эстетизм — характерные черты Ж. этого периода. Ж. принадлежит ряд переводов иностранных, гл. обр. французских (Бодлер) и польских (Мицкевич), поэтов на белорусский яз.

ЖИЛЬКЭН Иван [Iwan Gilken, 1858 — 1928] — бельгийский поэт. Р. в Брюсселе, получил классическое образование в институте Св. Людовика, а затем юридическое — в Лувенском университете. Служил в брюссельском Верховном суде, затем занялся лит-ой деятельностью. Жилькэн был одним из первых сотрудников журнала Макса Валлера «Молодая Бельгия» (Jeune Belgique), а после смерти Валлера редактировал этот журнал совместно с А. Жиро. Начиная

с 1879 и до появления сборника стихов под заголовком «Ночь» (La Nuit, 1897), Ж. пережил глубокую душевную депрессию, которая сближает его с Бодлером. Ж. был убежден в полном и неизбежном развале европейской цивилизации. Под влиянием этой мысли и написана его «Ночь», к-рую первоначально он думал назвать «Конец мира» (La fin du Monde), где царит чудовищное зло, «завораживающее души, оплетая их своими щупальцами, присасываясь к душам, как пресмыкающемуся, испепеляя и опалия их подобно огненному змию». После появления этого сборника мироощущение Ж. испытывает резкий перелом. По замыслу автора «Ночь» являлась первой частью трилогии в дантовском плане. Но вместо остальных ее частей появляются новые сборники: «Вишня в цвету» (Le cerisier fleuri, 1899) и «Прометей» (Prométhée, 1899). Лирико-философская депрессия Ж. принимает форму политического пессимизма, и поэт пишет повесть «Иона» (Jonas, 1900) под углом зрения конфликта между белой расой и желтой, возникающего на почве права на труд. Он предвещает европейской цивилизации гибель от Дальнего Востока, где создается Новая империя, призванная господствовать над миром. В последние годы Ж. отдается театру и сочиняет историческую трагедию «Савонарола» (Savonarole, 1900), к-рую строит на борьбе между религиозным сознанием и политическим и в к-рой ярко раскрывает психологию фанатизма (особенно удачен монолог Савонаролы с самим собой, со своей «совестью»). Это — написанная с глубоким знанием исторической обстановки драма человеческих идей, обреченных на гибель; носителем их является Савонарола, сталкивающийся с реальной силой власти в лице Медици, с действительностью, к-рую не в силах подчинить себе мистическое сознание. В другой драме «Русские студенты» (Les étudiants russes, 1910) Ж. изображает мистически истолкованную борьбу русской революционной молодежи с царизмом. Интерес автора сосредоточивается на разладе, якобы происходящем в душе русского человека. Последний, по мнению автора, колеблется между восточным фанатизмом, утверждающим самовластье деспота, и тягой к европейской культуре. Драма эта абстрактна, не жизненна и нарочита. Творчество Ж. в целом отражает переживания мелкобуржуазной бельгийской интеллигенции, не успевшей приспособиться к быстрому росту капиталистической индустриальной культуры.

Библиография: I. Кроме произведений, уже указанных, Ж. принадлежит сборники стихов: «Проклятие художника» (La damnation de l'artiste, 1890) и «Сумерки» (Les ténèbres, 1892), критические статьи о писателях своей эпохи («La littérature en Belgique» в «Messager de Bruxelles», 1902, № 106 — 223) и очерк о композиторе Р. Вагнере («Revue moderne», 1883). II. Dumont-Wilden L., Les lettres belges et la culture française, «Grande revue», sept., 1901; Егo же, L'âme belge, «L'Occident», oct., 1905; Walsh G., Anthologie des poètes français contemporains, éd. 1912; Delagrave Liebrecht, Histoire de la littérature belge, Bruxelles, «Mercure de France», 1928.

ЖИП [Гур, 1850 —] — псевдоним французской писательницы, графини де Мартель.

Отличаясь большой продуктивностью, Ж. опубликовала, начиная с 1882, до ста романов и новелл, в которых изображала по преимуществу жизнь французской аристократии; она также показала себя довольно внимательным наблюдателем детского мира. Националистка, одна из главных вдохновительниц антисемитской кампании во время дрейфусиады, Ж. пользовалась успехом главным образом в крупнобуржуазной и светской, аристократической среде. Этому способствовала также и техника романов Ж. с их умело скроенной фабулой и разговорным, поддельвающимся под «внелитературность» языком. — Из многочисленных произведений Ж. можно назвать: «Petit Bob», «Petit bleu», «Un raté», «Le mariage de Chiffon», «Jacquette et Zouzou», «Le cœur de Pierrette», «L'amoureux de Line» и т. д. Ж. неоднократно переводили на русский язык.

Библиография: I. Русск. перев.: Иосиф, Рассказ, «Русское обозрение», 1890, VII; Неудачник, «Вестник Европы», 1891, VI—VIII; Голубевское пятнышко, «Русское обозрение», 1892, VII; Замужество Кюризм, М., 1894; Их души, СПб., 1895, (то же, «Русская мысль», 1895, III—VI); Собр. сочин. 2 тт., изд. бр. Пантелеевых, СПб., 1901 (т. I. Около брака, Маленький Боб; т. II. Развод Полетты, Замужество куколки; Тайна женщины, Вокруг брака, СПб., 1901; Чего хочет женщина? СПб., 1901; Супружеское счастье, М., 1903; Дуля. Роман, СПб., 1909; Роман Котика, СПб., 1911; Парижский муж, СПб., 1912, в др.

ЖИРМУНСКИЙ Виктор Максимович [1891 —] — современный литературовед. Сын врача, окончил Тенишевское училище [1908] и Петербургский университет [1912], после чего специализировался в Германии по немецкой и английской литературе и философии. В настоящее время — профессор ЛГУ, один из работников словесного отдела ГИИИ, действительный член ИЛЯЗВа и др. В области истории лит-ры Ж. дал ряд работ как по немецкой лит-ре (преимущественно из истории немецкого романтизма), так и по русской поэзии XIX и начала XX в. В области теории лит-ры им выпущен ряд исследований по стиховедению и по методологии литературной науки. Наконец в последнее время Ж. выступает как лингвист и дает интересные исследования языка немецких колоний Украины, Крыма, Закавказья и Ленинградского округа.

По своим методологическим взглядам Ж. несомненно близок к «формальному методу» (см. «Методы литературоведения»), но в то же время в ряде пунктов с этой школой расходится. Если формалисты фиксируют свое внимание на внешней стороне поэтического стиля, имеющей для них самодовлеющее эстетическое значение, то Ж. с самого начала своей деятельности выдвигает значение психологического анализа. Еще в предисловии к книге «Немецкий романтизм и современная мистика» Ж. писал: «Цель настоящей работы заключается в том, чтобы проследить в творческой интуиции романтиков и в их теоретических взглядах зарождение и развитие мистического чувства... мы определили его как живое чувство присутствия бесконечного в конечном. Тем самым точка зрения, проводимая в дальнейшем, будет чисто

психологической... Мы не будем уже, изучая романтиков, иметь дело исключительно с вопросами исторической поэтики и лит-ой эволюции. Мы опускаемся в более глубокий и коренной слой явлений. Романтизм перестает быть только лит-ым фактом. Он становится прежде всего новой формой чувствования, новым способом переживания жизни... литературное новаторство было только результатом глубокого перелома в душевных переживаниях». Соглашаясь с формалистами в определении лит-ры как искусства чисто словесного, отрицая организующую роль художественного образа («материалом поэзии являются не образы и не эмоции, а слова») — «Вопросы теории лит-ры», Ж. в то же время подвергает существенной критике многие из положений формализма. Так, он отказывается принять идеалистический монизм формального метода и его трактовку законов лит-ой эволюции и заменяет их своеобразной плюралистической концепцией, настаивая на многообразии факторов лит-ой эволюции. Эти свои разногласия с ортодоксальными формалистами Ж. отчетливо сформулировал в предисловии к сборнику своих статей «Вопросы теории лит-ры». «Рассмотрению произведения искусства как „суммы приемов“ я противопоставил понятие „системы“... тенденции обособлять отдельные приемы, рассматриваемые независимо от целого — изучение приема в его телеологической связи с другими приемами, его особой функции в составе данной художественной системы. Для меня поэтическое произведение являлось единством взаимно обусловленных элементов... Основания для системы эстетических фактов я искал в единстве „сверхэстетического“ и поэтому склонен был связывать эволюцию поэтических приемов и стилей с общим развитием культуры, в особенности с изменением „чувства жизни“, „психологического фона“ эпохи, к-рым обусловлено также изменение художественных вкусов, тогда как теоретики „Опоэза“ пытались замкнуться в пределах эстетического ряда и в нем самом искали основания для своеобразной имманентной диалектики художественных форм... интерес к внеэстетическим фактам и их роли в предметных (тематических) искусствах заставлял меня выдвигать вопросы тематики». В этом отрывке выдвинуты почти все элементы методологической концепции Ж. «Всякое искусство пользуется каким-нибудь материалом, заимствованным из мира природы. Этот материал оно подвергает особой обработке с помощью приемов, свойственных данному искусству; в результате обработки природный факт (материал) возводится в достоинство эстетического факта, становится „художественным произведением“. Сравнивая сырой материал природы и обработанный материал искусства, мы устанавливаем приемы его художественной обработки. Задача изучения искусства заключается в описании художественных приемов

данного произведения, поэта или целой эпохи в историческом плане». Материалом поэзии для Ж. является слово, обработанное при помощи тех или иных поэтических приемов и тем самым эстетически организуемое. Эта эстетическая организованность имеет телеологическое устремление, подчинена определенному художественному заданию, выражает «поэтическое чувство жизни» поэта и эпохи.

Лит-ое произведение для Ж. представляется таким образом определенной стилевой системой, единством функционально связанных приемов, осуществляющим определенное художественное задание. Понятиями «материала» и «приема», заимствованными им у В. Шкловского (см.), Ж. предполагает заменить понятия «содержания» и «формы». Легко однако заметить, что эта замена — мнимая, т. к. «художественное задание» Жирмунского не является ни «материалом», ни «приемом». Поскольку «природный факт» (т. е. «материал»), обработанный данными приемами, не может заключать в себе и цели данной обработки, т. е. принципа отбора именно этих, а не других слов, постольку же нет ее в «приемах», к-рые, наоборот, из нее исходят, ей подчинены, ею определены. Вуалируя понятие «содержания» под термином «художественное задание», Ж. понятие «формы» делит на две части («материал» и «прием») и таким образом ничего не заменяет; отказываясь считать образ специфическим признаком литературы и заменяя его словом, Ж. естественно вынужден обратиться к лингвистике, классифицирующей факты языка. «Каждый из этих фактов, подчиненных художественному заданию, становится тем самым поэтическим приемом» («Вопросы теории лит-ры»). Сколько-нибудь четкого различия между «материалом» и «приемом» здесь отсутствует; факты языка (т. е., широко говоря, слово в тех или иных формах) и являются «материалом» поэзии и в то же время оказываются у Ж. «приемами». «Каждой главе науки о языке должна соответствовать особая глава теоретической поэтики». Тем самым анализ лит-ого произведения становится несколько модифицированным лингвистическим анализом, осложненным «телеологической» установкой, т. е. анализом «функций» приемов и сведением их в систему, и введением (в отличие от формалистов) в анализ тематики, которая, по Ж., также является поэтическим приемом: самый выбор темы служит художественной задаче. Такой анализ отличается от чисто лингвистического, по Ж., тем, что вводит понятие телеологической направленности, чего нет в лингвистике: один и тот же прием может иметь различное значение, выполнять иную функцию благодаря «общей смысловой окраске, эмоциональному тону художественного целого» (там же). Здесь опять-таки явственно выступает изгнанное Ж. «содержание»: два внешне совершенно одинаково построенных стихотворения могут звучать различно в

зависимости от смысла и от общей эмоциональной окраски (т. е. от «содержания»).

В связи с тем значением, к-рое Ж. придает смысловой «нагрузке» произведения, для него, естественно, неприемлемо формалистическое положение об имманентном развитии литературного ряда, и он приходит к выводу, что причина смены подобных рядов лежит вне их, что она внешнеэстетична. Среди этих внешнеэстетичных литературному ряду причин наиболее существенное значение имеет, по Ж., психология, «чувство жизни» автора и — шире — эпохи; она однако не является единственной причиной. Ж. становится здесь на плюралистическую точку зрения, отстаивая многообразие факторов литературной эволюции, органическую связь параллельных рядов различных культурных ценностей как «различных проявлений одной и той же формы культурного творчества. Это не исключает, конечно, в отдельных случаях возможности непосредственного влияния из одного ряда в другой». «Эволюция стиля как единства художественно выразительных средств или приемов тесно связана с изменением художественно-психологического задания, эстетических навыков и вкусов, но также — всего мироощущения эпохи» («Вопросы теории литературы»).

Таким образом в своих взглядах на строение лит-ого произведения и на задачи его изучения, точно так же как и в объяснении причин эволюции лит-ры, Ж. значительно отходит от формализма; однако и его концепция страдает весьма существенными недостатками. Марксистскому определению поэтического произведения как системы художественных образов, закрепленных в слове, в которой в классовом преломлении выступает социальная действительность, Жирмунский противопоставляет учение о нем как о словесном построении, создающем эстетическое впечатление, о поэзии как об искусстве слова. Не говоря о том, что сама по себе эстетическая потребность, якобы удовлетворяемая литературой, есть факт по существу биологического порядка и никоим образом не покрывает того значения, к-рое имеет в человеческом обществе лит-ра, определение Ж. чрезвычайно неполно учитывает значение образа и даже в его собственной трактовке приводит к неразрешимым противоречиям. Поскольку критерием художественности Ж. избирает степень словесной организованности, постольку такое лит-ое произведение, которое «отягчено смысловым грузом», напр. роман Л. Толстого, и пользуется словом «не как художественно значимым элементом воздействия, а как нейтральной средой или системой обозначений, подчиненных коммуникативной функции», уже «не может называться произведением словесного искусства». Тем самым разрушается вся рассматриваемая концепция строения литературного произведения. Если предположить, что материал — слово — имеет здесь «нейтральное значение», т. е. не подвергается обработке, то оно отсутствует как слагаемое

художественности произведения: в последнем остаются только одни приемы. Но как писание по воздуху за отсутствием бумаги не может привести к желаемым результатам, так и система приемов, не примененная к материалу — слову, не может создать художественного произведения. Если же брать за основу «материал», не подвергшийся обработке «приемами», то приходится признать, что художественного произведения без «приемов» также не может быть; оно останется «природным фактом», не выходя за пределы практической речи. Вся эта система противоречий неизбежно вытекает из того, что у Ж. исключен из рассмотрения образ и выдвинут как основной для художественного произведения один только элемент — организованное слово, к к-рому и приспособлены понятия «материала» и «приема», являющиеся двумя сторонами одного и того же — «формы».

Если строение лит-ого произведения интерпретируется Ж. совершенно неудовлетворительно, то в такой же степени неудовлетворительна и его трактовка литературной эволюции. Правильно указывая, что причина эволюции литературного ряда лежит вне его, Ж. однако не доходит до конца в определении ее и останавливается на половине дороги, отыскивая причины изменений литературного ряда то в фактах «внутренней биографии» немецких романтиков, то во влиянии идей Белинского на Некрасова и т. п., не замечая, что имеет здесь дело только с передаточной инстанцией, для себя самой требующей социологической интерпретации. В то же время Ж. придает исключительно большое значение проблемам «влияния» и «лит-ой традиции», к-рые он, в некотором противоречии с самим собой, считает «основной проблемой историко-литературной динамики, истории литературы в узком смысле слова» («Байрон и Пушкин»), опять-таки оставляя совершенно в стороне вопрос о природе самого воздействия (см. «Влияния»). Плюрализм Ж. мешает ему сделать эту интерпретацию: значения экономики, отношения базиса и надстройки, для него — только «в отдельных случаях» допускающего «непосредственное влияние из одного ряда в другой» — не существует. Точно так же полностью отсутствуют у Ж. и попытки какой-либо дифференциации социального «ряда», определяющего литературный ряд: дальше воздействия «эпохи» на писателя он не идет и совершенно не пытается сколько-нибудь уточнить эту неопределенную категорию.

Стоя таким образом на позиции формалистов в определении поэзии как искусства слова, принимая как будто бы социологическое положение о том, что причины эволюции литературного ряда лежат вне его, и не доводя в то же время ни одну из этих противостоящих концепций до конца, уйдя в объяснении лит-ры от идеалистического монизма и не придя к монизму материалистическому, Ж. превращается в эклектика. Критические его выступления против

отдельных положений формального метода и стремление апеллировать от произведения через поэта к эпохе позволили одному из его критиков (Лелевичу) сделать вывод о постепенной эволюции Жирмунского «от формализма к социологизму». Однако «эпоха» появилась у Ж. в самых первых его работах и никакой дифференциации до сих пор не подверглась, а кроме того дана в несомненно идеалистической трактовке (главным образом со стороны духовной культуры, определяющей устремления поэта). Выбор поэтических тем и их обработка, словарь и словоупотребление, поэтический синтаксис, ритмика и словесная инструментовка и т. п. подчиняются у данного поэта или в данную эпоху некоторому общему формирующему принципу или художественному закону, существование которого обуславливает собой телеологическую связь между отдельными приемами. Это формирующее начало (интеллекту) мы можем назвать «душой поэтического произведения» или душой поэта, усматривать в ней то основное чувство «жизни», ту своеобразную интуицию бытия, к-рая открывается поэту или целой эпохе и составляет как бы поэтическое знание, присвоенное ими в мир» («В. Брюсов и наследие Пушкина»).

Указанные дефекты методологии Ж. определяют и характер его историко-литературных работ, вредно отражаясь и на подборе материала, и на способе его освещения, и — естественно — на выводах. Теоретические же его работы по поэтике носят еще более определенный формалистический характер, ибо в них Ж. пытается дать историю тех или иных формальных элементов (метрика, рифма) в имманентном развитии каждого из них, обособленно от всего поэтического стиля. Так, видоизменения русской рифмы рассматриваются Ж. от Державина до Маяковского как постепенная эволюция, в пределах одной традиции; так, тонический стих Маяковского рассматривается как результат такой же постепенной эволюции силлабо-тонического стиха, основанной «на длительной привычке к стихотворной форме, при к-рой мы постепенно приучаемся обходиться без целого ряда элементарных первичных признаков ритмического равновесия — у читателя нашего века» («Введение в метрику»); при этом Ж. «Сказку о Балде» Пушкина сближает со стихом Маяковского и так. обр. приходит к выводу, что «сказка» опирается на ритмическое чувство «читателя нашего века», и т. д. Если теоретически Ж. стоит на промежуточных позициях между ортодоксальным формализмом и социологизмом, приближаясь к первому, то в его практических работах это приближение сказывается гораздо отчетливее, несмотра на большую эрудицию Ж. и широту фактической разработки интересующих его вопросов.

Библиография: I. Немецкий романтизм и современная мистика, СПб., 1914; Религиозное отречение в истории романтизма, М., 1919; Композиция лирических стихотворений, П., 1921; Поэзия А. Блока, П., 1921; Валерий Брюсов и наследие Пушкина, П., 1922; Рифма, ее история и теория, Л., 1923;

Байрон и Пушкин, Л., 1924; Введение в метрику, Л., 1925; Вопросы теории литературы, статьи 1916—1926, Л., 1928; Die deutschen Kolonien in der Ukraine, Moskau — Charkow, 1928.

II. С а к у л я и П. Н., К вопросу о построении поэтики, «Искусство», 1923, № 1; Брюсов В. О рифме, «Печать и революция», 1924, № 1; П о с п е л о в Г., К проблеме формы и содержания, «Красная новь», 1925, № 5; Г р и г о р ь е в М., Понятие материала и приема в теории литературы, «Звезда», 1926, № 2, или в его книге «Литература и идеология», М., 1929; Л е л е в и ч Г., Между формализмом и социологизмом, «Печать и революция», 1926, № 6; П р о з о р о в А., Формальные проблемы или формальный метод?, «На лит-ом посту», 1928, № 23.

III. Писатели современной эпохи, т. I, ред. В. П. Козмина, изд. ГАНХ, М., 1928; Б а л у х а т ы й С., Теория литературы, т. I, изд. «Пробой», Л., 1929 (по указателю).

Л. Тимофеев

ЖИРОДУ Жан [Jean Giraudoux, 1882—] — французский писатель. Сын инженера, чиновник министерства иностранных дел. Первая книга Ж. («Provinciales») появилась в 1909.

Рантье́рская буржуазия, значение к-рой во Франции столь велико, находит многочисленных своих выразителей в искусстве. Здесь и классики, дающие полное, развернутое, монументальное выражение мировосприятия этой социальной группы, как А. Жид или Марсель Пруст, и продолжатели, менее глубокие, но более современные в своих интерпретациях; к последним принадлежит Жиро́ду.

«Провинциалы» (Provinciales), «Школа равнодушных» (L'école des indifférents, 1912), «Симон патетический» (Simon le pathétique, 1918), «Сюзанна и Тихий океан» (Suzanne et le Pacifique, 1921), «Эглантина» (Églantine, 1927) — книги, наиболее характерные для Ж., — являются выражением вполне специфической системы представлений. От совершенно неподвижных, застывших в сонном спокойствии, чисто созерцательных «Provinciales» (особенно любопытны здесь открывающие книгу этюды «Из моего окна», представляющие классическое выражение инертной созерцательности), непосредственно продолжающихся в «L'école des indifférents», мы переходим к «Симону» и «Эглантине», в к-рых бытие преусевающего рантье получает изощреннейшую, можно сказать, патетическую документацию, и далее к «Сюзанне» — повести, в к-рой схема робинзонады, когда-то наполнявшаяся кипучей активностью буржуазного класса (Дефо), получает толкование, соответствующее направлению «Провинциалов», «Симона» и «Эглантины», — робинзонада оказывается рантье́рской, чисто потребительской утопией.

В этих произведениях Ж. складывается образ буржуа, отвлеченного от всякой хозяйственной функции, дезактивированного, занимающегося только потреблением благ. Симон, прежде всего заботящийся о своей прическе, или Жак (из «L'école»), больше всего думающий о своем костюме, Сюзанна, осмысливающая необитаемый экзотический остров как огромный будуар, или Эглантина, стремящаяся взобраться повыше по лестнице роскоши, — все это различные выражения единого мироотношения, характерного для большинства произведений Ж.

Окружающая действительность воспринята Ж. статично, в состоянии покоя, оцепенения. Здесь ничто не движется, не перемещается. Ограниченность, специфическая замкнутость видения находят свое выражение в переизощренности, нецелестремленности, своеобразной «болотистости» стиля. Мы имеем дело все время с неспешным облюбовыванием, дегустированием вещей внешнего мира и тех бедных по содержанию эмоций и несложных поступков, к-рые входят в кругозор рантье-созерцателя. Искусство Ж. характеризуют: постоянная внутренняя заторможенность, восходящая к желанию видеть ощущение длящимся, безразличие, спокойствие, абсолютная бесцельность. Созерцательный пассивизм, социальная инертность рантье-буржуазии находят здесь свое глубокое выражение.

Ж., дающий в своих произведениях столь последовательное выражение ее мировосприятия, как естественно ожидать, патриотичен, и «прекрасная Франция» часто выступает в его произведениях в явно повиннистическом облике. Так, «Adorable Cléo» [1920], книга военных повестей, является откровенной и достаточно наглой антигерманской патриотической демонстрацией. В романе «Зигфрид и Лимузен» (Zigfried et le Limousin, 1922) — патриотическая заносчивость автора раскрывается в оценке «двух культур» (романской и германской), противоположность к-рых для Ж. очевидна.

В романе «Белла» (Bella, 1926) мы находим признаки некоторого движения, начинающейся активизации — люди, здесь выступающие, показаны в некоем живом функционировании, до какой-то степени они извлечены из созерцательного болота. Но это очень специфическое функционирование: наши старые знакомые — Симоны и Жаки — становятся бюрократами, крупными чиновниками III республики, как известно, содержащей обширную касту чиновничьей аристократии, также являющуюся своеобразной паразитарной группой. Было бы наивно представлять Ребандаров, Дюбардо и Фонтранжей — три бюрократических династии, выступающие в романе как противоположности, — не связанными теснейшим единством. Это лишь разновидности героя, восходящего к «Провинциалам», «Школе», «Симону», «Сюзанне», на новом этапе развития, в чиновничьем выражении. Мы не имеем здесь дела с катастрофическим потрясением — процесс протекает достаточно плавно — все, что содержалось в «чистом» рантье раннего периода, дано и здесь, новое качество возникает как результат количественных изменений. Персонажи романа «Белла» — это рантье, ставшие бюрократами, потребляющие блага синекур III республики.

Библиография: 1. Другие произведения Ж.: *Amica, America, 1918; Juliette au pays des hommes, 1926; Elbonore, 1926; Premiere disparition de Jérôme Bardin, 1926; Le Sport, 1928.* На русск. яз. перев.: Дон Мануэль деппай, Раскава, перев. В. А. Ивсенберг, изд. «Сеятель», Л., 1925; Жаки

Лаврля Гота, Роман, перев. В. В. Фропковой, изд. «Прибой», Л., 1927; Белла, Роман, перев. З. Вершининой, предисл. И. Нусинова, Гиз, М., 1927; Зигфрид и Лимузен, Роман, перев. С. Я. Парнок и З. А. Вершининой, вступ. ст. И. М. Нусинова, Гиз, М., 1927; Святая Эстелла, Раскава, перев. В. Рафаэльской, Гиз, М., 1927 («Универ. биб-ка»); Сюзанна-островианка, Роман, перев. М. И. Вяземской и Л. И. Волыниной, под ред. В. Лифшица, Гиз, Л., 1927; Школа равнодушных, Раскава, перев. З. Вершининой, ред. А. Эфроса, изд. «Круг», М., 1927.

П. Ж а л у Э., Жан Жироду, «Современный Запад», 1924, II, IV; Н у с и н о в И., Ст. при русск. изд. «Зигфрида и Лимузена», Гиз, 1927; П е с с и Б., Жан Жироду, «Новый мир», 1929, III; Р ы к о в а Н., Жан Жироду, «На лит-ом посту», 1928, XVIII; Л у н а ч а р с к и й А. В., Театр на Западе и у нас, «Иав. ВЦИК», 15/IX 1929; C r é m i e u x В., XX siècle, 1-е série, 1924; H u m b o u r g P., J. Giraudoux, P., 1926; L a l o n R., Histoire de la littérature française contemporaine, P., 1926; D u r t a i n L., Après «Bella»: L'orientation de la génération actuelle, «Europe», 1926, IV; B o u r d e t M., J. Giraudoux, son œuvre, P., 1929.

И. Аничимов

ЖИТИЯ СВЯТЫХ — произведения, содержащие жизнеописания предстателей и проводников христианской религиозной системы, мучеников и исповедников, аскетов, главным образом из среды монахов. Термин «Ж. с.» — болгарский. Т. к. христианство не было однородно по составу, выражалось в нескольких системах, а по мере развития изменялось, приобретало дополнительные, часто сторонние элементы, то и Ж. с. не являются идеологически и тематически однородными. Разнообразие видов христианства сопровождалось разнообразием оформления в культе, в его внешних признаках, соответственно национальной культуре и социальной среде последователей и в зависимости от дохристианских представлений этих народов. От вышеуказанных обстоятельств находились в зависимости как подбор святых, их место на христианском Олимпе, их функции, атрибуты, так, следовательно, и моменты биографии святых. В большинстве эти биографии не стремились к историзму, к возможно точному воспроизведению жизни святого. В лучшем случае они представляли односторонний подбор фактов соответственно поучительности, присущей данному жанру, и идеологическому устремлению среды, к которой принадлежал автор жития, агиограф. Довольно рано установился определенный шаблон, к-рый предугадывал в основных чертах характеристику идеального святого, стиль и композиционные элементы Ж. с. Начиналось Ж. с. обычно с описания детства святого. Уже в эту пору он обнаруживает все признаки благочестиво настроенной природы: предается религиозным размышлениям, избегает игр, соблюдает посты и т. п. Далее излагаются лишь такие черты биографии святого, которые находятся в соответствии с обобщенным и канонизированным типом христианского героя. Ему присущи сверхъестественные силы, проявляющиеся преимущественно в способности творить чудеса и входить в непосредственное общение с ангелами и бесами. В Ж. с. нередко форма диалогической речи, в уста действующих лиц влагаются монологи, молитвы, плачи, изобилующие элементами лирической патетики. Само повествование ведется большей частью в формах украшенного

стиля, богатого сравнениями, метафорами, эпитетами и переходящего часто в риторику. Заканчиваются Ж. с. в ряде случаев изображением посмертных чудес святого. Направленность Ж. с., форма использования этого шаблона определялась социально-политической позицией его автора. Очень показательна, по мере роста национального самосознания местного духовенства и знати, составление (по образцам греческих или латинских Ж. с.) Ж. с. национальных (например грузинских, армянских, русских, германских и т. д.); показательно также, что «обращение» соответствующей страны в эти эпохи начинает приписываться национальному святому.

Все указанные черты присущи распространенной форме Ж. с., существовавших отдельно или еще на греко-византийской почве вошедших в состав так наз. «Четых-Миней», где Ж. с. располагались в календарном порядке. Таким образом они могут служить историческим материалом как отражение определенной эпохи, определенного культурно-социального бытия. Сверх того, в Ж. с. иногда сохранялись, подобно обмолвкам живой речи в искусственном книжном яз., знаменательные черточки быта, помимо них неизвестные.

В некоторые периоды средневековья Ж. с. пересматривались правящими органами церкви со стороны «подлинности», в результате чего одни тексты относились к истинным, другие — к ложным (отреченным, «апокрифическим»). Эта цензура проводилась в Византии, в Риме и в церковном управлении других народов, но в разной степени организованности и на основании разных принципов (отклонение от догмы, от форм культа, от дозволенной фантастики, от литературного канона и т. д.).

Т. к. Ж. с. представляют собою повествование, то и обладают всеми видами этого рода литературы, начиная от элементарной записи и кончая развитой повестью. Формы Ж. с. приблизительно таковы: перечневая запись, похожая на надгробную формулировку, притча, анекдот, новелла, развитая длинная повесть. Занимательность сюжета, фабулы, поэтический интерес зачастую стоят на первом месте, связь с морализацией бывает слабая. В Ж. с. зап.- и вост.-европейских можно встретить много повествовательных сюжетов, знакомых народам Азии, Сев. Африки и Европы с глубокой древности: мифы о змееборцах, о Персее и Андромеде (см. в житии Георгия Победоносца и Федора Стратилата), легенда о Фаусте (в житии Киприана и Устины), сюжет о царской невесте [(Золушка) — в житии Филарета Милостивого], перелицовка притчевой биографии Будды (в житии Варлаама и Иоасафа), сказка о скатерти-самобранке (в рассказе о Марке Фрачском), сказка о мудрой девице (в житии Петра и Февронии), сюжет о Фридолине и т. д. В выборе и развитии сюжетов в вост.- и зап.-христианских Ж. с. сказались дохристианские представления и культурных и

варварских народностей — египетские, браминские и буддийские, античные, греко-римские, скандинавские, византийско-богумильские и т. д., причем не всем представителям старых олимпов было оставлено их прежнее значение, большинство их было переведено в категорию нечистой силы. Так напр. было в христианизированной Галлии.

Выдающимся образцом Ж. с., распространенного в начальную пору агиографии,



Болгарский царь Борис, изображенный как святой, с русской подписью «Борис и Глеб» (из пергаментной русской рукописи XII в.)

является «Житие Антония», принадлежащее перу Афанасия Александрийского [IV в.] и сыгравшее большую роль в дальнейшем развитии житийной лит-ры. Огромное влияние на судьбу агиографии имела деятельность писателя X в. — компилятора Симеона Метафраста, надолго узаконившего шаблоны риторического Ж. с.

Русская средневековая агиография стоит в тесной связи с византийской, передававшейся на Русь непосредственно или через южных славян. В Византии были две главные формы Ж. с. — краткая (записи, анекдоты, новеллы) и пространная. Все Ж. с. объединялись в сборники, будучи там расположены по дням и месяцам. Сборник

записей с небольшой примесью анекдотов, новелл и пространных житий, на весь год, назывался в Византии *Синаксарем*, в России — *Прологом*, — был переведен в домонгольское время русским в содружестве с болгаринем. Годовой же сборник пространных Ж. с. назывался «*Четьими-Минейми*» (т. е. книгой для чтения, расположенной по месяцам года). Анекдоты и новеллы, представляющие собою эпизоды из жизни то святых с именами,



«Никита-мученик, победивший бесов» (русская икона XVII в.)

то безыменных, а также изречения святых, соединялись без особой системы в многочисленные сборники, к-рые назывались вообще «*патериками*» (по-русски — то сохраняли это имя, то надписывались «*Отечник*», «*Старчество*»), но имели и частные названия, перешедшие к русским («*Лавсаик*», «*Лимонарь*» и др.). Т. к. сюжеты патериков возникли не в одной стране, а по всему побережью Средиземного моря, то они отличаются экзотическим колоритом. Сказания этих патериков, известные всей Европе и на Западе, проникли в живопись и скульптуру (напр. Герасим Иорданский и др.). Русские подражания византийским Ж. с. начались в домонгольское время (Нестор — XI в., киево-печерский патерик XI — XII в.). Под влиянием южных славян русская агиография оживилась в первой половине XV в. и особенно в XVI в. Новгородский архиепископ, затем московский митрополит Макарий около 20 лет работал над новой редакцией «*Четьих-Миней*», стремясь объединить в этом сборнике «все книги, чтямые на Руси», т. е. не только Ж. с., но и лит-ые произведения святых. В этот огромный сборник вошло большинство житий и собственно русских святых, которые были официально признаны та-

ковыми («*канонизированы*») к половине XVI в. В конце XVII — начале XVIII в. Димитрий Ростовский переработал «*Великие Четьи-Миней*» Макария на основании латинского перевода греческих Ж. с. и напечатал их в 1711 — 1718. Стиль пространных русских Ж. с. менялся не один раз. Произведения киевопечерского монаха и летописца Нестора (чтение о Борисе и Глебе), житие Феодосия Печерского написаны с большим вкусом, очень эмоциональны, но не биографичны. Во многих эпизодах видна литературная зависимость от византийских образцов. Особую стилистическую группу («*мучение*») составляют жития князей, убитых в Орде [XIII — XIV века]. Житие Александра Невского [конец XIII в.] есть не что иное, как «*воинская повесть*», созданная на основе известного всей Европе повествования Иосифа Флавия о пленении Иудеи римлянами, к-рое было переведено с греческого в России в XII веке и риторически повлияло на летописи, а может быть и на «*Слово о полку Игореве*». Югославянский, довольно бессодержательный стиль Ж. с. был введен в России в XV в. гл. обр. Пахомием Лагофетом, приезжим с Афона сербом, к-рый работал и на Новгород и на Москву, поддерживая политическую тенденцию то первого, то второй. Риторичность этого стиля была усилена до последней степени митр. Макарием, не сочинявшим, но руководившим официальными агиографами XVI в., к-рые не только писали новые, но и перерабатывали старые «*неофициальные*» тексты. В эпоху усиленного развития северных монастырей [XV — XVII вв.] появилось много монашеских житий, писанных по местному заказу; они очень шаблонны в основной своей части, но все же интересны своими «*посмертными*» чудесами, в к-рых сохранилось много черт быта и социальных отношений, а также и следов живого яз. В XVII в. составлены «*Четы-Миней*» Милютина и Тулупова, гл. обр. по русским Ж. с. В конце XVII в. Симеон Полоцкий дал образец стихотворного («*виршевого*») переложения Ж. с. Его «*Песнь Иоасафа*, в пустыню входяща» написана в форме духовного стиха [напеч. в 1681]. Незвестными авторами XVII в. переписаны в духовные стихи жития Алексея человека божия и Николая Мирликийского; как указанные духовные стихи житийного содержания, так и некоторые прозаические Ж. с. проникают затем и в крестьянскую среду, где подвергаются устной переработке соответственно бытию и чалням крестьянства и фольклорному оформлению (см. «*Духовные стихи*»).

Библиография: Acta sanctorum quotquot toto orbe coluntur im collegit... Johannes Bollandus и т. д. (с 1643 по настоящее время 11 т.); I. P. Migul, Patrologiae cursus completus, series graeca (с 1852 около 30 т.); Брюссель; Bibliotheca Hagiographica Graeca, ediderunt socii Bollandiani, Брюссель, 1909 (указатель, составленный Делено); Delahaye, Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae, Брюссель, 1902; Age 1843; Lucius E., Die Anfänge des Heiligenkultes in der christl. Kirche, Табинген, 1904; Delahaye Phil., Les légendes hagiographiques, Брюссель, 1906; Les origines du culte des martyrs, Брюссель, 1912; История русской церковной митрополита Макария и Е. В. Солубиенко

Иконников В. С., Опыт русской историографии, особенно П т., Киев, 1907; Сергей, Подный месяцеслов Востока (лучшее издание 2-е), Владимир, 1901; Ключевский В. Д., Древнерусские жития святых как исторический источник, М., 1871; Барсуков Н., Источники русской агиографии, СПб., 1882; Монографические работы по отдельным житиям и их сборники Буслаява, Годубинского, Сергея, Яхонтова, Серебрянского, Некрасова, Сперанского, Шахматова, Александра Веселовского, Добиаш-Рождественской, Адриановой. Изд.: Милей Четких мистр. Макария, начало Археологической комиссии русского пролога О-ва любителей древней письменности; Киевско-печерский патерик исследован В. А. Яковлевым, В. А. Шахматовым, Д. И. Абрамовичем, издан по подлинникам Археологической комиссии в русском пер. М. Витковской. Д. 9

ЖИТКОВ Борис Степанович [1876—] — автор многочисленных книг для детей. Инженер-судостроитель по профессии, много видал и испытал, был штурманом парусного судна, рыбаком и т. п. Лит-ую деятельность начал в 1923 сборником рассказов «Злое море», сотрудничал также в журнале «Воробей», впоследствии «Новый Робинзон», в сборниках «Советские ребята», в настоящее время работает в журнале «Еж». Ж. далек от дидактизма и подходит к ребенку-читателю, как к равному. Беллетристические произведения его можно разделить на три группы. Первая — «Злое море» и «Ураган» — характеризуется психологической разработкой персонажей и интересом к технике: подводная лодка, дирижабль, парусник и т. п. Своеобразное построение — переброска действия с одного места на другое, малая фабульность, отсутствие главного героя, обилие описаний, лит-ый, полный намеков и недомолвок язык — вот характерные черты произведений этой группы. В произведениях второй группы — «Про слона», «Голый король» — Ж. больше ориентируется на детского читателя в смысле выбора определенных приемов — развертывание фабулы, наличие главного героя, построение эпизодами, служащими для выявления характерных особенностей героя, конкретизация материала и разговорный язык. Произведения третьей группы — «Дяденька», «Джарылгач», «Мятедь» — характеризуются возвратом к психологической разработке главного героя, данного в бытовом и производственном окружении, быстрым развертыванием фабулы, концентрированностью действия и языком, оставляющим впечатление записи подлинной детской речи. Тяга автора к изображению быта усиливается («Удав», «Мятедь» и др.). Ж. работает также над созданием технической и производственной книжки, широко применяя принцип конкретизации и наглядности материала («Паровозы», «Про эту книгу», «Река в упряжке», «Черные паруса» и др.). Концентрируя материал вокруг конкретного факта и вскрывая ряд процессов в их последовательной связи, Ж. в книгах этого типа умеет использовать достижения техники. Рассказывая, он вместе с тем показывает, графически подтверждает и дополняет сообщение рисунками, фотографиями, схемами, чертежами, таблицами. Педагогическое значение Ж. — в его тематике, отвечающей индустриально-производственным запросам современных детей, а также в том,

что его герои, за немногими исключениями, являются представителями пролетарской среды. Его произведения дают разнообразный материал для бесед, кружковой проработки, для переключения читательского интереса от приключений к темам технического и психологического порядка и развития трудовых навыков.

Библиография: П. Покровская А. К., Основные течения в современной детской лит-ре, «Работн. просвещ.», М., 1927; Она же, Эволюция поучительной и образовательной детской книги, см. «Новые детские книги», сборн. VI, изд. ИМВР, М., 1928; Некоторый эксперимент, материал в ст. Григорьевой Т. А., Беседа как метод изучения детского отношения к книге; там же, Чупырина Л. А., Беллетристические произведения В. Житкова и отношение к ним детей (готовится к печати в сборн. VI «Новые детские книги»). Отказы о книгах Житкова в указателях: Желобовский И. и Рубцова, Детская литература, «Работн. просв.», М.; Лопатина С., Художественное чтение в школе I ст., Газ, 1928; Художественное чтение в школе I ст. в связи с работой по программам Гуса, под ред. Байдиной, Гакимой и Смирновой, «Работн. просвещ.», М., 1928, и в ряде педагогических и библиографических журналов.

«ЖИТЯ Й РЕВОЛЮЦІЯ» — украинский советский литературно-художественный журнал. Издается Государственным издательством Украины, печатается в Киеве, книжками в 12 печатных листов. Начал выходить в 1924 как общественно-литературный, а затем был преобразован в литературно-художественный журнал. Сыграл крупную роль в деле организации украинских советских писателей, живущих в Киеве и на Киевщине. Одно время, когда фактическим редактором журнала был проф. Дорошевич, «Ж. й. р.» почти окончательно превратилась в групповой орган украинских неоклассиков (Зеров, Рильский, Лебидь и др.), поддерживавших Хвильового в украинской лит-ой дискуссии (см. «Украинская лит-ра»), в результате чего редакция была реорганизована и журнал превращен во внегрупповой орган советских писателей. В «Ж. й. р.» печатаются не только уже признанные пролетарские писатели, но и начинающий молодежь и попутчики. Редактирует этот орган коллегия в составе І. Лакизы, В. Підмогильного и М. Терещенка.

ЖМИХОВСНАЯ Нарисуца Габриелла [1819—1876] — польская писательница, наиболее яркая представительница так наз. «варшавских энтузиасток», проповедывавших культ энтузиазма, любви, искусства и т. п. С особой силой эта полная романтической экзальтации настроенность выразилась в произведении Ж. «Poganki» (Язычницы), где писательница поет хвалу всему выходящему за «пределы предельного». Сходные настроения окрашивают и другую вещь Ж. «Księzka Pamiatek» (Памятная книжка, 1877). Однако здесь уже чувствуется интерес к действительности, к вопросам, выдвинутым действительностью, как напр. в картине из жизни «золотой молодежи». Эта новая устремленность окончательно утверждается в творчестве Ж. (см. «Biala Roza» — «Белая роза»). Ее последние произведения: «Rozmowa przy Kominku» (Разговор у камина) и «Czy to powiesc?» (Повесть ли это?). Ж. была поборницей женской эмансипации.

«ЖОВТЕНЬ» — см. «Украинская лит-ра»

ЖОЛИНОН Жозеф [Joseph Jolinon, 1887—] — современный французский романист. Написал первый во Франции спортивный роман «Le Jeune Athlète», который до войны не мог быть напечатан ни в одном из буржуазных журналов и издательств. В 1914 был мобилизован и провел всю кампанию на различных фронтах. Опыт империалистической войны помог ему осознать классовый антагонизм и несправедливость буржуазно-капиталистического общества. После войны Ж. примкнул к пацифистам, сгруппировавшимся вокруг журнала «Eugène». Написал о войне весьма значительный роман «Le Valet de Gloire» (русск. перев. П. К. Губера и Левберга — Служитель славы, изд. «Сеятель», 1923), который выдвинул его в ряды лучших молодых писателей. В последующей серии романов Ж. описывает жизнь французской провинции; в них он сатирически и с большим мастерством отображает косность буржуазных нравов, религиозные предрассудки и лицемерие городского мещанства.

Библиография: I. На русск. яз. перев. еще: Холмы славы, Избр. рассказ., перев. С. Я. Парнов, Гиз, М., 1926; Случай в Корювесе, перев. под общ. ред. и с предисл. П. Ф. Кузла, изд. «Время», Л., 1926; Le Jeune Athlète, 1921; Le Valet de Gloire, 1923; La Tête brûlée, 1924; Le Meunier contre la Ville, 1925.

II. Anthologie de la prose française, éd. Kra, 1926.

С. Р.

ЖОНГЛЕРЫ [старофранцузское — «jongleur», «jongleur», из латинского «joculator» — «потешник», соответствует средневековому немецкому «spilman», английскому



Жонглеры (со старинной миниатюры)

«minstrel» — из латинского «ministerialis» — «прислужник») — интернациональное явление феодального средневековья, бродячие сказители и певцы, часто также музыканты, фокусники и т. п., — социально пестрая группа, обслуживавшая — в противоположность куртуазным поэтам — не только владетельного сеньера и рыцаря, но и горожанина и даже крестьянина. О Ж. как явления лит-ого быта средневековья — см. «Скоморохи». О связи Ж. с античными мимами — см. «Мим». О стилевом комплексе жонглерской поэзии — см. «Шпильманская поэзия».

ЖОФРУА — см. «Джауфрей Рюдель».

ЖУАНДО Марсель [Margel Jouhandeau, 1888 —] — современный французский прозаик-модернист, примыкает к группе

писателей «Nouvelle Revue Française». Начал лит-ую деятельность 35 лет [в 1922]. Его жанр — небольшие повести и рассказы, облеченные в интригующую форму; пестрая фантастика в них переплетается с самой прозаической действительностью. Стиль Ж. отличается легкостью и иронически заострен. Творчество Ж. и успех, которым он пользуется, весьма симптоматичны как отражение мистических и упадочных настроений в современной французской интеллигенции.

Библиография: I. La Jeunesse de Théophile, 1921; Les Pingrain, 1924; Monsieur Godeau intime, 1925; Les Térébinthes, 1926; Brigitte ou la Belle au Bois dormant, 1926.

II. Anthologie de la nouvelle prose française, éd. Kra, 1924.

ЖУВ Пьер Жан [Pierre Jean Jouve, 1887 —] — французский поэт и прозаик, представитель мелкобуржуазной интеллигенции. Принадлежал к группе унанимистов. Во время империалистической войны примыкал к пацифистам как ученик и близкий друг Р. Роллана, к-рому посвятил монографию. Не сумев преодолеть влияние христианской морали, Ж. ищет оправдания жизни в любви и сострадании. Как все ролландисты, находится под большим влиянием толстовства. Приветствуя русскую революцию (Salut à la Révolution Russe) как провозвестницу новой эры, он все же не сумел понять необходимости репрессий в отношении контрреволюционеров. Мотивы его творчества — любовь и сострадание к униженным и оскорбленным, и только в редких случаях в поэзии Ж. сквозит робкий протест против несправедливости буржуазного строя. Интеллигентское мечтательство скрещивается в ней с болезненным пессимизмом. Таковы его сборники стихов от «Présence» [1912] до «Voyage sentimental» [1923]. Как художник Ж. развился под влиянием Рене Гиля и Жюль Ромэна и в оформлении своих стихов усвоил верлибрим (свободный стих). Его романы тематически и по своим настроениям близки творчеству Дюамеля. За последнее время замечается однако некоторый сдвиг в его творчестве («Le Paradis perdu», 1928, и «Nécate», роман, 1929). Освободившись несколько от влияния своих прежних учителей, он впадает в мистицизм, изощренный психологизм, переходящий в манерничанье. Ж. постигла участь большинства унанимистов: он оказался пленником очень узкой лит-ой формулы, характерной для мещанского искусства.

Библиография: I. Стихи: Présence, 1912; Parler, 1913; Vous êtes des hommes, 1915; Poèmes contre le grand crime, 1915; Danse des morts, 1917; Tragiques, 1919; Voyage sentimental, 1923; Prière; Mystérieuses notes; Le Paradis perdu, 1928. Романы: Paulina, 1810 [1926]; L'Éprouvée, 1927 (русск. перев. В. Н. Крицкой: Воспитанка, изд. «Федерация», «Круг», М., 1929); Nécate, 1929.

II. Duhamel G., Les poètes et la poésie, 1922; Роуэн А., P. J. Jouve, L'ami du lettré, 1927. Русскую лит-ру — см. «Унанимизм». С. Р.

ЖУИ Жюль [Jules Jouy, 1855 — 1897] — французский поэт, выходец из пролетарской семьи, был в молодости маляром. Автор многочисленных народных песен на политические и общественные темы. Сотрудничал в синдикалистской и радикальной прессе, где печатал ежедневно стихи на злобу дня. Во время подготовки государственного переворота в конце 80-х годов генералом Буланже особенно выявил свой острый сатирический талант гражданского поэта и ярого защитника республиканской идеи. Его стихи быстро подхватывались и распевались на улицах Парижа. Выступал куплетистом в знаменитом монмартрском кабаре «Chat-Noir» и на эстраде кабачка «Décadents». Многие его песни были выпущены отдельными сборниками.

Библиография: Les chansons de l'année, 1888; Les chansons de bataille, 1889; Les chansons des joujoux, 1889; Les refrains du Chat-Noir.

ЖУИ М. — см. статью «Украинская литература».

ЖУКОВСКИЙ Василий Андреевич [1783 — 1852] — поэт и переводчик. Незаконный сын помещика Бунина и пленной турчанки, Жуковский получил свою фамилию от обедневшего помещика Андрея Григорьевича Жуковского, проживавшего в сельце Мишенском, имени Буниных, и воспитывался в семье последних. Первоначальное образование Жуковский получил в Тульском пансионе и позднее в семье Юшковой, старшей сестры его по отцу. Дом Юшковой был главным средоточием всех лит-ых и музыкальных сил Тулы. Здесь Ж. часто мог слышать имена Карамзина и др. модных тогда писателей-сентименталистов, здесь в нем впервые пробудились лит-ые вкусы и симпатии. Но решающее влияние на личность и поэзию Ж. оказало четырехлетнее пребывание в московском университетском пансионе, куда он был в 1797 помещен. В семье директора этого пансиона, масона И. П. Тургенева, Ж. стал чувствовать себя в своей подлинно родной стихии. Кружок, куда попал Ж., составляли братья Тургеневы, Кайсаровы, Мерзляков и др. Это была наиболее передовая и демократически настроенная среднепоместная интеллигенция. В отличие от аристократических светских кругов, в ней всецело господствовали масонские идеи нравственного самоусовершенствования и западно-европейского сентиментализма. Ж. начал чрезвычайно интенсивно заниматься переводами с немецкого, на к-рые существовал тогда небывалый спрос. В эту пору напечатаны юношеские опыты Ж., проникнутые уже теми настроениями, к-рые не оставляли его в течение всего первого периода деятельности. Таковы: «Мысли при гробнице» [1797], «Жизнь и источник» [1798], «Майское утро» [1798] и «Мысли на кладбище» [1800], где изображаются — серебристая луна, полуразвалившиеся гробницы, «вещие совы» и т. п. Меланхолически-настроенный юноша с увлечением воспекает «сладкое уныние», мечтательность, «добродетель», наконец

смерть как путь в страну вечного блаженства. По окончании пансиона и после неудачной попытки служить Ж. поселился в Мишенском, куда перевез с собой целую библиотеку и где жил отдельно от Буниных вместе с А. Г. Жуковским в скромной мансарде, «на чердачке флигеля». Здесь с 1802 по 1808 в полном уединении, посреди исключительно живописной природы, Ж. интенсивно занимается самообразованием, стремясь развить свой ум и характер и воспитать в себе «добродетель» и истинно-гуманные чувства.



Лишенный, по собственному характерному для данной группы признанию, «способностей публичного человека», юный чувствительный мечтатель открывает в себе зато приятные наклонности «быть человеком, как надобно», тем, что в эпоху сентиментализма любили называть die schöne Seele — прекраснородушием. Начинается серьезная литературная деятельность. Первым произведением, сразу обратившим на него всеобщее внимание, было «Сельское кладбище» [1802] — вольный перевод элегии английского сентименталиста Грея. В следующем году появляется повесть «Вадим Новгородский», написанная в подражание историческим повестям Карамзина. С 1805 — 1806 поэтическая продукция Ж. быстро возрастает, достигая своего высшего расцвета в 1808 — 1812. В 1815 Ж. становится одним из главных участников лит-ого кружка «Арзамас», в шуточной форме ведшего упорную борьбу с консерватизмом классической поэзии (см. «Арзамас»). Влияние Ж. в эту пору достигает своего апогея.

В тот период, когда складывался поэтический стиль молодого Ж., русское помещико-дворянское общество особенно остро стало переживать неизбежные последствия того экономического кризиса натурального хозяйства, к-рый был вызван быстрым ростом городской торговли и промышленности. Старые феодально-крепостнические

формы натурального хозяйства все более и более теряют свое значение. И если крупные помещики и так называемые «екатерининские орлы» все еще продолжают

Памятник прямой дружбы

*Vous en qui tout d'un coup avertis,
Sont de grace et tout de plumes,
Si ce plaisir est dans votre cœur,
Neuf et la rupture du monde*



1806. 170ктябрья.

Рисунок Жуковского в альбом М. Протасовой

беспечно прожигать свою жизнь и расточать в столицах веками накопленные богатства, то наиболее просвещенные слои среднего дворянства первые осознают всю ту социальную опасность, какая грозой тучей нависла над безраздельно господствовавшим еще классом. Умножаются попытки поднять свое благосостояние новыми буржуазными методами, приобретает огромную популярность экономическое учение Адама Смита и т. д. Эти условия русской действительности конца XVIII и начала XIX вв. и вызвали новые психоидеологические настроения наиболее просвещенной части поместно-дворянского общества. Тяга в свои заброшенные поместья быстро становится всеобщим явлением в этой социальной среде. Все стремятся на лоне природы отдохнуть от шума и блеска столиц и пытаются в сельской тиши, в непосредственной близости к «поселениям» оформить свое гуманное мировоззрение. Так возникает русский сентиментализм, зародившийся не в среде молодой буржуазии, как на Западе, а в среде буржуазизирующегося поместного дворянства. Этим объясняется то, что сентиментальная школа Карамзина — Жуковского оказалась

течением, лишенным глубоко прогрессивных элементов, к-рые характеризовали жизнь и мирозерцание на Западе. Этим же наконец объясняется то, что в условиях феодально-крепостнической действительности русский сентиментализм, имея в числе своих адептов кн. Шаликова, с одной стороны, и гр. Аракчеева — с другой, объективно был социально-реакционным явлением.

На этой социальной базе и вырастает поэтическое творчество Ж. Оно питается той же усадебной действительностью, на почве к-рой выросла почти вся русская лит-ра 10-х и 20-х гг. Однако в настроенности Ж. нет ничего от эротики или пессимизма аристократической лирики (Батюшков, Баратынский). Точно так же чужды ему и выросшая на мелкопоместном корню политическая патетика рылеевской поэзии и напыщенная торжественность эпигонов придворного стиля. Груша, на к-рую опирался в своем творчестве Ж., это среднепоместное дворянство, культурное и независимое, тесно связанное со своей усадьбой и на лоне ее погрузившееся в утонченную созерцательность.

«Мне рок сулил брести неведомой стезей,
Быть другом мирных сел, любить красы природы,
Дышать под сумраком дубравной тишины
И, взор склонив на цевны воды,
Творца, друзей, любовь и счастье воспевать».

В своей поэзии Ж. выражает весь комплекс психических переживаний этой среднепоместной группировки. Уединенная,



идиллически-созерцательная жизнь на лоне девственной природы, вблизи сельского кладбища, и трогательный образ безвременно погибшего юного поэта; счастливая

жизнь «богатых здравием и чистых душою» простых «поселян» и «презренное счастье вельмож и князей»; суровое осуждение той новой жизни, «где золото множится и вянет цвет людей»; гуманное сочувствие обездоленным «поселянам», среди которых немало великих дарований гибнет от нужды и горя, так как их «гений строгою нуждой был умерщвлен»; культ нежной дружбы («Прощание», «Тургеневу») и настойчивые советы «хранить с огнем души нетленность братских уз» — таково в общем содержание этой поэзии. Для чисто любовной лирики Ж. особенно характерны при этом мотивы печальной разлуки с любимым существом и вера в грядущее свиданье с ним:

«Любовь, ты погибла;
Ты, радость, умчалась;
Одна о мигушем
Тоска мне осталась»

(«Тоска по милой»).

«Сей гроб — затворенная к счастью дверь,
Отворится... жду и надеюсь.
За ним ожидает спутник меня,
На миг мне авившийся в жизни»

(«Теон и Эскиль»).

Сентиментальная устремленность этого творчества приобретала в ту эпоху «страшной литературной войны» между старым и новым направлениями значение могучего протеста против напыщенно-торжественного стиля псевдоклассиков и лит-ых вкусов светских и бюрократических кругов.

Начиная с 1817, когда Ж. был назначен при дворе чтецом, а затем и преподавателем великого князя и воспитателем цесаревича Александра Николаевича, в творчестве его обнаруживается заметное тяготение к переводам. Приближенный к придворным кругам, поэт постепенно порывает свои связи с прежними друзьями, для к-рых «нехватает

«смирного болтливому сказочника», в «припудренного Оссиана» и «гробового прелестника» для развлекающихся фрейлин царского двора. Посвященные последним стихам



Иллюстрация к «Балладам» Жуковского, 1828
(грав. М. Иванова)

Ж. даже не опубликовывались, а издавались исключительно «для немногих». Только изредка появлялись его переводы (преимущественно баллады) из Шиллера, Соути, Уланда и др. К этому периоду относятся и переводы таких популярных у нас баллад, как «Кубок», «Перчатка», «Поликратов перстень», «Жалоба Цереры», «Элевзинские празднества» и т. п. Заметное оживление переводческой деятельности Ж. наступило в самый последний, четвертый период его жизни, когда после двадцатипятилетней службы при дворе [1817 — 1841] Ж. наконец освобождается от этих обязанностей. В ту пору и появились двухтомный перевод «Одиссеи» Гомера [1848 — 1849], поэма «Рустем и Зораб» [1848] и др., наконец последняя поэма Ж., носившая автобиографический характер и оставшаяся незаконченной — «Странствующий жид».

Переводы Ж., составляющие большую часть всей его литературной продукции,



Концовка к «Песню во стане русских воинов»,
изд. 2-е, 1813 (грав. М. Иванова)

«время», и со всей интеллигентной средой среднепоместного дворянства. Дворянская среда, глубоко чуждая социальной настроенности Ж., скоро превратила его в

сыграли в истории русской литературы огромную роль и дали Пушкину основание называть своего учителя таким «гением перевода», к-рый «в бореньях с трудностью

невучести и разнообразию ритмики и метрики не может сравниться ни один из поэтов допушкинской поры, исключая разве Батюшкова. Уже Н. Полевой восторгался Ж. как самым гармоническим поэтом русской литературы: «Отличие от всех других поэтов — гармонический язык, так сказать, музыка языка, — навсегда запечатлело стихи Ж. Ж. играет на арфе: продолжительные переходы звуков предшествуют словам его и сопровождают его слова, тихо припеваемые поэтом только для пояснения того, что хочет он выразить звуками». Эти впечатления современных подтверждены анализом современных нам литературоведов, обнаруживших у Ж. необычайную сложность мелодических ходов, богатство интонаций — «стройные, архитектурно обдуманые формы интимной лирики» (Эйхенбаум).

В истории русской литературы Ж. сыграл огромную роль как лучший у нас представитель определенного, так наз. сентиментального стиля (см. «Сентиментализм»), как «гений переводов», составлявших почти три четверти его лит-ой продукции и включивших в обиход русской литературы лучшие



Майдель. Фронтиспис к «Налю и Дамаянти» (изд. 1844)

силач необычайный», и утверждать, что «никто не имел и не будет иметь слога, равного в могуществе и разнообразии слогу его». По мнению же Ал-дра Веселовского, «из такой-то борьбы с языком, в поисках за новыми средствами выражения вышел стиль Ж., сложились его любимые сравнения, поэтические образы: сходит „ночная росистая тень“, „ветер улегся на спящих листьях“, звук арфы „тише дыханья играющей на листьях прохлады“, лес полон „душой весны“, слышен „шум теплых облаков“ и т. д.». Деятельность Ж.-переводчика тесно связана с его поэзией: по большей части, проходя мимо образов неистового зап.-европейского романтизма, он с особенной любовью популяризировал для русского читателя идиллии Гебеля, меланхолические баллады Уланда, кладбищенскую элегию Грея.

Одним из главных достижений Ж. был его стих, с к-рым по звучности, мелодичности,



Майдель. Рисунок к «Ундине» (изд. Смирдина, СПб., 1857)

произведения английской и немецкой романтической поэзии. Последнее давало в свое время многим основание называть Жуковского «балладником», а стиль его творчества

квалифицировать как «сентиментальный романтизм» (П. Н. Сакулин).

Общественное значение поэзии Ж. было велико. Уже в нач. 20-х гг. прогрессивная



Волок. Иллюстрация к «Ундине» [1902]

молодежь перестала ощущать всю «сладость его стихов» — этих меланхолических звуков «золотой арфы в лунную ночь», и «стала искать поэзию в действительности», не в уединенной личности, а «в широких движениях общественного организма» (Веселовский). Эти новые лит-ые вкусы и общественные запросы вполне удовлетворяют Пушкин, Грибоедов, Лермонтов и Гоголь. Поэтические же традиции «Лебединого пращура» продолжали впоследствии такие поэты, как Фет, Тютчев и плеяда символистов.

Библиография: 1. Лучшее собр. сочин. Ж. вышло под ред. и с биографическим очерком проф. А. Архангельского в прилож. к журналу «Нива» за 1902 (переведено Наркомпросом в 1918 в трех томах). До этого наиболее полным было издание под ред. П. Ефремова (несколько изд.).

И. Полевой Н., Повести и баллады Жуковского, Очерки по истории русск. литературы, ч. 1, СПб., 1839; Плетнев П., О жизни и сочинениях Жуковского, СПб., 1853 (также в Собр. сочин., т. III, СПб., 1885); Грот Я., Очерки жизни и поэзии Жуковского, СПб., 1883; Невзоров Н., Жуковский и его воспитательное значение для русск. общества, Казань, 1883; Загарин П., Жуковский и его произведения, изд. 2-е, М., 1883; Зейдлиц К., Жизнь и поэзия Жуковского, СПб., 1888; Тихомиров Н., Собр. сочин., т. III, ч. 1 и 2, М., 1898; Чехихин В. С., Жуковский как переводчик Шиллера, Рига, 1895; Лазурский В., Зап.-европейский романтизм и романтизм Жуковского, Одесса, 1901; Сакулин П., Взгляд Жуковского на поэзию, «Вестник воспитания», 1902, V; Веселовский А. Д., Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения, СПб., 1904 (изд. 2-е, П., 1918); Его же, Жуковский и А. И. Тургенев в литературных кружках Дрездена, «ЖМНП», 1905, V; Белинский В., Собр. сочин., т. VIII, под ред. С. Венгера,

СПБ., 1907; Резанов П. И., Из размышлений о сочин. Жуковского, вып. I, СПб., 1906, вып. II, П., 1916; Котляревский Н., Литературные направления Александровской эпохи, СПб., 1907 (изд. 3-е, СПб., 1917); Грузинский А., Литературные очерки, М., 1908; Пыпин А., Характеристика литературных мнений от 20-х до 50-х гг., изд. 4-е, СПб., 1909; Веселовский А. Д., Западное влияние в новой русской литературе, изд. 5-е, М., 1916; Эйхенбаум В., Мелодика русского лирич. стиха, П., 1922; Сакулин П. Н., Русская литература, ч. 2, М., 1929. Наиболее ценны работы Александра Веселовского, Резанова и Эйхенбаума.

III. Мезьер А. В., Русск. словесность с XI по XIX ст. включит., ч. 2, СПб., 1902; Владиславлев И. В., Русск. писатели, изд. 4-е, Гиз, Л., 1924; Его же, Литература великого десятилетия, т. I, М., 1928. Я. Якобсон

ЖУЛАВСКИЙ Юрий [Jury Żulawsky, 1874—1915] — известный польский поэт, писатель и драматург, пробовавший также свои силы и в критических и философских этюдах («Prolegomena», 1902, «Benedykt Spinoza», 1903). Поэзия Ж. носит философический характер. Общий тон творчества Ж. определяется основными для «Молодой Польши» тенденциями: отказом от социальной тематики, презрением к действительности, устремлением в «иные миры» и пессимистической настроенностью. К наиболее популярным произведениям Ж. относятся «Na srebrnym globie» (На серебряном шаре, 1903), «Eros i Psyche». Первое представляет роман о гибели людей, перенесенных на луну; второе — драматическую фантазию о безнадежных поисках Пенхен, которая находит повсюду лишь пародию на Эроса. Кроме «Эроса и Пенхен», шедшей с успехом в середине 90-х годов и на русских сценах, следует назвать еще драму Ж. «Конец Мессии». В своих драматических произведениях Ж. типичный «модернист», во многом схожий с Ст. Пшибышевским. Из прочих произведений Ж. можно назвать: стихи — «Z domu niewoli» [1902], «Poezye» (4 тт., 1909), — беллетристические вещи: «Kuszenie szatana» (Искушение сатаны, 1909), «Bajka o czlowieku szesliwym» (Сказка о счастливом человеке, 1910), «Stara ziemia» (Старая земля, 1911), «Zwycigzca» (Победитель, 1910), «Laus feminae» (Похвала женщине), «Powrot Profesora Butrum» (Возвращение профессора Бутрим). г. к.

ЖУМБАЕВ Магжан [1896 —] — казахский поэт. Происходит из зажиточной семьи. Учился в татарской средней школе, медресе, в Омской учительской семинарии, окончил Московский литературно-художественный институт. Лит-ую деятельность начал в 1909 — 1910. Первый сборник стихов Ж. — «Шолпан» — вышел в 1912. До 1917 Ж. сотрудничает в газете «Казка», журнале «Айкаб» и редактирует рукописный журнал учащихся «Балалан» в Омске.

Ярый националист по политическим убеждениям, Ж. в 1917 был выдвинут казахской национальной партией «Алаш» в члены Учредительного собрания, работал в губернских комитетах партии «Алаш» и в правительстве «Алаш-орда». В своих стихах, фельетонах и отдельных публицистических статьях проповедует националистические идеи, подчас переходящие в реакционный шовинизм. После Октябрьской революции Ж. становится

ярм пантюркистом. Спасение казакского народа видит в объединении всех тюркских народностей всего Востока против Октябрьской революции и Запада.

Все творчество Ж. носит сугубо политический характер. Его политическое лицо особенно ярко выражено в стихах: «Восток», «Пророк», «Свобода», «Огонь», «Израильский человек», «Товарищу», поэмах: «Эртеги», «Батыр-Баян» и «Коркыт», в которых Ж. восхваляет прошлое казакского народа, быт старой казакской знати, идеализирует Восток, проклинает Запад и людей, вносящих раздор (классовую борьбу) в среду казаков. Освободить и облагородить казакский народ должна буржуазная интеллигенция. Как носительницу свободы Ж. приветствует Февральскую революцию — «небесную гостью» — и проклинает Октябрь, ее сменивший. «Свобода затрепетала, опять льются реки крови, снова убийства, грабежи, обман. Все подонки человеческого общества, самая низшая толпа добилась своей цели. Навозные жуки, вонючие хрюкающие свиньи своими грязными словами и действием коснулись небесной гостью. Вонючие жуки, поганые свиньи, ваше желание сбылось. Свобода, священный ангел, уже взмахивает крыльями, чтобы улечь» («Свобода»). Покорять ненавистный Запад идет поэт — пророк Востока: «Я иду, я иду, я иду, Сын солнца — огня, потомок славных гуннов. Я пророк. Иду я, пророк, несу свет солнца, огня. Ты, Запад, жди меня и заучивай свою повинную молитву» («Пророк»).

За последние годы, в связи с укреплением советской власти в Казакстане, с ростом классового сознания трудящихся масс Ж. внешне сменил вехи. Ряд стихотворений и несколько поэм, написанных за последнее время: поэма «Жусыб-хан» (сказки из персидской жизни), «Таксан Тобы» и др. лишены прежней воинственной враждебности. Некоторые критики Казакстана даже стремятся реабилитировать Ж. перед советской общественностью. Однако в новых стихах Ж. слышатся старые ноты: клевета на революцию и отстаивание интересов байства и буржуазии.

Библиография: I. Сборники стихов Ж. вышли тремя изд.: первое — Казань, 1912; второе — Казань, 1922; третье — Ташкент, 1923. Из педагогической лит-ры Ж.: Методика родного языка для начальных школ, М., Центриздат, 1925; Савагити бол, букварь для взрослых, изд. 4-е, Центриздат, М., 1929.

II. А. Вямаутов, журн. «Л. Ж.», 1925, № 5; Тогжанов, Центриздат, М., 1925.

А. Б.

ЖУПАНЧИЧ Отои [Župančič, 1878 —] — современный словинский поэт-драматург. Родился в Вилой Крайне — области, где распространен наиболее чистый словинский яз. Учился в Венском университете. Много путешествовал. С 1912 состоит постоянным драматургом люблянского театра. Лит-ая деятельность Ж. продолжается свыше 30 лет. Он принадлежит к поколению словинских писателей, пришедших в лит-ру под знаменем неоромантизма и символизма и сменивших старую псевдорелигиозную школу. Ж. выделяется из среды не только своих современников, но и

вообще находящихся в живых словинских писателей, как мастер слова, литературная деятельность к-рого оказала исключительно сильное влияние на культуру современного словинского яз.

Первые книги стихов Ж. — «Чаша опьянения» [1899], «Над равниной» (Cez plan, 1904), «Разговоры с собой» (Samogovori, 1902) — отражают сложные душевные переживания поэта. Но даже и тут сквозь субъективные и интимные переживания автора прорываются социальные мотивы. Поэт пытается осознать положение словинской народности — «страдающего миллиона» — среди окружающей его со всех сторон враждебной стихии. В поэме «Дума» Ж. с особой силой отразил трагедию этой народности, умирающей под пагубным влиянием капитализма. Сборник стихов «В заре Вита» [1920] уже более насыщен социальными мотивами, особенно стихи, написанные во время войны, в к-рых Ж. обличает ту часть словинского общества, к-рая легко денационализировалась и примирилась с порабощением.

Но все эти протесты носят у Жупанчича типично буржуазно-интеллигентский характер. У него нет правильного понимания социальных процессов и нет социального идеала. Вместо определенных призывов к борьбе с иностранным капитализмом (Австрия, Америка) и с капиталистической экспансией он призывает к какому-то туманному «единству творческого духа». В поисках этого духа и особой «народной души» Ж. углубился в историю Словении и написал историческую трагедию в стихах «Вероника Десенишка» [1924] и сатирическую эпопею «Ерал», — по отзыву критики, самое значительное произведение Ж.

Если социальная значимость тематики Ж. слаба, то не подлежит сомнению высокая ценность его словесного мастерства. Об этом свидетельствует и тот факт, что Ж. искусно перевел 10 драм Шекспира, ряд английских, французских и итальянских классиков (Диккенс, Честертон, Мольер, Вольтер, А. Франс, Данте и др.). С именем Ж. связан значительный подъем словинской поэзии.

Библиография: П. Prijatelj I, Govor o Župančiču, 1909; Cankar Sidor, Obiski, 1920; Grafenauer, Zgodovina novejšega slovenskega slovstva, Ljubljana, 1920; Prijatelj Ivan, Slovenska književnost, Beog., 1920; Wolfman, Slovinske dramske, Bratislava, 1925. М. Скачков

ЖУРБА Янук [Ивашин] — белорусский поэт. Начал печататься в 1909 в газете «Наша нива». В период с 1909 по 1913 его стихотворения появляются в «Маладой Беларусі» и других националистических изданиях. Хотя Ж. и принадлежит к плеяде «нашенивцев» (см. «Белорусская литература»), он по мотивам творчества несколько отличается от них. В его стихотворениях очень редкими являются мотивы «журбы і нядолі», жалобы на судьбу, недовольство, грусть, беспричинное разочарование, столь обычные в то время в белорусской мелкобуржуазной литературе. В противовес им Журба призывает к труду, к созидательной работе, к самостоятельности

(«Оклич»), к трезвому взгляду на жизнь («За праду»).

Оптимизм Ж. навеян однако не революционными перспективами, не призывом к борьбе за социальное и национальное освобождение, а буржуазным позитивизмом, «просветительски мирным» стремлением автора к распространению знаний в народе, приучению его к культурным формам труда. В лирике Ж. преобладают пейзаж, субъективные переживания, мотивы любви, разочарования и т. д.

В послереволюционный период вышел отдельной книгой сборник его стихов «Заранкі», ряд произведений печатался в журналах: «Маладняк», «Маладняк Калініншчынь», газетах «Савецкая Беларусь», «Наш працаўнік».

«ЖУРНАЛ ДЛЯ ВСЕХ» — иллюстрированный популярный ежемесячник; начал выходить в СПб. в 1896, под редакцией Д. А. Генике, с конца 1898 издавался В. С. Миролюбовым. Под его руководством журнал получил характер разностороннего лит-ого издания. Наряду с начинавшими тогда писателями (Леонид Андреев, Куприн, Арцыбашев, Зайцев и т. д.) в нем печатались писатели старого поколения (Станюкович, Мамин-Сибиряк и др.). Помимо художественной лит-ры «Ж. для в.» давал место и статьям научно-популярного характера (Кони, Ключевского и др.). Разносторонность и доступность его по цене (1 р. в год) создали ему массовый тираж. «Ж. для в.» был закрыт в 1907. Популярность «Ж. для в.» использовал Бенштейн, который с 1908 стал издавать «Новый журнал для всех». Первое время редактором был В. А. Поссе. «Новый журнал для всех» просуществовал до 1916.

В 1922 — 1925 издавался в Ленинграде «Красный журнал для всех» под редакцией Сверчкова, затем И. Флеровского и др. Наряду с беллетристкой в журнале помещались научно-популярные статьи. С сентября 1928 в Москве о-во пролетарских писателей «Кузница» стало выпускать под названием «Журнал для всех» (изд. «ЗИФ») ежемесячник лит-ры, искусства, науки и общественной жизни, в 1930 переименованный в «Пролетарский авангард». Журнал отводит большое место очеркам и статьям по вопросам рабочего быта. В советской журналистике он является опытом массового журнала, рассчитанного на читателя из пролетарско-крестьянского актива и трудовой интеллигенции.

«ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА НАРОДНОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ» [1834 — 1917] — преобразован из «Записок департамента народного образования». В журнале, наряду с официальными распоряжениями правительства и сведениями о народном образовании, публиковались научные работы по всем областям знания. Наибольшее место занимали: педагогика, история, история лит-ры, языковедение, классическая филология. В этом издании было напечатано много материалов и исследований по древней русской

лит-ре. К «ЖМНП» издано несколько указателей напечатанных в нем статей (СПБ., 1899, 1903 и 1911, и ранее — за годы 1866 — 1891 — в самом журнале). Последняя книга (ноябрь — декабрь 1917) вышла под редакцией П. И. Лебедева-Полянского. Официальная часть содержала распоряжения Временного рабочего и крестьянского правительства: в этом же номере было опубликовано извещение, что с 1918 вместо «ЖМНП» будет выходить двухнедельный журнал «Народное просвещение», социалистический, общественно-политический, педагогический и научный орган, издаваемый Народным комиссариатом просвещения.

ЖУРНАЛЫ ДЕТСКИЕ — см. «Литература для детей».

ЖУРНАЛЫ ЗАПАДА. — Как особая разновидность периодической печати в широком смысле слова Ж. появляется в Европе в XVII в., прежде всего в ученой среде. Этот старейший тип журнала представляет — подобно газете — более или менее случайный подбор различных сведений и сообщений. Но в то время как в газете этот материал черпали из политической области, в раннем Ж. его черпали в науке. Первый европейский Ж. появился во Франции, в начале 1665: «Journal des Savants» (сначала еженедельник, а затем двухнедельник, издававшийся Denys de Sallo, о чем см. подробнее у Karl'a Schottenloher в его книге: «Flugblatt und Zeitung», Berlin, 1922). За ним в том же году последовали в Англии «Philosophical Transactions», в 1668 в Риме — «Giornale de Letterati», в 1682 — издававшиеся на латинском языке в Лейпциге «Acta eruditorum» и т. д. Почти все названные Ж. были посвящены гл. обр. естественным наукам, художественная лит-ра не находила в них отражения. Только в XVIII в. лит-ра начинает постепенно проникать в Ж. Так напр. в Германии (а частью в Англии и Франции) чисто лит-ые Ж. вырастают из моралистических, количество к-рых в XVIII в. измеряется сотнями (Ж. Готшеда «Das Neueste aus der anmutigen Gelehrsamkeit» за 1761 насчитывает в своем указателе немецких периодических изданий, выходящих с 1713 по 1761, 178 названий моралистических Ж.). Наибольшей популярностью пользовался выходивший с 1724 в Гамбурге «Der Patriot», затем последовали: «Der aufrichtige Patriot», «Der allgemeine und allerseits verbessernde Patriot», «Der deutsche Patriot in der geselligen Welt» и т. п. (интересную характеристику немецких Ж. этого времени см. в книге Joachim Kirchner, Die Grundlagen des deutschen Zeitschriftwesens, Lpz., 1928). Но и первые литературные Ж. (а таким первым литературным Ж. в Германии можно считать Ж. Готшеда, ратовавшего за усиление воспитательного влияния поэзии на человека: «Beiträge zur kritischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit», 1732 — 1744) проникнуты моралистическими тенденциями. «Для восходившей буржуазии

XVIII в., — пишет в своем „Очерке развития западных лит-р“ Фриче, — в Англии, уже перестраивавшей жизнь по своему образу и подобию, во Франции, готовившейся

LE
JOURNAL
DES
SCAVANS,

De l'An M. DC. LXV.

Par le Sieur

DE HEDOUVILLE.



A AMSTERDAM,

Chez PIERRE LE GRAND.
M. DC. LXXIV.

покончить со старым порядком и установить свое господство, в Италии, готовившейся повторить французский пример, в Германии, только еще пробуждавшейся в лице своей интеллигенции к классовому сознанию, — художественная литература была не чистым искусством, не средством эстетических переживаний, а прежде всего орудием классовой борьбы и классового воспитания, — борьбы против господствующего дворянского класса и воспитания членов своего буржуазного класса. Отсюда преобладающий моральный и гражданский характер лит-ры этой эпохи». Понятно так. обр., почему в этот период пользовались громадным успехом моралистические, в широком смысле слова, Ж. английских писателей — Аддисона [1672 — 1719] и Стиля [1672 — 1729] «The Tatler», «The Spectator», «The Guardian», к-рые оказывали такое влияние на немецкие моралистические Ж. Первые лит-ра появлялись уже в готшедовском моралистическом Ж. «Die vernünftigen Tadelrinnen» [1725 — 1726]. Несмотря на то, что лит-ра все больше начинает закреплять свои позиции, чисто лит-ые Ж. не могут удержаться и после того, как волна моралистической журналистики убывает. Пробудившаяся политическое самосознание буржуазии требовало соответственной журналистики. Основанный напр. в Германии Шиллером Ж. «Horen» [1795 — 1797], который

должен был носить строгий литературно-эстетический характер, а в 1798 Ж. «Prorulläen» того же направления потерпели неудачу; последний просуществовал всего два года. Как отмечает Schottenloher, безнадежной задачей было в это время напряженной политической борьбы увлекать людей в «мир красоты», чтобы заставить их забыть мир «грубой действительности». Тот тип литературного журнала, который выработался в результате борьбы между чисто политической и чисто лит-ой тенденцией, явился в сущности определительным для всех последующих форм широкой лит-ой журналистики. Это — сочетание общественно-политического и лит-ого материала, объединенного общностью устремлений и социальной установки. В Германии первым образцом такого Ж. был основанный в 1773 Виландом «Der deutsche Merkur». Самое название Ж. указывает на его связь с старейшим французским Ж. «Le Mercure François» [1605 — 1644], бывшим в XVII веке одним из важнейших органов французской конституционной партии; к этому французскому Ж. в известном смысле приближается Ж. Виланда (о «Mercure François» см. подробнее в книге P. Daniel Svetozarskij, Le groupe littéraire de la Minerve Française, P., 1927). Давая в своем Ж. место выдающимся представителям лит-ой современности (наряду с Глеймом, Якоби и др. здесь печатались Шиллер и Гёте), Виланд проводил определенную политическую

Der
Patriot

vom Jahre

MDCCXXIV, MDCCXXV

und

MDCCXXVI.

Mit einem Register über alle
drey Jahr.



Hamburg,

bey Johann Christoph Herbig.

линию. Он один из первых довольно тщательно разработал понятие «общественного мнения». Подобно журналу Виланда в Германии старейший литературный Ж. Англии

«Edinburgh Review» [1755, в Англии вообще впервые в Европе появилось ревью (обозрение), это — «Monthly Review», 1749 — 1831] стал ориентироваться на общественность. Как известно, Англия после Великой французской революции повела решительную политику подавления Ирландии и Шотландии, и «Edinburgh Review» боролось с английским влиянием, с моральным и политическим индифферентизмом шотландцев. В эпоху Великой революции большинство французских Ж., начавших с лит-ры, превратилось в политические органы, отражающие идеологию борющихся партий (роялистов, жирондистов и якобинцев). Революционная печать того времени в целом, как указывает Генрих Кунов, дает чрезвычайно поучительный материал для понимания революционного процесса и различных направлений, по которым шел этот процесс. «Революционная жизнь бьет из этой литературы несравненно сильнее и с большей непосредственностью, чем из парламентских прений». Среди журналов этой эпохи выделяются реакционные «Деяния апостолов», «Французский Меркурий», либераль-

брабантские революции» Камилла Демулена, якобинские журналы Приюдома, «Парижские революции», «Друг народа» (L'ami du peuple) Марата и др.

THE

SPECTATOR.

VOLUME *the* SECOND.

L O N D O N :

Printed for J. and R. TONSON and S. DRAFER.

M DCC XLVII.

Основные вехи развития лит-ого Ж. уже намечают и формальные особенности этой разновидности прессы. Связанный через своих предшественников (научные и моралистически-общественные Ж.) с газетой, лит-ый Ж. часто в самом названии отражает еще газетные признаки. Так напр. столь распространенное название, как «Mercur» (Mercur у немцев, Mercurjus у поляков), происходит, по мнению Кирхнера, от слова Mercurius, которое в период англо-испанских войн обозначало последние военные известия и указывало на быстроту передачи сообщения. Этим и объясняется первоначальное использование этого наименования для газеты. Точно так же в названии немецких лит-ых Ж. XVIII века «Briefe» (Письма — напр. название первого подлинно-значительного литературно-критического Ж., издававшегося Лессингом и Николаи, — «Briefe, die neueste Literatur betreffend», 1759) есть следы газетного происхождения Ж.; старейшие образцы газет известны именно в форме писем (см. об этом в названной

Beiträge

Zur

Kritischen Historie

Der

Deutschen Sprache, Poesie
und Beredsamkeit,

herausgegeben

von

Einigen Mitgliedern der Deutschen
Gesellschaft in Leipzig.

Erstes Stück.

Leipzig,

Bei Bernhard Christoph Breitkopf. 1722.

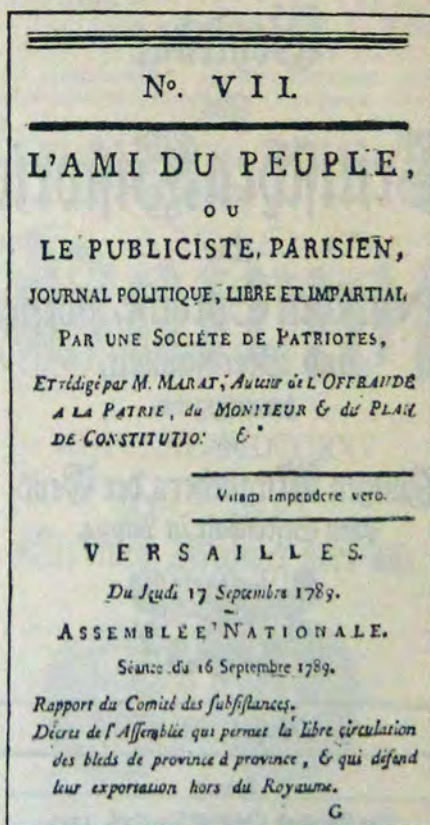
ные «Парижский журнал», «Национальная газета» и «Курьер Прованса» Мирабо, Ж. жирондистов «Курьер из Версаля в Париж и из Парижа в Версаль», «Французские и

книге Кирхнера). От исторически-политической журналистики идет и особенно распространенная в ранних литературно-критических Ж. диалогическая форма, введенная

Nouvelles Littéraires» (или приближающийся к нему польский «Wiadomosci literackie»), сохраняя формат газеты, является уже еженедельным Ж., а современный немецкий еженедельник «Die literarische Welt» (Берлин) уже отказался от газетного формата. В области научного литературоведения мы имеем только Ж. (напр. немецкий «Euphoriön»), литературно-критические произведения дают и «газетоподобные» Ж., и ежемесячники, и т. п. То же относится и к чистым литературно-художественным периодическим изданиям и ко всякого рода «petites revues», являющимся органами определенной группы и помещающим гл. обр. произведения «своих» (например современный французский ежемесячник «La Muse Française», где почти исключительно печатается художественный материал — стихи и проза). Наибольшей сложностью отличается конечно основной тип литературного журнала — журнал литературно-политический. Так напр. современный французский Ж. — «La Nouvelle Revue Française» — складывается обычно из основного — отличного от прочих и по шрифту — отдела, куда входит



Томазиусом в 1688 еще в первом общелитературном (а не узко научном) Ж. на немецком языке и продолженная напр. в смешанном литературно-критическом Ж. Тенцеля «Monatliche Unterredungen einiger guten Freunde von allerhand Büchern und anderen annehmlichen Geschichten» [1689 — 1698]. Размеры и характер периодичности отдельных лит-ых Ж. также создают постепенность в переходе от газеты к Ж. Если напр. выходивший в 1833 — 1834 в Париже «космополитический» (желавший отражать лит-ое движение главнейших европейских стран) Ж. «L'Europe Littéraire» появлялся в почти газетном формате три раза в неделю (см. посвященную этому Ж., а также его предшественникам, работу Thomas K. Paffrey, L'Europe littéraire, un essai de périodique cosmopolite, P., 1927), то современный французский еженедельник «Les



художественный материал, статья, трактующая злободневную политическую тему в связи с какой-нибудь работой, ей посвященной, и раздела «Notes» — рецензий

на книги по всем видам искусства, внутренних и международных лит-ых обозрений и т. д. Примерно та же конструкция характерна и для современного немецкого литературно-политического журнала «Die neue Rundschau» и т. п. Конструкция лит-ого журнала стоит в тесной связи с периодичностью его выпуска. Характер этой последней, наметивший, как выше указано, переход от газеты к Ж., претерпел со времени выхода первых Ж. существенные изменения. Так, если сейчас выпуск журнала точно закрепляется, то в XVIII в. понятие периодичности было очень широким: Ж. выходили часто без определенных указаний о выходе следующего номера, иногда, правда, с соответственной оговоркой со стороны издателя. Устанавливая в зависимости от периодичности выхода Ж. деление на два основных типа — толстый и тонкий Ж., прежде всего надо выделить толстый Ж. с редкой периодичностью, приближающийся к «трудам обществ». Из иностранных современных журналов этого типа (научно-литературоведческих) можно

принципиального характера с ярко выраженной методологической установкой; характерно для данных журналов и то, что в них почти нет библиографии; последняя

REVUE

DES

DEUX MONDES.

TOME PREMIER.

TROISIÈME SÉRIE.

1^{re} FÉVRIER. — 3^e LIVRAISON.

PARIS,

AU BUREAU DE LA REVUE DES DEUX MONDES,

RUE DES BEAUX-ARTS, N. 6.

LONDRES,

CHEZ BAILLIÈRE, 219, REGENT STREET.

1834.

MERCURE
FRANÇAIS,
POLITIQUE, HISTORIQUE
ET LITTÉRAIRE;

COMPOSÉ par M. DE LA HARPE,
quant à la partie Littéraire; par M.
MARMONTEL, pour les Contes; & par
M. FRAMERY, pour les Spectacles.

M. MALLET DU PAN, Citoyen
de Genève, est seul chargé du Mercure
Politique & Historique.

SAMEDI 3 MARS 1792.



A PARIS,

Au Bureau du Mercure, Hôtel de Thou,
rue des Poitevins N^o. 18.

напр. назвать «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte». Материал этих Ж., посвященных общим и частным проблемам, — статьи

заменяется широкими обзорами, также с методологическим уклоном. Переход от рассматриваемого типа к тонкому журналу дает обычный ежемесячный Ж. с его разделами: литературно-художественным (куда входят и критические обзоры) и общественно-политическим при обязательном наличии библиографии, выделяемой по шрифту, а порой и отдельной пагинацией. Свообразный тип ежемесячника — смешанный художественно-литературный и политически-бытовой Ж., снабженный иллюстрациями, как например во Франции «Variétés», в Германии — «Der Querschnitt» и т. п. Являясь органами левых литературных групп (дадаистов, футуристов и т. п.), эти журналы строятся по принципу острой подачи материала, совершенно лишены «академизма», свойственного в той или иной мере другим толстым Ж., и используют иллюстрации в качестве самостоятельного отдела журнала. Здесь таким

PREMIERE ANNEE
MONDE 22

REVUE DE THORNDON 1928
LE ST. JOHNS

MONDE

Directeur: Henri BARBUSSE

REDACTEURS: G. LUTHERLIN & J. LUTHERLIN

LITTÉRAIRE, ARTISTIQUE, SCIENTIFIQUE, ÉCONOMIQUE ET POLITIQUE

UNIQUE DIRECTOR: A. GREGG & CO. 100 N. WASHINGTON ST. NEW YORK, N. Y. U.S.A.



L'ESPRIT NOUVEAU

REVUE INTERNATIONALE ILLUSTRÉE DE L'ACTIVITÉ CONTEMPORAINE

PUBLIANT LE 1^{er} DE CHAQUE MOIS

ARTS LETTRES SCIENCES

LITTÉRATURE

ARCHITECTURE PEINTURE SCULPTURE MUSIQUE

INDUSTRIE MÉTIERS ARTS ET APPLICATIONS

ESTHÉTIQUE EXPÉRIMENTALE ÉPIQUE DE L'INDUSTRIE MODERNE

PHILOSOPHIE SOCIOLOGIE ÉCONOMIQUE SCIENCE MORALE ET POLITIQUE

VIE MODERNE THÉÂTRE, DÉCORATION LES SPORTS LES FAITS

est un journal sans précédent

en qualité

pour le monde entier.

SOMMAIRE

Articles

Paul Gaudin

Clément Lacroix

Le Livre

Le Livre

Le Livre

Le Livre

Le Livre

Le Livre

Le Livre

Le Livre

Le Livre

Le Livre

Le Livre

Le Livre

Le Livre

Le Livre

Le Livre

Le Livre

Le Livre

Le Livre

Le Livre

Le Livre

Le Livre

Le Livre

Le Livre

Le Livre

Le Livre

Le Livre



ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU

100 RUE DE LA HARPE, 100 PARIS

5 ANS DE PUBLICATION

PARIS (IV^e)

DE 1928

contient 32 pages

32 illustrations

dont 28 hors-texte

et une reproduction

en couleurs d'un tableau

de Ch. Ed. Jeanneret

Illustrations

Un tableau de peinture abstraite

de E. Jeanneret

Le Livre de Fernand Lévy

Le Livre

Le Livre

Le Livre

Le Livre

Le Livre

Le Livre

Le Livre

Le Livre

Le Livre

Le Livre

Le Livre

Le Livre

Le Livre

Le Livre

Le Livre

Le Livre

Le Livre

Le Livre

Le Livre

Le Livre

Le Livre

Le Livre

Le Livre

VIII Jahrgang, Heft 3
Berlin, December 1928

PREIS M 1,50

DER QUERSCHNITT

BEGRÜNDET VON ALFRED FLECHTHEIM
HERAUSGEBER, H. V. WEDDERKOPF



IM PROPYLAEN-VERLAG / BERLIN

DEUTSCHE VIERTELJAHRSSCHRIFT

FÜR

LITERATURWISSENSCHAFT

UND

GEISTESGESCHICHTE



MAX NIEMEYER VERLAG · HALLE A. SAALE

6. JAHRG. 1928 HEFT 3

образом создается естественный переход к тонкому журналу — двухнедельному и еженедельному, чаще всего иллюстрированному, и отличающемуся от толстого Ж. более

яркой установкой на злободневность и фактичность. Из тонких журналов можно — кроме названных выше — отметить во Франции «Monde» и т. п.

Порой создается заметная разница между еженедельным и двухнедельным тонким журналом. В двухнедельнике пропадает иллюстрация, тщательней становится библиография и т. п. Такой двухнедельник — естественный этап на пути от обычного ежемесячного литературно-политического Ж. к неиллюстрированному лит-ому (чаще всего критико-библиографическому) еженедельнику, типа напр. немецкого еженедельника «Die literarische Welt».

Библиография: Периодическая печать на Западе, Сборн. статей, изд. «Образование», СПб., 1904 (статья: Берлин П., Очерки современной журналистики; Гроссман Г., Периодическая печать в Германии; Звездиц П., Развитие печати в Австрии; Сатурян Д., Очерк периодической печати в Англии; Лабриола А., Периодическая печать в Италии; Смирнов В., Периодическая печать во Франции; Пименова Е., Очерк истории развития печати в Англии; Гурвич П., Американская печать; Полвер Г. П., Культурные мотивы иностранной журналистики, «Русская мысль», 1895, X, XI; Лозани С., Ее величество пресса (о французской печати), с предисловием С. Ингулова, М., 1926; За кулисами французской печати, Сборн., предисловие К. Радека, Гиз, М. — Л., 1926; Один час моей карьеры. На воспоминаниях двадцати семи французских журналистов, перекл. Г. В. Паузера, Гиз, Л., 1928; Стеклов Ю., За кулисами современной печати, М., 1926. Подроб. указания по странам см.: Месьер А. В., Словарный указатель по книговедению, Л., 1924, стр. 187—190; 793—795; Dovyfat E., Der amerikanische Journalismus, mit einer Darstellung der journalistischen Berufsbildung, Stuttgart, 1927; Kirchner J., Die Grundlagen des deutschen Zeitschriftenwesens. Mit einer Gesamtbibliographie der deutschen Zeitschrift bis zum Jahre 1790, В. I, Lpz., 1928; Andrews A., History of British Journalism, 2 vv., L., 1869; Kautsky K., Der Journalismus in der Sozialdemokratie, «Die neue Zeit», 24 Jhr., 1905—1906; Williams J. B., A history of English Journalism to the foundation of the Gazette, L., 1908; Gonzalez-Blanco E., Historia del periodismo desde sus comienzos hasta nuestra época, Madrid, 1913; Junker S. C., Grundriss der Journalistik, W., 1920; Rossi O., Journalistische Dialektik, W., 1920; 1921; Warren L., Journalism, L., 1922; 1924; Yost C. S., The Principles of Journalism, N.-Y., 1924; Thorp A. F., Journalism to day, 1924; Fechter P., Dichtung und Journalismus; Bleyer W. G., The history of american Journalism, N.-Y., 1927; Meisz G., Die Zeitschrift. Eine wirtschaftsgeschichtliche Studie, Stuttgart, 1928; Baumert D. P., Die Entstehung des deutschen Journalismus, München, 1923.

III. Саппов С. Л., Journalism, a bibliography, N.-Y., 1924.
Л. Зундлоуиц

ЖУРНАЛЫ НАЦИОНАЛЬНЫЕ — см. *соответствующие национальные лит-ры.*

ЖУРНАЛЫ РУССКИЕ. I. ДВОРЯНСКИЕ ЖУРНАЛЫ ЭПОХИ РАСЦВЕТА КРЕПОСТНОГО ХОЗЯЙСТВА [XVIII в.]. — Как и на Западе, в России Ж. появились позже, чем первые печатные газеты. Их появление вызвано было развитием хозяйственной и общественной жизни и, в связи с этим, ростом культурных потребностей господствовавшего класса — землевладельческого дворянства. Понадобилось свыше полувека с того времени, как Петром I была создана первая (правительственная) газета, чтобы мог найти читателей первый русский Ж. «Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие» [1755—1797]. Издание его было начато в Петербурге Академией наук под ред. академика Герарда Фридриха Миллера. Однако прообразом научного журнала можно считать «Месячные исторические, генеалогические и географические примечания в Ведомостях», служившие приложением к издававшимся Академией наук «С.-Петербургским

ведомостям» [с 1728] и начавшие выходить под ред. того же Миллера, тогда еще адъюнкта, одновременно редактировавшего и газету. Для русских Ж. уже в момент их возникновения образцами служили Ж. французские, немецкие и английские (знаменитые «The Tattler», «The Spectator», «The Guardian», издававшиеся Стилем и Аддисоном в начале XVIII в.). «Ежемесячные сочинения», помещавшие как оригинальные, так и переводные научно-популярные статьи и литературно-художественный материал, быстро проложили дорогу для других Ж., рост которых начался с середины XVIII века. Вторым по времени появления был еженедельный чисто лит-ый Ж. «Праздное время, в пользу употребленное» [1759—1760], составившийся и издававшийся в Петербурге воспитанниками привилегированного дворянского учебного заведения — Шляхетного кадетского корпуса, — первое в России частное периодическое издание. Вслед за ним потянулся ряд литературных Ж., издававшихся писателями того времени: «Трудолюбивая пчела» [1759] Сумарокова, «Полезное увеселение» [1760—1762] Хераскова (первый появившийся в Москве Ж.), «Невинное упражнение» Богдановича [1763] и др. В последующие десятилетия XVIII века возник ряд журналов, откликнувшихся почти на все хозяйственные и культурные запросы столичного и провинциального дворянства. На протяжении всего XVIII в. Ж. был преобладающим видом русской периодики (за весь XVIII в. в России выходило только 3 газеты). От столичного читателя, разнообразного чтением свои досуги, Ж. все чаще начал обращаться к провинциальному читателю. Он стал проникать в помещичью усадьбу, служа здесь не только занятым средством убивать долгие деревенские вечера, но и практическим справочником в хозяйственном обиходе помещичьей семьи. Появились Ж., посвященные вопросам сельского хозяйства, экономики, домоводства, Ж. музыкальные, художественные, Ж. мод, для детей, театральные, духовные, медицинские, естественно-научные, исторические, юридические. Так. обр. за три последние десятилетия XVIII века впервые на русской почве наметились различные по содержанию типы Ж. О создании кадров провинциальных читателей из поместного дворянства свидетельствует также издание Ж. в провинции. Первым Ж., издававшимся в провинции, был «Уединенный походец» [1786], ежемесячно выходивший в Ярославле. Вслед за ним в Сибири появился издававшийся тобольским Главным народным училищем «Иртыш, превращающийся в Иппокрену» [1789]. Особняком стоит группа сатирических Ж., в большом количестве появившихся в конце 60-х и начале 70-х годов XVIII в.

Общественно-политический строй Российской империи и быт господствовавших

классов представляли много уродливых явлений, вызывавших на борьбу с ними представителей прогрессивной части земледельческого дворянства и буржуазии. Но не умея вскрыть социальные корни указанных зол, идеологи этих общественных слоев рассматривали их как результат невежества и верили в силу исправляющей идеи.

Инициатором новых изданий явилась Екатерина II, по мысли к-рой в 1769 стал выходить первый в России сатирический Ж.

ЕЖЕМЪСЯЧНЫЯ СОЧИНЕНІЯ

къ пользѣ и увеселенію
служащія.

Генварь, 1755 года.



ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ

при Императорской Академіи Наукѣ.

«Всякая всячина». Официальным издателем его состоял статс-секретарь Екатерины — Козицкий. Сатирическая журналистика быстро разрослась: в том же 1769 стали выходить «И то, и сio» Чулкова, «Ни то, ни сio» Рубана, «Поденьщина» Тузова, «Смесь», «Трутенъ» Новикова, «Адская почта, или переписка хромоногого беса с кривым» Эмина, в 1770 — «Парнасский щепетильник» Чулкова, «Пустомеля», в 1772 — «Живописец» Новикова, в 1774 — «Кошелек» его же. Неожиданный в условиях русского самодержавного режима расцвет сатирических Ж. мог иметь место благодаря тому, что коронованная корреспонденция французских философов надеялась, негласно руководя журналистикой,

использовать ее в своих целях. Выражавшие идеологию буржуазии и прогрессивно-дворянского сатирические Ж. екатерининской эпохи были стеснены в выражении общественно-политических взглядов и могли обращать жало своей сатиры главным образом на бытовые уродства жизни. Пока они осмеивали господствовавшую в дворянском обществе второй половины XVIII века галломанию, невежество, щегольство, они могли чувствовать себя безопасно. Из общественных зол сатира клеймила взяточничество чиновников, казнокрадство и в этом отношении также встречала сочувствие власти. Но попытки выступить против крепостного строя были в большинстве крайне робкими и свидетельствовали только о желании их авторов пробудить гуманное отношение к крепостным крестьянам. Расцвет сатирической журналистики был кратковременен. Уже в 1770 Новиков, прекращая издание своего «Трутеня», писал в «Расставании, или последнем прощании с читателями»: «Против желания моего, читатели, я с вами разлучаюсь». Возможно, это было результатом той полемики, к-рую «Трутенъ» довольно резко вел с официозной «Всякой всячиной». Тон статей о крестьянах в новиковском «Живописце» (автором помещенного здесь в 1772 «Отрывка путешествия в*** И***, Т***» считают Радищева) возбуждал недовольство крепостников. Все это могло вызвать со стороны Екатерины неприязненное отношение к сатирическим Ж., среди которых новиковские были самыми выдающимися. Учитывая это, издатели уже сами прекращали выпуск своих Ж. Разразившаяся вскоре же пугачевщина надолго поселила страх в помещиках и в самодержавии и конечно не могла способствовать появлению новых Ж. с прежней тематикой. После гибели первых сатирических Ж. общественная мысль находит приют в изданиях Новикова (см.). Став в 1775 масоном, он предпринял с филантропическими целями издание первого масонского Ж. «Утренний свет» [1777—1780], заполняя его рядом переводов из древних и новых философов. Являясь первым в России популярным философским Ж., «Утренний свет» нашел широкое распространение. В 80-х гг., когда Новиков в Москве в компании с другими масонами развернул широкую издательскую деятельность, появился ряд издававшихся им Ж., где помещались статьи философского, педагогического, научного, общественного содержания. Наряду с этим Новиков пытался вернуться к сатире в «Московском ежемесячном издании» [1781], а гл. обр. в «Вечерней заре» [1782] и ее продолжении — «Покоящемся трудолюбеце» [1784 — 1785]. Возродить сатирическую журналистику попытался также Крылов в журналах «Почта духов, или ученая, правственная и критическая переписка арабского философа Маликумулька

с водяными, воздушными и подземными духами» [1789], «Зритель» [1792], «С.-Петербургский Меркурий» [1793], где наряду с сатирическими зарисовками все в большей степени появлялся «серьезный» лит-ый материал. К этой поре Екатерина уже пережила свое увлечение сатирой. Ее пугало масонство, а еще больше революция во Франции, приведшая к казни короля и установлению мелкобуржуазной диктатуры якобинцев.

ТРУТЕНЬ,
ЕЖЕНЕДЕЛЬНОЕ
ИЗДАНИЕ,
на
1769 годъ,
МЪСЯЦЪ МАЙ.

Они работаютъ , а вы ихъ трудъ ядите.

Г. Сумар. въ XIII. притчѣ. I. книги.



ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ.

Вслед за расправой с Радищевым и Новиковым, арест которого [1792] оборвал всю его издательскую деятельность, закрытием «Зрителя» поплатился и Крылов.

В XVIII в. уже наметился в зародыше тип того «толстого» Ж., к-рый стал играть крупную роль в XIX в. не только как лит-ое, но и как общественно-политическое издание. В XVIII в. Ж. был или научно-лит-ым («Ежемесячные сочинения») или только лит-ым. Таким лит-ым изданием был в 1783—1784 «Собеседник любителей российского слова», ежемесячник, выпускавшийся Академией наук по инициативе ее директора, кн. Дашковой, при постоянном участии самой Екатерины. В противовес этому Ж., на страницах к-рого резкие выпады Фонвизина

тонули в фирмине, воскуряемом поэтами императрице, в лоскватых стихах второстепенных слагателей од, позже выдвинулся «Московский Ж.» [1791—1792] Карамзина, где свои произведения печатали также Державин, Дмитриев, Херасков и др. Этот Ж. пользовался по своему времени большим успехом как орган дворянского сентиментализма (в «Московском Ж.» были напечатаны «Письма русского путешественника», «Бедная Лиза»). Он содержал также лит-ую и театральную критику. Его независимый в противоположность «Собеседнику» тон (Карамзин поместил в Ж. сделку по тому времени оду «К милости») привел к прекращению Ж. после ареста Новикова. В конце XVIII в. в Ж. все чаще стали появляться публицистические статьи. В 1789 «Общество друзей словесных наук» издавало ежемесячный Ж. «Беседующий гражданин». в к-ром участвовал Радищев, в 1790—1794 выходил в Москве переводившийся с немецкого «Политический Ж. с показанием ученых и других вещей, издаваемый в Гамбурге обществом ученых мужей», где печатались статьи о французской революции. Политические и экономические статьи (напр. отрывки из «Духа законов» Монтескье, из работ итальянского экономиста гр. Пьетро Верри и др.) печатались в «С.-Петербургском Ж.» [1798], к-рый издавали Пнин и А. Ф. Бестужев на средства ученика Лагарпа, будущего императора Александра I, и к-рый являлся лучшим Ж. XVIII в.

Находившие себе место в журнале консерватизм переводных немецких статей, конституционализм Монтескье и свободомыслие Радищева отражали те намечавшиеся в среде дворянской интеллигенции течения общественной мысли, к-рые позднее, в период начавшегося в России разложения крепостного хозяйства и крепостного права, выразились в определенных общественно-политических платформах.

II. ДВОРЯНСКИЕ И БУРЖУАЗНЫЕ Ж. ЭПОХИ РАЗЛОЖЕНИЯ КРЕПОСТНОГО ХОЗЯЙСТВА (1800—1860). — В первой половине XIX в. перед землевладельческим дворянством и буржуазией, как промышленной, так и торговой, стал ряд новых экономических и общественно-политических проблем, волновавших общественную мысль и тем способствовавших росту и оживлению периодики. Возрождение русского хлебного экспорта, расцвет промышленности, связанный с континентальной блокадой, борьба промышленного и аграрного капитала, стремление русских промышленников найти рынки сбыта в соседних восточных странах, вызывавшееся узостью внутреннего рынка вследствие недостаточно развитой покупательной способности крепостного крестьянства, политическое оживление, связанное как с наполеоновскими, так и с восточными войнами, — все это толкало к разрешению

ряда проблем внутренней и внешней политики не только путем самодержавного приказа сверху, но и в порядке общественного обсуждения. Представляя интересы различных классовых группировок, публицистика на протяжении первых шести десятилетий XIX в. все настойчивее пробивала себе дорогу на страницы Ж. Одновременно общий культурный рост дворянства, чиновничества, части купечества и разночинцев, входивших в общественную, культурную жизнь страны, связанное с этим ростом развитие лит-ры, появление ряда новых лит-ых направлений — все это способствовало укреплению типа лит-ого и учено-литературного Ж. Рост периодической печати, включая Ж. и газеты, на протяжении первых 60 лет XIX в. выразился в следующих цифрах: в 1801 выходило в России всего 10 изданий, за 1801—1810 возникло 77 новых изданий, за 1811—1820 — 51, за 1821—1830 — 62, за 1831—1840 — 121, за 1841—1850 — 57. Первая половина 50-х гг. [1851—1855] дала 31 новое издание, тогда как вторая половина [1856—1860] отмечена появлением 147 изданий, что стояло в связи с бурным ростом общественного движения и подготовлявшимися реформами. Как и в XVIII веке, в первую половину XIX в. обнаруживается преобладание Ж. над газетой. К нему обращался не только любитель лит-ры, но и читатель, интересовавшийся философией, наукой, экономикой, политикой. Один из первых русских Ж. XIX в., «Вестник Европы» (см.), основанный Карамзиным и посвященный лит-ре, общественным и историческим вопросам, становится в один ряд с лучшими европейскими Ж. той поры. Однако цензурные условия как александровской, так в особенности и николаевской эпохи крайне затрудняли для журналистики возможность освещения общественно-политических вопросов. Поэтому разгоравшаяся между журналами полемика шла главным образом по вопросам лит-ры. Под видом их разбора, и то весьма осторожно, публицисты могли касаться больших тем общественной жизни. Это придавало русской лит-ой критике то огромное значение, к-рое она сохранила за собою вплоть до последних десятилетий XIX в.

На каждом шагу Ж. становились жертвой цензуры, до неузнаваемости калечившей их содержание. Некоторые из Ж., даже благополучно миновавшие цензурные препятствия, все же погибали: правительство закрывало их «за вольнодумные суждения». В 1830 Дельвигу было запрещено издание «Лит-ой газеты» за напечатание без перевода французского четверостишия Делавина, посвященного жертвам июльской революции. В 1832 запрещен журнал Ивана Киреевского «Европеец» (см.). В 1834 за свою резкую рецензию о драме Кукольника «Рука всевышнего отечество спасла» поплатился закрытием «Московский телеграф» Н. Полевого (см.). В 1836 «философическое

письмо» Чаадаева, появившееся в «Телескопе» Надеждина (см.), повлекло за собою закрытие Ж., ссылку Надеждина в Вологодскую губ. и объявление Чаадаева умалишенным. Зачастую Ж. гибли из-за равнодушия к ним читателей. Немногие из Ж. могли похвастать достаточным количеством подписчиков («Вестник Европы» в первый же год издания имел 1 200 подписчиков, выпустил № 1 в двух изданиях и принес издателю 6 000 руб. годового дохода; «Библиотека для чтения» в 1834 имела 4 000 подписчиков, «Современник» в 1847 — 2 000, «Отечественные записки» Краевского — до 4 000; «Телескоп» же в 1831 имел 700 подписчиков). 1830 год, ознаменовавшийся появлением холеры в России, оказался одновременно годом «журнальной холеры». Пытаясь выяснить причины этого явления, Белинский писал о погибших Ж.: «Они почти все родились без всякой нужды, а так, от безделья или от желанья пошуметь, и потому не имели ни характера, ни самостоятельности, ни силы, ни влияния на общество и неоплаканные сошли в безвременную могилу». В отношении большинства тогдашних Ж. Белинский был прав.

Наряду с дифференциацией Ж. по характеру содержания в первой половине XIX в. отчетливее, чем прежде, выступает дифференциация их по лит-ым и общественным направлениям. Важнейшим типом становится тип литературно-политического Ж. Наряду с ним широко распространяется журнал по преимуществу лит-ый. К последнему типу близко сперва примыкал лит-ый альманах (см. «Альманахи и сборники»), введенный в обиход русской лит-ой жизни Карамзиным и получивший широкое распространение в 20—30-х гг. Некоторые альманахи, появлявшиеся из года в год, приобретали характер почти периодических изданий и могли конкурировать с литературными Ж. Вызванный ростом Ж. в конце 30-х и начале 40-х гг. кризис лит-ых альманахов вынудил их расширить свое содержание, включить в него публицистику и тем приблизиться к типу литературно-политического журнала. Появление альманахов нового типа в конце 40-х гг. стояло в связи с трудностью добиться разрешения на издание Ж. Наряду с лит-ыми и литературно-политическими Ж. все более развивался тип специального Ж. — экономического, исторического, технического, медицинского, военного и т. д. В отношении общественно-политических взглядов более левую позицию занимал даже издававшийся министерством внутренних дел «Санкт-петербургский Ж.» [1804—1809], дававший в неофициальном отделе «переводы, сочинения и известия, до управления касающиеся». Здесь печатались отрывки из Бэкона, Бентама, излагалась социальная утопия Платона. Либеральные взгляды развивал издававшийся И. И. Мартыновым «Северный вестник»



АКАД. П. БОРЕЛЬ. «КОНЦЕРТ В С—ДУРНОМ ТОНЕ»
Из журнала «Заноза», 1863

[1804 — 1805], отстаивавший необходимость введения новых гражданских и уголовных законов и свободы печати. С протестом против цензуры выступал и «Ж. российской словесности» [1805] Н. П. Брусилова, где сотрудничал Пнин. Наиболее ярким представителем журнального либерализма александровской эпохи был «Дух Ж.» [1815 — 1820], издаваемый Г. М. Яценко. Выступая с переводными статьями против философии Фихте и Шеллинга, в политических вопросах этот Ж. стоял на платформе конституционализма. На другом фланге александровской журналистики стояла группа консервативных и националистических Ж., которая отражала шовинистические настроения, охватившие значительную часть дворянства и других общественных слоев в годы войны с Францией. К ним относятся выходивший в Москве «Русский вестник» [1808 — 1820 и 1824] С. Н. Глинки, резко охранительного направления, и «Сын отечества», появившийся в Петербурге в разгар войны 1812 [1812 — 1844, 1847 — 1852] под ред. Н. И. Греча. Впоследствии наряду с Гречем его издателем-редактором был Ф. В. Булгарин [с 1825]. От них Ж. перешел в руки Смирдина, поручившего редакцию его О. И. Сенковскому. Среднее положение между двумя указанными группами Ж. занимала группа масонства. Эту группу составляли московский Ж. «Друг юношества» [1807 — 1815] М. И. Невзорова и выпускавшийся в Петербурге А. Ф. Лабзинным «Сионский вестник» [1806 и 1817 — 1818]. Слабые в лит-ом отношении, эти Ж. в общественных вопросах занимали различные позиции. В противоположность консервативному «Другу юношества» «Сионский вестник» выступал со взглядами, в к-рых высшее духовенство усмотрело «якобинщину», поход против церкви; оно добилось его закрытия. Тип лит-ого Ж. александровской эпохи уже отличался от этого же типа предшествовавшего века: с возникновением нескольких литературных направлений всякий серьезный лит-ый Ж. примыкал к тому или иному из этих направлений. Завязывалась полемика, разгоралась лит-ая борьба. Зачастую ее однако вели между собою, как это было в знаменитом споре Шишкова с Карамзиным, политические единомышленники. Защитники классицизма в лит-ре располагали в первых десятилетиях XIX в. рядом Ж. Их теории защищали «Корифей, или ключ лит-ры» [1802 — 1807] Я. А. Галинковского, «Лицей» [1806] И. И. Мартынова, служивший продолжением его «Северного вестника», «Минерва» [1806 — 1807] П. В. Победоносцева, «Драматический вестник» [1808], предпринятый кн. А. А. Шаховским при участии Крылова, «Чтение в Беседе любителей русского слова» [1811 — 1816], орган штаба защитников и

хранителей классических теорий, «Амфион» [1815] А. Ф. Мерзлякова и С. И. Смирнова. Органами сентиментализма были «Ж. для милых» [1804] и «Дамский Ж.» [1806], издававшиеся М. Н. Макаровым, «Московский зритель» [1806] и «Аглая» [1808], издававшиеся кн. П. И. Шаликовым. На стороне романтизма находились: «Любитель словесности» [1806] Н. Ф. Остолопова, издававшийся Обществом любителей словесности,

СОВРЕМЕНИКЪ,

ЛИТТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛЪ,

ИЗДАВАЕМЫЙ

АЛЕКСАНДРОМЪ ПУШКИНЫМЪ.

ВТОРОЙ ТОМЪ.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГЪ.

ВЪ ГУТТЕНБЕРГОВОЙ ТИПОГРАФИИ.

1836.

наук и художеств под ред. В. Б. Броневского, «С.-Петербургский вестник» [1812], «Соревнователь просвещения и благотворения» [1818 — 1825], «Дамский журнал» [1823 — 1833], издававшийся кн. Шаликовым, где принимал участие и издатель ранее существовавшего Ж. с тем же названием — Макаров. Вместе с тем появлялись Ж., не связанные с каким-либо определенным направлением, как напр. «Благонамеренный» [1818 — 1826] А. Е. Измайлова. Тип лит-ого Ж. на некоторое время стал преобладающим по сравнению с Ж. литературно-политическим. Тяжелые годы, наступившие вслед за разгромом декабристского движения, отгеснили на задний план публицистику. Но лит-ые Ж. продолжали бороться друг с другом. Их правое крыло в конце 20-х гг. составляли «Вестник Европы», издававшийся в то время Каченовским и доживавший последние дни, «Атенеи» [1828 — 1830] М. Г. Павлова, «Галатея» [1829 — 1830, 1839] С. Е.

Раича. После гибели всех трех журналов в «холерном» году, критик Надеждин, борющийся за синтез классицизма и романтизма, начал издавать «Телескоп» [1831 — 1836], в качестве приложения к которому появилась «Молва. Ж. мод и новостей» [1831 — 1835]. Вокруг «Телескопа» сгруппировались крупные силы — М. П. Погодин, Шевырев, К. Аксаков, Станкевич, Жуковский, Кольцов, позже Белинский. За романтизм во второй половине 20-х гг. боролся против Каченовского и его сторонников «Московский вестник» [1827 — 1830], издававшийся Погодиным. Другим ярким сторонником романтического течения был предпринятый Н. А. Полевым «Московский телеграф» [1825 — 1834], в противоположность «Московскому вестнику» пропагандировавший не немецких, а французских романтиков. Полевой, привлеченный к участию в Ж. виднейших писателей (Пушкина, кн. Вяземского, кн. В. Ф. Одоевского, И. В. Киреевского, И. И. Дмитриева и др.), выступал в нем как критик. «Московский телеграф» имел громадный успех. Несколько особняком среди лит-ых Ж. стоят издания аристократической группы писателей. Это — недолговечная «Лит-ая газета» [1830 — 1831], приближавшаяся к типу лит-ого еженедельника, затеянная Пушкиным, Вяземским, Жуковским и Дельвигом и выходявшая под ред. последнего, и издававшийся Пушкиным, а после его смерти П. А. Плетневым, Ж. «Современник» [1836 — 1866], связанный впоследствии с именами Некрасова, Чернышевского, Добролюбова. Репитильные издания Греча и Булгарина носили ярко выраженный характер коммерческих лит-ых предприятий (чем, помимо всего, возбуждали брезгливость лит-ых аристократов). Наряду с Гречем и Булгариным выросла фигура талантливого, но беспринципного О. И. Сенковского («Барон Брамбеус»), выступившего в 1834 редактором Ж. «Блиотек для чтения» [1834 — 1864] (см.), наиболее распространенного Ж. 30-х гг. С этими годами связываются и новые попытки возродить литературно-политический Ж. Одна из первых вех, отметивших эти попытки, — преждевременно погибший «Европеец» (см.) И. Киреевского. За ним последовал по инициативе Погодина «Московский наблюдатель» [1835 — 1839], не имевший успеха несмотря на крупные имена (Баратынский, Языков, Гоголь, кн. Одоевский, Н. Павлов, И. Киреевский, Хомяков, Шевырев) и перешедший в 1838 под редакцию Белинского, превратившего его в рупор русского гегельянства, понимаемого тогда Белинским как примирение с действительностью. Наметившееся расхождение славянофилов и западников оформилось в 40-х гг. в журналистике на страницах двух крупнейших Ж. Одним был «Москвитяин» [1841 — 1856] (см.), издававшийся Погодиным, орган славянофилов. Шевырев, противопоставляя на его

страницах Запад и Россию, формулировал «три коренные чувства, в к-рых семя и залог нашему будущему развитию», — чувства религиозное, государственного единства и сознание народности. Наряду с этим Ж. выдвинул славянский вопрос. В 50-х гг. [1850 — 1856] «Москвитяином» руководила «молодая» редакция (А. Григорьев, Островский, Писемский и др.), борющаяся за «народность демократическую и прогрессивную». Органом западников в 40-х гг. явились «Отечественные записки» [1839 — 1884] (см.), издателем-редактором к-рых был А. А. Краевский, литературным критиком — Белинский. «Отечественные записки» объединили крупнейших представителей западничества (Герцена-Искандера, Некрасова, Тургенева, Панаева, Достоевского). После того как больной Белинский в 1846 прекратил работу у Краевского, западники объединились в «Современнике» (см.). Политическая реакция 1848 — 1855 принесла русской журналистике тяжелые испытания. Усилившийся цензурный гнет обесценил Ж., ожившие вновь лишь во второй половине 50-х гг. Пронесшая над страной севастопольская гроза, подготовка крестьянской реформы, некоторое смягчение цензуры открыли широкое поле деятельности для журналистики. Проектировавшаяся реформа затрагивала интересы всех классов, и столкновения их интересов не могли не найти отражения в Ж. В защиту крепостников выступил издававшийся в Москве пензенским помещиком А. Д. Желтухиным «Журнал землевладельцев» [1858 — 1860]. Интересы либеральных помещиков черномоземных промышленных губерний отстаивал созданный в Москве М. Н. Катковым в 1856 Ж. «Русский вестник» (см.), в к-ром участвовали Е. Ф. Корш, П. Н. Кудрявцев, К. М. Леонтьев (в лит-ом отделе печатались: Салтыков-Щедрин, Мельников-Печерский. перешедший сюда из «Современника» Тургенев, Л. Толстой, Достоевский, Гончаров, Островский, Григорович, Фет, А. Майков, Полонский, А. Толстой и др.). Умеренный либерализм Каткова естественно сочетался с доверием к либерализму правительству. Помещики южных черноземных и степных губерний находили отражение своих интересов в новом московском органе славянофилов «Русская беседа» [1856 — 1860], издателями-редакторами к-рой выступили А. И. Кошелев, Т. И. Филиппов и негласно — И. Аксаков — славянофилы, стремившиеся «завоевать Россию, овладеть обществом». Старая славянофильская программа сопровождалась оговоркой, что Ж. «не будет враждебен к западной цивилизации». При Ж. выходило еженесячное приложение «Сельское благоустройство» [1858 — 1859], посвященное вопросам реформы. Славянофилы, объединившиеся вокруг обоих Ж. (И. Аксаков, Ю. Ф. Самарин, кн. В. А. Черкасский и другие), в крестьянском

вопросе отстаивали сохранение общины. Их противником выступил издававшийся профессором И. В. Вернадским «Экономический указатель» [1857—1861], на страницах которого представители буржуазной фритредерской мысли критиковали общинное землевладение, одновременно высказываясь за создание фермерских хозяйств. «Современник», фактически возглавлявшийся Чернышевским, вместе с которым работал Добролюбов, и ставший в это время наиболее читаемым Ж., занял место на левом, социалистическом фланге. Чернышевский заявил себя непримиримым демократом, радикалом, врагом умеренного и половинчатого дворянского либерализма. Он ожесточенно бросился в бой против всех помещичьих попыток под личиной либерализма обезземелить крестьянство, урезать его наделы. Журнальные выступления по крестьянскому вопросу свидетельствовали, что общественно-политическая жизнь страны уже не может обойтись без публицистики.

В эти же годы в печати возродилась давно исчезнувшая из русской жизни сатира. Явилась она не только в лит-ой форме, но и в соединении с иллюстрацией. Еще в 1808 известный художник Венецианов выпускал «Ж. карикатур в лицах». Иллюстрированные же Ж. появились в 30—40-х гг.: «Живописное обозрение» А. Семана [1835—1844], «Художественная газета» Н. В. Кукольника [1836—1841] «Иллюстрация» его же [1845—1849]. Одновременно М. Л. Невахович выпускал «Ералаш. Русский карикатурный альбом» [1846—1849]. В конце 50-х гг. выходят одно за другим несколько сатирических изданий. Ряд их открывает собою «Листок знакомых» [1857—1858], издаваемый А. Бегровым, под редакцией карикатуриста Н. А. Степанова. Появление в 1858 Ж. «Весельчак» [1858—1859] — издатель А. А. Плюшар, редактор О. И. Сенковский — вызвало бесконечные подражания. В ряду сатирических и юмористических Ж. («Арлекин», «Гудок», «Развлечении», появившиеся в 1859, «Карикатурный листок» — в 1860, «Гудок» — в 1862, «Заноза», «Оса» — в 1863, «Будильник» — в 1865) наиболее видное место заняла «Искра» [1859—1873] (см.), издававшаяся Н. А. Степановым и Вас. С. Курочкиным. В редакции ее работали Вл. и Н. Курочкины, П. И. Вейнберг, Г. З. Елисеев, М. Стопановский, Д. Минаев, И. Горбунов, Н. Успенский, Решетников, Плещеев, Алмазов, Буренин и др. Бичуя, как выражалась «Искра», «общественные аномалии», она была прогрессивным демократическим органом, резко обличавшим бюрократию. К сатире в эту эпоху прибегали и «толстые» Ж. Начало положил «Современник», открывший у себя особый юмористический отдел «Свисток». Сатирические журналы, расцветшие в канун и в годы реформ, в последовавшие

десятилетия XIX века выродились в пошлые юмористические издания. На протяжении первой половины XIX века в русской журналистике произошли крупные изменения. Характерный для эпохи крепостного строя и крепостнического государства дворянский, помещичий Ж., по мере разложения крепостного хозяйства, уступает постепенно свое место буржуазному и мелкобуржуазному Ж. Рассчитанный ранее на слои придворного, поместного и служилого дворянства, Ж. понемногу расширяет круг своих читателей, находя



распространение в провинциальной чиновничьей, купеческой, духовной среде. На его страницах все чаще появляются статьи, отражающие интересы промышленной и торговой буржуазии. Находят в журнале отражение и интересы крепостного крестьянства (помещичьих крестьян — барщинных и оброчных), в защиту которого выступают выходцы из других классов. Издатель-дворянин, бывший характерной фигурой в журналистике начала XIX в., разделявший мировоззрение своего класса, живший его интересами и их же обслуживавший, на протяжении первой половины XIX в. оттесняется в сторону, уступая место журналистам — представителям буржуазии и мелкобуржуазно-демократической интеллигенции. Сын сибирского купца Н. А. Полевой, сын сельского священника, выбившийся из семинаристов в профессора университета Н. И. Надеждин — вот первые представители новых, все расширяющихся, кадров журналистов. Развитие промышленности меняет характер изданий, все быстрее превращающихся в предприятия капиталистического типа: издатель, редактор и автор,

соединявшиеся прежде в одном лице, теперь становятся отдельными лицами; предприниматель-издатель все чаще начинает отделяться от сотрудника и редактора. Все настоятельнее возникает необходимость в получении гонорара за лит-ый труд. В связи с усложнением жизни расширяется тематика Ж., возникают новые типы их. Появляются новые публицистические формы (фельетон), находят применение в Ж. иллюстрация. Все большую роль начинают играть публицистика и критика, намечается дифференциация изданий по общественно-политической и лит-ой принадлежности. К началу 60-х гг., к эпохе, получившей впоследствии у русской буржуазии название «эпохи великих реформ», Ж. оказываются уже вполне зрелым лит-ым явлением.

III. Ж. ЭПОХИ РАЗВИТИЯ ПРОМЫШЛЕННОГО КАПИТАЛИЗМА [1860—1900]. — Крестьянская реформа 1861 повлекла за собою ряд других реформ (земскую, городскую, судебную и др.), поставив тем на очередь множество вопросов общественно-политического характера. Но темп развития промышленности непосредственно после реформы не ускорился. Только когда начала возрастать продукция сельского хозяйства (увеличение производства товарного хлеба) и в связи с этим увеличиваться покупательная способность деревни, промышленность (текстильная, а также связанная с усилившимся жел.-дор. строительством металлургическая) двинулась вперед. Россия, проходя путь развития промышленного капитализма, становилась буржуазной страной. Рост промышленности и рабочего класса, начавшийся процесс расслоения крестьянства, необходимость ликвидировать остатки крепостного строя, развертывание рабочего и крестьянского движений, вовлечение в общественно-политическую жизнь широких масс населения с каждым годом увеличивали значение и роль периодической печати. Рос в числе читателей, росла и газетно-журнальная сеть. За 1861—1870 возникло 386 новых периодических изданий, за 1871—1880 — 389, за 1881—1890 — 639, за 1891—1900 — 794. Если принять во внимание, что за время с 1703 по 1900 включительно в России возникло 2 883 периодических издания (на русском яз.), то окажется, что почти половина этого количества пала на два последние десятилетия XIX в. Во второй половине XIX в. Ж. начинает уступать свое место газете. В 1860 одновременно существовало 15 газет общего содержания, в 1871 на 14 журналов общего содержания приходилось уже 36 газет общественно-политического характера, в 1881 на 35 журналов — 83 газеты, в 1890 на 29 журналов — 79 газет и в 1900 на 36 журналов — 125 газет. Для журналов вторая половина XIX века была временем расцвета «толстых» Ж.

В связи с изменившимися условиями жизни тип литературного Ж. отодвинулся на задний план. Преобладал журнал

литературно-политический. Наметились органы различных направлений, начиная от консервативных и кончая органами разночинной интеллигенции. К последним принадлежали в 60-х годах «Современник» и «Русское слово» [1859—1866] (см.). Лишившись руководства Чернышевского после его ареста в 1862 и потеряв крупную силу в лице умершего незадолго до этого Добролюбова, «Современник», в редакции которого главную роль играли Некрасов, М. А. Антонович, Г. З. Елисеев, М. Е. Салтыков-Щедрин, оставался органом социалистического направления, считаясь в глазах читателей представителем распространенного в начале 60-х гг. нигилизма. Он энергично выступал против усилившейся реакции, что и явилось главной причиной его гибели: в 1866 «Современник» был закрыт правительством. Эту участь одновременно с ним разделило «Русское слово», основанное гр. Кушелевым-Безбородко, перешедшее в руки Г. Е. Благосветлова и принадлежавшее, по мнению охранителей, вместе с «Современником» к числу изданий, «к-рые, постоянно с давнего времени развивая на своих страницах учение социализма и нигилизма, более прочих способствовали разращению молодого поколения».

Позиция, которую в 60-х гг. заняли «Отечественные записки», выходявшие в то время под ред. С. С. Дудышкина (при участии С. С. Громеки, Альбертини, К. Н. Бестужева-Рюмина), была промежуточной, умеренно-либеральной позицией. На промежуточной же позиции между либерализмом и славянофильством стояли Ж. братьев Достоевских — «Время» [1861—1863] (см.) и «Эпоха» [1864—1865] (см.), издававшиеся М. М. Достоевским при участии Ф. М. Достоевского. «Время» было закрыто в разгар польского восстания. Сменившая его «Эпоха» погибла из-за недостатка материальных средств. «Русский вестник» М. Н. Каткова превратился из прежнего умеренно-либерального Ж. в орган консерваторов-землевладельцев. «Русский вестник» пользовался широким распространением как Ж., сплотивший первоклассные лит-ые силы эпохи. Сюда из «Современника» перешел Тургенев, поместивший в «Русском вестнике» «Отцов и детей», здесь свои крупнейшие романы печатала Л. Толстой («Война и мир», «Анна Каренина») и Достоевский («Преступление и наказание», «Идиот», «Братья Карамазовы»). Крайне характерной для первой половины 60-х гг. являлась ожесточенная журнальная полемика, обусловленная общественно-политической дифференциацией Ж. Эту полемику вели между собой не только Ж. крайних направлений, но особенно ожесточенно издания, близкие друг к другу по своим взглядам (напр. полемика между «Современником» и «Русским словом»). 60-е гг. были временем, когда в журналистике видную роль еще играла литературная критика, фактически являвшаяся областью публицистических

высказываний по всем жгучим вопросам дня. Но уже в конце 60-х годов руководство общественным мнением от литературных критиков, талантливым представителем которых был Д. И. Писарев (см.), стало переходить к публицистам, непосредственно касавшимся вопросов общественной и политической жизни. Освобождение ряда периодических изданий от предварительной цензуры [в середине 60-х гг.], появление в те же годы в газетах передовых статей на политические темы позволили Ж. выступать открыто по ряду вопросов, покидая область лит-ой критики. Органом народившегося мелкобуржуазного социализма народников являлись «Отечественные записки», которые в 1868 перешли от Краевского к новой редакции, составившейся из Некрасова, Салтыкова-Щедрина и Елисеева. С 1868 в Ж. начал работать Н. К. Михайловский, поместивший здесь на протяжении 70—80-х гг. огромное количество своих работ. Вокруг Ж. объединились: Скабичевский, Кривенко, Воронцов (В. В.), Зибер. Наряду с Плещеевым, Боборькиным, Надсоном, Гаршиным в «Отечественных записках» приняли ближайшее участие беллетристы-народники — Г. И. Успенский, Н. Н. Златовратский, Каронин, Засодимский. «Отечественные записки» широко популяризировали идеологию народничества, обосновываемую Лавровым и Михайловским. После многочисленных столкновений с цензурой и ряда обрушившихся на Ж. репрессий «Отечественные записки» в 1884 были закрыты. Другим органом народничества в конце 60-х годов была еженедельная газета «Неделя» [1866—1901], где Лавров печатал свои «Исторические письма», ставшие одной из настольных книг народничества. Менее популярен в ряду социалистических органов был научно-популярный Ж. «Знание» [1870—1877], основанный проф. И. А. Хлебниковым и проф. А. П. Бородиным, а несколько позже перешедший в руки Д. А. Коропчевского и И. А. Гольдсмита. Ж. популяризировал естественные и позитивизм, расширял впоследствии круг своих тем вопросами социально-экономическими. Его сменил Ж. «Слово» [1873—1881] тех же Коропчевского и Гольдсмита, издававшийся уже не только как научный, но и как литературно-политический Ж. (сотрудники: Кривенко, Каблин-Юзов, Янжул, Лавров, Засодимский, Каронин, Надсон, Плещеев, Альбов, Короленко). Отражением идейной смуты, к-рую переживала часть разночинной интеллигенции, был предпринятый Благовещниковым Ж. «Дело» [1866—1888] (см.), где сотрудничали П. Н. Ткачев, С. Шашков, Н. Шелгунов и др. «Дело» стояло особняком в ряду других Ж., проповедуя идеи Писарева и политического радикализма. В лит-ом отношении сколько-нибудь крупного интереса Ж. не представлял (главными сотрудниками его были Шеллер-Михайлов и Ставлюкович). Конец 70-х и реакционные

80-е годы погубили ряд социалистических изданий и дали возможность выдвигаться Ж. либеральной буржуазии и консервативных землевладельческих слоев. Одним из них явился предпринятый историком М. М. Стасюлевичем «Вестник Европы» [1866—1918] (см.), ставший органом умеренно-либеральной буржуазии. Из публицистов и ученых здесь работали Кавелин, Пышин, Спасович, Утин, Арсеньев, Кони,

Из карикатур «Искры»



Редакторы журналов отстаивают свои

статьи

1 — Некрасов; 2 — В. С. Курочкин; 3 — С. С. Громека;
4 — М. М. Достоевский

из беллетристов — Тургенев, Гончаров, Боборькин. Стронник конституционной монархии, «Вестник Европы» в годы реакции завоевал популярность как орган, отстаивавший буржуазные реформы 60-х гг. от натиска реакции и пытавшийся доказать необходимость гражданских свобод. Помещая в 80-х гг. резкие сатиры Щедрина, Ж. одновременно давал место мистическим статьям Вл. Соловьева. Наряду с «Вестником Европы», как орган либеральной буржуазии выступила в Москве «Русская мысль» [с 1880] (см.), издававшаяся В. М. Лавровым под редакцией славянофила С. А. Юрьева, после смерти к-рого в 1884 руководство Ж. перешло к В. А. Гольцеву. «Русская мысль», как и «Вестник Европы», долгие годы оставалась одним из популярных «толстых» Ж. Этой популярности «Русской мысли» способствовали как ее разнообразное содержание, так и состав сотрудников (Н. Шелгунов, Скабичевский, Г. Успенский, Златовратский, Каронин, Нефедов, Астырев, Мамин-Сибиряк, Гаршин, Альбов, Бараневич, Станюкович, Эргель, Потапенко, Луговой, Мачет, Боборькин,

Григорович, Данилевский, Лесков, Мордочев, Короленко, Чехов). Ж. являлся органом той части либеральной буржуазии, к-рая стояла на платформе конституционного демократизма и в начале XX в. примыкала к союзу «Освобождение», а позднее вошла в ряды конституционно-демократической партии. Реакция 80-х годов выдвинула в журналистике группу реакционных изданий. С 1880 начал выходить Ж. «Луч



свидетельствуя тем об отходе мелкобуржуазной интеллигенции от революционного движения, и вместе с тем давала место квазитолстовским статьям будущего новоявленного М. О. Меньшикова. Слабым противником юдофобствующей журналистике мог явиться начатый А. Е. Ландау в 1881 Ж. «Восход», к-рый ставил своей задачей «борьбу с внешними и внутренними преградами, мешающими правильному развитию русского еврейства». Консервативная струя в русской журналистике не иссякла и в 90-х гг. Издававшийся в Москве Ж. «Русское обозрение» [1890 — 1894], редактировавший кн. Д. Цертелевым, а несколько позже реакционером А. Александровым, являлся любопытным образцом Ж., издававшегося на средства миллионера Д. Морозова и одновременно пользовавшегося благодаря покровительству Победоносцева правительственными субсидиями. Участие в Ж. Вл. Соловьева и некоторых умеренно-консервативных писателей (И. Ясинский и др.) было временным. Будущий черносотенец Грингмут, мистически настроенный В. В. Розанов, ренегаты революции Л. Тихомиров и Говоруха-Отрок (Ю. Николаев) своими статьями повели Ж. по пути откровенной реакции, видевшей свой идеал в самодержавии. Прогрессивную позицию занимал в 90-х гг. выходивший с 1885 журнал «Северный вестник» (см.), вокруг которого после закрытия «Отечественных записок» группировались их сотрудники во главе с Михайловским. В 1891 Ж. перешел к Л. Я. Гуревич (под ред. Альбова). С этого времени помещавшиеся здесь литературно-критические статьи А. Л. Волынского явились идеалистической реакцией против взглядов 60-х гг. «Северный вестник» был далек от интереса к вопросам общественной жизни, впервые в русской журналистике уделяя главнейшее место представителям народившегося в 90-х гг. символизма (Бальмонт, Ф. Сологуб, Мерзковский).

Расцвет промышленности, рост рабочего движения, голод 1891 — 1892, вызвавшие подъем общественного настроения, заметно отразились на журналистике. С одной стороны, воскрес «толстый» народнический Ж., с другой — впервые легально на русской почве появились Ж., выступавшие с пропагандой марксистских идей. В 1891 в руки бывших сотрудников «Отечественных записок» во главе с Кривенко перешел возникший еще в 1876 журнал «Русское богатство» (см.). В 1895 он оказался в руках Михайловского и Короленко. «Русское богатство» выступило как орган народничества, повело борьбу с марксизмом и впоследствии помогло оформлению программ новых народнических партий: эсеров, а после революции 1905 — трудовой группы и гл. обр. народно-социалистической партии. Орган воинствующей народнической идеологии «Русское богатство» пользовалось успехом как лит-ый Ж. (С. Я. Елцатьевский, Н.

(превратившийся в 1890 в газету), редактировавшийся С. С. Окрейцем. Его девиз — «бог, отечество и царь» — дополняется откровенным юдофобством. То же юдофобство и националистические взгляды, перемешанные с некоторыми нотками либерализма, отличали выпускавшийся А. М. Пятковским с 1882 журнал «Наблюдатель». С того же 1882 кн. В. П. Мецкерский начал издавать «газету-журнал» «Гражданин», явившуюся выразителем интересов землевладельческого слоя, который не мог помириться с реформами 60-х годов и откровенно становился на защиту привилегий дворянства. Реакционные настроения в 80-х годах охватили даже некоторые из тех изданий, к-рые в предшествовавшее десятилетие считались передовыми. Так напр. «Неделя» вела проповедь культурнических «малых дел»,

Гарин-Михайловский, В. И. Дмитриева; здесь же печатались некоторые вещи Горького). На смену народничеству однако уже шел марксизм, заявивший о себе в нелегальной лит-ре еще в первой половине 80-х гг. В середине 90-х гг. представители русского марксизма уже неоднократно выступали на страницах легальной прессы. В конце 90-х гг. появился первый легальный марксистский Ж. «Новое слово», основанный в 1894, сменивший две редакции — умеренно-либеральную и народническую — и перешедший в 1897 в руки марксистов (издателем стал М. Н. Семенов). В «Новом слове» и в последующих марксистских изданиях принимал участие наряду с представителями революционного марксизма представители «легального марксизма», являвшегося попыткой обезвредить марксизм, приспособив его к интересам российской буржуазии и буржуазной интеллигенции. В «Новом слове» работали вместе Ленин, Г. В. Плеханов, В. И. Засулич, А. Потресов, Струве, Туган-Барановский, В. Поссе. В лит-ом отделе печатал свои вещи Горький. В конце 1897 Ж. был запрещен. Его сменило «Начало» [1899], подвергнутое запрещению на четвертой книге. В редакцию его входили: Струве, Туган-Барановский, А. М. Калмыкова; сотрудничали: Ленин, Плеханов, Потресов. П. Маслов и др. Марксистский характер носили также «Жизнь» (см.), «Мир божий» (см.) В. П. Острогорского и А. Богдановича, существовавший с 1892 как журнал для юношества и самообразования, «Научное обозрение» [с 1894], выпускавшееся М. М. Филипповым. В 1904—1905 выходил в Москве марксистский журнал «Правда» (см.).

Наряду с общественно-политическим журналом в 90-х годах выделилась группа чисто литературных и художественных Ж., органов символизма, ставшего в литературе признанным направлением. В конце 90-х годов таким органом явился издававшийся и редактируемый С. И. Дягилевым «Мир искусства» [1898—1904]. В лит-ом отделе его работали: Мережковский, Бальмонт, Брюсов, Минский, Сологуб, З. Гишпиус, кн. А. Урусов, Л. Шестов и др. Одновременно часть символистов (Мережковский, Гишпиус) выступила в Ж. «Новый путь» [1903—1904] — органе возникших в Петербурге «Религиозно-философских собраний». Этот Ж., объединявший богоскателей, свидетельствовал о глубоком упадке и разочарованности, охвативших часть буржуазной интеллигенции. Крупным явлением среди лит-ых Ж. были «Весы» [1904—1909] (см.), издававшиеся московским изд-вом «Скорпион» (С. А. Поляков) и руководимые В. Брюсовым. Возникли и лит-ые Ж., заполняемые исключительно переводной лит-рой. Таков издававшийся с 1891 Г. Ф. Пантелеевым «Вестник иностранной литературы», редактируемый А. Э. Энгельгардтом,

несколько позже — Ф. П. Булгаковым. В конце XIX в. существовал ряд литературных Ж., выходивших в качестве приложений к иллюстрированным еженедельникам. На протяжении 60—90-х гг. в значительной степени под влиянием иностранных образцов (в частности — немецких) сложился тип иллюстрированного еженедельника, предназначавшегося «для семейного чтения». Таковы были: «Всемирная ил-



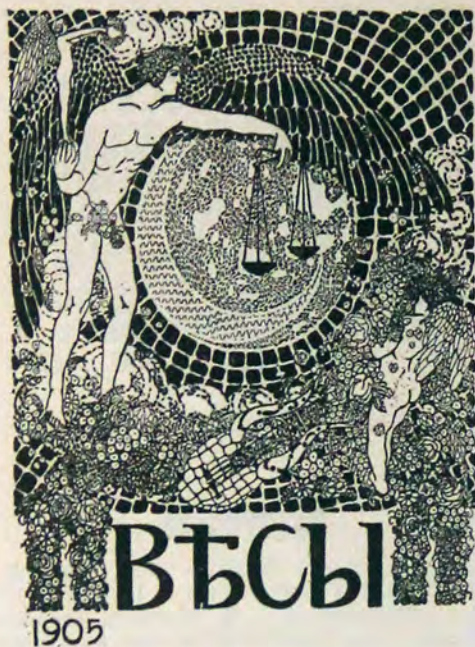
1903

люстрация» [1869—1898], издававшаяся Г. Д. Гоппе; «Нива» [1870—1918] (см.), издаваемая А. Ф. Марксом, ставшая одним из наиболее популярных иллюстрированных Ж. и сыгравшая немалую культурную роль (ее распространению способствовали издававшиеся в качестве приложений собрания сочинений русских классиков); «Живописное обозрение» [1872—1900]; «Пчела» [1875—1878], одно время редактировавшаяся художником М. Микешиним; «Родина» [1879—1917], начавшая выходить как «народный журнал»; «Новь» [1884—1898] — двухнедельник, издававшийся Э. Ф. Вольфом; «Север» [с 1888], редакторами которого одно время были П. П. Гнедич и художник Н. Н. Карзин; «Возрождение» [1899—1900] — редактор-издатель П. Лухманова; «Вокруг света» [1885—1917], издателем которого впоследствии стал И. Д. Ситин; «Природа и люди» [1889—1917], издававшийся П. П. Сойкиным. Уже с конца XIX в. характерным было появление дешевых литературных журналов (напр. ежемесячного «Ж. для всех», к-рый с 1896 последовательно издавали Д. А. Геник, П. Б. Голяковский, В. С. Миролюбов), что свидетельствовало уже о нарождении широкого круга читателей.

IV. ЖУРНАЛИСТИКА ПЕРИОДА МЕЖДУ ДВУМЯ РЕВОЛЮЦИЯМИ (1905—1917) — Бурная эпоха первых годов нового века вызвала небывалый подъем в журналистике. В одном

только 1905 на русском языке в России выходило 1 419 периодических изданий, т. е. столько же, сколько всего вышло в России изданий с 1703 по 1880. Наиболее важное явление в истории русской журналистики этой эпохи составляет возникновение и рост легальной рабочей печати. Для начала XX в. характерно: 1. что Ж., являвшийся в XIX в. руководителем общественного мнения, начиная с 1905, посте-

явился петербургский Ж. «Зритель» [1905 — 1906 и 1908] — всего 39 номеров, издававшийся художником Ю. К. Аршбушевым. Зародившись летом 1905, сатирическая журналистика уже осенью достигает огромного размаха. В своем успехе она конкурирует с газетой. Сатирические Ж. начинают появляться пачками. За 1905 — 1908 насчитывается свыше 400 юмористических Ж. Русские образцы вызвали подражания на украинском, польском, еврейском, грузинском яз. Наибольшей популярностью пользовались: «П у л е м е т» [1905 — 1906] — всего 5 номеров — фельетониста М. Г. Шебуева, «С и г н а л» [1905] — всего 4 номера — К. И. Чуковского, «Ж у п е л» [1905 — 1906] — всего 3 номера, издававшийся С. П. Юрицким под ред. художника З. И. Гржебина, «М а с к и» [1906] — всего 9 номеров, выходивший под редакцией художника С. Чехонина, являвшийся одним из Ж., заменивших закрытый «Зритель». Большинство сатирических Ж. было беспартийными и критиковали самодержавный строй с радикально-демократической точки зрения. В ряду этих Ж. появилось несколько рабочих Ж.: такова «С в о б о д а» [1905] — всего 2 номера, издававшаяся С. И. Чепурным и редактируемая С. М. Усаом и А. М. Гутьяром. «Свобода» заявила о том, что она принимает программу соц.-дем. партии. Вместо закрытой «Свободы» выходил «Д е в я т ы й в а л» [1906] — всего 2 номера — того же издателя, под ред. А. И. Яргина. Петербургскими печатниками позже издавался Ж. «Б а л д а» [1907] — всего 3 номера, сотрудниками к-рого были сами же рабочие. После закрытия его сменил «Т о п о р» [1907] — всего 2 номера, — в свою очередь конфискованный. Графика сатирических Ж. (участие в них принимали лучшие графики того времени — Анисфельд, Билибин, Добужинский, Лансерс, Кустодиев, Ремизов, Чехонин, Юнгер и др.) играла мощную агитационную роль. Карикатура в этих Ж. зачастую превалировала над текстом. Предметом сатиры служили тупоумная и реакционная бюрократия, придворная камарилья, военно-полицейские методы управления страной; карикатуристы и поэты-сатирики не щадили и личности самого самодержца. С укреплением самодержавного правительства большая часть этих Ж. была конфискована, многие закрыты по суду. Среди сатирических Ж. в годы начавшейся реакции появилось несколько черносотенных — «К и у т» [1907] А. Оловенниковой и др. 1905 год явился также временем расцвета профессиональной прессы, пионерами к-рой выступили печатники. Создался не только ряд органов отдельных профессиональных союзов, появились Ж. различных межсоюзных организаций. В период между двумя революциями и роль «толстого» Ж. не могла уже остаться прежней. Если общественно-политическое содержание Ж. не могло конкурировать с содержанием газетного листа, то, с другой стороны, у них



пенно уступал место газете, будучи не в состоянии угнаться за все ускоряющимся темпом общественно-политической жизни, и тем самым предоставлял руководящую роль политическим органам, ежедневной печати; 2. что «толстый» Ж. уступал место Ж. еженедельному, способному быстрее откликаться на злобы дня; 3. что обострявшаяся классовая борьба, находившая отражение в развертывавшейся политической жизни, с одной стороны, оживила такие типы Ж., как сатирические, с другой — вызвала к жизни новые типы Ж. (профессиональные Ж., кооперативные, Ж. для самообразования). Падение роли Ж., в частности «толстого» Ж., началось в эпоху первой российской революции. На первое место во второй половине 1905 выступила сатирическая журналистика. В конце XIX и начале XX в. ее фактически не существовало. Выходившие тогда Ж. — «Б у д и л ь н и к», «О с к о л к и», «С т р е к о а», «Ш у т», «Р а з в л е ч е н и е» — даже сами называли себя юмористическими, но не сатирическими. Реакционные 80 — 90-е гг., придирки цензуры ограничили круг их тем. Крайнее обострение политической борьбы в 1905 вызвало небывалый расцвет политической сатиры. Первым ее органом в 1905

появился лит-ый конкурент в лице лит-ых альманахов: «Знание», «Шиповник», «Земля» (см.). Тем не менее возникали в эту эпоху новые Ж. — марксистский Ж. «Современный мир» (продолжающий собой «Мир божий»), редактируемый Богдановичем и Иорданским, большевистское «Просвещение» [1911 — 1914, 1917], меньшевистская «Наша заря» [1910 — 1914], Ж. Горького «Летопись» [1915 — 1916] антимилиитаристического характера, орган эсеров «Заветы» [1912 — 1914], редактируемый Ивановым-Разумником. Наряду с общественно-политическими Ж. продолжали появляться Ж., посвященные вопросам лит-ры и искусства, как «Золотое руно» [1906 — 1909] (см.), «Перевал», «Аполлон» [1909 — 1917] (см.). Из Ж., посвященных искусству, выделялись «Старые годы» [1907 — 1915], выходившие при ближайшем участии искусствоведа Н. Н. Врангеля, и «Столица и усадьба». Появился также тип литературно-критических Ж., пытавшихся периодически знакомить читателей с лит-ыми новинками и содержанием очередных номеров Ж. Таковы выходившие в Москве «Бюллетени лит-ры и жизни», «Критическое обозрение» М. О. Гершензона и редактируемый в Петербурге Василевским (Не-Буквой) еженедельник «Ж. журналов». Начиная с 1906, все большую роль начал играть политический еженедельник. Среди этих еженедельников на первое место выдвинулись соц.-дем. Они в известной степени замещали собою соц.-дем. газеты, на которые обрушивались многочисленные репрессии и к-рые исчезли после третьионского переворота. Широкое распространение в период между двумя революциями получили еженедельные иллюстрированные Ж. Наряду с существовавшими прежними Ж. («Нива», «Родина» и др.) возник ряд новых. Одним из наиболее распространенных Ж. стал «Огонек», издававшийся Проппером, быстро откликнувшийся на события общественно-политической жизни. Лит-ый и художественный уклон имели — московский Ж. «Кривое зеркало», петербургские Ж. «Солнце России» (изд-ва «Копейка»), «Лукоморье» (Суворина). Тип английского «magazin», богато иллюстрированного, пытался воспроизвести «Аргус». Буржуазными издательствами делались попытки создать тип массового Ж., рассчитанного на широкие читательские круги. Такова была дешевая «Всемирная панорама» и «Синий Ж.», издававшийся Корнфельдом и заполнявшийся сенсационным материалом в духе бульварной прессы. Годы реакции не убили политической сатиры, к-рая с 1908 имела яркого представителя в лице издававшегося Корнфельдом «Сатирикона» [1908 — 1917] (см.). Годы империалистической войны 1914 — 1918 мало изменили положение Ж. Повзрослел тираж иллюстрированных еженедельников. Буржуазная журналистика была охвачена

патриотическим одушевлением и жаждала войны «до победного конца». Рабочая печать в годы войны, за исключением оборонческой прессы, сошла почти на-нет. Легальные большевистские Ж. в годы войны насчитывались единицами. Подпольная печать за эти годы претерпела значительные изменения: отчетливее наметился тип подпольной газеты, к к-рому относилось в эти годы большинство органов революционной

ОРЕЛЬ-ОБОРОТЪНЪ

или

ПОЛИТИКА ВЪНШНЯЯ И ВЪНУТРЕННЯЯ



Худ. З. Гржебин. Из сатирического журн. «Жупелъ» [1905]

печати. Тип Ж. сохранили немногие из них. Февральская революция резко изменила положение Ж. Быстрое развертывание политических событий отодвинуло Ж. окончательно на задний план по сравнению с газетой. «Толстые» Ж. почти лишились своего читателя. Т. к. вышедшие из подполья крупные революционные партии обладали рядом газет, политические еженедельники стали принадлежностью небольших политических группировок и не играли уже крупной роли. Лит-ые интересы отодвинулись на задний план. Продолжали выходить иллюстрированные еженедельники, находившие сбыт благодаря злободневным иллюстрациям. Буржуазная политическая сатира не могла уже найти выгодной для себя позиции: выходили «Новый Сатирикон», в свое время отколовшийся от «Сатирикона», редактируемый А. Амфитеатовым «Бич», воскрес «Пулемет» Шебуева, но широким распространением они не пользовались. Пролетарская сатира своего органа еще не создала. Появились новые типы Ж., как напр. иллюстрированные Ж., предназначенные для

армии. Но в общем на протяжении всех месяцев Февральской революции удельный вес Ж. по сравнению с газетой был крайне незначителен. Смерть буржуазных Ж. после Октябрьской революции прошла поэтому совсем незаметно. Очистив место пролетарской журналистике, некоторые из представителей буржуазных Ж. однако не хотели сдаться и перенесли свой выход за границу (см. «Русская лит-ра эмигрантская»),

№ 3

5 коп

МАСКИ

ГОДЪ I.

ЕЖЕНЕДЕЛЬНО.

1906



С. С. О. С. С. С.

например редактировавшаяся в последние годы перед революцией П. Б. Струве «Русская мысль» (см.) продолжала выходить в Праге.

Ю. Бочаров

У. Ж. ПЕРИОДА ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ [1917 — 1921]. — Октябрьская революция не повлекла за собой немедленного и беспощадного уничтожения всей непролетарской прессы. Легенда, сотворенная устами буржуазных публицистов, что, придя к власти, коммунисты первым делом «задушили вольную русскую печать», «убили в зародыше свободное слово», «заткнули глотку всем инакомыслящим» и т. д., представляет собой зломое искажение действительности; дело обстоит далеко не так даже с формально-демократической точки зрения: еще в 1918, по данным Книжной палаты, коммунистам принадлежит меньше половины (48,6%) периодики; антисоветская пресса легально существует многие месяцы после Октября. В феврале 1918 можно встретить кадетские «Русские ведомости», не говоря уже о социалистических газетах. Все так наз. «толстые» Ж., эти мастодонты буржуазной и мелкобуржуазной публицистики, продолжают

выходить без помех. «Вестник Европы», «Русское богатство», «Русская мысль» и др. Ж. спокойно заканчивают 1917 и переходят изданием в 1918. Почти без ущерба выходит «малая» буржуазная пресса: «Нива», «Огонек», «Сатирикон», бесчисленные еженедельники. Характерной чертой всей без исключения буржуазной прессы является бешеная, ничем не сдерживаемая и ни перед чем не останавливающаяся травля советской власти. «Русская мысль» Струве открывает подписку на новый 1918 год следующим заявлением: «В дни величайшего унижения России мы будем отстаивать идеалы, создавшие ее мощь и величие, и вести борьбу с идеалами, ввергающими ее в бедствия и неслыханный позор». В июньском [1918] номере «Русской мысли» Бердяев объявляет «бесовскую стихию» Октябрьской революции — «всемирно реакционным явлением, столь же реакционным по своему духу, как „распутинство“, как черносотенное хлыстовство», а Изгоев делает логические выводы из этих посылок, призывая «выместить из русской жизни всю социалистическую ложь и гниль». Меншевицкий «Современный мир» решительно заявляет, что «большевизм» — это «контр-революция». Редактируемое В. Короленко «Русское богатство» не отстает от других: «Предполагалось, — пишет А. Петричев (№ 4 — 6), — что бои будут там, где Николай II, Протопоповы, Штюрмер, Струковы и т. д.», но оказалось, что «истинные» враги не там, а «на линии Ленина и Троцкого»; в результате революционной демократии приходится «повернуть фронт почти на 180 градусов». Трудно выразиться яснее. Неприемимая ненависть, бессильная ярость, беззастенчивая клевета — таков основной тон поднятой буржуазной печатью антисоветской кампании; от профессорских статей в милоковском «Вестнике Европы» до злобного глумления в уличном «Новом Сатириконе», — таков ее размах. Можно только удивляться долготерпению и снисходительности, проявленным к ней советским правительством. Лишь летом 1918, когда буржуазия, не довольствуясь границами отведенных ей возможностей, идет на открытую войну; когда направленная ею рука террористки посягает на Ленина; когда Корнилов и Каледин создают «русскую Вандею»; когда ею провоцируется вмешательство международного империализма; когда буржуазная агентура в лице печати дезорганизует общественное мнение внутри страны, ведет политику взрыва в тылу, — лишь тогда правительство принимает меры к обузданию антисоветской прессы: осенью 1918 она ликвидируется окончательно.

Однако в течение ряда лет несколько далеко не пролетарских Ж. продолжают выходить без помех, напр. — «Голос минувшего» (см.), «Былое» [1917 — 1926] — ред. П. Щеголев — и др. Из литературно-политических Ж. остается печать недолговременной союзницы пролетариата — партии

левых эсеров. После выхода в свет двух альманахов «Скифы» (I—II, 1917, II—II, 1918) делается попытка поставить большой, типа «Заветов», Ж.; в 1918 в Петрограде появляется «Наш путь», под ред. Р. Иванова-Разумника, Б. Камкова и С. Мстиславского. Лит-ое лицо Ж. определяется именами Блока, Белого, Есенина; политическое — статьей Мстиславского («Испытание властью»), где доказывается «капитуляция коммунизма» по всем основным вопросам Октябрьской революции. Июльский мятеж левых эсеров обрывает существование Ж. на втором номере. В начале 1919 в Москве появляется новый левозероуский Ж. «Знамя» (1919—1922, №№ 1—14, ред. А. Шрейдер, затем О. Чижиков). В лит-ом отделе «Знамени» сотрудничают Есенин, Клюев, С. Третьяков, Шершеневич; из критиков — Иванов-Разумник и Андрей Белый. Политическая позиция остается неизменной: как в 1919 Ж. требовал «упразднения» Совнаркома и «чрезвычай», полной свободы для всех социалистических партий, так и в 1921 — в качестве основного политического лозунга фигурирует требование «отмены диктатуры». В 1921 одновременно с московским выходит берлинское издание «Знамя» на русском (под ред. А. Шрейдера, №№ 1—2) и на немецком языках. В 1922 вместе с распадом партии левых эсеров исчезает и «Знамя».

Особняком надо поставить немногочисленную группу литературных и литературно-критических Ж., выходящих в те годы и не причислявших себя ни к каким политическим партиям и группам. Таков прежде всего петроградский ежемесячник «Вестник лит-ры» [1919—1922], бессменно редактируемый А. Кауфманом и скончавшийся вместе со своим редактором. Тесно связанный с «Домом литераторов», Ж. собрал вокруг себя уцелевших от вихря революции старых писателей. На его столбцах они предавались воспоминаниям об ушедшем и ушедших, вздыхали о «гибели русской культуры», о дороговизне, об упадке книгопечатания и т. п. Чрезвычайно показательно, что «Вестник лит-ры» меньше всего интересовался современной ему лит-ой продукцией: если судить по Ж., то надлежит сделать вывод, что после 1917 в нашей стране не стало лит-ры. Ничем не отличается от «Вестника лит-ры» отпочковавшаяся от него двухнедельная «Летопись Дома литераторов» (II, 1921—1922, №№ 1—9, ред. Б. Харитон): та же политика, тот же состав сотрудников, даже внешность та же. Не меняют картины и последовавшие за «Летописью Дома литераторов» «Лит-ые записки» (II, 1922, №№ 1—3, ред. Б. Харитон). «Отрицательную» позицию занимал по отношению к советской действительности и такой питерский литературно-критический орган, как «Книжный угол» (1918—1922, №№ 1—6) Виктора Ховина. Маленькие, редко выходящие тетрадки «Книжного угла» интересны тем, что ярко отразили настроение

рафинированной буржуазной интеллигенции. «Книжный угол», — это характерно для него, — не нашел ничего лучшего и более созвучного революции, чем заметки нововременца В. В. Розанова (см.), «последние листья» к-рого Ж. подбирал с особенной любовью и заботливостью. Принципиальной выдержанностью Ж. не отличался и с одинаковым радушием помещал статьи и Э. Голлербаха, и Б. Эйхенбаума, и Б. Кушнера. Формально «беспартийные», все эти Ж. заключают в себе остатки буржуазной критики.

Если у эпигонов буржуазной критики в самый ответственный момент не нашлось слов, то это объясняется не каким-либо «внешними» причинами (напр. цензурой), а только тем, что ей (критике) нечего было сказать; она способна была лишь засвидетельствовать свою растерянность и полную беспомощность. Ту же беспомощность приходится констатировать и у эпигонов старой лит-ры. В Петрограде же были попытки создать чисто лит-ый орган. Он назывался «Записки мечтателей» и выходил с 1918 по 1922 (№№ 1—6; последний — сборник «Памяти Блока»). Руководящая роль в «Записках мечтателей» принадлежала левому крылу «символистов» во главе с Андреем Белым. Близкое участие принимали Блок, Замятин, Ремизов, Гершензон и др. Несмотря однако на ряд привлеченных к участию видных писателей, этот орган не сказал нового слова. Ни «Записки чудак» Белого, ни звучные стихи Блока, ни сказочки Ремизова и Замятина не были в состоянии привлечь к себе внимание широкого революционного читателя. «Запискам мечтателей» суждено было остаться органом того самого «дандизма», с к-рым они намеревались бороться, остаться изданием эстетским, «для немногих», а такой Ж. конечно не мог рассчитывать на признание. Любопытно, что, печатая куски из «эпопей» Белого, главы «Возмездия» Блока, отрывки из поэм Вяч. Иванова и ряд других фрагментов, «Записки» не дали ничего крупного, цельного: и это не случайно, — это признак духовного бессилия, истощения буржуазной культуры. Те же тенденции, но менее ярко выразил Ж. «Дом искусств» (II, 1921, №№ 1—2, ред.: Добужинский, Замятин, К. Чуковский). Московские эстеты имели свой орган — «Москву» (1918—1922, №№ 1—7, ред. С. Абрамов), изысканной — под «Золотое руно» — внешности; с точки зрения графики Ж., между прочим, интересен возрождением гравюры на дереве и линолеуме, — Павлинов, Фаворский, Фалилеев и др. занимают в нем почетное место; среди рисовальщиков Ж. — Митрохин, Чехонин, Остроумова-Лебедева и др. Богат и лит-ый отдел: здесь встречается Бальмонта, Брюсова, Глобу, Гумилева, Лидина, Мандельштама, в критике — Абрама Эфроса, Муратова, Голлербаха. Но блеск имен в Ж. не в силах скрыть полной его идейной нищеты.

Подобные Ж. существуют и в провинции: в Тифлисе С. Городецкий издает «Агс» [1918],

к-рый сам ставил себя в преемственную связь с «Миром искусства» и «Золотым румом»; в Н. Новгороде выходит имажинистский Ж. «Без м у з» [1918]; в Харькове — Ж. художественного цеха «Творчество» (1919, №№ 1—4, ред. И. Рабинович), декларативно заявивший в первом же номере, что «вечный характер искусства исключает деление его на сорта, различие по принципу „классовой борьбы“, противопоставление „искусства буржуазного“ — „искусству пролетарскому“»; в Саратове — бесцветное и расплывчатое «Горнило» (1918, №№ 1—5), составляющееся исключительно местными силами, и т. д. Некоторые из них пытаются в то же время выдать себя за органы чисто пролетарского искусства: такова напр. воронежская «Сирена» (1918—1919, №№ 1—5, ред. Вл. Нарбут), носящая подзаголовок «пролетарский двухнедельник». Постоянными сотрудниками «Сирены» состоят столь «близкие» пролетариату поэты, как Анна Ахматова, П. Орешин, Р. Ивнев, И. Рукавишников и т. п.; преобладающими темами «пролетарской» поэзии «Сирены» являются одиночество, смерть, мистические мотивы. Здесь же печатаются присылаемые из Москвы широковещательные декларации имажинистов. По этим примерам можно судить о «пролетарском» характере «Сирены» и тех Ж., образцом которых она является.

Сравнительно большую издательскую деятельность развивает в эти годы Наркомпрос, — ему обязаны существованием несколько Ж., спокойно обсуждавших в эту бурную эпоху отвлеченные проблемы семи свободных искусств. На первом месте среди них надо поставить конечно «Искусство коммуны» (П., 1918—1919, №№ 1—19, орган ИЗО НКП) — полужурнал, полугазету, к-рой завладели вечерние футуристы, сегодня [1918] выступающие с претензией на монополию представительства пролетарского искусства. Несколько «футуристов», заброшенных революцией на далекую окраину, выпускают, продолжая линию «Искусства коммуны», Ж. «Творчество» (Владивосток — Чита, 1920—1921, ред. П. Насимович-Чужак). В нем сотрудничают вождь старого футуризма — Давид Бурлюк, будущие левовские вожди — Асеев и Третийков; усердно перепечатываются Маяковский и Хлебников. Критический отдел неизменно ведется самим редактором. Наряду с другими видами искусства уделял внимание лит-ре Ж. «Искусство» (М., 1919, №№ 1—8) — листок, издаваемый отделом изобразительных искусств Наркомпроса после переезда в Москву. Именно здесь нашли место крайние «левые» футуризма, печатавшие заумные стихи вроде «Испания» О. Розановой.

Не надо думать однако, что Наркомпрос полонен был футуристами: он же издавал «К у з н и ц у» (см. *ниже*), он же издавал «Художественное слово» (М., 1920—1921, №№ 1—2, ред. В. Брюсов) —

«Временник Литы», к-рый пытался объединить представителей всех направлений тогдашней лит-ры. На его гостеприимных страницах встречались Вячеслав Иванов с Маяковским, Бальмонт с Герасимовым и т. д. Как и следовало ожидать, этот опыт примирения вскоре постигла полная неудача.

В первые годы революции пролетарская общественность еще не создает вполне отвечающего ее запросам лит-ого Ж. Задачи организации и укрепления завоеванной власти выдвигают на первый план газету как лучший инструмент воздействия на массу. На газете лежит центр агитпропработы, в газету партия направляет лучшие силы; Ж., особенно литературный, остается в тени. Все же пробуют поставить советский Ж. Такую попытку сделал Иер. Ясинский (см.), писатель, одним из первых пошедший на работу к Советам. Его журнал «Красный огонек» (П., 1918, №№ 1—12), хотя стоит на «советской платформе», но фактически остается в плену буржуазной идеологии. Лучше отвечает своим задачам иллюстрированный еженедельник «Пламя» (П., 1918—1920, ред. А. В. Луначарский, позже — И. Ионов); основной кадр сотрудников Ж. вербуются однако из старых буржуазных журналистов, что кладет на него заметный отпечаток. Беллетристика «Пламени» представлена А. Грином, В. Муйжелем и другими второстепенными именами. В общем «Пламя» не поднимается над уровнем среднего «развлекательного» Ж. Гораздо удачнее составляется молодой московский Ж. «Творчество» (1918—1922; еженедельный; ред.: А. Серафимович, В. Фриче, Н. Мефериак, позже Н. Ангарский, П. И. Лебедев-Полянский и др.), выдвигающий ряд новых писательских имен. «Творчество» вытеснило небольшой Ж. «Всходь» (1918—1919, №№ 1—10; 1—6), орган Московского уездного совета и укома партии, к-рый пытался обслужить и московских читателей. Заслуживает упоминания попытка Роста поставить «Красную звезду» (М., 1918—1919; ред. В. Виленский-Сибиряков) — еженедельник, состоящий сплошь из иллюстраций типа сытинских «Искр» или нынешней «Рабочей иллюстрации», к сожалению быстро угасший. Москве же принадлежит попытка возродить «толстый» общественно-литературный Ж.: в изд-ве ВЦИК появляется «Вестник жизни» (М., 1918—1919, №№ 1—7; ред.: Л. Каменев, Б. Малкин, В. Кражин) — Ж. с обширной, интересно задуманной программой, охватывающей политику, быт, науку и технику, искусство, лит-ру, критику и библиографию. Первые книги «Вестника жизни», составленные богато и разнообразно, имеют значительный успех, но видимо для Ж. подобного типа еще не настала пора, и он прекращается на седьмом номере.

К лету 1918, когда первый этап становления пролетарской диктатуры пройден,

оформляется и быстро достигает расцвета движение «пролеткультов» (см.). Из Москвы и Питера движение перебрасывается в провинцию, и вскоре страна покрывается сетью пролеткультовских организаций; результаты работ большинства из них появляются в виде десятков альманахов, сборников, Ж. С января 1918 в Питере выходит старейший и один из лучших пролеткультовских Ж. «Грядущее» (см.), позже — «Перевал» [1922]. Москва имеет несколько пролеткультовских органов: сборники «Горн» (см.), еженедельник лит-ой студии «Гудки» (1919, №№ 1—6), где сотрудничают В. Александровский, И. Ерошин, В. Казин, Ф. Киселев, Н. Полетаев, С. Родов, Л. Тоом и др.; информационный листок «Пролеткультовец» (1920, №№ 1—2), «Твори» — Ж. студий Моск. пролеткульта» (1920 — 1921, №№ 1—4), где наряду с литературой освещаются вопросы театра и изобразительных искусств. Провинциальные пролеткульти имеют свою обширную прессу: в Тамбове издается «Грядущая культура» (1918 — 1919, №№ 1—7) при деятельном участии В. Кириллова, А. Поморского, Ф. Сова и других; в Самаре — «Зарево заводов» (1919, №№ 1—2), где среди других печатаются М. Герасимов, И. Трайнин, А. Ширяевец; в Харькове — «Зори грядущего» (1922, ред. Ф. Захаров) и «Пролетарское творчество» (газета подотдела искусств Губоно); в Екатеринославе — «Пролеткульт» [1919]; в Смоленске — «Труд и творчество» [1919]; в Твери — «Пролеткульт» (1919, №№ 1—4); в Орле — «Красное утро» [1919]; в Оренбурге — «Молот» [1920]; в Тифлисе Сурен Ерзинкан издает «Пролетарскую культуру» (1919, №№ 1—2, ред. — он же), правда, состоящую сплошь из перепечаток; в ряде городов пролеткульти издают журналы вместе с отделами наробразов; например в Архангельске — «Красное Поморье» [1920], во Владикавказе — «Пролеткульт» [1919] и т. д. Пролеткультовские Ж. не ограничиваются губернскими центрами; так в Бежице издается «Наш горн» (1919, ред.: Л. Змнев, И. Мукосеев, М. Соловьев), целиком опирающийся на местные силы; в Клину — «Зори» [1918]; в Колшине — «Мир и человек» (1919, ред. К. Лоптин) при участии Арского, Грошика, Садофьева и других пролетарских писателей; в Кронштадте — «Новые силы» [1918]; в Кологриве — «Жизнь искусств» (1918, №№ 1—4, ред. Чумбаров-Лучинский). Конечно эти Ж. (мы перечисляли далеко не все) лишь в редких случаях оправдывали начертанный на них лозунг пролетарской культуры. От какого-нибудь Кологривского уезда, объединявшего волостные пролеткульти, навечно было бы ждать пролетарского искусства; и действительно, журнальчик заполнялся жиденькими стихиками о любви, о весне

(принадлежащими перу прежде всего самого редактора), которые даже по недоразумению трудно причислить к «пролетарской культуре». В пролеткультовской печати, как и в пролеткультовском движении в целом ясно выражены два начала. Первое — чисто просветительная тенденция создать не рабочий Ж., а Ж. для рабочих, обычно еще шире — «для народа». Фактически здесь выполнялись функции внешкольных отделов ОНО; отсюда — блок с ОНО и впоследствии полное растворение и слияние с ними (типичный пример — иркутский журнал «Пролетарская культура», 1920). Другое начало — культурно-творческие устремления самого пролетариата; оно представлено группами, сумевшими преодолеть специфически пролеткультовские заблуждения и создавшими впоследствии первые кадры пролетарской лит-ры. Из пролеткульта и через него создалась напр. «Кузница»; в этой подготовке самостоятельной пролетарской лит-ры — историческая заслуга пролеткульта.

Особое место занимает центральный теоретический орган пролетарского движения — «Пролетарская культура» (см.). «Пролетарская культура» под идейным руководством А. Богданова пропагандировала идеи о пролеткульте, как о «новой» (наряду и наравне с политической и экономической) форме рабочего движения; в качестве таковой он должен пользоваться «самостоятельностью» от государственных организаций как профессиональное и кооперативное движение. Пролеткульт мыслился его создателям как лаборатория творчества классовой пролетарской культуры. Ошибки этой теории, отмечавшиеся еще Лениным, неоднократно выяснялись в лит-ре, что впрочем не исключило их рецидивов; Ж. имел широкое распространение, и первые 10 номеров вышли вторым изданием. Дальнейшая практика работы пролеткульта доказала несостоятельность его теории, и к концу 1921 движение сходит на-нет, уступая место новым группировкам.

Характерной чертой этого периода является распыление лит-ры по незначительным Ж.; большие писатели вынуждены печататься в мелких, малотиражных и узко специальных органах: в Ж. транспортников «Путь» (М., 1919) печатаются Б. Пильняк, И. Новиков, О. Форш; кооперативный Ж. — «Рабочий мир» (М., 1918 — 1919) — печатает Ляшко, Чапыгина, новые переводы Верхарна; Горький тесно связан с «Нашим журналом», органом ВСНХ (М., 1921); Блок и Евреинов находят приют в «Красном милиционере» (П., 1919 — 1920). Одновременно это показывает рост культурных запросов широких масс, требующих от узко профессионального, напр., Ж. широко поставленного лит-ого отдела.

Для полноты освещения лит-ых Ж. периода гражданской войны следует добавить, что в это время по разным причинам (гл. обр.

из-за типографских трудностей и недостатка бумаги) печатный Ж. частично заменяется устным, «живым» Ж. Лит-ые организации устраивают публичные выступления по типу Ж.: стихи, проза, критика. В 1920 — 1921 этот своеобразный вид Ж. распространен довольно широко.

VI. Ж. ВОССТАНОВИТЕЛЬНОГО ПЕРИОДА (1921 — 1927). — С концом гражданской войны и началом нападения литература чрезвычайно оживляется. Возобновляют работу старые писатели, как Вересаев, Пришвин и др.; возвращаются с повинной из-за границы Ал. Толстой и Эренбург; появляется ряд новых писательских имен, как «Серапионовы

М. Покровский, Рязанов, Радек и др. Слабее критический отдел в лице А. Воронского, П. Когана и др. «Красная новь» с первых номеров получает всеобщее признание, снова утверждая тип «толстого» журнала. Наряду с «Красною новью» выходят альманахи — «Н а ш и д н и» (1922 — 1925, №№ 1 — 15), «А л ь м а н а х и К р а с н о й н о в и» (1925, №№ 1 — 2), «К р у г» (1924 — 1927, №№ 1 — 6), «П е р е в а л» (см.), «С в и т о к» (М., 1922 — 1926, №№ 1 — 4, ред. Е. Никитиной). По образу и подобию «Красной нови» складываются возникающие вслед за ней «С и б и р с к и е о г н и» (Н.-Николаевск, 1922), «М о л о д а я г в а р д и я» (см.), «З в е з д а» (см.), позже «Н о в ы й м и р» (см.). «Красною новью» определяется первый этап советской лит-ры.

Как и в первые годы революции, особенно стоят бывшие футуристы. Место «Искусства коммуны» занимает «Л е ф» (М., 1923 — 1925, №№ 1 — 7, ред. В. Маяковский), преобразивший затем в «Н о в ы й Л е ф» (М., 1927 — 1928, ежемесячник, ред. В. Маяковский, позже С. Третьяков) — «журнал левого фронта искусств». Действительно, Маяковский, Третьяков, Асеев и др. среди «попутчиков» являются левым, близко стоящим к пролетариату крылом. Тесная связь с современностью, тяга к газете, внимание к факту — все это положительные черты; но когда из факта делается самоцель и ради газетного очерка отрицается художественная лит-ра, тогда Леф пролетариату не попутчик. Именно на этом пункте происходит раскол в самом Лефе, и руководитель Лефа, Маяковский, вместе с рядом единомышленников уходит из Лефа «назад к искусству», тогда как остальная часть решительно провозглашает «литературу факта». Характерно, что «лефы» выступали в блоке с формалистами (Виктор Шкловский, Б. Эйхенбаум, Ю. Тынянов, Б. Томашевский и др.), типично-буржуазной школой, поставившей лефам теоретиков. В провинции близко стоял к лефам Ж. «Н а с т о я щ е е» (Новосибирск, 1928 — 1929, ежемесячн.), с установкой на «факт», т. е. очерк, бытовую зарисовку, взамен рассказа — «беллетристики».

Другая линия развития, по к-рой идет советская лит-ра, определяется знаменем ВАППа (см.). Выросшая из литературной студии и обособившаяся от пролеткульта еще в 1920 группа пролетарских писателей «К у з н и ц а» имеет свой Ж. под тем же названием (М., 1920 — 1922, №№ 1 — 9); основной кадр сотрудников «Кузницы» сложился еще в «Гудках»: Александровский, Герасимов, Кириллов, Ляшко, Рябов, Садофьев, Шулеви и др. После прекращения Ж. «Кузница» ими издается двухмесячный «Р а б о ч и й ж у р н а л» (М., 1924 — 1925, №№ 1 — 6, ред. Г. Якубовский, затем В. Бахметьев). «Кузница» является первым крупным объединением пролетарских писателей, солидаризирующимся с политикой компартии, но она еще не осознает



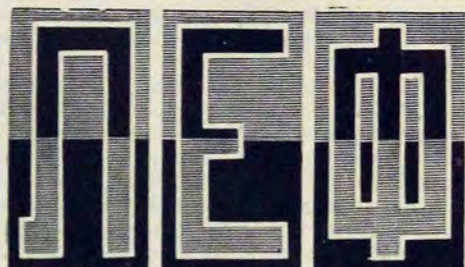
братья»; развивается творчество молодых пролетарских писателей. В июне 1921 выходит в свет первый номер «К р а с н о й н о в и» (см.). Нельзя недооценивать это событие: появление «Красной нови» знаменовало, что лит-ра не умерла в стране советов, что, напротив, она в более цветущем состоянии, чем ее застала революция. Редактору «Красной нови», А. К. Воронскому, удалось сплотить вокруг Ж. наличные силы советской лит-ры; здесь мы встречаем М. Горького, Ал. Толстого, И. Эренбурга; из молодых — Неверова, Вс. Иванова, Бабея, Пильняка, Аросева и др.; из поэтов — Д. Бедного, Есенина, Маяковского, Пастернака. В массе — это писатели не пролетарские, но до поры до времени идущие в ногу с пролетариатом, его «попутчики». Хорошо поставлен общественно-политический отдел журнала, где сотрудничают Ленин, Троцкий,

до конца творческих задач пролетарского художника. Отвлеченный, революционно-романтический характер творчества «кузнецов» конечно мало соответствовал подлинно пролетарскому искусству. На этой почве произошел раскол внутри самой «Кузницы»; левое крыло вышло из нее и основало [1923] самостоятельную организацию «О к т я б р ь» (см.) с журналом того же наименования. К этому времени пролетарская литература достигает значительной степени зрелости; Всесоюзная ассоциация пролетарских писателей (ВАПП) становится одной из решающих сил на литературном фронте. «Красная новь», по-прежнему продолжающая держать курс на «попутчиков», совершает крупную политическую ошибку, недооценив возможностей пролетарской лит-ры. Группа коммунистов организует специальный литературно-критический Ж., ставящий целью борьбу за гегемонию пролетариата в литературе. Возникает «Н а п о с т у» (М., 1923 — 1925, №№ 1 — 6) при ближайшем участии Г. Лелевича, С. Родова, Л. Сосновского, И. Вардина, Б. Волина и др. «На посту» ставит ребром все основные вопросы литературной политики: о классовой борьбе в литературе, о роли попутчиков, о пролетарской лит-ре и т. д.; им сыграна большая роль в деле организации пролетарской литературы; наконец жестокая, но плодотворная дискуссия, поднятая Ж., повела к четкому разграничению лит-ых позиций борющихся групп и к выяснению отношения партии к этому вопросу, выраженного в известной резолюции ЦК ВКП о политике в области художественной литературы. Однако наряду с положительными моментами, ведущая группа «напостовцев» (И. Вардин, Г. Лелевич, С. Родов и др.) несла собой ряд ошибок, методологически — богдановского, а политически — троцкистского порядка. После резолюции ЦК эта группа потерпела поражение внутри ВАППа и потеряла руководящую роль; «На посту» был реорганизован [1926] в «Н а л и т е р а т у р н о м п о с т у» (см.) и возглавлен новой редакцией во главе с Л. Авербахом, существенно изменившей тон и характер Ж.

В стороне от лит-ых боев стоят два широко задуманных Ж., задача которых знакомить советского читателя с лит-рами других стран: «В о с т о к» (П., 1922 — 1925, №№ 1 — 5, ред.: акад. Крачковский, акад. Ольденбург и др.), освещающий гл. обр. лит-ру старого арабского Востока и в меньшей степени — современного, второй Ж. — «С о в р е м е н н ы й З а п а д» (П., 1922 — 1924, №№ 1 — 6, ред.: Е. Замятин, К. Чуковский, А. Эфрос, А. Тихонов), — как показывает название, делал ударение на современности. С 1928 эти задачи выполняет «В е с т н и к и н о с т р а н н о й л и т е р а т у р ы» (см.).

Вместе с советским сектором лит-ры оживляется и буржуазная печать. Пражская «С м е н а в е х» находит отражение внутри

страны в лице «Н о в о й Р о с с и и» (П., 1922, №№ 1 — 2, ред. И. Лежнев) — «первого беспартийного публицистического органа», на словах отмежевывающегося от сменовеховцев, но на деле никуда от них не ушедшего. Позже издание переносится в Москву, неоднократно меняя формат и заглавия («Р о с с и я», М., 1922 — 1925, №№ 1 — 9; 1 — 5; «Н о в а я Р о с с и я», М., 1926, №№ 1 — 3; ред. неизменно И. Лежнев), но, «хоть и в новой коже», направление журнала остается прежним. В тесном родстве с московской «Россией» стоит питерский «Р у с с к и й с о в р е м е н н и к» (1924, №№ 1 — 4, ред. А. Тихонов). Близкие друг другу по



В НОМЕРЕ:

„Владимир Ильич
ЛЕНИН“

ПОЭМА В. В. МАЯКОВСКОГО.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ.

своей идейной позиции, объединенные неверием в социалистическое строительство и тяготеющие к буржуазно-демократическому национализму, они различны по форме выражения своей сущности. Если «Россия» при бесцветном литературно-художественном отделе делает ударение на публицистической части, где Лежнев и Устрялов откровенно проповедуют «использование капитализму», то «Русский современник» тщательно избегает политических вопросов. «Неприятие» революции сказывается именно в воздержании от «политики», в бегстве от советской действительности в область «чистого искусства» (Ахматова, Клюев, Сологуб), в художественном «отрицании» этой действительности

(Е. Замятин, Б. Пильняк), в критических нападениях на молодую пролетарскую лит-ру (Ю. Тынянов), в намеренном подчеркивании бытовой отсталости (В. Финк), и т. д. и т. п. Казалось бы, пятилетний опыт революции должен был научить чему-либо издателей, однако для всех этих журналов характерно упорное нежелание примириться с социалистической революцией, и это обстоятельство неизменно приводит их к гибели. Гибнет, но уже по другой причине — за отсутствием читателей — весьма претенциозный имажинистский Ж. «Гостиница для путешественников в прекрасном» (М., 1922—1924, №№ 1—4, ред. И. Савкин), орган «русского дендизма», где участвует весь цвет школы: Кусиков, Мариенгоф, Шершеневич и др.

До сих пор речь шла о Ж., занимающих определенную литературно-политическую платформу, имеющих собственное «лицо». Но в эти годы [1922—1924] помимо них существует множество второстепенных, неожиданно появляющихся и не менее неожиданно исчезающих еженедельников и двухнедельников, месячников, альманахов, самое появление к-рых — дело случая. Так — «Глобус» (М., 1922) и «Запад» (М., 1922—1923, №№ 1—10, ред. М. Перельман) — типично желтые Ж., типа старого «Аргуса»; эстетский до ногтей «Абракса» (П., 1922, №№ 1—3, ред.: Орест Тизенгаузен, с № 2 — М. Кузьмин и А. Радлова), где в роли метра подвизается К. Вагинов; учено-академические «Начала» (П., 1921, №№ 1—2, ред. С. Ольденбург, С. Платонов и др.); временник Пушкинского дома «Аттеней» (Л., 1924—1925, №№ 1—3); легковесно-критический «Авангард» (М., 1922, №№ 1—3, ред. О. Блюм); Ж. приключений «Борьба миров» (М., 1924, №№ 1—6, ред. В. Вережкин); многосторонний «Петербург» (П., 1921—1922, №№ 1—2, ред. В. Шкловский); «Новый Петербург» (1923, ред. Н. Пятницкий); неторопливая «Жизнь» (М., 1922, №№ 1—3, ред. В. Язвицкий); еще одна «Жизнь» (М., 1924, ред. Д. Бедный, Л. Сосновский, В. Фриче); «Литературная мысль» (П., 1922, №№ 1—2); Ж. писателей-провинциалов — «Наш труд» (М., 1924, №№ 1—2, ред. Н. Степной и Е. Локтев); претендующие на значительную политическую роль «Утренники» (П., 1922, ред. Д. Лутохин), возглавляемые П. Сорокиным; наконец многочисленные и бесцветные «Часы» (П., 1922), «Огни» (М., 1922), «Паруса» (М., 1922), «Тиски» (М., 1922), «Наш Ж.» (М., 1922), «Слово» (М., 1922), «Рупор» (М., 1922), «Вавилонская башня» (П., 1922), «Свирель Пана» (М., 1923), «Эхо» (М., 1922—1923), «Феникс» (М., 1922), «Парфены» (П., 1922) и т. д. и т. п. Много Ж. возникает в провинции: «Лавра» (Одесса), «Горепакхарья» и «Тайфун» (Владивосток),

«Заря» (Царицын), «Зори» (Н. Новгород), «Понизовье» (Самара) и т. д. Как провинциальные, так и столичные — эти издания в большинстве эфемерны: они обрываются обычно на 2—3 номерах и исчезают с лит-ого горизонта, не оставляя сколько-нибудь заметного следа. Значительная часть их принадлежит частным издательствам: здесь явный расчет на то, что изголодавшийся за время гражданской войны по печатному слову читатель «все съест». Спекуляция на книжном голоде дает временный эффект, но прочного барыша она принести не может, и спекулятивные Ж. тихо умирают естественной смертью. Некоторая часть новообразовавшихся Ж. выражает стремления новой буржуазии овладеть общественным мнением; их попытка также не удастся, несмотря на все ухищрения издателей; между прочим для Ж. этого типа характерно привлечение к участию нескольких более или менее видных коммунистов, под прикрытием имен к-рых ловкий издатель рассчитывает протащить не всегда надежный идейный обзор.

К этой поре относится зарождение «малой» прессы, прежде всего иллюстрированного Ж.; часть их вянет, как «Эхо» (М., 1925, Гиз, ред. М. Урицкий), «Зори» (Л., 1924, ред. И. Флеровский), «Всемирная иллюстрация» (М., 1922—1925; 1922 — неперіод., ред. Д. Рудометов и С. Фрид, 1923 — изд. переходит к «Транспечати», зав. ред. — П. Шебуев; 1924 — еженесячник — изд. ГИЖ, ред. К. Новицкий, затем Г. Ризанов, В. Майберг и др.), часть выживает и превращается в популярные еженедельники и двухнедельники: «Огонек» (М., 1923, продолжает выходить, ред. М. Кольцов), «Красная панорама» (Л., 1923), «Красная нива» (1923, продолжает выходить, ред. А. Луначарский и Ю. Стеклов), «Прожектор» (М., 1923, продолжает выходить, ред. Н. Бухарин и Л. Шмидт), «Экран» (М., 1923). Интересным опытом создания Ж. лит-ого молодняка является «Комсомолия» (М., 1925—1926, ежем.), к сожалению не сумевшая прочно закрепиться.

В наши дни продолжают издаваться почти все крупные лит-ые Ж. из ранее упомянутых: «Новый мир», «Красная новь», «Звезда», «Молодая гвардия» (перешедшая с 1929 на двухнедельный выпуск), «Октябрь», «Сибирские огни», «Вестник иностранной лит-ры»; из заново возникших — «Пролетарский авангард», переименованный в 1930 из «Журнала для всех» (М., 1929, ежемес., ред. В. Бахметьев) — орган «Кузница», «Земля советская» [(М., 1929, ежемес., ред. А. Дорогойченко), «Земле советской» предшествовал «Жернов» (М., 1925—1928, ежемес., ред. Г. Деев-Хомяковский; позже Н. Замойский); «Жернов» в свою очередь предшествовала «Трудовая нива» (М., 1922, №№ 1—3)] — орган общества крестьянских писателей;

«30 дней» (М., 1925, ежемесячник, ред. И. Ионов, зав. редакцией В. Регинин) — иллюстрированный ежемесячник типа западных «magazines»; «На подьеме» (Ростов н/Д., ежесмес., 1927) — орган Сев.-кавк. ассоц. пролетарских писателей и ряд др. журналов.

Многие лит.-ые группы, не имея Ж., ограничиваются изданием неперидических альманахов, где печатают свои работы; среди

архив», «Русский яз. в советской школе», «Под знаменем марксизма», «Революция и культура», «Вестник Коммунистической академии» — исторических, политических, педагогических, философских и других, полное перечисление названий которых заняло бы несколько столбцов.

В заключение (хотя это несколько и выходит за рамки нашего обзора, ограниченного пределами собственно лит.-ры) отметим группу Ж. текущей библиографии, выходящих в революционные годы. Кроме «Книжной летописи» (см.), регистрирующей всю продукцию печатного станка, и «Журнальной летописи» (см.), систематизирующей статейный материал сотен советских Ж., — органов «чистой» библиографии — существует ряд критико-библиографических изданий, рецензирующих книги по разным отраслям знаний и искусств. Начало им положено питерской «Книгой и революцией» (1920 — 1922, ежесмес., ред. В. Быстрицкий, И. Ионов, К. Федин), ее продолжают московские Ж.: «Книга о книгах» (1924, №№ 1—8, ред. С. Мстиславский), «Вестник книги» (1924, ред. Л. Троповский), наконец «Книгоноша» (1923 — 1926, еженедельник, ред. Л. Тарский). Капитальный библиографический Ж. была до 1929 «Печать и революция» (см.); однако «Печать и революция» не могла заменить нужды в массовом рабочем Ж., и в 1929 ее библиографический отдел отходит к новой «Книге и революции» (М., 1929, двухнедельник, ред. П. Керженцев). Таковы наиболее значительные библиографические Ж.; кроме них существовал и существует ряд других, не представляющих широкого интереса («Библиографические известия», «Книга и профсоюз», «Рекомендательный бюллетень Главполитпросвета» и т. п.). *И. Ипполит*

Библиография: I. Библиографические указатели: Неустров А. Н., Историческое развитие о русских повременных изданиях и сборниках за 1703—1802 гг., библиографически и в хронологическом порядке описанных, СПб., 1875; Его же, Указатель к русским повременным изданиям и сборникам за 1703—1802 гг. и к историческому рассказу о них, СПб., 1898; Лисовский Н. М., Библиография русской периодической печати 1703—1900 гг. (Материалы для истории русской журналистики), П., 1915 (это же изд. с табл. имеется в 4 вып., П., 1895—1915); Его же, Список указателей к русским периодическим изданиям XVIII и XIX ст., «Лит-ый вестник», 1903, кн. II, и отд. изд., СПб., 1903 (ср. Дополнения к «Списку Лисовского» в «Лит-ом вестнике», 1903, кн. VII—VIII); Русская политическая литература за границы, вып. I. Социал-демократические издания. Указатель социал-демократической литературы на русском языке 1883—1905, под ред. Л. Каменева, М., 1922; Легальная социал-демократическая литература в России за 1904—1914 гг., Библиография, под ред. Г. Бешкина, М., 1924; Союзом Н. Н., Библиография журнализма. Систематический указатель книг и статей по журналистике, изд. 2-е, доп., М., 1924; Голдобин И. В., Библиографический указатель русской и иностранной литературы по вопросам полиграфического производства, истории периодической печати, правового положения печати и ее работников от возникновения книгопечатания до советской прессы, Симферополь, 1924; Мезьер А. В., Словарный указатель по книгознанию, Л., 1924; Вукотич Н. А., Материалы для списка указателей русской периодической печати, Л., 1928; Бочаров Ю., Прошлое рабочей прессы в исторической литературе. Критико-библиографический обзор (ст. в журн. «Пролетарская революция», 1929, № 4); Попов А. А., Периодические изд. по библиографии 1917—1927, М., 1929;



них наиболее заметны сборники — «Недра», «Переваль», «ЗИФ», «Советская страна» и др.

Из литературно-критических и литературоведческих Ж. кроме упоминавшегося «На лит-ом посту» укажем на Ж. «Печать и революция» (см.), посвященный гл. обр. современной лит-ре и текущим лит-ым вопросам; «Лит-ра и марксизм» (М., 1928, ред. В. Фриче), научно-исследовательский Ж., издаваемый институтом лит.-ры и яз. РАНИОНа и литературным отделением ИКП, сосредоточивший преимущественно на вопросах методологии и истории литературы; «Известия по русскому яз. и словесности» (Л., ред. акад. Е. Карский), издаваемые Академией наук; «Язык и лит-ра» (Л.) — орган научно-исследовательского института сравнительной истории литературы и языков и др.

Наконец статьи по вопросам лит.-ры и искусства помещаются в ряде как общих, так и специальных Ж. (напр. «Красный

Ильинский Л. К., Список повременных изданий за 1917, П., 1919; То же, за 1918, П., 1922.

II. Общие обзоры: Пятковский А., Из истории нашего литературного и общественного развития. Монографии и краткие статьи. Т. II. Очерки по истории русской журналистики, СПб., 1888; Лисовский Н. М., Периодическая печать в России 1703—1900. Статистико-библиографический обзор русской печати, «Лит-ый вестник», 1902, кн. VIII (то же, отд. оттиск, СПб., 1903); Замотин И. И., Очерк истории журналистики за первую половину XIX в., «История русск. лит-ры XIX в.», под ред. Овсяннико-Куликовского, т. II, М., 1910; Ветринский Ч. (В. Е. Чешихин), Очерк истории журналистики за вторую половину XIX в., там же, т. V, М., 1911.

III. Работы по истории цензуры: Скабичевский А., Очерк истории русской цензуры, СПб., 1892; Энгельгардт Н., Очерк истории русской цензуры в связи с развитием печати 1703—1903, СПб., 1904; Лемке М., Очерки по истории русской цензуры и журналистики XIX ст., СПб., 1904; Егоров Е., Эпоха цензурных реформ 1859—1865, СПб., 1904; Богучарский В., Из прошлого русского общества, СПб., 1904; Розенберг В. и Якушкин В., Русская печать и цензура в прошлом и настоящем, М., 1905; Лемке М., Николаевские жандармы и литература 1826—1855, изд. 2-е, СПб., 1909.

IV. Важнейшие монографии: Весин С., Очерки истории русской журналистики 20—30-х гг., СПб., 1881; Писанов Н. К., Публицистика александровской эпохи, «История русской лит-ры XIX в.», под ред. Овсяннико-Куликовского, т. I, М., 1910; Добролюбов Н. А., Русская сатира екатерининского времени, Полн. собр. сочин., изд. «Детство», т. I, СПб., 1911; Розенберг В., Летопись русской печати 1907—1914, М., 1914; Семенович В., Русские сатирические журналы, СПб., 1914; Боголюбов В., Н. И. Новиков и его время, М., 1916; Афанасьев А. Н., Русские сатирические журналы 1769—1774, Казань, 1917 (изд. 1-е, М., 1959); Дульский П., Графика сатирических журналов 1905—1906, Казань, 1922; Баевский Д., История рабочей печати в России, в. I, 1878—1907, М., 1923; Бо-

ряновский В. и Голлербах Э., Русская сатира первой революции 1905—1906 гг., Л., 1925; Евгеньев-Максимов В., Очерки по истории русской журналистики в России XIX в., Л., 1927.

«ЖУРНАЛЬНАЯ ЛЕТОПИСЬ» — печатный орган, составляющийся и издающийся Центральной книжной палатой РСФСР (см. «Книжные палаты»). Дает информацию о текущих периодических изданиях РСФСР (журналах и газетах) и заключающихся в основных журналах статьях. Существует с 1926 (только в РСФСР). Издание распадается на две части: 1. библиографическую регистрацию статейного материала, помещенного в основных журналах, 2. полное библиографическое описание журналов и газет РСФСР («Временник периодической печати»). Статейный материал классифицируется по отраслям знания и их подразделам. В 1926 «Ж. л.» охватила описанием статьи из 179 названий журналов, в 1927—243, в 1928—278, в 1929—694, причем это увеличение идет гл. обр. за счет трудов ученых обществ (общее число журналов, к-рые следует расписывать — до 1 000). Расписываются в первую очередь научно-и общеполитические журналы. В 1926, 1927 и 1928 «Ж. л.» выходила 4 раза в год, в 1929 — 6 раз в год, с 1930 года — ежемесячно.

ЖЫТЕЦКИЙ — см. «Украинская лит-ра».

ЗАБИЛА В. — см. «Украинская лит-ра».

ЗАБИЛА Наталья Львовна [1903 —] — современная украинская поэтесса. Р. в Ленинграде в интеллигентской семье. Окончила Харьковский институт народного образования, после чего учительствовала и вела культурную работу среди крестьянок. Печататься начала в 1924. Была членом лит-ой организации «Плуг». В 1927 вступила в организацию пролетарских писателей ВУСПП. Первый сборник стихотворений З. — «Далекый край» — обратил на себя серьезное внимание украинской критики, однако явно преувеличившей достижения поэтессы. Дебютный сборник З. написан под влиянием Ахматовой. Второй сборник — «Сонячні релі» — главное место уделяет трудящейся женщине-интеллигентке («Я працюю в книжному архіві»). З. — одна из значительных украинских поэтесс.

Библиография: I. Далекый край, изд. «Плужанин», Харків, 1927; Сонячні релі, изд. «Книгоспілка», Харків, 1928.

II. Терещенко М., Слов, «Літературна газета» № 9—10 за 1927.

III. Леясе А. і Яшек М., Десять років української літератури, ДВУ, Харків, 1928.

ЗАВАЛИШИН Александр Иванович [1891 —] — современный беллетрист. Р. в бедной мордовско-казачьей семье. В детстве — пастух, затем батрак, писец и статистик. После Октябрьской революции занимался разнообразной общественной и литературно-редакционной работой.

Творчество З. питается психондеологией деревенской бедноты. И в своих рассказах (см. сб. «Первый блин», М., 1927, «Пепел», М., 1928) и в драматических произведениях («Партбилет», «Частное дело», М., 1927) Завалишин является острым сатириком.

Если в первых произведениях («Покрасневший быт», «В темноте», М., 1927) или в «сценках из деревенской жизни» («Вор», М., 1926) З. нельзя не отметить больших формально-технических недостатков (фотографичность, слабость психологического анализа, неоригинальность и небрежность языка), то его последние произведения [«Сорок пять надменов», «Агитатор» (М., 1928), «Частное дело» (М., 1927 и 1928), «Партбилет»]

представляют значительный интерес. Острые сатиры З. направлены здесь на внутреннего врага, иногда не сознающего своей чуждости социалистическому переустройству, иногда же сознательно скрывающего под маской революционной фразеологии реакционные убеждения и вредительские поступки.

Библиография: I. Кроме упомянутого: Не те времена, Рассказы, Гиз, М., 1925 (изд. 2-е, М., 1925); Скуки ради, Рассказы, Гиз, М., 1925; Козлиные бесы, Пьеса, Гиз, М., 1927; Чеботарь-агитатор, Пьеса, Гиз, М., 1927; Сапожник-агитатор, Пьеса, Гиз, М., 1928; Фальшивая бумажка, Пьеса, изд. Молпк, М., 1929.

II. Динамов С., Очерки современной литературы, «Книгоноша», 1926, № 11. Отзывы: Палей А. Р., «Печ. и рев.», 1927, I (на сб. рассказов «Первый блин», М., 1927); Ревякин А., Книга и профсоюз, 1927, V (на сб. «В темноте», М., 1927); Тарасенков А., «Октябрь», 1928, IV; Дьячков В., «Новый мир», 1928, VIII (на сб. «Пепел»). А. Р.

«ЗАВЕТЫ» — см. «Журналы русские».

ЗАВЕЩАНИЕ как лит-ый жанр — использование словесной формы (зачина, формул, композиции, заключения) юридического завещания для разработки дидактической или сатирической тематики. Как дидактический жанр З. вливается в общую форму поучения (см.). Как сатирический жанр завещание наряду с другими пародиями юридических форм (ср. с уд) особенно продуктивно в эпохи, когда формы сословной юрисдикции (церковного права, феодального суда) явно противоречат нарастающему классовому сознанию других общественных слоев. Отсюда — характерный расцвет формы пародического З. (известного еще в латинской литературе — «З. поросенка») в литературе позднего средневековья, в поэзии третьего столетия.

Зародыши этой формы можно проследить уже у поэтов-буржуа XIII века; мотивы расставания и прощания, выступающие в «Congiés» поэтов Аррасской школы — Жеана Бодель, Бауда Фастуль и Адама де ла Галь, войдут в качестве компонентов в позднейшие З. Сатирические нотки звучат уже сильнее в фавлю Рютбёфа (см.) «З. осли». Но здесь еще отсутствует игра юридической формой, типичная для позднейшего времени, когда, с быстрым ростом городов

и выделением интеллигенции в среде городского сословия, для него станут более доступными формы письменной культуры высших сословий. Шуточные З. Евстахия и Дешана («*Lettres envoyées par Eustace, lui étant malade, et la manière de son testament par esbatment*»), Франсуа Вийона («*см.*») и позднейшие анонимные порождения городского уличного фольклора, как «*Le grand testament du Tastevin, roy des pions*» (Большое завещание Тастевена, короля пьяниц), «*Le testament du haut et notable haume nommé Ragot*» (Завещание благородного и знаменитого человека по имени Раго) и вошедшее в фарс того же имени «*Testament du Pathelin*» (Завещание Пателена), строятся по форме подлинной «духовной», начинаясь обычными формулами, указанием времени составления и молитвой, переходя затем к перечислению даров и оканчиваясь распоряжениями относительно душеприказчиков и похорон. Сатирическое острие этих З. направлено, наряду с выпадами против отрицательных явлений растущего урбанизма — городского люмпенпролетариата, разложения семьи, — против высших сословий и духовенства (причем антиклерикальные выпады иногда сливаются с антирелигиозными), крупной буржуазии (представителей торгового и денежного капитала, купцов, ростовщиков) и — значительно менее резко — феодальной знати, интересы к-рой сталкивались не столько с городским сословием, сколько с крестьянством; не менее жестоко достается и близким к духовенству теоретикам и носителям средневековой идеологии — прокурорам и юристам, профессорам и медикам. Вполне отчетливо выступает социальный облик творцов этой сатирической формы, еще недостаточно дифференцированной «городской массой», к-рая в лице своих наиболее обеспеченных представителей примыкает к средней буржуазии, смешиваясь — в своих низших слоях — с преступным люмпенпролетариатом и деклассированными представителями других сословий.

Библиография: Завещания — Дешана, в собрании его сочин. (éd. Tarbé), 1850; анонимные Завещания XV—XVI вв. — Montaigne, Recueil des robits françaises du XV et XVI s., 7 vv., 1855; Завещание Пателена — Jacob P., Recueil des fautes, notes et moralités du XV s., 1859. См. также «Вилон», «Ротбифа».

ЗАВЯЗКА — одна из начальных стадий в развитии сюжета поэтического произведения. В З. создаются («завязываются») те конфликты, к-рые будут углубляться в процессе дальнейшего развития действия, вплоть до развязки, эти конфликты разрешающей. Так напр. З. «Гамлета» является встреча героя трагедии с тенью и последовавшее за нею решение Гамлета отомстить королю за убийство отца.

Виды З. могут быть чрезвычайно разнообразными. При логически ясной диспозиции художественного произведения З. следует непосредственно за экспозицией действующих лиц; таковы напр. З. классических трагедий, повелел итальянского Ренессанса

и пр. Иногда З. идет впереди экспозиции; вспомним динамическую З. «Анны Карениной» Л. Толстого: «Все смешалось в доме Облонских». Романы ужасов и детективные романы характеризуются так наз. аналитическим строением сюжета: причина открывается читателю после порожденного ею следствия («Баскервильская собака» Конэн Дойля). Далее развязка одного эпизода может одновременно включать в себя З. нового эпизода (приключенческие романы типа «Рокамболя» Понсона дю Террайля и т. п.).

Выбор писателем того или иного типа З. определяется той стилевой и жанровой системой, в плане к-рой он оформляет свое произведение. Т. к. и стиль и жанр в свою очередь детерминированы психоидеологией той или иной классовой группировки, то композиционный прием З. становится социально обусловленным.

Так, З. рыцарского романа, как и весь этот жанр, и по форме и по существу выражают психоидеологию аристократии с ее культом куртуазных приключений, вереницей следующих друг за другом. З. буржуазного романа эпохи расцвета торгового капитала используют тематику морских путешествий, пиратских набегов, кораблекрушений у необитаемого острова, к-рый герой превратит впоследствии в цветущую колонию. Внезапные и судорожные З. Достоевского, вводящие читателя в самую сутолоку событий, продиктованы упадочной психикой русского мещанства 60-х гг. Лишенные твердых очертаний и острых конфликтов З. чеховских драм вполне соответствуют пассивности и лиризму Тузенбахов, Войничных и пр. представителей мелкобуржуазной интеллигенции эпохи промышленного капитализма, художником к-рой явился Чехов. Во всех этих случаях З. несет определенные функции в системе поэтического стиля, в структуре лит-ого жанра и соответствует их социальной направленности.

И. Э.

ЗАГАДКА — может быть определена как замысловатый вопрос, выражаемый обычно в форме метафоры. По Аристотелю, З. — «хорошо составленная метафора». Веселовский рассматривает З. в связи с формулами параллелизма и склонен видеть в ней одночленный параллелизм («*см.*»), с переносом некоторых черт из умолчанной части параллели. Пример: «Что в избе за бычий глаз» (окно) или «Красная девица по небу ходит» (солнце). Однако метафоричность З. не является обязательной. Встречаются З. в виде прямого вопроса, без переносного значения входящих в него слов. В настоящее время З. в образованных слоях населения являются простым развлечением, применяются в детских играх с образовательными целями и в этом педагогическом значении своем поддерживаются школой. В культурно отсталых слоях населения, а особенно у народов архаической культуры, они играют

еще кое-где значительно более важную роль, частично входя в репертуар культового обряда. Первоначально З. служила культу, являясь раскрытием религиозной тайны или одной из форм передачи религиозных представлений — мифов. Это можно видеть хотя бы в легендах о сфинксе, в сообщениях о роли З. в практике оракулов, в той роли, которую З. играет в Ведах и Библии (З. Самсона). Помимо этого религиозного значения З. служила в старину, а у малокультурных народов и до сих пор, одним из способов испытания мудрости, нередко являясь одной из форм так наз. «божьего суда», когда судьба обвиняемого была в зависимости от его находчивости. Испытание мудрости до сих пор еще сохранилось, в рудиментарной форме, в свадебных обрядах. Так напр. право сесть рядом с невестой жених получает иногда только в том случае, если он со своими друзьями разгадает предложенные ему З. (см. об этом сочин. Александра Н. Веселовского, т. I, стр. 271 и след.).

У некоторых финских племен, как напр. у вотяцкого племени докья, в наше время сохраняется обычай в определенные сроки (глубокой осенью по окончании всех земледельческих работ и на «святках») устраивать специальные «вечера» З. Интересно, что зачастую сохраняется еще вполне серьезное отношение к загадыванию и отгадыванию З. как к какому-то весьма важному занятию. При загадывании соблюдается известный порядок. Начинает их загадывать старший руководитель вечера, специальный знаток З., старик или старуха, и затем очередь постепенно доходит до молодежи. Любопытна известная концентричность тем — о человеке, его строении, о доме и предметах обстановки и т. д. (см. статью К. П. Герда, К изучению удмуртских З., «Труды научного общества по изучению Вотского края», 1928, в. V).

Большое место занимали З. еще недавно в святочных увеселениях русского крестьянства, а также довольно часто вплетались в русальные, волошебные и колядские песни (см. напр. об этом у акад. Карского, Белорусы, т. III, в. I, стр. 176 и 408). Мотивы З. в песнях обычно связаны с амебейной формой (см. «Амебейная композиция» как у нас, так и на Западе (Веселовский, т. I, стр. 102, а также 507 — 510). Одним из излюбленных мотивов песен, вплетающих в себя З., является мотив о мудрой деве (см. напр. Соболевский, Великорусские песни, т. I, № 449 — 469). Мотив З. еще более распространен в эпических формах. Ср. напр. сказания об Эдипе, мотив состязания бога Одина с великаном Вафтрудиром в «Эдде», многочисленные эпизоды финской «Калевалы», индийские и центрально-азиатские «Рассказы волшебного мертвеца». В драматических жанрах, в средневековых обрядовых действиях, напр. в рождественских мистериях, З. служила одним из формирующих элементов (Веселовский,

т. I, стр. 101). В средневековых как западных, так и русских произведениях, написанных в вопросо-ответной форме, З. занимает весьма видное место, — стоит указать хотя бы на «Беседу трех святителей», легшую в основу известного духовного стиха о Голубиной книге (см. «Духовные стихи»); большая часть этого произведения, да и весь замысел, построены на вопросах и ответах. Встречаются З. и в средневековых сборниках изречений («Пчела»). Нередки они и в средневековых популярных повестях, напр. в сказаниях о Соломоне и царице Савской, основанных на библейском сказании о состязаниях между хитроумной царицей и премудрым Соломоном, а также в повестях об Акире Премудром, об Александре Македонском, об Аполлоне Тирском, о купце Басарге и наконец в знаменитой повести о царевиче Петре и мудрой деве Февронии. В последнем произведении автор пользуется З. явно фольклорного происхождения. Вообще взаимное влияние книжной литературы и фольклора чрезвычайно наглядно сказывается на судьбе З. В свое время содействовали распространению З. такие книги, как «азбуковники». Художественная литература пользовалась устными З. для своих целей во все времена, вкрапывая З. в крупные произведения, а иногда даже строя на З. целостную композицию. Из античных авторов следует упомянуть Цицерона и Вергилия. Иногда З. становилась даже литературной модой, напр. в XVII в. во Франции — Фенелон, Буало. Пользовались З. Руссо, Шиллер, Гёббель, из русских авторов — Жуковский, а в наше время чрезвычайно богато использовал народную З. Есенин. Яркие метафоры народных З. стали одним из основных элементов есенинской образности и имажинистской поэзии. Стоит хотя бы вспомнить один из излюбленных приемов Есенина — пользование житейско-бытовой метафорой при описании природы (о связи Есенина с фольклорной поэтикой см. ст. Б. В. Неймана и Н. И. Крайнова в журнале «Художественный фольклор» за 1928, в. 4—5). З. вкрапывается также в богатый фольклорный сказочный жанр. Большой частью З. служат лишь вводными эпизодами в сказках, а иногда целиком организуют всю повествовательную ткань (см. специальное исследование Е. Н. Елеонской, Некоторые замечания о роли З. в сказке, «Этнографическое обозрение», 1907, № 4).

Что касается строения З., то она, как выше было указано, большей частью закладывает в себе метафору и выжидается на параллелизме. Иногда она строится на «выключении» (термин Веселовского, Собр. сочин., т. I, стр. 206) и тогда приближается к параллелизму отрицательному: «Красна, да не девка, зелена, да не дубрава» (морковь); «Ряб, да не пес, зелен, да не лук, вертится, как бес, и повертка в лес» (сорока). Нередко под З. разумеются замысловатые числовые

задачи: «Сидят четыре кошки, против каждой по три кошки, — много ли их?» Иногда З. построена на игре омонимии: «От чего гусь плавает» (ответ: от берега). По своему стилистическому построению З. чрезвычайно близки к пословицам и поговоркам; напр. в знаменитом сборнике В. Даля «Пословицы русского народа» заключается солидное число З., которые впоследствии были оттуда заимствованы Д. Садовниковым для специального его сборника «З. русского народа», являющегося лучшим по полноте и систематичности сборником русских З. Иногда только путем одного интонационного изменения пословица превращается в З.: «Ничего не болит, а все стонет». В пословице говорится о ханже и попрошайке, а в З. под теми же словами разумеется свинья (пример у Даля, стр. XXVI. О соотношении пословиц и З. см. Ф. И. Буслев, Очерки, т. I, стр. 24). Для художественной семантики З., как впрочем и для пословиц, очень характерно употребление собственных имен в качестве нарицательных (принципы метонимии): «Дарья с Марьей видятся, да не сходятся» (пол и потолок), «Стоит Чурило, замазано рыло» (светец), «Два Онисима, четыре Максима, седьмая Софья» (стул), «Сидит Арина рот разиня» (труба на крыше). Большую остроту придает З. возможность их двойного решения, игра двусмыслицами, причем большая часть таких З. носит явно эротический характер. Это характерно для фольклора всех народов. О подобных З., как об особой форме «остранения», говорит Шкловский (см. сб. «Поэтика», 1919). Примером двусмысленных З. могут послужить З. о замке и ключе, песте и ступе, а также З., изображающие ткань и некоторые другие виды работы. З. очень богаты аллитерациями: «Мать Софья день и ночь сохнет, утро настанет, прочь отстанет» (заслонка), «Вышла тугорья из подполья, зачала золото загребать» (помело), и другими видами звуковых повторов и созвучий, причем иногда отгадка созвучна основному слову З. — «Катюха да Палаха, Самсон да Фефел» (куть, полати, стол и вехоть). Крайним развитием последнего типа служат З., в к-рых созвучие является единственным основанием для подмены одних слов другими, иногда даже почти что бессмысленными: «Кутька да Лайка, да пипучечек» (кутник, лавка и приступочек). Степень созвучности в З. неодинакова, — встречаются созвучия очень отдаленные, но передки и точные рифмы. Иногда звуковая игра связывается со звукоподражанием в соответствии со смыслом отгадки: «Бились попы, перебились попы, перекокались, пощи попы, перевешались» (молотьба).

Что касается синтаксического строения, то, несмотря на заключенный в З. вопрос, вопросительная форма несвязательна. По краткости своей формы З. состоит обычно из одного, двух или трех предложений, часто неполных.

Тематика З. весьма разнообразна как в части вопроса, так и в части ответа. Ввиду своей афористичности З. способны легко запоминаться и надолго сохраняться в памяти поколений. Поэтому неудивительно, что в них мы находим ряд представлений, образов, связанных с древнейшим, уже отжившим бытом и мышлением. В З. находит себе яркое выражение анимистическое мировоззрение. Большое количество З. посвящено описанию и истолкованию явлений природы (день, ночь, гром, снег, мороз, огонь, вода, дождь, роса, земля, небо, солнце, месяц, звезды, ветер). В З. можно найти отражение последовательных этапов общественно-экономического развития народа. В русских З. есть пережитки еще скотоводческого быта, правда впоследствии приспособленные к новым условиям: гром изображен как ревущий вол: «Крикнул вол на сто озер», день — в образе быка или белой коровы, ночь — в образе черной: «Белый бык в окно тык», «Черная корова всех людей поколола, а белая встала, всех поподымала», «Сивый вол выпил воды дол» (мороз). Ночное небо, звезды и месяц представляются в образах стада и пастуха: «Поле не меряно, овцы не считаны, пастух рогатый». Земледельческий быт, крестьянский труд и крестьянское хозяйство нашли себе наиболее полное, доходящее до мелких деталей отображение в З. Как отгадки, так и образы метафорических картин почти исчерпывающе описывают крестьянский хозяйственный инвентарь, предметы домашней утвари, крестьянские постройки, одежду, все виды сельской работы (сев, пахоту, косьбу, жнитво, молотьбу, обработку льна, прядење, ткачество и т. д.). В этих З., отражающих жизнь крестьянского класса, с особой силой проявлена отличительная черта крестьянского поэтического мышления: реалистическая конкретизация. Явления природы, небо и воздух наполняются образами, почерпнутыми из бытовой деревенской жизни. «Взгляну я в окошко, раскину рогожку, посею горошку, положу хлеба краюшку, всякий видит, да не всякий чует, кому светло, кому темно, а мне голубо» (небо, звезды и месяц), «Печь, перепечь, полна печь пирогов, между пирогами коровай» (то же), «Бабий шлык в подворотню шмыг» (снежный сугроб), «Пресное молоко на пол льют, ни ножом, ни зубами соскоблить нельзя» (солнечный луч). Крестьянские хозяйственные ассоциации сопровождают мысли о человеке, о его строении, внешнем виде: «Мокрый теленок в огороде лежит» (язык), «Полон хлевец белых овец» (зубы), или в варианте «Полон подпечек белых овечек», «Сидят две жердочки белых курей», «Стоит хата, кругом мохната, одно окно, да и то мокро» (рот в боробе). Благодаря афористической форме З., скрепленных к тому же созвучиями, лексика их способна сохраняться в течение столетий элементы отжившего быта и понятий. Поэтому в употребляемых еще в настоящее

время крестьянством З. нередко можно встретить образы, не находящие уже реальных соответствий в современности. Для историка же быта они представляют несомненно крупный интерес: «Серое сукно тянется в окно» (дым в курной избе), или варианты: «На печке Хам, на полатах Хам, по лавке Хам, по полу Хам. Пошел Хам из окошка вон»; «И зиму и лето на одном полозу ездит» (волоковое окно). Иные З. дают довольно определенное описание предметов старой домашней обстановки и могут представить интерес для историков материальной культуры: «Четыре уха, пято брюхо, шеста лапа косолапа» (светец), «Поле водяно, огороды кожаня» (зеркало в кожаной рамке), или «Золото гумешко, овсяный бережок» (повидимому, металлическое зеркало), «У молоденькой молодки под хвостом светло» (разумеется кичка с парчевыми украшениями), «Шумит, хочочет, на девку хочет» (шелковый сарафан), «Под лесом, лесом пестрые колеса висят, девок красят, молодцов дразнят» (кольцеобразные серьги). З. отчетливо выражают и традиционные устои патриархально-консервативного семейного быта деревни: семейную иерархию, почитание старших, тяжелое положение невестки, власть свекра и свекрови. Большинство З. выражает как бы фаталистическую примиренность с традиционным семейным и общественным укладом. Только сон и смерть равняют людей: «Кого не осилит ни царь, ни псарь, ни княжий выжлок» (сон), «На горе волынской стоит дуб ордынской. На нем сидит птица Веретено, сидит и говорит: „никого не боюсь, ни царя в Москве, ни короля в Литве“» (смерть), «Сидит сова на корыти, не можно ее накормити: ни попами, ни дяками, ни пиром, ни миром, ни добрыми людьми, ни старостами» (то же). Подобно другим фольклорным жанрам (особенно сказкам) З. выявляет довольно острое отношение к духовенству, придавая ему те же сатирические черты, как и в сказках о попах: «Кто с живого и мертвого дерет?» (поп), «Что в церкви блеет?» (дьячок), «В ельничке густом, во березничке частом олень машет хвостом» (поп кадит), «Впереди мужик, а сзади баба» (поп).

При анализе тематики З. необходимо считаться с внешними условиями, определявшими состав фольклористических сборников: со значительной ролью прежней цензуры, бесспорно сказавшейся на подборе З. как в сборнике Даля, так и Садовникова. Надо иметь также в виду, что З. принадлежит к числу наименее изученных фольклорных жанров. Поэтому еще почти ничего нельзя пока сказать по вопросу о социальной дифференциации в среде, создавшей и потреблявшей З. Элементы взглядов и творчества иных классов, вскрытые исследователями под пластами крестьянской переработки в былинах, поддаются значительно труднее обнаружению в З., прежде всего вследствие архитектурной

сжатости последних. Но этот анализ — одна из очередных задач современной фольклористики. Надо думать, что удастся вскрыть и более точную историческую основу некоторых З. и дать им хронологическое приурочение.

Библиография: I. В русской фольклористике нет ни одной специальной монографии, посвященной З. Главнейшие сборники загадок: Садовников Д., Загадки русского народа, СПб., 1901; Даль В., Пословицы русского народа; Семеновский А., Малороссийские и галицкие загадки, Киев, 1851, СПб., 1863; Романов Е. Р., Белорусский сборник, Киев, 1886, в. I—II; Носович И., Белорусские загадки, СПб., 1869; Караджич Вук Степанович, Српске narodne pripoviestke i zasovetke, Београд, 1897. Стар. немецк. загадки: Simrock, Deutsches Rätselbuch, 3-е изд., 1874; более новые: Hoffmann, Grosser deutscher Rätselschatz, Stuttgart, 1874; Petsch B., Das deutsche Volksrätsel, 1917; Wossidlo R., Meklenburgische Volksüberlieferungen, I, 1897. Французск. загадки: Rolland E., Devinettes ou énigmes populaires de la France, 1877. Итальянские загадки: Pitrà G., Indovinelli del popolo siciliano, 1897. Датские загадки: Kristensen E. T., Danske Folkegaader, 1913. Турецкие загадки: «Живая старина», 1909, 18. Финские загадки: Lönnrot E., Suomen kansan arvoitaksia, Helsingi, 1844. Буратские загадки: Базаров Ш., Двести загадок азиатских бурят, 1902. Кавказские загадки: Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа, 2, 13, 18, 24, 32, 34, 37. Еврейские загадки: Wünsche A., Die Rätselweisheit bei den Hebräern, 1883. Античные загадки: Schultz W., Rätsel aus dem hellenischen Kulturkreise, 1912; Ohlert K., Rätsel und Rätselspiele der alten Griechen, 1912.

II. Лит-ра исследовательского порядка: Friedrich, Geschichte des Rätsels, Dresden, 1860; Aarne A., Vergleichende Rätsel-forschungen, 1918—1920 (F.F.C., 26—29); Владимиров Н. В., Введение в историю русской словесности, Киев, 1896; Сперанский М. Н., Русская устная словесность, М., 1916; Карский Е. Ф., Белорусск., т. III, в. I, Белорусская устная словесность, М., 1916; Веселовский А. Н., Сочинения, т. I, СПб., 1913; Потебня А. А., Объяснение малорусских и среднетенских песен, т. II, «Русск. филолог. вестник», 1885, №1, гл. XLVIII; Буслев Ф. И., Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. I, СПб., 1861; Влеонская В. Н., Некоторые замечания о роли загадки в сказке, Этнографическое обозрение, 1907, №4; Герд К. П., К изучению удмуртских загадок, «Научное о-во по изучению Вотского края», «Труды», 1928, в. 5; Капица О. И., Детский фольклор, Л., 1928.

ЗАГЛАВИЕ — определение содержания

лит-ого произведения, помещаемое обычно впереди последнего. Наличие З. для произведения не всегда обязательна; в лирической поэзии напр. они часто отсутствуют («Брожу ли я вдоль улиц шумных» Пушкина, «Когда волнуется желтеющая нива» Лермонтова, «Lorelei» Гейне и др.). Это объясняется экспрессивной функцией З., которое обычно выражает тематическую сущность произведения. В лирике — наиболее экспрессивно и эмоционально насыщенном роде поэзии — в З. просто не ощущается необходимости — «свойство лирических произведений, содержание которых неумовленно для определения, как музыкальное ощущение» (Белинский о лирике Пушкина).

Искусство З. имеет свои социально-экономические предпосылки. Первоначальная функция З. в рукописном тексте — дать короткое и удобное для ссылки обозначение произведения и в кодексе, содержащем ряд произведений, отделить одно из них от другого. Отсюда малая значимость З. в композиции текста, незначительная их графическая выделенность и часто не связанный с тематикой произведения условный характер З. по числу глав или стихов, по характеру метра, особенно принятые на

Востоке — «32 (рассказа о монахах), «100 (строф о) любви», 3. по месту расположения текста — «Метафизика» Аристотеля, и т. п.]. Оценочный характер 3. не выступает особенно ярко, хотя уже средние века знают превращение «Осла» в «Золотого осла» и «Комедию» в «Божественную комедию». Изобретение книгопечатания, создав возможности больших тиражей, повело к необходимости рекламировать книгу. К этому нужно прибавить анонимность книги — явление чрезвычайно частое в лит-ре XV — XVII вв. То

Рабле, «Кларисса», «Памела» и «Грандиссон» Ричардсона, «Симплициссимус» Гриммельсгаузена, «Дон-Кихот» и мн. др. Бёрне в шутку сожалел об исчезновении длинных 3., к-рые «легко могли оплатить обед семьи писателя». Второй характерной чертой эпохи являются двойные 3., раскрывающие данное в произведении поучение и соответствующие дидактической установке лит-ого творчества (*Ambitio sive Sosa naufragus*). В XIX в. они сохранились как пережитки (3. лубочной книги) или же в плане сти-



Заглавие средневековой рукописи («Vita nuova» Данте)

и другое обстоятельство сыграло большую роль в истории 3., к-рому пришлось говорить и за автора, и за книгоиздателя. Зачастую книга содержит в себе обращение к читателю, чтобы он купил ее: 3. вышедшего в 1648 перев. «Дон-Кихота» сопровождается стихиками с приглашениями такого рода. У нас в старину сочиняли такие заголовки: «Зело пречюдная и удивления достойная гистория... «Страха и ужаса исполненная и неизреченного удивления достойная гистория... Понятно, что эти 3. должны были выполнять непосредственно рекламные функции.

3. этой поры крайне многословны: «Замечательная история о венецианском купце, с чрезвычайною жестокостью еврея Шейлока по отношению к названному купцу, причем он вырезает из его тела ровно фунт мяса, и с сватовством за Порцию посредством выбора среди трех шкатулок — как она много раз была представлена слугами лорда Чемберлена, сочинение Вильяма Шекспира». Длинными 3. отличались и такие произведения, как «Гаргантюа и Пантагрюэль»

лизации («Сказка об Иване-дураке» Толстого, «Комедия о настоящей беде Московскому государству, о царе Борисе и о Гришке Огрепьеве» — начало рукописного 3. пушкинского «Бориса Годунова»). В драматических жанрах для потребителя из купечества и мещанства долго сохраняется употребление двойных 3. с «или». Таковы воевали: «Феоклиет Онуфриевич Боб, или муж не в своей тарелке», «Любовные проказы, или ночь после бала», «Заемный муж, или затейница вдова» и т. д., а также мелодрамы: «Сестра Тереза, или за монастырской стеной», «Матильда, или ревность» и т. д. XX в. наряду с отдельными стилизациями (3. «Огненного ангела» Брюсова занимает 8 строк) приносит с собой еще большую сжатость 3. Вспомним хотя бы «Трест Д. Е.» Эренбурга, его же «10 л. с.» (печаталось в «Красной нови»), «Кик» Шагинян, «Я» Белого и в особенности «Но. с» Маяковского — 3., в к-ром соединены два слова («Новые стихи»).

Утратив в значительной степени рекламно-оценочный характер, 3. в новой и

Der Jungen Knaben Spiegel.
Ein schön Kurzwyligs

Büchlein / Von zweyen Jungen Kna-
ben / Einer eines Ritters / Der ander eines Bauern Son / würe
in disen beiden süngebildt / was großtunung das studieren / gebor
samheit gegen Väter und Mütter / schül and lernmeister bringet / Besz
geren auch was großt gefehrlichk auß dem widerspül erwachsen / die
Jugend darin zu lernen / end zu einer warnung sünzispiegel. Item
lich in D:uch verfert get durch Jög Wickram.



Im Jar / 10. 0. LV.

Пример распространенного заглавия (заглавие-
предисловие, XVI век)

Т Е А Т Р Ъ

чрезвычайныхъ произшествій

изшекающаго вѣка,

О Т К Р Ы Т Ъ

и

ПРЕДСТАВЛЕНЪ ОЧАМЪ СВѢТА

въ слѣдующихъ созерцаніяхъ:

проказы Езуитовъ и Францисканскихъ монахинь;
Сравное приключеніе одного Маркиза при цѣ-
лованіи Папскаго туфля; Ужасная кончина одно-
го Агличанина; Гибельная участь дочери Фран-
цузскаго купца; злость священника; невинно по-
вѣщенный; получившій жизнь; бродящее мнимое
привидѣніе по иочамъ; посрамленное летковріе
ученыхъ; уничтоженная горыня Гишпанца на Ру-
сл; развратъ учителя Француза; плоды ко-
варства; храбрость Росса; посрамленіе
невѣжды, и проч

Г . . . П . . . О . . .

Съ дозволенія Управы Благочинія.

Во Градѣ С. Петра,

печатано въ Императорской Типографіи

1790 года.

Пример распространенного заглавия (заглавие-
оглавление, конец XVIII века)

ВАЛЕРІЙ БРЮСОВЪ.

Στέφανος
Ββηκοκς

СТИХИ 1901—1905 ГОДА

ВЕЧЕРНИЕ ПЕСНИ.—ПРАВДА ВѢЧНАЯ КУЖИГОЛЬ

ИЗЪ АДА ИЗВЕДЕНІЕ

ПОВСЕЛЕНЧЕСТВО.—СОВРЕМЕННОСТЬ

СЛАВА ТОЛПѢ

ДУХЪ ОГНЯ.—КОНИ БѢДЪ

МОСКВА 1906

ИЗДАТЕЛЬСТВО «СКОРПИОНЪ»

Стилизация заглавия в изданиях символистов

Ф У Т У Р И С Т Ъ

„ГИЛЕЯ“

Бурлюки. Давидъ, Владиміръ, Николай.
Александръ Крученыхъ, Бенедиктъ Лившицъ.
Владиміръ Маяковский, Викторъ Хлебниковъ.

ДОХЛАЯ
ЛУНА

Стихи, проза, статьи.
рисунки, офорты.

ОСЕНЬ

1913

МОСКВА.

«Эпатирующее» заглавие раннего футуризма

новейшей лит-ре приобретает часто композиционное значение, заменяя обрамление, мотивирующее характер сказа, выбор тематики и т. п. («Рассказ следователя», «Записки врача»). В новой лит-ре так. обр. З. — композиционный прием, обусловленный тематикой произведения. Поскольку эта последняя сама обусловлена закрепленной в произведении социальной психологией, З. становится детерминированным компонентом стиля. На примерах творчества писателя, отдельных жанров и направлений мы без труда в этом убеждаемся. Так, бульварные романисты, вроде Монтепена или Понсон дю Террайля заинтриговывают меланхолического читателя всевозможными «тайнами», «ужасами», «убийствами», «преступлениями» и пр. Авторы памфлетов (см.) придают их З. экспрессивность и ораторскую насыщенность («J'accuse!» Зола, «Napoléon le petit» Гюго, «Долой социал-демократов» Браке и др.). Русские тенденциозные беллетристы 60—80-х гг. подбирают для своих романов аллегорические З., в которых клеймилась преступная сущность нигилистического движения: «Марево» Ключникова, «Некуда» и «На ножках» Лескова, «Обрыв» Гончарова, «Взбаламученное море» Писемского, «Кровавый пух» Крестовского, «Бездна» Маркевича и т. п. Морализирующие драмы Островского содержат соответствующие З. типа народных пословиц, острие к-рых направлено против самодурства патриархального купечества: «Правда хороша, а счастье лучше», «Не так живи, как хочется», «Не в свои сани не садись», «Не все коту масленица» и т. д. З. раннего футуризма стремятся «эпатировать буржуа» («Дохлая луна», «Облако в штанах»); З. декадентов конца XIX — начала XX вв. отражают стремление уйти в недоступную для непосвященных, для profanum vulgus, башню слоновой кости непонятностью языка: «Urbi et orbi», «Стефанос», «Сцигифагия» и т. д. Так, З. пролетарской лит-ры формулируют собой задания, характерные для эпохи индустриализации страны — «Цемент» Gladкова, «Доменная печь» Ляшко, «Лесозавод» Караваевой. Во всех этих случаях заглавия представляют собой тематический ступок произведений, четкую формулировку их социальной направленности.

Эта роль З. вызывает к ним усиленное внимание. Авторы совещаются с друзьями, редакторами, издателями, как лучше назвать свое произведение (Гёте, Мопассан, Тургенев, Достоевский, Блок). Придумав удачное З., заботятся о сохранении его в тайне (Флобер, Гончаров), изменяют З. после напечатания произведения в журнале при отдельных изданиях, в собраниях сочинений и т. д. Редактора и издатели произвольно озаглавливают произведения («Божественная комедия» Данте, «Борис Годунов» Пушкина, «Севастопольские рассказы» Л. Толстого, «Маленький герой» Достоевского). Но особенно значительна здесь роль

цензуры. Стихотворение Пушкина «Андре Шенье в темнице» оказалось без «темницы», «История Пугачева» превратилась в «Историю пугачевского бунта», «Послание к цензору» в послание к «Аристарху», «Мертвые души» Гоголя в Москве были запрещены, в Петербурге прошли только благодаря особой протекции, но с прибавлением «Похождения Чичикова»; в посмертном издании [1853] З. «Мертвые души» было гыкинито. «Утро чиновника» Гоголя оказалось «Утром делового человека», «Декабристки» Некрасова превратились в «Русских женщин» и т. п. (см. «Цензура»).

Библиография о заглавии крайне незначительна. На русск. яз. см. ст. Кржижановского С., «Заглавие» в «Литературной энциклопедии», изд. Френкель, т. I, М., 1925. Из иностранных работ укажем книги: Keiter und Kellen, Der Roman, Essen, 1912; Meyer Rich., Deutsche Stilistik, München, 1913.

ЗАГОВОР — заклинательная словесная формула, к-рой приписывается магическая сила. Русские З. часто обозначаются и другими названиями, имеющими видовое значение, как-то: разговоры, обереги, заклинания, присушки, отсухи, шептальня, слова и т. д. У немцев наиболее распространенный термин — Beschwörungen, Beprechungen, также Zauberformeln, Heilsprüche, Segen, у французов — incantations. З. — одна из наиболее распространенных форм словесного творчества: З. бытует в древних культурах средиземноморского круга и Азии, в античном мире, в еврейском, христианском и мусульманском средневековьи, в новое и новейшее время у народов высокой (европейцев, тюрков, финнов и др.) и первобытной культуры.

Точное определение понятия З. представляет большие трудности. Наиболее известные у нас определения Крушевского, рассматривавшего З. как «пожелание, которое должно непременно исполниться», и примыкающее к нему определение Потебни («словесное изображение сравнения данного или нарочно произведенного явления с желанным, имеющее целью произвести это последнее») не могут считаться исчерпывающими, так как не все виды З. укладываются в формы желания или сравнения, а могут заключать в себе формулы врачебного совета, молитвы, магические перечни, абакадабры (набор непонятных слов), приказания, прошения и т. д. Широко распространенное мнение, что разговоры основываются исключительно на вере в магическую силу слова, не оправдывается анализом генезиса З. Многие заговорные формулы могут быть рассмотрены только в связи с сопутствующими или сопутствовавшими им действиями. Некоторые из традиционных заговорных формул являются не чем иным, как описательным пояснением действия: таков например традиционный зачин многих русских З.: «Встану я, раб божий, благословясь, выйду, перекрестясь, из ворот в ворота, из дверей в двери, в чистое поле, во широкое раздолье, — в чистом поле, во широкое раздолье лежит бел-горюч камень; стану

я, раб божий, на бел-горюч камень» и так далее.

Первоначально, надо полагать, вся сила заговора заключалась в обрядовом действии симпатического порядка: магизм приписывался предмету или акту, ассоциативно связанному с объектом З. Предполагалось, что свойства предмета, в соприкосновение с которым приводится заговариваемый объект, перейдут тем самым к последнему. Словесное пояснение вызвано было стремлением осмыслить действие, начинавшее терять свою понятность. Словесные формулы проливают полный свет на многие магические обряды. При произнесении З., записанного в 1914 в Пудоожском уезде проф. Мансиккой, предписывается, «чтобы корова стояла спокойно, построгать с хлевного столба стружки и положить их в ведро и напоить», а сам З. поясняет: «Как этот столп стоит, не шатнется, не ворохнетсы, с места не подается, так бы моя милая скотина стояла, не шатнулася и не ворохнулася. Будьте, мои слова, крепки и лепки, огньи до веку. Аминь». Точно также у узбеков при произношении З. на отпадение пуповины новорожденного повитуха мажет ребенку сажей середину живота, приговаривая: «Во имя аллаха милостивого и милосердного! Пятно, пятно, пятно! Мазать буду я, затвердеть должно ты». В одном из древнелатинских З. на тяжбу читается: «... Как этот щенок никому не вредит, так и они не могли бы победить в тяжбе; как мать этого щенка не может защитить его, так и поверенные их не могли бы защитить этих врагов; как этого щенка поворачиваю, и он не может подняться, так и они...» С течением времени, с широким распространением заговорных словесных формул они начинают в сознании лиц, пользующихся З., приобретать все более самостоятельное значение и в отношении к обрядовому действию, постепенно отесняя последнее на задний план и становясь вместо него в качестве автономного магического приема. Так вырабатывается вера в магическую силу слова в З. Однако даже и с утратой обрядового действия словесный заговор, в большинстве случаев, в сознании пользующихся им имеет силу только в том случае, если при его произнесении выполняются некоторые условия: или заговор произносится обязательно на утренней или вечерней заре, или на перекрестке дорог, или непременно шопотом, и т. п.

Таким образом полного отрыва от синкретических элементов обычно не происходит. Сила З. мыслится обычно такою, что ее разрушить или ослабить сможет лишь какой-нибудь другой З., заклятие или чара. Так, уже древнеиндийская Атхарва-веда знает многочисленные З. прот и в З.: «Возьми З. за руку и отведи его к заговорившему, поставь его с ним лицом к лицу, чтобы он убил заговорившего. Да поразит проклятье того, кто прокликает, да вернется З. к заговорившему; как легко катится

колесница, так катись З. к заговорившему...» (Атхарва-веда, V — 14). Научную мысль интересовал вопрос о роли ритма в З. Некоторые исследователи склонны были возводить заговорные формулы к ритмическим и песенным видам. Но сравнительный анализ русских и западно-европейских З. заставляет притти к выводам, что стихотворные (ритмические и зачастую даже рифмованные) З., напр. немецкие, французские, а также иногда русские, являются уже показателями более поздней стадии их лит-ого развития. В европейском фольклоре есть



Ткань с заклинанием на древнееврейском языке

однако остатки песенного магического синкретизма, столь характерного для всех первобытных и малокультурных народов (ср. у них охотничьи и военные пляски и песни): но это уже не заговоры в собственном смысле слова, а разновидности обрядовых песен (см. «Обрядовая поэзия»).

Единой композиционной схемой З. не обладают, но отдельные элементы ее разрозненно или в типических сочетаниях мы встречаем в разных видах З. Наибольшей устойчивостью в композиционном отношении отличаются так наз. эпические З. с развитыми формулами сравнения. Многие заговоры начинаются с первого молитвенного введения: «Во имя отца, и сына, и святого духа», у немцев: «Im Namen des Vaters, des Sohnes und des heiligen Geistes. Amen». Совершенно так же у мусульман З. начинаются словами Корана: «Во имя аллаха милостивого и милосердного». Сингалские заклинания против злых духов (яку) начинаются словами: «Реликому Будде и его учению и его монахам поклонение. Далее идет зачин, один из образцов которого приведен выше. В северных русских заговорах] этот зачин

осложняется или заменяется другой, более поэтически развитой, но менее обрядово-реалистической формулой: «Стану я, раб божий, благословясь, пойду перекрестясь, пойду по матери по сырой земле, небом покроюсь, зорею подпоюсь, звездами отычусь». В западно-европейских З. для подобной формулы имеются лишь отдаленные параллели: «Der Himmel ist mein Hut, die Erden sind meine Schuh». Затем, как мы знаем по первой формуле зачина, идет упомина-



«Кабала» у пермяков (писанный заговор на пропажу лошади — прошение к лесному царю о возврате ее), XIX в.

ние о каком-то камне. Многие исследователи мифологической школы готовы были видеть здесь отражение каких-то древнейших мифов, последующие ученые, работавшие главным образом по сравнительному историко-литературному методу, возводили этот мотив камня (часто называется Латырь-камень) к библейским сказаниям о сионском камне (Ягич, Веселовский, Мансикка), но в настоящее время правильнее всего объяснять упоминание в З. о камне, на к-рый обычно или кто-то становится или садится, как описание симпатического обрядового действия. Прикосновение к камню передает свойства камня болящему или слабому: его нечувствительность, крепость, силу. Действительно, этот образ встречается и в З. нехристианских народов: так у узбеков, при закапывании следа от новорожденного, повитуха утаптывает землю, приговаривая: «Пусть будет, как камень, пусть будет, как железо». На этот образ вполне реального камня у европейских народов постепенно, по мере литературного развития З., наплаивались черты христианских легенд об алтарном сионском камне. Упоминание о камне имеется и в зап.-европейских З.: «Es sitzen drei Jungfrauen auf einem Marmorstein», «Sainte Apolline étant assise sur la pierre de marbre». После

зачина следует во многих развитых заговорных формулах так наз. э п и ч е с к а я часть, рассказывающая обычно о чудесах, совершающихся вокруг упоминаемого в З. предмета (в европейских З. часто камня) для достижения цели З. В некоторых З. (как напр. весьма художественных саянских З. против сглаза, судьбы и лешего) изложение драматизируется в форме диалога. Действующими лицами являются какие-нибудь сверхъестественные существа: образы берутся или из примитивной мифологии (очень интересны развитые космогонические мифы в финских З. — «рунах»), или из развитой религиозной (например христианской), или же образы подсказаны магическим назначением З. — в З. от вражеского оружия действующим лицом является какой-то «железный муж», в заговорах на рану или на кровь — «красная девица»; этот образ знают уже древнеиндийские З. «на кровь»: «Девушки проходящие, жилы красноодежные, остановитесь бессильно, как сестры, лишенные брата» (Атхарва-веда, I—17) и т. д. Таким образом эпитет сам является как бы симпатическим средством и влечет за собою создание новых, характерных только для данного фольклорного жанра, поэтических образов. Некоторые из таких эпитетов являются «сквозными», т. е. приставляются ко всем предметам, поминаемым в данном З. Так напр. в грузинском З. против дурного глаза «сквозным» является эпитет «черного цвета»: «Обрушилась черная скала, вышел черный человек, выбежал черный конь в черной сбруе. Человек сел на черного коня, поехал по черной дороге, приехал к черной реке, опустил черную руку, вынул черную змею, выпотрошил ножом с черной ручкой, достал черный жир, ударил им по черному бульжнику и расколол его». В немецком З. против рожи (по-немецки «Ro-e») «сквозным» является эпитет «красного цвета»: «Шел я сквозь красный лес, и в том красном лесу была красная церковь, и в той красной церкви там был красный алтарь, и на том красном алтаре там лежал красный нож; возьми красный нож и разрежь красный хлеб». Как же объяснить генезис эпических образов, независимо от их бытовых или лит-ых источников? Повидимому, потребность в них явилась тогда, когда еще больше стала ослабевать вера в магическую силу заговорной формулы. Для уверения в пользе З. и сопряженного с ним действия приходилось делать ссылку, что соответствующий результат достигался авторитетными существами: напр. кровь должна остановиться, т. к. сидевшая на камне богородица зашила рану или остановила ее другим способом. В древнегерманском З. на вывих, вывихнутую ногу бальдура жеребенка заговаривают Фрейя, Вotan и другие боги. У узбеков З. новорожденного приговаривается: «Не моя рука, рука биби Фатымы, биби Зукры, рука матери Умай, матери Камбар...» Так. обр. утверждался авторитет З. Ясно, что развитая эпическая часть в заго-

ворных формулах генетически — явление сравнительно позднего происхождения. В З. встречаются эпические вставки и другого характера, объясняющие происхождение того или иного предмета или явления; такие вставки, особенно обильные в финских заговорах, Карле Крон связывает с явлением шаманства, так как «задачей финского шамана было — установить причину болезни или другого зла и средство от них избавиться».

Вслед за эпической частью нередко идет подробный перечень видов данной болезни или частей тела, с которых болезнь стогняется. Такой перечень вызывается особенностями чрезвычайно конкретного мышления малокультурного человека, полагающего, что неотмеченный специально факт ускользнет от магического воздействия. Так, в древних латинских З. мы читаем: «Боги подземные, вам вверяю, если обладаете силой, вам предаю Тихену Карисию... Вам предаю ее цвет, члены, образ, голову, волосы, тень, мозг, лоб, брови, лицо, нос, подбородок, щеки, губы, слова, дыхание, шею, печень, плечи, сердце, легкие, внутренности, живот, руки, пальцы, кисти, пуп, пузырь, бедра, ноги, пятки, ступни, пальцы». Далее следует форма ссы- л а н и я болезни или зла в какое-нибудь пустынное или отдаленное место. В Атахарваде, напр., лихорадке (Такману) советуют: «Ступай к Муджавантам, к Баликам, ступай, Такман, прочь, в дальние страны» (V ч.). Встречаются и соединенные формулы перечня и ссылая: «Выходзица, уроци, з раба божяго, зь яго с щираго сэрца, з рацивога живота, с черныя печани, из белого лежкаго, ис потроха, ис голоной гортани, з ясных вочей, ис слуховых вушей, из боявых ноздрей, из буйныя головы, из белых рук на мхи, на болоты, на ницыя лозы, на сухие лясы, дзе ветры не веюць, дзе и сонца ня грея, дзе и птицы не летаюць и звярь ня б'гага». С этим белорусским З. можно сопоставить напр. грузинский З. от испуга: «Мужчина ли испугал, женщина испугала; большой испугал, маленький испугал; днем ли испугался, ночью ли испугался; во сне ли испугался, на яву ли испугался; животное ли испугало, собака испугала — выходи (боязь), оставь его, чужих женщину и мужчину посети...» В конце очень многих русских З. помещается так наз. з а к р е п к а. Самый распространенный вид ее: «Буди слово мое крепко и легко. Ключ и замок словам моим». Мифологи и здесь пытались видеть отголоски древнейших мифов. Мансика, согласно со своей общей теорией З., усматривает здесь христианскую символику; Познанский правильно сводит генезис этой формулы к магическому обряду, и до сих пор практикуемому, напр., пастухами при обретах скотины: между реальными ключом и замком прогоняется скотина, а затем замок запирается ключом, и ключ с замком закидываются в разные стороны. Этим обрядом и фиксацией его в слове как бы подтверждается крепость и нерасторжимость за-

говора. В самом конце как русских, так и западноевропейских заговоров происходит закрепление их словом «Аминь», «Amen».

Выше уже шла речь о так наз. сквозных эпитетах, имеющих в З. значение одного из симпатических средств, указывалось также настойчивое стремление к точной конкретизации явлений, фиксации оттенков и видов одного и того же предмета или факта. Отсюда — исключительное богатство З. эпитетами. Что касается вообще языка З., то он и у русских и у западно-европейских народов состоит из двух причудливо сплетшихся элементов: яркой, живой, меткой народной речи и церковно-книжной стихии.



Двенадцать трясовиц (из старопечатной молитвы)

В языке З. — непосредственное свидетельство о той социальной среде, в к-рой они должны были создаваться. Огромную роль в словесном оформлении многих З. сыграла церковь и церковная лит-ра. Надо полагать, что духовенство, практиковавшее в своей деятельности врачевательные или заклиательные молитвы и обряды, вроде употребившихся при крещении, составляло или по крайней мере известным образом стилизовало и З., тем более, что резкую грань между собственно молитвами и молитвообразными З. провести затруднительно. Особо большое влияние на сложение З. оказала легендарно-апокрифическая лит-ра. В летописях, в юридических архивных материалах находится достаточно большое количество сведений о бытовании З. в старое время, причем наряду с другими общественными слоями, пользовавшимися заговорной литературой, очень часто упоминаются попы, дьячки и другое духовенство. Надо принять во внимание и природу средневекового дуализма церкви, борющейся самыми жестокими мерами против «чернокнижия», «воровских писем», «еретичества», по этими мерами

только углубившей в народную толщу веру в реальную действенность чар, заклятий и З. В судебных актах от XVII и XVIII вв. приводится большое количество фактов о пользовании З. как устными, так и списанными на листы, в тетради и даже книги, в самых разнообразных слоях населения, начиная с царского двора. В одном деле Преображенского приказа рассказывается, как «Петрова жена Вольтинского, Авдотья-еретица, как была вдовою, ходила в Преображенское... и вынимала след землю... до первого до Азовского похода по присылкам из Девичья монастыря от царевны Софии Алексеевны». Есть упоминания о пользовании заговором детей боярских, боярынь, попов, стрельцов, крестьян, посадских людей, работников, скотников и т. д. К бабе Дарьце села Володятина Дмитровского уезда «царь Борис Федорович, как был в правителех и от него-де прислан был дворянин, Микифором звали, а чей сын и прозвище того не упомяну, тот-де дворянин загадывал, быть ли Борису Федоровичу на царстве». Распространение З. гл. обр. сосредоточивалось в руках специалистов-профессионалов: знахарей, знахарок, ворожей, колдунов, колдуний, «знающих» людей. Можно сказать, что заговорный жанр имел спрос во всех слоях населения. Но конечно отдельные тексты З. могут быть подвергнуты более точному социологическому прикреплению. Простейшие из них по смыслу и языку, — как напр. вышеприведенный З., «чтобы скотина стояла», — целиком могут быть отнесены к чисто крестьянскому творчеству. З. своим содержанием (предназначением), гл. обр. хозяйственно-экономического порядка, выдают если не своих создателей, то потребителей: хлебопашцев, охотников, ратных людей, ремесленников, пастухов, слуг, батраков и т. д. Во многих З. очень ярко вскрываются социальные антагонизмы прежних времен. В XVII в. один помещик бил челом царю Алексею Михайловичу на то, что «похвалялся человек мой Ивашка Рыжий... хотя-де боярин мой каков-нибудь на меня сердит будет, а я-де поговорю (т. е. произнесу З.) идучи на сени..., и он-де мне ничего не учинит». Огромный общественно-исторический интерес представляет напр. З. «на подход ко властям или на умилостивление судей». Текст прекрасно вводит в понимание общественных отношений старого времени эпохи московской царской Руси. Один перечень властей, неправого суда к-рых надлежало опасаться, достаточно обрисовывает настроение того, кому предстояло идти в суд: «Как возрадуется темная ночь младому светлому месяцу, и как возрадуется утренняя заря белому свету, и как возрадуется свет красному солнцу, — так бы возрадовались мне, рабу божию (имя рек), моему приходу цари и царицы, князи и княгини, бояре и боярыни, дьяки и подьяки, и стрелы власти, вси приказные люди, судьи, и всех чинов люди, мои супостаты; от меня, раба божия, в лице или в тыло и со стороны

и смотрели бы на меня, раба божия, как на красное солнце, и не могли бы насмотреться, душою и телом, и ретивым сердцем, ясными очами, думой и помыслом. Всегда и ныне и присно и во веки веков. Аминь». Отображением насильственной христианизации и руссификации восточных финнов может служить например следующий отрывок из З., бытовавшего среди пермяков еще в начале XX в.: «Укрывала (богородица) своими ризами нетленными и пеленами господними от всяких людей страшных и от попутных злых, от попа, от попады, от диакона, диаконицы, от дьячка, от дьячицы, от пономаря, от пономарицы...» Подобные упоминания духовенства встречаются, впрочем, и в З. русского населения. К сожалению в социологическом и в историко-бытовом разрезе З. изучены еще очень слабо.

Библиография: I. Лучшие сборники русск. З.: Майков Л. Н., Великорусские заклинания, СПб., 1869 (отд. оттиск из «Залисок Имп. русск. геогр. о-ва по отд. этногр.», т. II); Ефименко П. С., Материалы по этнографии русского населения Архангельской губ., ч. 2, Народная словесность, «Труды Этногр. отд. О-ва люб. естеств., антроп. и этногр.», кн. 5, в. II, М., 1878; Виноградов Н. Н., Заговоры, обереги и спасительные молитвы, «Живая старина», кн. 1, 2, 1907; кн. 1—4, 1908; кн. 2, 1909; Мансикка, Заговоры Шенкурского уезда, «Живая старина», 1911, № 1.

II. Самое последнее во времени русское исследование о заговорах, подводящее итоги предыдущим работам и ставящее новые вопросы, принадлежит Познанскому Н. Ф.: Заговоры. Опыт исследования, происхождения и развития заговорных формул, II, 1917. См. также: Крушевский Н., Заговоры как вид русской народной поэзии, Варшава, 1876; Петербург А., Малорусская народная поэзия, Воронеж, 1877, и др. сочин.; Соколов М. И., Апокрифический материал для объяснения амулетов, СПб., 1889; Миллер В. Ф., Асерибские заклинания и русские народные заговоры, «Русская мысль», 1896, кн. 7; Зелинский Ф., О заговорах, История развития заговора и главные его формальные черты, Харьков, 1897; Алмазов А., Апокрифические молитвы, заклинания и заговоры, «Летопись ист.-фил. о-ва при Новорос. ун-те», IX, Одесса, 1901; Попов Г., Русская народная бытовая медицина, СПб., 1903; Ветухов А., заговоры, заклинания, обереги и т. д., в I—II, Варшава, 1907; Новомбергский В., Врачебное строение допетровской Руси, 1907; Блок А., Поэзия заговоров и заклинаний, «Ист. русск. литературы», изд. «Мир» т. I, М., 1908; Веселовский А. Л., Сочинения, т. I; Еленовская Е. Н., К изучению заговора и колдовства в России, в I, М., 1917; Wuttke A., Der deutsche Volksglaube der Gegenwart, Berlin, 1869; Ebermann O., Blut und Wundesein in ihrer Entwicklung dargestellt, Berlin, 1903; Palaestra, XXVI; Mansikka, Ueber russische Zauberformeln mit Berücksichtigung der Blut- und Verrenkungsessen, Helsingfors, 1909; Seligmann S., Der böse Blick und Verwandtes Ein Beitrag zur Geschichte des Aberglaubens aller Zeiten und Völker, 2 Bde, Berlin, 1910; Hälsig F., Der Zauberspruch bei den Germanen bis um die Mitte des 16. Jahrh., 1910; Platt C., Popular Superstitions, 1925; Bulow W., Die Gemeinsprache der deutschen Märchen, 1925. О древнеэврейских заговорах: Wohlstein, Dämonisches Hübungen auf babylonischen Thongefäßen, 1894; Stube, Jüdisch-babylonische Zaubertexte, 1896; Blau, Das altjüdische Zauberbuch, 1898. О египетских: Budge, Egyptian magic, 1899. О античных: Weessely, Griechische Zauberpapyrus, Paris u. London, 1888. О ведических любовных заклинаниях: Weber A., in «Indische Studien», В. V. О финских и скандинавских: Hästesko B. A., Motivverzeichnis westfinnischer Zaubersprüche, 1914 (F. F. C., № 19); Christiansen R., Die finnischen und nordischen Varianten des zweiten Mrseburgerspruches, 1915 (F. F. C., № 1-3); Krohn K., Magische Ursprungsrunden der Finnen, 1924 (F. F. C., № 52); Karjalainen K., Die Religion der Jugra-Völker, 1921 (F. F. C., № 41); Manninen I., Die dämonischen Krankheiten im finnischen Volksglauben, 1922 (F. F. C., № 4); Krohn K., Magische Ursprungsrunden der Finnen, 1923; Rantasalo A., Der Ackerbau, 1924 (F. F. C., № 5); Ohrt T., Herba, gratia plena, 1-29 (F. F. C., № 2); Ohrt T., Fluchttafel und Wetterregeln, 1929 (F. F. C., № 86); Mansikka V., Litauische Zaubersprüche, 1929

(F.F.C., № 7); Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, hrsg. v. Hoffmann-Krauer u. H. Bächtold-Stäubli, 1923—1929. Ш. Сумцов Н., Заговоры (Библиографич. указатель). Харьков, 1892; Мезьер А. В., Русск. словесность с XI по XIX стол. включит., ч. 1, СПб., 1899; Бродский Н. Л., Гусев Н. А., Сидоров А. П., Русская устная словесность, Л., 1924; Хасанов А. С., Очерки по истории грузинской словесности; Die finnischen und nordischen Variationen des zweiten Merseburger Spruches, v. Fr. Christian sen, 1914 (F.F.C., 18).

Юрий Соколов и Р. Шор

ЗАГОСКИН Михаил Николаевич [1789—1852] — исторический романист и комедиограф. Р. в семье богатого помещика Пензенской губ., служил в театральном ведомстве.



Из комедий З. пользовались большой популярностью «Богатонов, или провинциал в столице» [1817] и «Богатонов в деревне, или скорприз самому себе» [1821]. В них высмеиваются никчемные нововведения, к к-рым приступил дворянин, вернувшийся из столицы в свою усадьбу. В результате этих реформ усадьба приходит в еще больший упадок. Образ Богатонина и ряд деталей из самих комедий характеризуют то мелкопоместное «небокопительство», которое нашло себе через двадцать лет гениальное изображение в творчестве Гоголя (см.). З. принадлежит к его предшественникам вместе с Квитко-Основьяненко и Нарезким.

В 1829 вышел первый исторический роман З. — «Юрий Милославский», создавший автору репутацию глубокого знатока русской народности и титул «русского Вальтера Скотта». За «Юрием Милославским» последовали «Рославлев», «Кузьма Рощин» и др. Современники восторгались историческим колоритом романов Загоскина; однако он не идет дальше описаний костюма и некоторых бытовых обычаев. Суть «Юрия Милославского» — не в воспроизведении исторической реальности, а в той национально-патристической тенденции, к-рая пронизывает все романы З. Он выступает в них яростным идеализатором старины и дворянского патриархализма. Герой З., — Рославлев, представитель мелкопоместного, близкого к народу дворянства, хранитель его устоев, — своей

простотой и приверженностью к бытовому русскому укладу противостоит светскому и падкому на новшества аристократу Кручин-Шелонскому и побеждает последнего. Это противопоставление типично для З. Большинство его романов изображает переломные периоды русской истории — «Смутное

ЮРИЙ МИЛОСЛАВСКИЙ

ЧАСТЬ ВТОРАЯ



МОСКВА.

У Книгопродавца Ширяева

1873.

время», «нашествие» Наполеона и пр. «Государственность» и «доблесть» русского народа неизменно одерживают верх над ухищрениями и коварством «иноплеменников».

Библиография: I. Полное собр. сочин. З., с биографич. очерком и перечнем всего им написанного, вышло в 1889, в СПб., в 7 тт.; новое изд. 7-го М. О. Волфа вышло в 1899—1901, в СПб., в 10 тт.

II. Скабичевский А., Наш исторический роман в его прошлом и настоящем, Собр. сочин., т. II, изд. 3-е, СПб., 1903; Майков Вал., М. Н. Загоскин, Собр. сочин., т. I, Киев, 1903 (или в «Критических опытах», изд. 2-е, СПб., 1901); Котляревский Н., Н. В. Гоголь, СПб., 1911; Аксаков С., Биография Загоскина, СПб., 1913 (или Собр. сочин., т. III, СПб., 1886, и др. изд.); Григорьев А. П., Развитие идеи народности в нашей литературе со смерти Пушкина, Собр. сочин., в III, М., 1915; Сакулин П. Н., Русская литература, ч. 2, М., 1929.

III. Мезьер А. В., Русск. словесность с XI по XIX ст. включительно, ч. 2, СПб., 1902; Венгеров С. А., Источники словаря русских писателей, т. II, СПб., 1910; Владиславлев И. В., Русские писатели, изд. 4-е, Гиз, Л., 1924; Гиппиус В., Гоголь, Л., 1927. М. К.

ЗАГУЛ Дмитро [1890 —] — современный украинский поэт, переводчик и критик. Сын бедного крестьянина-гуцула; еще в гимназии участвовал в подпольном кружке школьной молодежи, связанном с галицкими радикалами и соц.-дем. Здесь он знакомится с классиками марксизма, а также с модными философами того времени — Ницше, Штирнером и др. После окончания гимназии слушал лекции на историко-филологическом отделении университета в Черновцах. Во время войны очутился в России



как заложник. В 1918 вышла его первая книжка — «З зеленых гір». Вместе с Тычиной, Я. Савченком, Слисаренком, Семенком, Кобылянским и др. участвует в лит-ой группе «Віла студія» (позже «Музагет»), в 1923 — в «Асоціації радянських письменників» («Арпис»), в начале 1925 принимает активное участие в организации писателей Западной Украины («Західня Україна», см.); в настоящее время член ВУСПН.

Загул является вместе с Тычиной, Я. Савченком и Слисаренком представителем украинского символизма. Первая книга З. — «З зеленых гір» — стихи чрезвычайно простые, преисполненные легкой грустью, тематически далекие от символизма; формально в строфике, ритмике, звуковой инструментальности чувствуется влияние Бальмонта (прекрасные переводы стихотворений последнего помещены там же). Вторая книга стихов З. — «На грані» — одна из самых символистических и мистических книг в украинской поэзии. Однако признания и заповеди З., мыслящего себя «на грані вічного нічого», имеют мало общего с настроениями хотя бы русского символизма, для которого «иные миры» были не фантомами, а реальностью большей, чем материя. Форма произведений роднит его поэзию с символизмом: акцентный стих, подчеркнутая оксюморность («Від радощів суму тай горя») и

временами подлинная символистская «музыкальная» семантика трудно уловимых образов. Начиная с третьей книги стихов — «Наш день» — Загул делается поэтом советской действительности. Высоко культурная и идеологически выдержанная революционная поэзия З. однако страдает некоторой рассудочностью, к-рая приводит поэта к ряду прозаизмов, переходящих иногда в систему, причем З. не выходит из рамок традиционной поэтической лексики. Лучшие революционные стихотворения З. посвящены Западной Украине, остающейся под властью Польши и Румынии. З. пуристански отказывается от интимной лирики, мотивы пейзажные и элегические если и вводятся, то лишь, чтобы резко вывить победу урбанистических и оптимистических настроений («На селі», «Вечірне», «Осінній вікор», «Далекі заклики»). Редкие стихи о личных переживаниях звучат столь же безнадёжно и осенне-элегически, как и в «На грані» («Осінній мотив», «Лірика скруті турбот», «Перед осінню»).

Как переводчик З. обладает хорошим вкусом и культурностью, но не ровен; особенно удачны у него переводы поэтов, оказавших влияние на его собственное творчество, напр. Бальмонта и Гейне.

Библиография: I. Отдельно вышли: З зеленых гір, Стихотворения, изд. «Час», Київ, 1918; На грані, Стихотворения, изд. «Свято», Київ, 1919; Наш день, Стихотворения, ГИУ, Київ, 1924; Мотивы, Стихотворения, ГИУ, Київ, 1927 (к книге приложен критический очерк проф. А. Белецкого, автобиография З., библиография его произведений, доведенная до мая 1927, библиография статей и рецензий о З. за тот же период, список исследований и критико-имов); Гейне, Сатира и политичні вірші, Переводи із Гейне, изд. «Книгоспілка», Харків, 1923; Поэтика. Теория поэзии, изд. «Спілка», Київ, 1923; Література чи літературщина? Критичний довід про українських неокласиків, изд. «Глобус», Київ, 1926; Вибір німецьких балад, переклад, передмова О. Бургардта, изд. «Західня Україна», Київ, 1928.

II. З е р о в М., Нова українська поезія. Критический обзор в предисловии к «Новій українській поезії» — антології, ГИУ, Київ, 1920; Б е л е ц к и й А., Новая украинская поэзия, предисловие и «Антологія нової української поезії» в русском переводе, ГИУ, Харків, 1924; Е ф р е м о в С., акад., Історія української письменства, т. II, изд. «Українська наслідка», Киев—Лейпциг, 1924; К а ч а р о в проф., Критическая статья о «Поэзии» З., «Книга», 1924, 4; Л е б і д ь А. Від символизму до пролетарської поезії, «Життя і революція», 1925, 6—7; С а в ч е н к о Я., Дмитро Загул, «Життя і революція», 1926, 9; Е г о ж е, Поети и беллетристи. Збірка критичних статей, ГИУ, Київ, 1927; Д о р о ш к е в и ч О. л., Історія української літератури, «Книгоспілка», Київ, 1927; Д о л е г о П., Письмовитена українська література, «Червовий шлях», 1927, II; К о р я к В., Сьогодення українська література, «Молодіжні», 1927, 2 і 3; Ш а м р а й А., Українська література, изд. «Рух», Харків, 1927; Відецький О. (Белєцкий А. И., проф.), Дмитро Загул, Вегунг, статья и «Мотивы».

III. Л е й т а с А. і Я ш е к М., Десять років української літератури [1917 — 1927], т. I, ДВУ, Харків, 1928.

М. Степанак

ЗАДЕРЖАНИЕ — см. «Ретардація».

ЗАИМСТВОВАНИЯ в лит-ре — частный случай лит-ого влияния, выражающийся в том, что один писатель включает в свое произведение элементы чужого произведения (тематику, стилистические особенности, композиционные приемы). Крайний случай лит-ого З. — полное повторение таких подробностей при отсутствии на то указаний со стороны заимствовавшего — носит название плагиата (о нем см. отдельную статью).

Факт лит-ых З. усиленно подчеркивался прежде всего самими писателями. «В мире книг, — говорил Вольтер, — происходит то же самое, что с огнем наших очагов: сосед приходит к вам за огнем, переносит его к себе, дает другому соседу, и в конце концов он принадлежит всем». Гейне писал: «В *république des lettres* существует общение умственных имуществ... В лит-ре, как и в жизни, всякий сын имеет своего отца, к-рого он конечно не всегда знает, а иногда даже и отвергает». Марлинский утверждал: «В любом авторе я найду его мест, взятых целиком у другого, другой может найти столько же». Столь широкая распространенность З. объясняется прежде всего интернациональностью лит-ого процесса, наличием между отдельными странами широкого лит-ого обмена, взаимной их диффузией. Лит-ые ситуации не могут изобретаться до бесконечности. Раз войдя в читательское сознание, оставив там глубокий след, поэтический образ, тема, прием могут невольно воздействовать на творчество позднейших писателей, довольно близко его воспроизводящих. Здесь во всей силе своей действует закон экономии мышления. «Все сказано» (Лабрюйер)... «Что можно еще сказать, что не было уже сказано» (Мопассан)... «Мир так уже стар, и уже тысячи лет столько замечательных людей жило и думало, что мало можно найти и высказать нового» (Гёте) и т. д. Эти две причины — интернациональность процесса и его коллективность — открывают широкий путь лит-ым З. В поэзии Пушкина мы встречаем З. из Корана, Державин воспроизводит мотивы Горация, сюжеты драм Шекспира заимствованы у малоизвестных итальянских новеллистов Ренессанса и т. д.

Литературовед, ставящий себе целью казуальное изучение З., главное внимание свое должен уделить факту переработки заимствованного материала, его утилизации. Сам факт З. отнюдь еще не свидетельствует ни о психологической близости субъекта З. к его объекту, ни о творческой его немоции. К З. прибегали величайшие мастера разнообразнейших классовых формаций; что же касается близости, то заимствованные подробности очень часто получили диаметрально противоположную направленность. Дефо, автора «Робинзона Крузо», обвиняли в том, что он воспользовался дневником одного матроса, прожившего 4 года на необитаемом острове. При дальнейшем обследовании вопроса выяснилось, что идея «Робинзона» заимствована им из сочинения Ибн-Туфайля (см.), арабского писателя XII в., переведенного на английский яз. В дальнейшем оказалось, что и арабский писатель в свою очередь заимствовал ее из легенды VII в. Любители подобных лит-ых аналогий делали в своей работе ряд существенных ошибок. Если разуместь под «идеями» «Робинзона Крузо» кораблекрушение, то незачем вести ее генеалогию именно к арабской литературе XII века:

мотив этот существовал в самых разнообразных лит-рах, в самые различные эпохи, ибо вызван реальными фактами бытия. Если же разуместь под «идеями» «Робинзона» весь комплекс его приключений, обусловленных характером героя (а именно в этом специфика этого произведения), то на ее создание всего менее могли повлиять легенды XII века: она принадлежит эпохе подъема торгового капитализма и мировых открытий. В этом случае, как и во всех других, важно не столько происхождение лит-ого факта, сколько включение его в новую систему творчества, придание ему новой социально-психологической функции. «Je prends mon bien ou je le trouve», — говорил Мольер; знаменитую фразу эту он тоже кажется заимствовал у Бергерака. Но заимствуя «свое добро» повсюду, Мольер придавал ему свою направленность, соответствовавшую мироощущению тех слов французской буржуазии XVII в., выразителем к-рых он являлся.

О различных научных течениях в деле изучения З., о детерминированности этого факта различными фазам классового эволюции см. «Влияния лит-ые» и «Метод сравнительный» (там же указана и лит-ра). Л. Г.

ЗАЙДАН Журжи [1861 — 1914] — известный арабский писатель, ученый и журналист. Родился в бедной христианской семье на Ливане (Сирия), окончил американский колледж в Бейруте. В возрасте 25 лет издал первую работу: «Сравнительное языковедение и арабский язык», применив впервые на Востоке методы европейской лингвистики. Затем следует ряд его трудов по истории Европы и Востока. Наиболее ценна «История исламской цивилизации» в 5 тт. (IV т. переведен на английский яз. Margoliuth 'ом). Эмигрировав в Египет, редактирует [1892] научно-популярный журнал «Аль-Хияль» (Полумесяц), имеющий крупный успех. В нем З. печатает свою серию исторических романов, обнимающую всю историю арабов. Как романист З. дает полную картину эпохи, драматическую фабулу, строго реальное освещение; но психологический анализ скуден, часто переходит в морализирование, описания обстоятельны и сухи. Романы занимательны и для европейского читателя; они усердно переводились на восточные языки (особенно персидский), переведено кое-что на английский и французский («Гассанская девушка», «Пленник Махди»). Как политический деятель З. — либерал, стоящий вне партий, — не яростен; он прежде всего «просвещенец», проводник западных знаний, которыми хочет вооружить высоко ценимому им культуру Востока.

Биография: 1. Проведения Зайдана издавались и продолжают издаваться в Каире, причем многие выдержали ряд изданий.

2. Крачковский И., акад. Исторический роман в современной арабской литературе, «ЖМНП» за 1911.

Л. Некора

ЗАЙЦЕВ Борис Константинович [1881 —] — современный писатель-эмигрант. Родился в городе Орле, в дворянской семье.

Детство свое провел частью на горных водах, где служил отец, частью в имении отца под Калугой, «в постоянном общении с природой», в «атмосфере приволья и самого доброго к себе отношения со стороны родителей». Гувернантки, охота, захолустная техническая интеллигенция на заводах с туго развивающимся производством, разоряющиеся дворяне, владельцы крупных, но пустеющих и заброшенных имений, крепкие хозяйства одиночек-кулаков, опустелые поля середняцкой крестьянской массы, уходящий почти на круглый год в отхожие промыслы, и наконец захолустная Калуга с неизменными 50 тысячами населения за 60 лет — вот та обстановка, в атмосфере к-рой рос и развивался будущий писатель и к-рая оставила несмываемый след на его творчестве. До одиннадцати лет З. живет дома, затем он поступает в калужское реальное училище, в 1898 — в Московский технический институт. В 1899 З. увольняют из института за участие в студенческих волнениях. В 1902 З. сдает экзамены по древним яз. и поступает в университет на юридический факультет, однако его не кончает, отправляется в Италию, увлекаясь там искусством и древностями. С семнадцати лет начинают лит-ые опыты З. В 1901 печатается в «Курьере» первый его рассказ «В дороге». В 1904—1906 работал корректором при московском марксистском журнале «Правда», где напечатал два рассказа — «Мгла» и «Сон»; третий — «Тихие зори» — уже не прошел и попал в «Новый путь», ежемесячник с мистическим уклоном.

Первый томик рассказов З. появился в 1903. Он ярко отразил психику интеллигента-дворянина из захолустья, внимательного наблюдателя замирающей жизни барских имений, делящего досуги дворянских усадеб, окруженных угрожающей массой темных землевладельцев, а в городе — звериной мешанской сытостью. Последнюю автор изображает энергичными, резкими, даже грубыми мазками, сближая и сливая живых людей с животными и неодушевленными предметами. Волки чувствуют и мыслят у него по-человечьи, люди уподоблены обомшелым пням, грибам, кулям; волосатые тела их, наполненные снедьей, накаляются, как печи, они животво сопят, бесстыдно рычат в знойных ласках. Им противостоят зарисовки интеллигентов бар с их приторно-изнеженной любовью, с деланной отрешенностью от мира сего, бескорыстных и печально изнемогающих от сознания своей обреченности и тцегы неизбежных земных желаний. Этой классово-лицеприятной оценке подчинены у З. картины природы. Весь реальный мир, живой и мертвый, полон злобы и вражды. Поэту хочется изобразить лицо вечной ночи, с грубо вырубленными, сделанными, как из камня, огромными глазами, в к-рых он прочел бы «спокойное, величавое и равнодушное отчаяние». А рядом — сладостные пейзажи, в к-рых «псы и овцы мудры по-человечески», березки — «ликующие хоралы

невест», и на фоне их одинаково радуют умиленный глаз поэта и могучий шестидесятилетний поп — владелец ста десятин, и ссохшийся от старости урядник, уныло беседующий с помещиками из либералов, и выбежавший из зеленеющего клевера веселым галопом на теплую зарю зайчик. Мнимая жизнерадостность этих залитых солнцем пейзажей отдаст смакованием солнечных пятен на золоченой крышке гроба.

Классовая ограниченность восприятия поставила предел незаурядному дарованию. Несмотря на классическую завершенность отдельных страниц и отрывков, Зайцев не сумел, да и не мог, ни идейно, ни эмоционально захватить читателя даже из своего класса. Отсюда — унылое ощущение оторванности и отчужденности, наложившее на мирозерцание автора отпечаток внутренней эмигрантщины. Оставаясь «вне партий», «вне классовой борьбы», при всей своей мистической вселенской устремленности, З. не выходит за пределы кругозора дворянина, о к-ром самим автором правильно сказано: «не был ни социалистом, ни анархистом, ни христианином и только жаждал быть чем-то», пребывая в помещиках. Герой рассказа «Завтра», Миша, присутствует на митинге. Здесь при свете факелов он участвует в братской клятве под наклоненными знаменами умирать смело и погибнуть с теми, кто любит свободу больше, чем жизнь. Но Мише безразлично куда идти, зачем идти, он не дает себе отчета, за что конкретное борются люди. «Все равно идет не он, а Оно — Оно и мыслит, гигантское раскаленное Оно». Живые интересы масс заслонены от зайцевского человека ворохом взвинченных слов, от к-рых он приходит в умиление: «Ты, великий дух, ты месидь, квасидь, бурлидь и взрываедь, ты потрясаедь землю и рушидь города, рушидь власти, гнет, боль — я молюс тебе. Что бы ни было завтра, я приветствую тебя, „Завтра“». Так восприняты октябрьские дни пятого года лириком барских усадеб. Отщепенец рад раствориться в гигантском коллективе, в красивой театральной обстановке, но цели коллектива ему безразличны, он подменяет их восторженными фразами. Пройдет угар, и пред лицом реальных вещей окажется растерянный человек, с глухой неприязнью к наступившему, вчера еще приветствуемому «Завтра». «Весь город поливают с неба серной кислотой, и мы дымимся, начинаем затлевать». Героям З. свойственно ощущение гибели их класса, они призывают к стойкости и мужеству. «Нам дано жить в тоске и скорби, но дано и быть твердыми и с честью и мужеством пронести свой дух сквозь эту юдоль неугасимым пламенем и с спокойной печалью умереть: отойти в вечную обитель ясности» («Сестра»).

Вспыхнувший Октябрь разбудил в З. те активно-реакционные тенденции, которые заложены были в его классовой природе. Неугасимый помещичий дух еще не хочет «с спокойной печалью умереть».

В рассказе «Улица святого Николая» революция дала себя почувствовать автору лишь в грузовиках, давящих прохожих. Обычно краткий З. с ехидством жалит: «а может задавить еще иной — легкий, изящный. В нем конечно комиссары — от военнопобитых, гениальных полководцев и стратегов через товарищей из слесарей до спецов из совнархозов — эти буржуазны и покойны. Но у всех летящих общее в лице: как важно! Как велико! И сияние славы и самодовольства освещает весь Арбат». Но если З. в 1905 черносотенным погромом противопоставлял свое кроткое «Да будет», то теперь, когда красные победили и рабочие двинулись из подвалов вверх, он уже не примиряется, а с пафосом «истинно-русского» человека составляет поджавшую хвост православную сыть: «Призывай любовь и кротость, столь безмерно изгнанный, столь поруганный. Слушай звон колоколов Арбата... но не гаси себя и не сдавайся в плен мелкой жизни, мелкого стяжательства, ты, русский гражданин Арбата». Умиленный призыв к равенству страдания, христианской любви и общего стояния пред богом под колокольный звон — вот что противопоставил Октябрь дворянский лирик.

В рассказе «Странное путешествие», являющемся продолжением «Голубой звезды», христианская, скорбно-фарисейская неприязнь к реальному тленному миру оформилась в сгущенную, правда, усталую и пассивную вражду ко всему советскому. Поэт примирился с ныне угнетенной мещанской сытью, но человеческая душа в крестьянине у него попрежнему остается под подозрением. В рассказе «Авдотья Смерть» образ затравленной нуждой крестьянки, поколачивающей старуху мать за то, что она много «жрет», очерчен с коварным и черствым равнодушием. З. чужды жалость и понимание, у него нет ключа к людям другого класса. «С ними нужны крепче нервы. Они все такие, а ты думаешь — другие лучше. Они не так чувствуют, как ты», наставляет свою дочь бывшая помещица, единственно добрые люди в советской деревне. Как будто бы исключением являются рассказы «Молодые» и повесть «Аграфена». Но «молодые» — не живые люди, а куклы, разыгрывающие любовную пантомиму в деревенском стиле, а Аграфена — прислуга, к-рая покорно коротала свой век в барской семье. Вся повесть написана в тонах жития святых. Зато к людям своего класса З. относится с осторожной нежностью, даже когда они ему антипатичны. Так, сутенер и недераст Никодимов в «Голубой звезде» зарисован с сочувственной печалью к его обреченности и роковому концу.

Едва ли не самым крупным произведением последнего периода является «Золотой узор», роман, последние главы к-рого напечатаны в 1925. Произведение дает красочное изображение судьбы барской интеллигентной семьи в переплете усадебных, городских и заграничных знакомств на

протяжении последней четверти века. Герои этого романа не любят труда, им чужд его творческий пафос. Инженер, директор завода, в ответ на восхищенные подруги его дочери пред железной симфонией и действительной мощью завода восклицает: «И чорт бы их побрал, все интересные заводы. Труд, если вам угодно, — проклятие человека».

Великая война и грозная революция не открыли им ни глаз, ни ушей. Народная масса в великой войне отмечена ядерно-грубым эпизодом и красочной вульгарной шуткой. Ни звука о новой психике масс, ни звука о нарастающем сдвиге. Зато баре зарисованы с нескрываемой любовью, приютившейся в нежной грусти, и преклонением пред их культурой. Беспочвенные, отъехавшие от одного берега и не пристающие к другому герои «Золотого узора» — как бы последние крепостной феерии. Правда, внешне они потеряли всякие признаки паразитизма. Правда, все они как будто никому ничем не обязаны, денежный знак, сорванный у банкмета или с аренды имения, не вскрывает сам по себе их социального родства с былыми прожигателями крепостных времен. Но по существу они паразиты. Оттого и веет тлением от старосветского мистицизма З. Один из зайцевских персонажей говорит: «Пускай меня арестуют и сажают в тюрьму, я отбуду наказание и поступлю туда, куда клонится мое сердце, в сектанты ли, в анархисты или просто в незаметные одинокие люди, великое преимущество к-рых: свобода от всех и от всего» («Изгнание»). Это при самодержавии. А другой в «Голубой звезде» накануне революции проповедует: «Истинно свободен лишь беззаботный, вы понимаете, лишенный связей дух. Вот почему я не из демократов. Да и богачи мне чужды. Я не люблю множества, середины, посредственности. Нет ничего в мире выше христианства. Может быть, я не совсем так его понимаю. Но для меня — это аристократическая религия, хотя Христос и обращался к массе. Моя партия — аристократических нищих».

Нелюбовь к городской чиновной знати, презрение к радикальному разночинцу, теплые симпатии к нехозяйственным деревенским дворянам с мистическим душком и либеральным налетом, ржавая испуганная неприязнь к трудящейся серой массе, разъедающая нежную лирику зайцевских рассказов, и наконец все покрывающий страх смерти, жажда бессмертия и покорная обреченность судьбе — вот замкнутый и довольно целостный круг, за к-рый не выходят переживания и творчество поэта. Выхолонный сладкопевец с весенними теплыми словами становится холодным, жестким, извошчи грубым всякий раз, когда его перо прикасается к простым людям. Ласково зарисованные им герои не переваривают ни трудовых низов, ни даже трудовой интеллигенции. «Люди в кофточках и чесучевых пиджачках меня не раздражали... Ну что ж взять с них, неужели удивляться? Нет,

конечно удивляться нечему. Все это Русь, ситцевая Россия. Но и полюбить их мудроно. Это — встреча З. в Италии с экскурсионной курсисткой и учителей, досадивших тем, что наивно путались в архитектуре и датах до и после христ. эры. Гробницы Аппиевой дороги, древности Рима, картинные галереи и древние монеты для зайцевских бар значительнее и красочнее, чем подлинная жизнь и подлинная борьба трудящихся масс. А вот как этим несчастным слесням представляется наша советская молодежь: «Мрачные, полуголоые юноши правильными колоннами несли плакаты с надписями: „Смерть изменникам“. Лениво брели барышни советские, лениво несли над собой: „Казнь преступникам“. Попадались детские отряды: „Режь буржуазию“ — нынче демонстрация. И над всем городом моим, столь издавна любимым, раздавалось, не смолкая: „Смерть, смерть, смерть“». Это не из памфлета, а из дневника героини, к-рую автор изображает смелой, открытой и правдивой, обаятельно ткущей золотой узор своей жизни.

Для З. характерна тепличная утонченность суженного и изломанного, почти больного восприятия, ребячливо проглядывающего мировые исторические сдвиги, как нечто малочленное для вечности и для возвышенной «настоящей» жизни трехдешных выродков захолустного барства. «В колышании завески кружевной, в постукивании каблучков по лестнице побольше смысла, чем в море книг, падениях, завоеваниях и победах».

Характеристику языка и композиции З. — см. в ст. «Импрессионизм» (русский).

Библиография: I. Сочин. Б. Зайцева, I, II, III тт., изд. «Шиповник», СПб., 1906—1911; Сочин., 6 тт., изд-во писателей в Москве, М., 1916; Голубая звезда. Повести, сб. «Слово», 8, М., 1918. За границей: Собр. сочин., 7 тт., изд-во Грисебина, Берлин, 1922—1923; Путники и др. рассказы, изд-во «Русская земля», Париж, 1921; Дальний край. Роман, изд-во «Слово», Берлин, 1922; Улица св. Николая, Рассказы, изд-во «Слово», Берлин, 1918 — 1921; Рафаэль, Дон-Жуан, Кара У, Душа чтеца, изд-во «Нева», Берлин, 1924; Золотой узор, изд-во «Память», Прага, 1926; Преподобный Сергей Радонежский, Париж, 1925; Исследованье о жизни Алексея В жана человека, «Соврем. записки», 1926, XXVI.

II. Русская литература XX века, ред. С. А. Венгеров, кн. VIII, стр. 65—66 (автобиография и статьи); Герб фельд А. Г., Ларина космоса, сб. «Книга и люди», 1908, стр. 13—23; Морозов М., Старосветская метка, в кн. «Очерки по истории новейшей лит-ры», СПб., или в сб. «Литературный распад», кн. II, 1909; Колтоновская Е., Поэт для немощах, сб. «Новая жизнь», СПб., 1910; Коган П. С., Очерки по истории новейшей русской литературы, т. III, вып. I, М., 1910; Лавредей А. Б., Зайцев, «Наши дни», 1915, № 3; Львов-Рогачевский Я. В., Новейшая русская литература, М., 1927; Русские писатели о современной литературе и о себе, «Своими путями», Прага, 1925—1926, X—XI; Вальмонт, Легковозный стебель, Париж, «Послед. новости» № 2087, 9 декабря 1926; Георгии М., Этюды о писателях, Б. К. Зайцев, «Новая русская книга», 1923, III—IV; Его же, О Борисе Зайцеве, «Послед. новости», 1926, IX—XII; Смирнов Н., Сознание мертвых, «Красная нить», 1924, II; Адамович Г., Литературные беседы, «Звено», Париж, 1926—1927, №№ 168 и 210; Мочульский К., «Звено», Париж, 1926, № 202; Кузьман Н., Возрождение, 1926, 12—XII.

III. Владиславлев И. В., Русские писатели, Л., 1924; Его же, Литература великого десятилетия, т. I, М., 1928.

ЗАЙЦЕВ Варфоломей Александрович [1842—1882] — известный критик 60-х гг. Р. в Костромѣ, в семье чиновника. Учился в Петербургском университете на юридическом факультете и в Московском — на

медицинском. В 1862 году, не кончив курса, вышел из университета вследствие необходимости содержать мать и сестру. Переехав в Петербург, З. начал сотрудничать в «Русском слове» Благоветлова, сначала в качестве рецензента в «Библиографическом листке», а затем, быстро выдвинувшись, в качестве критика и публициста. Принимал участие в полемике «Русского слова» с «Современником». Антонович называл З. в этой полемике «вождем, учителем и главной нигилист». После покушения Каракозова З. был арестован, хотя к делу не имел никакого отношения, и просидел в Петропавловской крепости четыре месяца. В 1869 эмигрировал за границу. С закрытием «Русского слова» влияние З. уменьшилось, хотя он и печатался еще в «Неделе», «Отечественных записках», «Деле». За границей З. вступил в Интернационал, сблизился с Бакуниным, став его сторонником, был одним из основателей первой секции Интернационала в Италии, в Турине. В 1877 З. сблизился с группой конституционного «Общего дела» Христофорова и Белоголового, став одним из его главных сотрудников. Умер в Кларане (Швейцария).

По философским своим воззрениям Зайцев был механическим материалистом, последователем Фохта, Мошотта и Бюхнера. С идеалистами он вел резкую полемику, Гегеля называл «невежественным шарлатаном». Лишь Шопенгауэра он считал философом относительно полезным, ошибочно полагая, что его система расчищает место положительному знанию. Явления общественной и психической жизни сводил к физико-химическим процессам, почему он и считал, что история объясняется без остатка естествознанием. Сторонник Конта и Бокля, видевших в прогрессе знания двигательную причину исторического развития, З. в области этики придерживался утилитарной точки зрения. Сводя все процессы в мире к физико-химическим или физиологическим процессам, не умея различать качественных своеобразий в явлениях, он отрицал особую природу эстетического объекта. Считая себя последователем Чернышевского, он из положения последнего — «прекрасное есть жизнь» — делал неправомысленный вывод о необходимости разрушения эстетики вследствие ее бесполезности: «...Реалист утверждает, — писал он, — что вне действительности нет истинно-прекрасного, что она (действительность) вполне удовлетворяет человеческое стремление к прекрасному. Это утверждение равносильно уже отрицанию искусства, потому что им вполне доказывається его бесполезность». Но искусство, по З., не только бесполезно, оно и вредно, ибо отвлекает от полезного служения обществу и силы людей, посвящающих себя искусству, и средства, затрачиваемые на него. Применяя эти свои положения, он попытался развенчать Лермонтова как поэта, даже до появления знаменитых статей Писарева о Пушкине; стихи

Фета он критиковал как рифмованный набор бессмысленных фраз. Впрочем, вследствие неразвитости и отсталости общества, неспособного еще к усвоению научных и публицистических идей в их отвлеченной форме, З. считал относительно полезными произведения тех художников, к-рые в поэтической форме поучают общество. Поэтому он считал полезными поэтами на Западе — Гейне (с оговорками), у нас — Некрасова. Но оценивал он их, собственно говоря, уже не как поэтов, а как мыслителей, ценя не само искусство, а верную мысль, выраженную средствами искусства понятным образом для отсталых людей. «Я приступаю к сочинениям Некрасова, — писал З., — с теми же требованиями, с какими приступаю к произведениям критика, историка, публициста, беллетриста. От всех их равно каждый читатель требует прежде всего честной, свежей мысли, верного взгляда на предмет и ясного изложения».

Все это дает основания считать З. последователем Писарева. Впрочем, последнему иногда приходилось смягчать выступления своего ученика, — напр. положение З., что негры по самой своей биологической природе осуждены на подчинение белым.

Идеология З. — типичная идеология городского радикального разночинца, как она сложилась во вторую половину 60-х годов. К тому времени уже совершенно выяснилось, что сил для ликвидации наследия режима Николая I путем немедленной революции в тогдашней России не было. Исходя из своих историко-философских взглядов, З. (вслед за Писаревым) стал развивать план преобразования русской действительности путем полезной деятельности, опирающейся на естествознание, путем пропаганды естествознания. Он стал нападать на все то, что отвлекает молодежь от усвоения естествознания и приложения его на практике. Отсюда понятная у З. пропаганда разрушения эстетики как объекта, отвлекающего силы и средства от изучения естественных наук, — пропаганда, вполне соответствовавшая его субъективному мировоззрению разночинца-шестидесятника. Но так как мирная пропаганда естествознания в его приложении на практике была пропагандой агрономии и технологии, пропагандой мирного переустройства не политического, а только экономического быта, обращенной в первую голову к образованным и достаточным слоям тогдашнего общества, то проповедь З. по объективному своему значению была проповедью капиталистического культуртрегерства.

Библиография: I. Главнейшие произведения З.: в «Русском слове» [1863 — 1865] — ряд обзоров и рецензий в «Библиографическом листке»: «Естествознание и юстиция»; «Гейне и Бёрне»; «Взбаломученный романтист»; «Белинский и Добролюбов»; «Глушницы, появившиеся в „Современник“»; «Перлы и алмазы русской журналистики»; «Славянофилы победили»; «Последний философ-идеалист»; «Несколько слов Антоновичу»; «Постороннему и великим прочим старикам»; Ряд статей в «Неделе» [1869 — 1870], «Огнечетных записках» [1874], «Деле» [1878] и в «Общем деле» (со времени основания журнала до смерти З.).

II. Литература о З. невелика: Венгерова С. А., Критико-биографический словарь, т. VI, СПб., 1897 — 1904; М.

З., Зайцев за границей, «Минувшие годы», 1908, II; Шелгунов Н. В., Воспоминания, ред. А. А. Шилова, Гиз, М. — П., 1923 (или соч., т. II, изд. 3-е, СПб., 1904); Сокув В., Зайцев как литературный критик, «Литература и марксизм», 1923, I.

III. Кроме упомянутого «Словаря» Венгерова см. еще: Венгерова С. А., Источники словаря русск. писателей, т. II, СПб., 1910; Владиславлев И. В., Русские писатели, изд. 4-е, Гиз, М., 1924. В. Кирпотин

ЗАНИЧНЫЕ ПЕСНИ — см. «Песни».

ЗАНИР Касым бек [1776 — 1856] — тюркский поэт. Один из последних представителей помещичьей поэзии ханатского периода азербайджанской лит-ры. Произведения З. выражают психоидеологию помещиков первой половины XIX в., потерявших благодаря русской оккупации политическую и экономическую силу. З. в своих произведениях бичует деспотически-бюрократический режим и колониальную политику царской России. В этом отношении З. был объективно в оппозиции к самодержавной России. Но «революционность» З. была лишь протестом феодалов-помещиков, мечтавших освободить Азербайджан от деспотии русского царизма, чтобы установить свою собственную деспотию. Эти мечты не осуществились, и это привело поэта к глубокому пессимизму. З. обратился к религии, мистике, стал приверженцем суфизма. Для творчества З. характерны те же элементы народного творчества, к-рые были перенесены в поэзию его предшественниками — Вақыфом (см.) и Видади (см.). Народный яз., метр народных частушек, злободневность тематики в сочетании с мотивами классической персидской поэзии — основные черты поэзии З.

Библиография: П. Закир, Избранные произведения, под ред. Салман-Мумтаз, Баку, 1925, стр. 374; Кочарлинский Ф., Материалы по истории азербайджанской литературы, вып. II, Баку. А. Н.

ЗАКЛИНАНИЕ — см. «Заговор».

ЗАЛЕССКИЙ Юзеф Богдан [Józef Bohdan Zaleski, 1802 — ?] — польский поэт-романтик, выдающийся представитель так наз. «украинской школы» польской лит-ры 20—30-х гг. XIX в. (см. «Польская литература»).

Стихи З., проникнутые идиллическими и сентиментальными настроениями, отличались большой музыкальностью, в свое время пользовались большой популярностью; они переложены на музыку многими композиторами, в том числе Шопеном.

Беря тематику из жизни преимущественно так наз. «дворянских казаков», стихи З. идеализировали отношения помещика и крестьянина-казака и как направление «украинской школы» 20-х годов были выражением идеологии мелкопоместного польского дворянства Правобережной Украины, опирающегося на крестьянские массы в борьбе за независимость Польши. «Украинофильство» З. исходило из представления, что украинский народ является ответвлением польского; от грывском общего корня «поля». Неудача попыток повстанцев 31-го года опереться на крестьянские украинские массы доторвала основу популярности З. Находясь в эмиграции его поэма «Дух степей», представляющая собою неглубокую попытку апофеоза

классово и национально примиренной польской Украины, не нашла сочувствия. Дальнейшие произведения его, утонченные и стилизованные по форме, мало ценны по содержанию и проникнуты мистицизмом (см. «Польская литература»). В лит-ом отношении «украинофильство» З. делает его в известной мере предшественником последующих хлопоманов и польских народников. Его национально-политические тенденции оказали сильное влияние и в дальнейшем на литературу западно-украинских угодковцев 80-х годов, «украинцев польской национальности» 90-х гг. и на писателей «украинофилов» XX в. («Львовский Пригльонд Крайовий», 1909), а также на польско-украинскую литературу настоящего времени («Хлібоїди із „Української ниви“» и другие польские репериальные издания).

Библиография: I. Duch od stepu, Парик, 1841; Wieszece eratorjum, Позуань, 1866.

П. Zdziański Stanisław, J. Zalewski, Львов, 1902.

ЗАЛКА Матэ Михайлович [Maté Zalka, 1896 —] — современный венгерский пролетарский писатель. Р. в мелкобуржуазной семье, получил высшее образование; с начала империалистической войны офицер б. австро-венгерской армии; в 1916 — в русском плену. В 1918 организует в Хабаровске мадьярский красногвардейский отряд. С 1920 — член ВКП(б). По окончании гражданской войны до 1923 служит в войсках ВЧК — ГПУ. Затем директор скульптурной фабрики Гиза в Москве, директор театра Революции. С 1928 работает в ЦК ВКП(б). За боевые заслуги награжден орденом Красного знамени. С 1924 член ВАППа, в данное время [1930] — член секретариата МАППа. Один из основателей венгерской секции МАППа и союза венгерских революционных писателей и художников.

В печати З. выступил еще в Венгрии, в группе западников, с натуралистическими рассказами, посвященными быту студенчества и крестьянства. В русском плену написал две пацифистские пьесы (шли в театре военнопленных) и роман, изображающий душевный путь интеллигента от милитаризма к пацифизму (был отпечатан на шпирографе).

Основная проблема творчества З. — пробуждение общественного человека. От неясного классового инстинкта до продуманных, осознанных идеалов коммунизма — таков путь почти всех его героев. Герой З. — обычно «маленький серенький человечек», характерный для своей среды, нации, эпохи. С этой точки зрения показательны герои таких произведений, как «Первый, второй, третий», «За царя», «Знамя», «Храбрый портняжка», «Повесть о вечном мире», «Хищник», «На голубом Дунае», «Верные приметы» и др.

З. является продолжателем венгерского реализма. Герой З. не статичен, но всегда дан в действии, в развитии. Бытовой материал передается простым, непритязательным языком.

Библиография: I. Отдельные книги З. на русском языке: Рассказ о венгерском солдате (на татульном листе: «За царя»), изд. «Огонек», М., 1925; Первый, второй, третий, изд. «Прибой», Л., 1926; Бунт, Гиз, М., 1925; То же, изд. 2-е, М., 1927; За царя, Гиз, М., 1926; Смерть коммуара, изд. «Моск. раб.», М., 1926; Крушение пацифиста, изд. то же, М., 1927; Ходя, изд. «ЗИФ», М., 1927; То же, изд. 2-е, неправл., «ЗИФ», М., 1928; Рассказ о венгерской девочке («Жука»), изд. ЦК МОПР, М., 1928; Жука, Гиз, М., 1928; Предложение Ефима Годобина, изд. ЦК МОПР, М., 1928; Долг Гаеца, Гиз, М., 1928; Храбрый портняжка, изд. «Моск. раб.», М., 1928; Повесть о вечном мире, изд. «Моск. раб.», М., 1929; Герой великого 1914 года (то же: Карпатская идиллия, Второй), изд. «Огонек», М., 1929; На голубом Дунае, изд. АРП, М., 1930 (фактически вышла в 1929); Военная почта, изд. «Федерация», М., 1928 (фактически вышла в 1929). На немецком языке: Junge Pioniere, изд. «Viva», 1926. На украинском языке: Повесть про вічний мир, изд. «Український робітник», 1929. Многие произведения Залки напечатаны в коммунистической периодической русской, украинской, венгерской и немецкой прессе в тот же период.

II. Предисловие Р. Лелевича к книге «Первый, второй, третий»; Его же. Предисловие к рассказ. «За царя»; Мирецкий, Матэ Залка, «Экран», № 39. Отзывы на различные книги Залки: Горбов Д., «Кингшопш», 1925, № 31 — 32 (на рассказ «За царя»); Вайсброд А., «Октябрь», 1926, VII—VIII; Гербетман А., «На лит-ом посту», 1926, III (на рассказ «Первый, второй, третий»); Сольский В., «На лит-ом посту», 1927, XI—XII; Селивановский А., «Октябрь», 1927, VIII (на рассказы «Ходя»), и др.

Я. Матейка

ЗАЛОТКОСТАС Георгий [Zalotokostas, 1805 — 1858] — новогреческий поэт эпохи освобождения греков от турецкой зависимости. Жил некоторое время в Италии, участвовал в войнах за независимость Греции. Сильное влияние на З. оказала итальянская поэзия. В своем творчестве он ближе к ионическим поэтам, чем к пуритам (см. «Греческая лит-ра»), господствовавшим в то время в Афинах. Его лирика — поэзия предателя разочаровавшейся в революции мелкобуржуазной интеллигенции — окрашена меланхолией. Лучшие его произведения — стихи, написанные в честь героев, погибших в войне за греческую независимость, и поэма на смерть ребенка. Стихи З. пользовались большой популярностью. Многие из них включены в сборники народных песен. Сам З. часто заимствовал сюжеты своих стихотворений из старинных народных песен. Некоторые из них ошибочно принимались за его собственные и переводились на итальянский яз. Первые произведения З. написаны на «очищенном» яз., но лучшая часть — на народном.

Библиография: II. Lambert, Poètes grecs contemporains, 1881; Pernot, Etudes de la littérature grecque moderne, 1918; Hesselting, Histoire de la littérature grecque moderne, P., 1924. *С. Л.*

ЗАЛЫВЧИЙ Андрий — украинский революционный деятель и беллетрист. Р. в бедной крестьянской семье, в с. Млинах, Подлавской губ. Получил среднее образование; высшее было прервано арестом и ссылкой в Тургайский край [1915]. Освобожденный Февральской революцией Залывчий возвращается к революционной работе; был одним из организаторов и активных работников фракции «интернационалистов-левобережников» в партии украинских эсеров. Убит во время восстания против германа в Чернигове, в 1918.

Как писатель З. не успел себя вполне выявить. Его единственное произведение — «Автобіографічні новели», изображающее

детство крестьянского мальчика в натуралистических и импрессионистических тонах, — свидетельствует о несомненной талантливости автора.

Библиография: I. «Автобиографичні новели» были напечатаны в альманахе «Червоный вінок» (Одесса, 1919), потом переиздавались несколько раз. Упомянем: Андрей Заливчий, Зарянка, «Библиотека художной литературы», Гиз Украины, 1924.

П. Коряк В., Організація жовтневої літератури, 1925; Яковий М., Перші хоробрі, «Червоный шлях», 1923, IX; Самуель М., Забутий вояка і революціонер, «Молодяк», 1927, X; Его же, Трое, 1928.

ЗАМЕДЛЕНИЕ — см. «Ретардація».

ЗАМЕНА — см. «Ипостаса».

ЗАМОЙСКИЙ Петр Иванович [1896—] — современный прозаик. Р. в бедной крестьянской семье Пензенской губ. Был пастухом, половым в трактире, писарем. С 1918 — член ВКП(б). Вел разнообразную партийную и общественную работу (секретарь укома, член исполкома, зав. внешкольным отделом, ответственный секретарь Всероссийского общества крестьянских писателей и т. д.).

З. выступил в лит-ре с серией миниатюр для детей. Обычный герой этих рассказов — энергичный и живой подросток из бедняцкой семьи, активно участвующий в трудовой жизни своего двора и общественных событиях села («Куделя», «Отцу на рубашку», «За дровами», «Прописали», «Пыль столбом», «Первый сноп», «Сочинительница»). Рассказы эти любопытны детальными описаниями тех или иных трудовых процессов деревенской жизни, но детские образы в них до неправдоподобия усложнены. Удачнее повести и романы З. Представители деревенской буржуазии, мелкобуржуазной интеллигенции, пролетариата не обращают на себя особого внимания писателя; в центре его творчества — образы беднейшего крестьянства. Стержневой образ творчества З. — в полном соответствии с фигурами его детских рассказов — упорный и настойчивый преобразователь деревни (Петька, Степан, Прасковья — «Лапти», Алексей, Ефимка — «Земля распятая»). На базе стремившейся к социализму крестьянской бедноты вырастает весь стиль З. Развертывание событий неизменно происходит на широком фоне деревенского быта.

Лексика героев З. обусловлена их крестьянской сущностью (шметом, напоследок, вдосталь, аль), сравнения неизменно берутся из производственной трудовой обстановки (как гладко выбитый ток; как пояс связывает сноп; как солома; как овца; как стреноженная лошадь).

Замойский быстро растет к философскому осознанию действительности. В «Прутике» — лучшем своем рассказе — он последовательно развертывает собственнические тенденции индивидуалиста Куркина, доводит их до логического конца, художественно вскрывает философию мелкого собственничества. Если его повесть «Плотина» не лишена ученической неряшливости языка, а роман «Лапти» — срывов в композиции и схематизма психологической подачи

образов, то «Левин дол» утверждает его уже в качестве более зрелого художника.

Библиография: I. Лебеда, Повести и рассказы, изд. «Моск. рабочий», М., 1928; Канитель, Повести и рассказы, изд. «Федерация», М., 1923; Лапти, Роман, изд. «Моск. рабочий», 1929; Земля распятая, Роман, М., 1930.

П. Ретарция Ларионов Н., «Октябрь», 1926, кн. IX; Его же, «На лит-ом посту», 1927, кн. VIII. А. Режанин

ЗАМОТИН Иван Иванович — современный литературовед. Р. в семье крестьянина Тверской губ. Бежецкого уезда. Окончил Псковскую гимназию и СПб. историко-филологический институт. Был приват-доцентом сначала Варшавского университета, потом Петербургского; с 1908 — профессор Варшавского университета, с 1917 — Донского и с 1922 — Белорусского, в Минске. Научные работы З. (свыше 100) относятся гл. обр. к истории русской лит-ры XVIII, XIX и XX столетий, к истории белорусской лит-ры, а также к методике преподавания лит-ры. В своих исследованиях З. является одним из представителей культурно-исторического метода. В этом духе написаны дореволюционные работы З. о ранних романтических веяниях в русской лит-ре, о романтизме 20-х годов и о русской литературе 40 — 60-х гг. Последние книги З. — «Семинарий по истории новой русской лит-ры», «Некрасов-художник», «На переломе», этюды о произведениях Якуба Колоса, Янки Купалы и др., а также книга «Мастацкая літаратура у школьным выкладанні» — написаны в плане формально-социологического метода.

Библиография: I. Ранние романтические веяния в русской литературе, Варшава, 1900; Предание о Вадиме Новгородском в русской литературе, Воронеж, 1901; Романтизм 20-х годов XIX ст. в русской литературе, т. I, Варшава, 1903; изд. 2-е, 1911 (магистерск. диссерт.); То же, т. II, СПб., 1907; изд. 2-е, 1913 (докторск. диссерт.); Литературные течения и литературная критика 30-х годов, М., 1908; Очерк истории журналистики за первую половину XIX ст., М., 1909; Тенденциозная беллетристика 60 — 70-х гг., М., 1910; Сороковые и шестидесятые годы, Варшава, 1911 (изд. 2-е, СПб., 1915); Ф. М. Достоевский в русской критике, ч. I, Варшава, 1913; М. Ю. Лермонтов, Варшава, 1914; На переломе. Схема литературных исканий в XIX и XX ст., Минск, 1927; Путицы белорусской литературы (Я. Колос, «Новая земля»), Минск, 1924; Поэма Я. Колоса «Сымон Музыка» як аўтахарактерыстыка, «Польмя», Минск, 1926, № 8; Белорусская драматургия. Драмы И. Купалы, «Узвышша», Минск, 1927, № 1; М. Багдановіч. Критикографічны нарыс, «Узвышша», Минск, 1927, №№ 2, 3, 5; Чарговыя задачы вывучэння гісторыі бел. літаратуры, Запук. Адапту гуман. навук ІВК Працы клясаў Філіялеті, № 1; Мастацкая літаратура у школьным выкладанні, вып. I — II, Минск, 1927—1928; Цішка Гартны як драматург, «Польмя», Минск, 1928, № 9, и др.

П. Архангельский А. С., «Учен. зап. Казан. ун-в.», 1904, сент.; Резанов В. И., «Известия отд. русск. яз. и слов. Акад. наук», 1904, т. IX, кн. 2; Его же там же, 1910, т. XV, кн. 4; Соловьев С. В., «ЖМНП», 1904, авг.; Козьмин Н. К., там же, 1908, май; «Запросы жизни», 1912; Кадлубовский А. П., «Записки Харьк. ун-в.», 1909, кн. 3; Сакулин П. Н., «Голос минувшего», 1913, ноябрь; Писанов Н. К., «Русская мысль», 1915, № 2, крит. обзор, стр. 1 — 2; Переворзев В. Ф., «Современный мир», 1916, октябрь; Dr. Prohaska D., «Archiv für slavische Philologie», 1906, 28 V. N. 2—3; Dr. Machal I., «Listy Filologicke», 1905, v. III — IV; «Литература и марксизм», 1928, кн. 3, хроника; Клейнборг Л. М., «Маладая Беларусь», Минск, 1928, и др.

ЗАМФИРСКУ — см. «Румынская литература».

ЗАМЫСЕЛ — см. «Творчество».

ЗАМЯТИН Евгений Иванович [1884—] — современный писатель. Родился в Лебедин Харьковской губ., в 1908 окончил С.-Петербургский политехнический институт по

кораблестроительному отделению. Много путешествовал, был в Константинополе, Александрии, Иерусалиме и т. д. Принимал участие в революционном движении 1905, состоя одно время членом РСДРП. Несколько месяцев сидел в одиночном заключении в Петербурге. В начале 1906 был выслан на родину. С лета 1906 до 1911 жил в Петербурге на нелегальном положении, в 1911 был опять выслан, в 1913 — амнистирован.

Первый рассказ З. напечатан в 1908 в журнале «Образование». В 1911 написано «Уездное», в 1914 — повесть «На куличках» (напечатана в том же году в журнале «Заветы»). Номер последнего был конфискован, а редакция «Заветов» и автор преданы суду). В марте 1916 З. уезжает в Англию, где работает по своей специальности, строит крупные ледоколы. В Россию возвращается осенью 1917. После Октябрьской революции З. читает лекции по лит-ре в студии «Дома искусств», состоит членом редколлегии «Всемирная лит-ра» (см.), работает в издательстве Гржебина, в журналах «Дом искусств», «Современный Запад», «Записки мечтателей». К этому же периоду относится образование группы молодых писателей «Серапионовы братья» (Б. Пильняк, Вс. Иванов, М. Зощенко, В. Каверин, К. Федин и др.), в лит-ом воспитании к-рых З. принимал деятельное участие. В 1925 на тему лесковской повести написал «народное шуточное представление» «Блоха», впервые показанное МХТом вторым. В 1928 написал трагедию в стихах — «Аттила», в печати не появившуюся. В 1925 — 1929 за границей были напечатаны переводы романа З. «Мы», представлявшего собой памфлет на социалистическое общество (в Советской России не печатался). Эта контрреволюционная вылазка писателя становится осенью 1929 известной советской общественности и вызывает ее глубокое возмущение. В результате широко развернувшейся дискуссии о политических обязанностях советского писателя З. демонстративно выходит из Всероссийского союза писателей.

З. — художник буржуазной интеллигенции, за последнее пятнадцатилетие проделавшей сложную идеологическую эволюцию. Если в условиях царизма эта буржуазная интеллигенция могла быть либеральной и даже умеренно революционной, то после победоносной пролетарской революции она подняла знамя реакции. Вместе с этой социальной группировкой Замятин проходит полный круг развития от язвительной сатиры на царизм до озлобленных памфлетов на советское государство. Вместе с этой социальной группой З. переживает недовольство историческим процессом, пошедшим не по желанному для буржуазии пути, и острое отвращение к текущей политической действительности. В творчестве З., как и в бытии его класса, легко различимы два периода: исторической гранью между ними лег Октябрь.

Ранние произведения З. — рельефные символы дореволюционного российского мещанства. В «Уездном» изображен мир мещанской провинции, в «На куличках» — прозябание захолустного дальневосточного гарнизона. Эти два мира обнаруживают друг с другом немалое сходство. И тут и там люди живут животной жизнью. «Ты-то живешь утробой, — говорит портной Тимоша главному герою „Уездного“ Барыбе, — у тебя бог-то съедобный». В этом мире «постом великим все злощие ходят, кусаются с пиши плохой: элазне да квас, квас да картошка. А придет пасха — и все подобрют сразу от кусков жирных, от наливков. Так вот и живут себе — ни шатко, ни валко, прют, как навоз в тепле». Внешность героев отражает этот их внутренний зоологизм: «Гляжки железные челюсти, широченный четырехугольный рот и узенький лоб. Как есть утюг носиком кверху. Да и весь-то Барыба какой-то широкий, громоздкий, громыхающий, весь из жестких прямых и углов». Для военной России, как и для штатской, равно характерны животный быт, пьянство, чревоугодие, звериное господство плоти и звериная жестокость. Здесь забывают на смерть людей («офицер в мирное время должен учиться убивать»). Здесь презирают все, что так или иначе отделяет человека от зоологического существа. «Была у Тихменя болезнь такая — думать, а по здешним местам это очень нехорошая болезнь». Капитан Нечеса мнил себя очень недурным лекарем, и когда один из пациентов утянул «Школу здоровья», он начал лечить по домашнему скотоловчбнику: «Ведь устройство одно, что у человека, что у скотины».

В 1905 Замятин был близок к большевикам, правда, больше по революционному порыву, охватившему тогда интеллигенцию, чем по убеждению. «Да глаза мои не глядели бы на программы все ихние», — эти слова главного персонажа рассказа «Непутевый», участника декабрьского восстания, звучат как признание самого автора. Вот как З. в автобиографии описывает свое состояние в дни бунта на «Потемкине»: «С машинистом „Росси“ смыйтый, затопленный, опыненный толпой, бродил в порту весь день и всю ночь среди выстрелов, пожаров, погромов». В дни восстания Сене («Непутевый») было просто весело: «Выстрелят — хрусталь вдребезги, и осколки звучат такие жутко-веселые». Реакция 1905 быстро смыла это веселье, потянулись черные дни репрессий, только подлинные, закаленные большевики не сломались. З. конечно не был в их числе. «Уездное» он написал в 1911. Об этом времени он пишет: «В этом году высылка, тяжелая болезнь, первые перетерлись, оборвались». Этим упадочным настроением объясняется пессимистическое мироощущение писателя, к-рым проникнуто «Уездное», подчеркнутый зоологизм в изображении персонажей. Революция 1905 пробудила в обитателях «Уездного» их звериные инстинкты. Услыхав выстрел

(во время экспроприации), они «высыпали все (на улицу), как пьяные, дикие, распоясанные гончие». «Нагнувши голову, как баран, пробился Барыба вперед. Зачем-то это нужно было. Чуюл всем нутром, что нужно. Шевельнулось что-то древнее, звериное, желанное, разбойничье. Бить со всеми, орать, как все, колотить, кого все (чувство стадное, свойственное животным)». В изображении этого звериного царства дореволюционного мешанства З. следует за Достоевским и Лесковым, созвучными ему по своей пессимистической и реакционной настроенности. В своей автобиографии З. рассказывает, что он очень рано познакомился с Достоевским: «Достоевский долго оставался — старший и страшный даже». От него З. заимствует мотивы мучительства, мученичества. Генерал Азанчев («На куличках») принуждает отдать жену оскорбившего его подчиненного: «Если вы за муженька хотите расплатиться, так покажите ко мне завтра в двенадцать часов дня, перед завтраком. А коли не захотите, — так в том, голубонька, воля ваша. А то бы пришли, я бы, старик, ах как бы рад был». И Маруся отдается насильнику, чтобы спасти любимого человека. Как и герои Достоевского, персонажи З. тянутся к мучениям. У З. «любовь, пишет подпольный человек, — любовь-то и заключается в дарованном от любимого предмета праве над ним тиранствовать». «На худеньком, ребячем теле у Маруси теперь много сняжков от Шмитовых злых ласк... он пыет сладость ее умирания, ее слез, своей гибели. Нельзя никуда спастись ей от Шмита и хуже всего — не хочется спастись» (гл. «Мученики»). Но если герои Достоевского любят свои мучения и подводят под них своего рода обоснование («страдание-то и есть жизнь», говорит Иван Карамазов), то персонажи З., стоящие на грани зоологического царства, бессознательно наслаждаются мучениями. От Лескова у молодого З. — занимательность рассказа, выразительные имена и фамилии героев, подчеркивающие, как напр. в «Уездном», их зоологизм (Барыба, Урванка, Чеботариха), загадочные, интригующие, непонятные имена («На куличках» — «Клуб лапцеупов»). От него же гротескные названия глав, определяющие их основное содержание (в «Уездном» — «Четырехугольный» — глава о внешности Барыбы, «Ясные пуговицы» — символ урядника; в «На куличках» — «Мученики», «Лошадный корм», «Челoveчьи кусочки» и др.). От Лескова наконец у З. предельный орнаментализм речи, постоянное стремление уловить своеобразие бытовой речи и лексическое богатство ее. Каждый персонаж у З. (из кунцов, духовенства, интеллигенции) говорит своим собственным яз. В полном соответствии со взглядом на персонажей, как на особи животного мира, строятся сравнения этого периода: «Сидит Барыба голодный, с волчьими завистливыми глазами, глядит на собак», «Иваниха,

старуха высоченная, дылда костистая, бровистая, брови, как у сыча», «разбудил генерала пустой барабанный лай Нечеса и тут вдруг явно представил: Маруся и генеральское пузо, может, даже белое с зелеными пятнами, как у лягвы» и т. д. К «Уездному» и «На куличках», рисуящим лицо уездной России, тесно примыкает и «Алатырь» с ее чиновничьим миром. Символизируя этот чиновничий мир, особо выделяется здесь фигура исправника, занимающегося постоянно «многообещающими открытиями». Последнее его открытие: «печь хлеба не на дрожжах, как все, а на помете голубином», «от чего хлеба будут вкуснейшие и дешевле гораздо». З. в автобиографии указывает, что Гоголь был его другом. И действительно, «Алатырь» словно переключается с чиновничьей Русью Гоголя (вспомним гоголевского губернатора из «Мертвых душ», вышивающего по тюлю, и др.).

После «Уездного» З. сблизился с группой «Заветов» — Ремизовым и Пришвиным. Это было не случайно. С первым его сближала тяга к изображению звериного, «обезьяньего начала» в человеке, со вторым — любовь к стихийному, примитивному. З. впоследствии отдал дань этому влечению к «великому Пану» в рассказе «Фонарь». Здесь эта власть «Пана» сказалась на образах, на слиянности его героев с космической жизнью.

Англия должна была рассеять в З. воспоминания о тупой зоологической жизни «Уездного», излечить его от кошмаров и ужаса «Куличек». Но оказалось, что страна буржуазной цивилизации сама носила в себе ту же российскую тупость и ограниченность, но только омеханизченную и автоматизированную. Английские джентльмены жили по твердому расписанию: в определенные часы принимали пищу, дышали воздухом, занимались благотворительностью и т. д. Английский Кембл — сродни русскому Барыбе: та же звериная сила, та же тупая квадратная уверенность в себе, та же чревоугодие, в соединении с квасным патриотизмом. С квадратной уверенностью говорил Кембл, и все у него было непременно твердо. «На небе — закономерный бог, величайшая на земле нация — британцы, наивысшее преступление в мире — пить чай, держа ложечку в чашке». Однако те, кого З. противопоставляет этому застою британскому мешанству — бунтари О'Келли и Диди, — немногим выше своей среды. Они встают против штампованности окружающих, но протест этот анархичен и инстинктивен. Писатель не видит никаких преимуществ европейской цивилизации перед уездной Россией. Больше того, английские джентльмены способны на дела, перед которыми бледнеют дела сладострастника генерала Азанчева из повести «На куличках». Во время налета цепелинов на Лондон один из этих джентльменов пользуется случаем сорвать в суматохе с влюбленных, под угрозой привлечь к суду за нарушение нравственности, 50 гиней

(«Ловец человек»). Буржуазная цивилизация вовсе не страшит от мерзости запустения. И при всех этих выводах писателю не удается в «Островитянах» подняться на высоту сатирика, беспощадно бичующего эту буржуазную цивилизацию, — его критика фарисейского уклада британского быта лишена революционной направленности.

Когда в Англию пришла весть о свержении самодержавия, З. «стало не в мочь», и в сентябре 1917 он возвратился в Россию. З. пережил то, что переживала тогда вся буржуазная интеллигенция. Он вылез из пессимизма, но не надолго. Настает «жуткая, веселая» зима 1917—1918, Октябрь гасит веру буржуазного художника в революцию. Он не переходит в стан белогвардейцев, не эмигрирует из России, но он и не идет на работу к советской власти: «Практическая техника заглохла и отломилась от меня, как желтый лист» (из автобиографии писателя). Он всецело отдался лит-ой деятельности, которую лучше всего характеризуют его собственные слова: «Я боюсь, что у русской лит-ры одно только будущее — ее прошлое» («Вестник лит-ры» № 3). Это прошлое крепко держит его в идеологическом плену. Политический смысл пленения сказывается очень быстро на его произведениях, преломляющих послеоктябрьскую действительность. Обломки буржуазного мира требуют от него злой и язвительной сатиры на советский строй, и З. принимается за выполнение этого социального заказа. Все его творчество примерно с 1922 представляет собой яростный памфлет на героическую эпоху военного коммунизма, на рабоче-крестьянскую революцию, на социализм. Октябрьский переворот, по З., — катаклизм, возвращающий страну к временам мамонтов (повесть «Пещера»). В центре этой повести — рафинированные эстеты-интеллигенты, вынужденные воровать дрова, чтобы не замерзнуть в нетопленной петербургской квартире эпохи военного коммунизма. В свое время, в бытность его в Лондоне, он не заметил рабочих — в этом мире буржуазной цивилизации, где именно «светлое жилище, называемое Прометеем у Эсхила одним из величайших даров, посредством которых он превратил дикаря в человека, перестает существовать для рабочего, и он вынужден поселиться в пещерах» (К. Маркс, Святое семейство). Но не заметив пещер, в к-рых ютился угнетенный капитализмом рабочий, писатель заметил петербургские квартиры эпохи военного коммунизма, в которых ютились буржуазные интеллигенты. Война, которую объявил этой пещерной цивилизации восставший рабочий России, в сознании Замятина преломилась как война за пещеру, и последняя стала для него символом революционной России. «Ледники, мамонты, пустыни почные, черные, чем-то похожие на дома скалы, в скалах пещеры... Бродят воины из какого-то неизвестного племени в страшных лохмотьях». И не только

о Петербурге, бывшей столице монархии, сокрушенно говорит З. Вот что рассказывает о провинции «гражданин Малофеев», бывший петербургский швейцар: «Я человек тихий, натурливый. Мне затруднительно в этакую во злобе жить, дай, думаю, в Осташков съезжу. Приезжаю, международное положение, ну, прямо невозможно. Все друг на дружку чисто волки» («Мамай»). В рассказе «О самом главном» гражданская война рисуется З. как братоубийственная и бессмысленная. «По ту сторону моста — орловские: советские мужики в глиняных рубахах; по эту сторону — неприятель: пестрые келбуйские мужики. И это я — орловский и келбуйский, — я стреляю в себя, задыхаясь, мчусь через мост, с моста падаю вниз — руки крыльями — кричу...»

Писатель издается над единомыслием, голоданием и нищетой революционной России. «Памятуя, что украшение телесное есть веселие князю тьмы, жители здесь ходят во вретницах, рубищах, власняницах... Мудростью трапезных старцев жители-иноки ведут здесь непрестанный и строгий пост: не только мяса не приемлют, но и рыбы, елей же — однажды в год...» («Послание Замуты, епископа обезьянского»). Впрочем новый строй не дошел до глубины России, где все оставалось попрежнему. «Мозги у дьякона (влюбившегося в Марфу) шли на перекосы, как в бурсе, сидел и зубрил тексты темерь из Маркса и каждый вечер ходил на занятия в кружок, но под марксизмом дьякона скрывался чистейший марфизм». «Дьякон и тов. Стерлигов из уика глядели на поплавки на золото-красно-лиловую воду и беседовали о головлях, о вождах революции, о свекольной патоке, о сбежавшем эсере Перепечко, об акулах империализма» (рассказ «Икс»).

Замятин начинает тяготеть к таким композиционным формам, которые позволили бы ему, сохраняя внешнюю безопасность, атаковать советскую действительность. Он находит эту нужную ему форму в стилизации под древнерусское послание («Епископ обезьянский»), в исторической пьесе с сюжетом об инквизиторах и благородных одинокках, к-рые храбро борются с религией, подчинившей себе большинство народа («Огни св. Доминика»), в сказке-притче, в рассказе-анекдоте («Слово представляется товарищу Чуринному», «Икс» и др.) и т. д. Все эти жанры получают в послереволюционном творчестве З. неизменно тенденциозный характер. Поэтика пооктябрьских произведений З. от этого обеднела, язык стал мажорным, речь стилизованной. Аллегоризм в этот период творчества З. как бы несет службу «эзопова языка» (см.). В «Церкви божьей» повествуется об убийстве кушца, построенного на награбленных деньгах церковь. Когда в этой церкви приступили к молебну, все вдруг почувствовали запах мертвой человечины. Политический смысл этой притчи очевиден: церковь божия — это коммунизм, убийца Иван —

это большевики, мораль, к-рая отсюда должна быть выведена, — на крови не построишь социализма. Еще очевиднее аллегории в романе «Мы», опубликованном на русском языке в отрывках в белогвардейской прессе. XXVI век принес человечеству полное избавление от зловредного индивидуализма. «В один час встают, работают под команду, едят пищу, в определенные часы любят по розовым талончикам, и надо всем — единое государство и благодетель человеческого рода, мудро пекущийся о безошибочно-математическом счастье». На всех людях одинаковые голубые туники, они гуляют батальонами с пронумерованными бляхами. Расписание, осколок Скрижали Плановости — неизменный закон общежития, освобождающий человечество от мучительных философских проблем и надрывов. Все расчислено и стандартизовано заранее. Целиком защищающий капиталистический порядок, З. создает в романе «Мы» низкий пасквиль на социалистическое будущее. Он за революцию, но только за революцию... бесконечную. «Революция социальная только одно из бесчисленных чисел: закон революции — не социальный, а неизмеримо больший, космически-универсальный закон. На земные движения надо смотреть извне. Еретики — единственное (горькое) лекарство от энтропии человеческой мысли». Под этой ультра-революционной фразеологией скрывается однако ультрареакционная сущность. З. — за универсальную революцию, потому что не верит в социальную революцию, потому что не хочет ее, потому что она обрекает его класс на гибель. Восхваление космизма на практике означает критику З. той «земной» и материальной революции, к-рую совершает пролетариат и к-рая начисто покончит с «энтропией человеческой мысли». Теории З. — не более как маскировка очень прозаической и очень понятной тоски буржуазии по утерянному ею экономическому благополучию и ненависти к тем, кто это благополучие у нее отнял. Выразив психологию этой снимаемой с исторической арены социальной группировки, творчество З. приобретает с развитием нашего социалистического строительства все более и более контрреволюционную направленность.

Библиография: I. Уездное, Повесть, изд. «Современные проблемы», М., 1915; То же, изд. Попова, П., 1916; изд. «Круг», М. — П., 1923; Крайск, изд. «Колодец», П., 1918; Три дня, изд. «Выдоев», П., 1923; Остропатале, изд. Гривина, Берлин, 1922; Большие детям сназики, изд. Гривина, Берлин, 1922; О том, как испелен был отрок Эразм, изд. «Петрополис», Берлин, 1922; Рассказы, изд. «Блоха», П., 1923; Огня св. Доминика, изд. «Мысль», П., 1923; То же, изд. «Круг», М., 1927; и др. Собр. сочин. в IV тт., изд. «Федерация», М., 1929 (т. I — Уездное, т. II — На куличках, т. III — Остропатале, т. IV — Север). Автобиографические сведения см. в сб. В. Лидина «Писатели», М., 1926.

II. Воронский А., На языке, М., 1923; Его же, Литературные слухи, изд. 2-е, М., 1927; Полянский В., На литературном фронте, М., 1924; Штейнман З. А., Замысли, их алгебра и наши выходы, в альм. «Удар», М., 1927; Мажид-Веров, Евг. Замысли, «На литературном фронте», 1927, № 17—18; Фриче Н., Замысли о современной

литературе, М., 1928 («Нечеткие рассказы»); Ефремов А., Евг. Замысли, «Красная новь», 1930, № 1.

III. Владиславлев И. В., Литература великого десятилетия, т. I, Гиз, М., 1928; Писатели современной эпохи, ред. Б. П. Козьмина, т. I, ГАХН, М., 1928 (био-библиографические сведения); Мандельштам Р. С., Художественная литература в оценке русской марксистской критики, изд. 4-е, Гиз, М., 1928.

З. Лулин

ЗАНГВИЛЬ Израэль [1864 — 1926] — англо-еврейский писатель. Р. в Лондоне, в семье бедных еврейских эмигрантов из Польши. Семья З. тщательно оберегала занесенные из старозаветного еврейского местечка обычаи, поверья и воспоминания, которые и запечатлелись в памяти З.

В 1880 З. окончил полурелигиозную «свободную еврейскую школу». К тому же времени относится и начало его лит-ой деятельности. Первые его произведения, напечатанные в небольших журналах для «домашнего чтения», не отличались особыми литературными достоинствами. Первый роман «The Premier and the Painter» им написан в 1887, совместно с Л. Коуэном; следующие два — «Bachelors Club» (Клуб холостяков) и «Old Maidens Club» (Клуб старых дев) — были в значительной мере растянутыми сериями фельетонов.

З. начал привлекать к себе внимание лишь в 1888 — 1889 по опубликовании сборника рассказов «Трагедии Гетто», за к-рыми в 1897 последовали «Дети Гетто» — серия рассказов из жизни польских евреев. В 1898 он написал своих «Мечтателей Гетто»; вскоре «Комедии Гетто» и другие аналогичные «Гетто» вывели З. на столбовую дорожку английской литературы. Каждое новое «Гетто» укрепляло его известность как своеобразного художника. Большую роль конечно при этом сыграло то обстоятельство, что материал, к-рым пользовался З., и среда, к-рую он описывал, были совершенно неизвестны английскому читателю. З. привлекал его новизной и экзотичностью своей тематики. К этому надо прибавить своеобразный юмор З. и его склонность к парадоксам. Юмор З. нравился своим едва заметным «иностранным» привкусом еврейского анекдота, а парадоксы, отдаленно напоминавшие Шоу и Честертона, входивших тогда в моду, никак не могли оскорбить или напугать английского филистера. Все это вместе взятое сделало З. в глазах английского читателя весьма популярным еврейским писателем, а в глазах иностранцев — известным английским беллетристом.

«Гетто» З. не были отражением жизни еврейства. С живой жизнью еврейских масс, особенно Восточной Европы, З. не имел ничего общего, он с нею просто не сталкивался, знал о ней лишь по наслышке и по воспоминаниям друзей. Еврейскому читателю произведения З. настолько чужды, что, несмотря на свою популярность в Западной Европе, почти не переводились на еврейский язык.

В 1898 З. пытался в романе «Flutterduck» отразить жизнь евреев, к-рых он видел вокруг себя в Лондоне, в вайтчельском иммигрантском квартале. Его «объективность»

выразилась в том, что он «показал», как еврейские предприниматели и хозяйчики Вайтчепеля живут чуть ли не беднее своих рабочих. А писалось это в самый разгар «потогонной системы», когда с рабочего иммигранта драли не семь, а семьдесят семь шкур.

В конце 90-х гг. З. посетил Америку и в результате этой поездки написал драму «The Melting Pot» (Тигель). Идея драмы — в том, что Америка является могучим тиглем, в к-ром различные национальности и расы — и в том числе евреи — переплавляются в одну новую и единую американскую расу, и что этот переплав является чуть ли не неизбежным законом. Драма З., давшая тусклое и кривое зеркало американской жизни, долго на сцене не продержалась и была скоро забыта. Осталось, острое слово «Тигель», которое З. пустил в оборот.

Любопытно однако, что сам З. придавал мало значения своей теории «Melting Pot», являвшейся проповедью полной национальной ассимиляции, так как через несколько лет примкнул к крайнему националистическому течению среди евреев — к сионизму — и стал его ярким пропагандистом. Но от сионизма он скоро отошел и попытался — без особенного успеха, впрочем, — создать собственную партию территориалистов, утверждавших необходимость отдельной территории для еврейского народа. Неудача территориализма однако заставляет Зангвиля сделаться рыцарем целого ряда других идей. То он ярый борец за феминизм, то пишет статьи, восхваляющие вегетарианство, то выступает на рабочих собраниях и объявляет себя противником войны.

После Октябрьской революции З. присоединяется к той небольшой группе радикальной интеллигенции Англии, к-рая выступает против интервенции и в защиту Советского Союза, чуть не примыкает к коммунистической части группы «Clarté», основанной Барбюсом. Но почти в то же самое время он пишет комедию «We, Moderns» (Мы, современные), представляющую злостную карикатуру на современные радикальные настроения молодежи.

Его последнее произведение — «Голос из Иерусалима» — очень слабая вещь, переполненная сионистскими разглагольствованиями, несмотря на то, что с сионизмом З. уже давно порвал и даже выступал против него по всякому поводу, противопоставляя палестинской неудачной колонизации успехи еврейского земледелия в СССР.

Жизнь и творчество З. были воплощением одного из парадоксов, которыми он любил играть: «его почитали те, кто его не понимал». Творчество З. отмечено нарочитостью и случайностью. Его рассказы и пьесы написаны лишь для того, чтобы произвести впечатление подделушанным острым словом или сногсшибательной фразой. З. был характерным выразителем мятущейся и растерянной мелкой буржуазии, нигде не находящей себе места и потому примыкающей

то к тому, то к иному политическому направлению.

Библиография: I. На русском языке: Собр. сочин., 4 тт., изд. «Атенеум», М., 1910—1911 (т. I. Комедия Гетто, Лик скорбного, Еврейский Гамлет, Наемники, Еврейская тройка, Вечная труженица, Англизация; т. II. Мечтатели и фантазеры Гетто, Иосиф-фантазер, Спаситель народных, Живые мощи, Сфинкс подснежник; т. III. Плащ пророка, Роман; т. IV. Король Шпрерров). М. Кац

ЗАНД Жорж — см. «Санд Жорж».

ЗАПЛАЧКА — см. «Прочитания».

ЗАПЕВ — см. «Былины».

ЗАПОЛЬСКАЯ-СНЕЖКО Габриель [Snieszko-Zapolska, 1860—1921] — польская беллетристка и драматург. Главная представительница натуралистической школы в Польше. Под сильным влиянием Золя она изображала жизнь с самой неприглядной стороны, и в ее произведениях, за исключением, пожалуй, самого последнего времени, почти нет положительных типов. Весьма характерно заглавие «Menazeria ludzka» (Человеческий зверинец), данное ею одному из томов ее рассказов. Это — галерея моральных уродов, причем они не столько выделяются своей преступностью, сколько мизерностью их побуждений и поступков. Галицийское и, прежде всего, львовское мещанство, среди которого жила З., давало ей достаточно примеров той мелкотравчатости и пошлости, к-рая характеризует ее «героев». При всем своем натурализме З. чужд псевдонаучный объективизм. Она была моралисткой, и все ее романы ярко тенденциозны, особенно более ранние произведения, в к-рых З. резонерствует и поучает. Не будучи революционеркой, З. предлагает для улучшения общественных отношений либеральные рецепты. В фокусе ее интересов — положение женщины, для к-рой она требует «справедливости». Женщина З. — почти всегда бессильное, безвольное создание, жертва мужского эгоизма. Большинство ее романов всегда представляют собой биографию несчастной женщины. Таков шумевший роман «Kaśka Karjatyda» (Каська Кариатида, 1887) — история молодой деревенской девушки-прислуги, к-рую нужда забросила во Львов; там она жестоко эксплуатируется «господами», становится любовницей молодого дворника, покидающего ее, когда она забеременела, служит моделью у живописца, голодает, и наконец после смерти тело ее попадает в анатомический театр, чтобы еще в последний раз послужить человечеству. З. не скрывает нравоучительной тенденции своего романа, цель к-рого привить «господам» более человеческое и отзывчивое отношение к ... «прислуге». Аналогичный характер носит и роман «Przed piekłem» (Преддверие ада, 1889), изображающий роковые последствия неправильного воспитания молодых девушек из «общества», воспитания, уродующего их телесно и духовно. Действительность изображена здесь еще ярче и беспощаднее, чем в «Кариатиде». К тому же обличающему жанру принадлежат и сценические произведения З., прежде всего широко известная «Мораль пани

Дульской» [1907], комедия, в которой нет ни одного положительного типа и где мещанская пошлость и лицемерие обрисованы с такой силой, что слово «дульщина» стало в Польше ходячим.

Библиография: Произведения З., кроме указанных: Malażka (1883); Szmat żyjeia (Клочок жизни, 1892); Antysemitka (Антисемит, 1896); Córka Tużki (Дочь Тузьки); O czym sie nie mówi (О чем не говорят); O czym sie nawet myśleć nie chce (О чем даже думать не хочется). Драматические произведения: Panna Maliczewska (Панна Малишевская, 1911); Tamten (Тот, 1896); Czar jedzie (Царь едет, 1898). На русск. яз.: Собр. сочин., 7 тт., М., 1910—1913. В пореволюционные время изд.: Нравственные устои, или мораль пани Дульской, Комедия в 3 д., перев. С. Сабурова, М., 1922; О чем даже думать не хотят, Роман, перев. С. Михайловой-Штерн, изд. «Пучина», М., 1928, и др.

Г. Каменский

ЗАРАТУСТРА [З а р а т у ш т р а, греческое — З о р о а с т р] — полубоготворный реформатор иранской религии. Подлинники источники иранской религии — Авеста — в ее древнейшей части (гаты) рисуют нам З. как историческую личность, наделенную всеми человеческими страстями. В этих проповедях-песнях он громогласно бичует своих противников, сторонников старой арийской религии, обожествлявшей силы природы, называя их поименно; выступает против оргастического культа хаома (см. «Авеста»). Лишь чужие (греческие) и свои позднейшие (поздне-авестские и пехлевийские) источники окутали эту живую личность нимбом легенд, отчасти уподобив его своим древним мудрецам или наделив его и его потомство сверхъестественными эсхатологическими атрибутами и заданиями. Современные научные данные (уточненный анализ яз. Авесты) позволяют в согласии с зороастрийской традицией утверждать, что родиной З. был северо-западный Иран; ареной, на к-рой он выступал, был повидимому северо-восток Ирана, т. е. та его часть, где с наибольшей рельефностью отразился контраст между оседлым и кочевым бытом. Можно думать, что деятельность З. была связана с изменением хозяйственных отношений на севере Ирана, с переходом от скотоводства к земледелию. Более или менее точное определение времени деятельности З. представляет затруднения. Во всяком случае его следует отнести к первой половине первого тысячелетия до нашей эры. Реформаторская деятельность З. отразилась в придании иранской религии того абстрактного характера, к-рый поражал еще классических писателей. Главные божества зороастрийского пантеона представляют собою олицетворение отвлеченных идей, лишенных плоти: Ахура Мадза (мудрый господин), Хшатра Вария (лучшее царство), Хоурватат (целость), Амратат (бессмертие), Ваху Мана (добрая мысль), Аша Вахишта (лучшая праведность), Спэнта Армати (святое смирение), Сраоша (послушание). Некоторые представители старого арийского пантеона, с к-рыми боролся З., поблекли и отнесены к демонам, к миру зла и мрака, с к-рыми дуалистическая зороастрийская религия предписывает упорную борьбу. Все же старые иранские культы не могли быть уничтожены совершенно, наиболее популярные

божества сохранились. Сохранилась прекрасная Ардвиг Сура, Анахита, сохранился Митра, бог солнечного света, и даже сам ошьяняющий хаома не исчез из культа: приготовление и вкушение его составляют поныне у парсов центральную часть их литургии. Подлинным лит.-вым наследием З. считаются упомянутые гаты.

Легенда о З. вдохновила на европейской почве немецкого писателя-философа Фр. Ницше. Как и легендарный герой Ирана, З. Ницше — в его произведении «Так говорил З.» (Also sprach Zarathustra) — реформатор и мудрец. Он объявил войну старой религии и морали. Девизу христианства: «люби ближнего» он противопоставляет свой лозунг: «люби дальнего». «Дальний» — сверхчеловек — будет презирать человека, подобно тому, как с презрением смотрит сейчас человек на обезьяну. Ницше создает свою новую аристократическую мораль, мораль сильных, ведущих ожесточенную борьбу с «моралью рабов», основанной на сострадании. Уравнительным демократическим тенденциям своего времени он противопоставляет гордое одиночество и безграничную свободу личности. Творец З., индивидуалист, имеет своего предшественника — философа Штирнера, автора «Единственного и его собственности», который в этом произведении объявил войну религии сострадания и идее равенства накануне революции 1848.

Эпоха общественного подъема естественно не могла явиться благодарной почвой для философии Штирнера, отталкивающейся от этой общественной жизни. Совершенно иной была социальная обстановка, когда появилась ницшеанская философия Заратустры. Крупный капитал сметает со своего пути все, что мешает его развитию, ликвидируется все патриархальное, традиционное, отстающее от его бешеного темпа. Заповеди христианской морали начинают звучать особенно фальшиво, когда сопоставляются с новой капиталистической действительностью. Одновременно образуются слои, не находящие себе в ней места, подавленные суровыми требованиями жизни, но презирающие свое бессилие. Представителем этих отброшенных историй был Ф. Ницше. Он, как указывает Мering, «на основании художественных реминисценций рисует себе „сверхлюдей“, „свободные, очень свободные умы“, „хороших европейцев“ — пыльные прозвища, которые он производит тем более слепо, чем более инстинктом декадента он чувствует, что дело сводится к приукрашиванию весьма невзрачных фигур эпохи падения. Являясь субъективно безумием духа, продуктом отчаяния, эта так наз. философия представляет объективно прославление крупного капитализма».

Мотивы З. были разработаны в произведениях многих европейских художников, в их числе — Гауптман, отразивший идеалы сверхчеловека в «Потонувшем колоколе»,

Пшибышевский — в «Homo sapiens» и др. Подробнее о З. — см. «Нишце». Л. Ф. и Э. Л.

ЗАРДАБИ Гасан-бег Меликов — азербайджанский публицист. Высшее образование получил в Москве, где был тесно связан с народническими кружками. В 1875 основал первую тюркскую газету «Экинчи» (Земледелец). В отличие от Ахундова (см.) З. не ограничивался идеологической борьбой против средневековых пережитков, но, живя среди крестьян и исходя из принципов «просветительства», занимался и просветительством, выступал часто в качестве защитника крестьянства перед царскими властями. З. видел спасение народа в культуре и учебе. Газета, к-рую он издавал, неоднократно запрещалась царской цензурой, т. к. она все более и более завоевывала симпатии так наз. «кавказских мусульман». Выражая просветительскую идеологию передовой либерально-буржуазной интеллигенции Азербайджана, З., вслед за Ахундовым, способствовал европеизации азербайджанской лит-ры.

Библиография: 1. Комплексы газеты «Экинчи».

П. Агазаде Ф., «Экинчи», Баку, 1925. А. Н.

ЗАРЕЦКИЙ Михась (Косенков) [1901 —] — белорусский писатель-беллетрист, член литературной группы «Польмя». Родился в семье дякона.

1921 — начало лит-ой деятельности З.: в газете «Савецкая Беларусь» появляются его первые небольшие рассказы. В 1925 выходит первый сборник рассказов З. «У віры жыцця» и в том же году сборники «Пела весна» и «Пад сонцем». В последующие годы изданы: сборник рассказов «42 документа», повесть «Голы зьвер», роман «Сьдэжкі-Дарожкі» и ряд рассказов, помещенных в журналах «Маладняк» и «Польмя» («Ой, ляцелі гусі», «Віхор на балоце», «Крывічы»).

С первых же шагов лит-ой деятельности З. определялся социальный характер его творчества, поставивший З. несколько обособленно в ряду белорусской лит-ры. Образ оглушенного революционными событиями интеллигента, столкнувшегося лицом к лицу с революцией, в тех или иных вариациях доминирует во всем комплексе его творчества. Как на фоне гражданской войны, так и в мирной хозяйственной работе, З. показывает своего героя или лихорадочно возбужденным искателем сильных ощущений, или спокойно созерцающим со стороны и философски обосновывающим ход событий наблюдателем. Пафос гражданской войны, героика мирного строительства, преломленные сквозь сознание мелкобуржуазного интеллигента, подносятся читателю как нагромождение никому непонятных и может быть ненужных фактов, мешающих жизни и деятельности «высокоинтеллектуальных» героев З.

Врастая своими социальными корнями в мещанско-обывательское предместье провинциального города, З. художественно воспроизвел все характерные черты обывателя

(Лесницкий, Халима, Яроккий); но правдиво показав настоящее его лицо, писатель однако не отнесся к нему критически и принял его как должное. Вот почему специфически мещанский налет так чувствуется в значительной части его творчества. В современной действительности писатель не находит материала, на основе которого мог бы создать созвучный нашему времени образ.

Эволюция Зарецкого как художника привела его к своеобразному нигилизму, к неприятию советской действительности («Ой, ляцелі гусі») и обусловила тот крайний национализм, ярким выражением к-рого является недавно выпущенное произведение З. — «Крывічы». В последнее время Зарецкий выступил как открытый певец кулацко-националистической идеологии в очерках «Подорожжа на новую зямлю».

ЗАРУДИН Николай Николаевич [1899 —] — современный лирик, член лит-ой группы «Перевал» (см.). Основные черты его творчества — неопределенность темы, обилие в его стихах отдельных, самостоятельно существующих, мало чем связанных между собой настроений. Обычная для лирического стихотворения З. композиция: несколько штрихов, рисующих чаще всего отвлеченно «природный» пейзаж, на фоне к-рого в дальнейшем поэт дает свои настроения и мысли. Тематика З. лишь изредка и стороной соприкасается с современностью, с революцией. Очень характерно для З. стремление говорить о переживаниях человека «вообще», попытка создания «философской» — вне времени и пространства — лирики.

Когда З. пытается обратиться к темам общественного характера, более или менее близким нашему времени, он дает лишь воспоминания — раздумья о гражданской войне. Однако и гражданская война у З. — лишь неудачная жанровая картинка на фоне типично тютчевского пейзажа.

Наряду с этим встречаются и явно реакционные настроения — подчеркнутый национализм (поэтизация всего «русского»), идеализация старой умирающей деревни, разочарованность, тоска, упадочничество.

Библиография: 1. Снег вешний, Первая книга стихов 1921 — 1922, Смоленск, 1923; Полеми-юностью, Избранная лирика, изд. «Круг», М., 1928.

П. Отамы о «Полеми-юность»: Селивановский А., «Молодая гвардия», 1928, IX; В. Ц., «На лит-ом посту», 1928, XVII. А. Т.

ЗАРЬЯН Наири [1900 —] — современный армянский пролетарский поэт и активный деятель пролетарских лит-ых организаций северо-восточной Турции. Окончил историко-литературный факультет государственного Эриванского университета. Основной мотив творчества З. — гражданская война в Советской Армении, героическая борьба рабочих и крестьян с национальной буржуазией. Поэмы: «Ноябрьский день», «Трибуна», «Татевская скала» и ряд стихотворений этого времени несут на себе отпечаток революционного космического романтизма; на

форме сказало влияние Маяковского и Безыменского. Последующие произведения З., сборник «В голубой стране каналов» и поэма «Грануш», отражают социалистическое строительство Армении. В них З. освобождается от космизма и приближается к современной действительности. З. дает гл. обр. бытовой материал (сатирическая поэма «Товарищ Варган Варагьян», рисующая тип советского Хлестакова). Постепенно З. освобождается также от влияния Маяковского и становится более самобытным поэтом. Стихи последнего времени носят философско-социально-сатирический характер.

Библиография: В голубой стране каналов (Об. стих.); Из ноябрьских дней (Поэма); Грануш (Поэма); Строитель (Поэма); Трибуна (Поэма); Товарищ Варган Варагьян. Н. Добрянский

ЗАСЛАВСКИЙ Давид Иосифович [1879—] — фельетонист. Р. в семье служащего. С 1903 непрерывно участвует в революционной работе, сначала в соц.-дем. организации Киева, затем в Бунде. Вплоть до 1917 — сотрудник, редактор ряда бундовских и меньшевистских изданий. Сидел многократно в тюрьмах. Участвовал в Лондонском (пятом) съезде РСДРП. В 1918 переехал из Петербурга на Украину, в 1919 письмом в редакцию «Коммуниста» (Киев) заявил об ошибках и отказе от политической деятельности, в 1924 в «Правде» заявил о своей полной солидарности с политикой компартии.

Лит.-ая работа З. (если не считать прокламаций) началась в 1904 сотрудничеством в «Киевских откликах». Первый фельетон был напечатан в «Северо-западном голосе» (Вильна) в том же году. С тех пор писал почти непрерывно в «Киевских вестях», с 1909 — в «Киевской мысли», с 1912 — в «Дне» (Петербург). Статьи и очерки печатались в «Северных записках», «Новой жизни», «Современном мире», «Нашей заре» и во многих бундовских сборниках и журналах под псевдонимами «Нотисцилус», Ф. Богров, А. Лютов, Д. Осипов и др.

В 1925 возобновил работу как фельетонист сначала в ленинградской «Красной газете», затем в «Ленинградской правде», с 1926 — в «Известиях ЦИК», с 1928 — в «Правде». В настоящее время является одним из представителей советского политического фельетона (см. «Фельетон»).

ЗАСОДИМСКИЙ Павел Владимирович [1843—1912] — писатель-народник. Р. в небогатой дворянской семье. Учился на юридическом факультете Петербургского университета. В 1867 появились в печати первые его стихотворения, а в 1868 в журнале «Дело» — повести «Грешница» и «Волчиха». Увлеченный народническим движением, З. был некоторое время земским учителем в Пензенской губ. Осуществляя идею «хождения в народ», он много вращался в крестьянской среде, накопил там большой запас наблюдений. Крестьянство было им изображено в произведениях: «По градам и весям», «Степные тайны», «Хроника села Смурина». Помимо деревенского быта З. изображал жизнь городской бедноты.

Маленькие люди, «для к-рых жизнь на белом свете представляется не веселее вечной каторги», обычно являются героями его рассказов и повестей. Ряд своих произведений он издал отдельным сборником под названием «Повести из жизни бедных».

В эпоху 70-х гг. произведения З. несомненно имели общественно-прогрессивное значение. Он изображал рост буржуазии, заменявшей в деревне дворян-рабовладельцев, рисовал картину бесправия и угнетения крестьянских масс, эксплуатировавшихся кулачеством, бесплодность всех начинаний народников-идеалистов и т. д. З. принадлежит к типу тенденциозно-публицистических писателей. В его произведениях нет ярко очерченных типов или искусной композиции; нередко фабула у З. не соответствует основной идее, которая у него не сливается органически с ходом повествования. Большой художественности он достиг в произведениях для детей (сборники «Задушевные рассказы» и «Бывальщина»). З. писал для них рассказы, сказки, бытовые и исторические очерки, автобиографические воспоминания, сотрудничал в детских журналах («Детское чтение», «Родник», «Семья и школа»). Основные образы его произведений — бедняки, нищие, слабые, несчастные и их «защитники»; последние сочувствуют обездоленным и беднякам, помогают и любят их, как своих «ближних» («Из дневника Андрея Муратова», «Песенка о соловьях», сборник «Задушевные рассказы» и мн. др.). Излюбленная тема произведений Засодимского — дружба. Эта особенность творчества придавала его произведениям известное педагогическое значение.

Библиография: I. Собр. сочин., в 2 тт., СПб., 1895. II. Цибрикова М., Беллетрист-народник, «Русская мысль», 1896, II; Никитин П. (Ткачев), Мужик в салонах современной беллетристики, «Дело», 1879, III, IV—IX. О произведениях З. для детей см.: О детских книгах, изд. «Труд», М., 1908; Чехов Н. В., Детская литература, М., 1909; Соболев М. В., Справочная книга по чтению детей, М. В. Волынский

ЗАСОЛЬНЫЕ ПЕСНИ — см. «Песни».
ЗАСУЛИЧ Вера Ивановна [1851—1919]. — Р. в семье офицера, в 1878 году стреляла в петербургского градоначальника Ф. Ф. Трепова и судом присяжных была оправдана. З. — виднейшая участница революционного движения 70-х годов, одна из основательниц группы «Освобождение труда»; в последние годы своей жизни вместе с Плехановым участвовала в оборонческой группе «Единство».

Лит.-ое наследие З. невелико. Значительную долю в нем занимают работы историко-литературного и литературно-критического характера. З. принадлежит монография о Руссо и Вольтере; обе работы написаны в конце 90-х годов в эмиграции и изданы в России, с большими цензурными урезками. В свое время они представляли первые попытки марксистского истолкования учения и значения обоих мыслителей. Литературно-критические статьи Засулич посвящены романам Степняка, повести Слепцова «Трудное время», роману Боборыкина «По-другому»,

сравнительной оценке значения в истории русского общественного движения Д. И. Писарева и Н. А. Добролюбова и полемике с народническими публицистами. В своих статьях З. проявляет большое художественное чутье, четко отмечает художественные недостатки литературных произведений, к-рых она касается (см. напр. ее характеристику «Андрея Кожухова» Степняка). Но все ее литературно-критические статьи являются чисто публицистическими произведениями. З.



интересуется в них эволюцией русской общественной мысли, углублением в ней революционных тенденций и борьбой этих тенденций с либеральной и либерально-народнической идеологией. Никаких теоретико-литературных вопросов З. не ставит и ими не интересуется, однако ее литературно-критические статьи могут почитаться хорошими образцами живой и энергичной, проникнутой боевым духом революционной критики конца 90-х гг.

Библиография: 1. Сочинения Зауэля изданы в виде двухтомного сб. ст., изд. «Виб-ки для всех», СПб., 1907. Ее перевела с Пашковичем и другими опубликована в сб. «Группа «Освобождение труда» (там же — ее воспоминания о деле Плеханова). Некоторые письма и заметки — в «Ленинских сборниках». Кто-то из ее левых наследия — в журн. «Каторга и ссылка».

И. Владиславлев И. В., Русские писатели, изд. 4-е, Гиз, Л., 1924; Манделштам Р. С., Художественная литература в оценке русской марксистской критики, ред. И. К. Пискарева, изд. 4-е, Гиз, М., 1928. И. К.

ЗАУМЬ — заузный язык, заузная поэзия. З. явилась одним из основных творческих принципов русского кубофутуризма (см. «Футуризм»). В «Декларации заузного языка» («Заумники», Баку, 1922) Хлебников, Петников и Крученых так определяли сущность З.: «Мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, поэтому художник волен выразиться не только общим языком... но и личным... и языком, не имеющим определенного значения (не зыстывшим), заузным. Общий язык связывает, свободный — позволяет выразиться полнее (пример: -го оснег кайд, и т. д.). З. пробуждает и дает свободу творческой фантазии, не оскорбляя ее ничем конкретным». З. так. обр. представляется или сочетанием звуков, не имеющих значения («убещур»,

«скум» и прочие — Крученых) или таковых же слов:

«Захурдывивая в жордубту
По зубарам ешь дурбинштом.
Расхэмбаст твою да в морду ту
Размордачая в бурд рабиншшом» (Каменский).

Поскольку из заузного слова устранялось значение, постольку задача поэзии сводилась к созданию новых звуковых построений, подобных приведенным, что определяло значение З. в поэтике кубофутуризма. В лит-ом плане З. являлась своеобразной реакцией в защиту «самовитого слова» против того подчиненного значения, к-рое имело слово в поэтике символизма (см.), где оно играло лишь подсобную роль в создании символа и где поэтическая лексика чрезвычайно резко была отграничена от словаря разговорной речи. Уже акмеизм (см.) значительно раздвинул свои словарные границы (ср. «Я на правую руку надела перчатку с левой руки» — Ахматова; «Неожиданный и смелый женский голос в телефоне» — Гумилев), еще дальше шел эгофутуризм («Это было на концерте в медицинском институте, Ты сидела в вестибюле за продажей афиш» — И. Северянин). Не удовлетворяясь включением в поэтический словарь разговорного яз., кубофутуризм еще более расширял его лексические и звуковые возможности, идя по двум линиям: первая линия — создание новых слов из старых корней (в этом случае значение слова сохранялось), как у Хлебникова, Каменского и др.: могагырь, могач, земеса, творяне, петер и т. д.; постольку слово выдвигалось на первый план, постольку переоценивались и его элементы, к-рым придавалось самостоятельное значение, — отсюда вторая линия, представленная Крученых, т. е. именно З. — создание новых звуковых комплексов, лишенных значения, — доводящая этот процесс возвращения слову его «прав» до абсурда. В богеминой среде декласированнейшей буржуазии, служившей базой для кубофутуризма, деградация давала своеобразное ответвление — крайний индивидуализм наряду с чрезвычайно слабо развитыми социальными связями — и вела к созданию З., т. е. исключительно индивидуалистического яз. Принципиально отличны от З. различные звуковые построения, также не имеющие значения, но играющие ту или иную композиционную роль — припева и т. п., напр. у Сумарокова — «Хор ко гордости»:

«Гордость и тщеславие выдумал бес
Шерш да берш лас тра фа.
Фар, фар, фар, фар люди ер аршы и т. д.,

воспроизводящие то или иное звучание чужого яз., и т. п. (напр. у Л. Толстого разговор русских и французских солдат в «Севастопольских рассказах», у И. Сельвинского «Пролог» в «Пушторге» и цыганские стихи, у Л. Леонова «Тутамур» и т. п.), постольку самая бессмысленность их имеет уже определенное смысловое значение; точно так же не могут быть отнесены к З.

бессмысленные песни религиозных сект («Рентре, фентре, ренте, финтри, фунт»), воспроизводящие «божественный» яз. и опять-таки, следовательно, осмысленные (см. «Стилистика лингвистическая»). З. — результат попыток создать индивидуалистический яз., попыток, основанных на глубоком непонимании социальной сущности языкового явления.

Библиография: А р в а т о в Б., Речетворчество (По поводу заушной поэзии), «Лес», 1923, II; М а л а х о в С., Заушники, «На лит-ом посту», 1926, VII — VIII; См. также лит-ру об А. Кручных и др. представителях заушной поэзии.

А. Тимофеев

ЗАУЭР Август [Sauer, 1855 — 1926] — австрийско-немецкий историк литературы и литературовед; выдающийся представитель историко-филологической школы Шерера (см.) и основатель так называемого этнографического направления в немецком литературоведении, определяющего дифференциацию лит-ого творчества разных эпох и народов особенностями каждой народности, племени или расы; писатель — продукт родной земли, семейной среды, ибо, по З., детские впечатления, влияние семьи, происхождения и т. д. играют огромную роль в фантазии и творчестве писателя. Свои литературоведческие принципы З. изложил в своей ректорской речи (при Пражском университете) — «Literaturgeschichte und Volkskunde» (История литературы и народоведение, 1907). Эти взгляды старался осуществить ученик З. — Иосиф Надлер — в своей 4-томной истории литературы немецких племен и провинций. Особым подчеркиванием зависимости лит-ры от племенных и расовых особенностей школа З. играла на руку национал-шовинистским тенденциям в немецкой истории лит-ры, представленным Ад. Бартельсом и др.

З. писал очень много; основные его историко-литературные труды: «J. W. von Brave, der Schüler Lessings» [1878], «Studien für Goethephilologie» (совместно с Минором, 1880), «Frauenbilder aus der Blütezeit der deutschen Literatur» [1885], «Die deutschen Säkulardichtungen an der Wende des XVIII und XIX Jahrhunderts» [1901], «Goethe und Oesterreich» [1903], «Ges. Reden und Aufsätze für die Geschichte der Literatur» [1903] и др. З. еще более известен как издатель академического собрания сочинений Грильпарцера и ряда других немецких писателей (Раймунда, Э. фон Клейста). Редактировал также основанные Зейфертом известные «Literaturdenkmale des XVIII und XIX Jahrhunderts» [1894 — 1904] и с 1894 до своей смерти руководил журналом историко-филологической школы «Euphorion».

Библиография: И. R o s e n b e r g A l f r., August Sauer, Ein bibliogr. Versuch, 1925; August Sauer (Некролог), «Euphorion», XXVII, I, 1927; Festschrift August Sauer, Zum 70 Geburtstag, Stuttgart, 1925.

ЗАХАРИАСЕВИЧ Ян [Jan Zacharjaševič, 1825 — 1906] — польский писатель, игравший видную роль в лит-ре 60 — 80-х гг. Основные мотивы творчества З. — это проповедь «маленьких дел» и постепенства. Герой З. — средний «массовый» человек,

внимание к к-рому писатель объясняет тем, что в его дни интересы замкнутой в себе личности должны уступить место интересам общим. З. вошел в лит-ру как выразитель настроений крепнувшей мелкой буржуазии. Из произведений его могут быть названы: «Czerwona szarka» (Красная шапка, 1869), «Zakryte karty» (Закрытые карты, 1874) — картина галицийских отношений на фоне гибели польской семьи, земля к-рой переходит в руки немцев, «Złoty interes» (Золотое дело, 1876) — картина упадка аристократии, торгующей своими родовыми именами, «Wybor posła» (Выбор депутата, 1878), «Wiktoria Regina» [1879], «Stracony poemat» (Погибшая поэма), «W końcu wieku» (В конце века, 1893) и т. п. З. писал также и исторические повести, к к-рым относятся: «Marek Poraj» [1867], «Tajny fundusz» (Тайный фонд, 1869), «Chleb bez soli» (Хлеб без соли, 1872), «Noc Królewska» (Королевская ночь, 1872) и т. п.

ЗАХЕР-МАЗОХ Леопольд, фон [Sacher-Masoch, 1836 — 1895] — немецко-австрийский писатель, по происхождению русин, сын галицийского полицейпрезидента. Будучи по образованию историком, З.-М. рано оставил университетскую работу и быстро сделался одним из популярнейших писателей Австрии, редактировал также ряд журналов («Belletristische Blätter», «Auf der Höhe»).

Творчество З.-М. относится к периоду пышного расцвета Австрии, когда интеллигенция, протестуя против капиталистического завоевания деревни, одновременно увлекается блеском и богатством буржуазии. Отсюда у этой группы интеллигенции [как напр. и у Гамерлинга (см.)] известная идеализация деревни, но также и грубо-материалистические, эпикурейские тенденции, жажда наслаждения, отсюда и взгляды на чувственность и любовь как на цель человеческой жизни. У З.-М. это последнее воззрение нашло особенно благоприятную почву вследствие патологических его предрасположений: по мнению З.-М. радость любви заключается в том, что сильная, мужественная женщина мучает слабого и женственного мужчину. Эта тема встречается во всех его произведениях — в ранних менее, в поздних более ясно, и в конце концов приобретает специфически-патологический характер, выпадающий из области лит-ры (впоследствии немецкий психолог Крафт-Эбинг назвал эту болезнь мазохизмом). Уже в первом историческом романе З.-М. («Последний король мадяров», 1866) главная героиня отличается своеобразным деспотическим характером; вполне отчетливо мазохизм выступает уже в романе «Разведенная женщина» [1870] и в многочисленных рассказах и романах из жизни австрийского и русского двора («Russische Hofgeschichten», 1886, «Wiener Hofgeschichten», 1885, 2 тт., и мн. др.).

Но З.-М. вошел в историю лит-ры не только как выразитель «мазохизма»: он для немецкой лит-ры «открыл» народную жизнь восточной Европы и с полным правом заслужил

звание «национального поэта Галиции». Яркий противник дворянского строя Австрии [а также враг объединения Германии под властью Пруссии (З.-М. был добровольцем во время войны 1864 и написал антипрусскую пьесу «Стихи Фридриха Велико-го)], З.-М. также резко обрушивается в своих галицийских рассказах и на господствующие дворянские круги своей родины. Еще мальчиком он запомнил на всю жизнь картины политического и экономического угнетения польскими помещиками галицийского крестьянства. Не будучи чуждым некоторой романтизации сельского быта, З.-М. тем не менее — последовательный реалист; он прекрасно знал положение, быт и нравы всех народностей Галиции и всегда подходил к каждой из них, как ученый: изучал ее язык, сказания, обычаи и нравы. В его новеллах и рассказах замечается влияние Тургенева. Лучшие новеллы из народной жизни входят в сборники «Galizische Geschichten» [1876], «Judengeschichten» (русс. перев., «Еврейские рассказы», М., 1899), «Граф Донский» [1864]. «Das Vermächtnis Kains» (1870, русск. перев., «Завещание Каина», СПб., 1888); особенно его «Der Don Juan von Kolomea» (Дон-Жуан из Коломея) и «Venus im Pelz» (Венера в мехах) пользовались громадным успехом. Еврейские рассказы З.-М. проникнуты симпатией к низшим слоям еврейского населения Галиции и теплым юмором. В ряде романов З.-М. изображает общественно-политическую жизнь Австрии [в «Kaunitz» — Австрию XVIII в., в «Die Ideale unserer Zeit», 1876 (русс. перев., «Идеалы нашего времени», СПб., 1890), дана жестокая критика аристократического строя Австрии и т. д.].

В последний период своего творчества З.-М. задался грандиозным планом серии новелл, которая должна была распасться по темам на следующие отделы: любовь, собственность, государство, война, труд и смерть. Каждый отдел в свою очередь должен был состоять из шести новелл, из которых в пяти изображались заблуждения людей, а шестая указывала выход из положения. Если бы этот план был осуществлен, то мы имели бы самый обширный по замыслу сборник новелл в мире, где все явления человеческой жизни рассматривались бы под определенным углом зрения; написаны были только два первых отдела, от некоторых других сохранились лишь отрывки.

Несмотря на свои несомненно социальные устремления, З.-М. в большинстве своих произведений выражает упадочнические настроения второй половины XIX в.; его эротически-патологические романы пользовались особенно большой популярностью в определенных общественных кругах Франции.

Библиография: I. На русск. яз. перев. неоднократно, печатался как в журналах («Дело», 1877, II; «Век», 1883, II; 1885, IV; «Наблюдатель», 1883, II; 1887, IX; 1888, XII; и др.), так и в отдельных изданиях. Кроме упомянутого: Черный кабинет, Повесть, СПб., 1875; Галицийские рассказы, Гайдамык, Крестьянский суд, СПб., 1876; Душегубка, Роман, СПб., 1887; Плоту человека, Роман, СПб., 1888; Общество врагов женщины, Роман, СПб., 1889; Жестокое женщины, СПб.,

1908; Демонические женщины, Теодора, Рыжие волосы и др. рассказы, СПб., 1913, и др.

II. Михайловский Н. К., Палка о двух концах, «Отч. запяток», 1877, VIII (и Собр. сочин., т. VI); Вен- z o n, Sacher-Masoch, sa vie et ses ouvrages, «Revue des deux Mondes», 1875; Goldbaum W., Literarische Physiognomien, 1884; Schlichtegroll C. F., von, Sacher-Masoch und der Masochismus, 1901; Sacher-Masoch Vanda, von, Meine Lebensbeichte, 1906; Meyer R. M., L. v. Sacher-Masoch, 1907.

Ф. Шиллер

«ЗАХІДНЯ УКРАЇНА» [Западная Украина] — союз революционных писателей-эмигрантов Западной Украины и журнал того же наименования. «З. У.» организовалась в начале 1925, сначала как западно-украинская секция союза украинских крестьянских писателей «Плуг», а в апреле 1926 вылилась в отдельную организацию во главе с писателями — В. Атаманюком, Д. Загулом и др. «З. У.» объединяет советских писателей и лит-ых критиков-эмигрантов Западной Украины. Общественно-политическая обстановка в Галиции и во всей Западной Украине после ее аннексии Польшей чрезвычайно неблагоприятно отразилась на лит-ой деятельности молодых писателей революционного направления. Эмигрировав после поражения Западной Украины в национально-революционной войне с Польшей 1919, западно-украинские писатели после многочисленных попыток образовали в 1925—1926 свою революционно-литературную организацию «З. У.», ставящую своей задачей развитие лит-ой работы в общем русле культурной жизни Советской Украины и выявление вместе с тем своеобразных черт быта Западной Украины. Группа объединила вокруг себя значительное число украинских писателей-эмигрантов (В. Атаманюк, Д. Загуд, В. Гжипкий, М. Ирчан, М. Кичура, М. Козорис, О. Шмигельский, И. Ткачук и другие) и издала ряд сборников и отдельных произведений своих членов. Платформа группы, опубликованная в киевской газете «Большевик», сосредоточивает внимание не столько на литературно-художественных задачах группы, сколько на социально-политических и национально-революционных задачах борьбы против небывало жестокого угнетения польской шляхтой трудящихся Галиции. Основными задачами «З. У.» в первые годы своей деятельности ставит: художественное отображение социальной и национально-революционной борьбы в Западной Украине, пропаганду достижений Советской Украины, развитие классовой борьбы в Западной Украине и проникновение ее в лит-ру и организацию в самой Западной Украине союза пролетарских писателей («Вікна»). Известный отрыв эмигрантов от непосредственной западно-украинской действительности, отход многих членов «З. У.» от крестьянской тематики, приближение к задачам пролетарской лит-ры и т. д. поставило перед «З. У.» вопрос о внутренней реорганизации и уточнении своих задач. «З. У.» постепенно избавляется от своего специфически эмигрантского характера и входит теснее в общую жизнь

современной лит-ры Советской Украины, на что и указывает официально в своей новой платформе, принятой в начале 1929.

ЗАЧИН — вступление к былине при помощи какой-либо традиционной формулы, отчасти связанной с повествованием (в отличие от прибауток или запевая, этой связи не имеющих) хронологически, географически и т. п., напр.:

«Как во слазном во городе во Києве,
У ласкового князя у Владимира» и т. д.

или

«В старину было в стародавнюю,
Когда князь Владимир венец держал» и т. д.

В поэзии «искусственный» З. встречается в стилизациях народных песен, напр. у А. К. Толстого — «Зачинается песня от древних затей» («Поток-богатырь»), но по существу, поскольку в ней нет уже традиционных повторяемых формул, подобных вышеприведенным в народной поэзии, постольку говорить здесь о З. не приходится. Однако в более широком смысле в лирике можно обозначить как З. (или запев) такого рода построения, к-рые выполняют ту же функцию вступления, напр. у Блока в цикле «О чем поет ветер»:

«Поет, поет...
Поет и ходит возле дома...»

или

«Было то в темных Карнатах,
Было в Вогемия дальней...
Впрочем, прости...» и т. д.

Аналогичным образом можно рассматривать у Блока начало «Двенадцати» («Черный вечер, белый снег») и т. д. Наконец в прозе зачином (или приступом) называют начало повествования, отличающееся от завязки и экспозиции (см.) тем, что может и не быть непосредственно связано с развитием фабулы.

ЗАЯЦКИЙ Сергей Сергеевич [1893 — 1930] — поэт, беллетрист и переводчик. Первый сборник стихов вышел в 1914.

З. написал ряд книг для юношества и детей в реалистических тонах. Главные из них: «Робин Гуд» (Гиз, 1925); «Стрелок Тель», комедия (Гиз, 1925); «Вместо матери» («Молодая гвардия», 1928); «Внук золотого короля» («Молодая гвардия», 1928). Из них пользовались успехом в Московском театре для детей и в некоторых провинциальных театрах: «Робин Гуд», «Пионерия», «Мистер Бьюбл и червяк», «Стрелок Тель».

Рассказы и повести З. начал печатать в 1922 (альманах «Трилистник», рассказ «Деревянные домики»). Из беллетристических произведений З. выделяются: повесть «Баклажань» («Круг», 1927), «Земля без солнца» [1924], «Жизнеописание Степана Александровича Лоссинова» (Гиз, 1926), «Красавица с острова Люлю» («Круг», 1926). Последняя повесть (издана под псевдонимом Пьера Дюмеля) является остроумной пародией на французский авантюрно-экзотический роман.

Библиография: Ш. Владиславлев И. В., Литература великого десятилетия, т. I, Гиз, М., 1928; Писатели современной эпохи, т. I, ред. В. П. Козьмина, изд. ГАНХ, М., 1928.

«ЗВЕЗДА» — современный литературно-художественный и общественно-политический журнал. Издается в Ленинграде с 1924; выходил сначала раз в два месяца, затем [с 1927] — ежемесячно. Первые годы наряду с лит-рой и критикой большое место в журнале занимали публицистический и научно-популярный отделы. Руководство критическим отделом принадлежало Майскому (первый редактор журнала), Лелевичу и другим «напостовцам». С 1926, в связи с изменением редакции, меняется и характер «З.». Перевес получает художественная литература, совершенно исчезает научно-популярный отдел и сокращается общественно-публицистический. В дальнейшем «З.» остается литературно-критическим журналом, стоящим на платформе РАППа. «З.» удалось объединить вокруг себя значительные художественные силы как пролетарских писателей (Либединский, Семенов, Чумандрин и др.), так и «попутчиков» (Шагинян, Лавренев, Чапыгин, Федин, Тихонов и др.), благодаря чему журнал занял видное место среди современной периодики. Литературно-критический отдел «Звезды» представлен Горбачевым, Камегуловым, Друзиным и другими. Близкое участие в журнале принимают формалисты (Тынянов, Эйхенбаум, Шкловский).

ЗВОНАК Алев [1907 —] — белорусский поэт. Р. в семье рабочего, каменщика. Писать начал в 1925, член белорусского АППа. В 1929 вышла первая книга стихов З. «Буры у граніце», где он объективно воспроизвел настроение деклассирующейся части белорусского мещанства. З. — поэт мало оригинальный. Мотивы его творчества не блещут ни новизной тематики, ни глубиной разработки. Чувствуется влияние дореволюционной белорусской лит-ры; подражание Есенину занимает также не последнее место во всех его произведениях. Некоторое исключение составляет поэма «Загай», знаменующая переход З. на самостоятельный творческий путь.

ЗВУКОВОЙ ПОВТОР — см. «Повтор звуковой».

ЗВУКОПИСЬ — см. статью «Фоника».

ЗВУКОПОДРАЖАНИЕ — см. статью «Фоника».

ЗДЗЕХОВСКИЙ Мариан [Marian Zdzichowski, 1861 —] — видный польский историк литературы и критик. Одной из ранних работ З. является «Mesjaninci i Slowianofile» (Мессиансты и славянофилы, 1888), где уже намечается характерный для З. подход к лит-ре прежде всего со стороны этической. Идеалист-моралист, проповедник неохристианства, З. причисляет себя к поклонникам Соловьева и Толстого. В 1920 вышла его книга по вопросу о русском влиянии на Польшу («Wplywy rosyjskie na dusze polska» (Русские влияния на польскую душу, 1920). Лит-ые пристрастия З. определяются близостью того или иного писателя к его личному мироощущению, что превращает иногда рассматриваемое лит-ое явление

лишь в повод для раскрытия излюбленных мыслей критика.

Библиография: I. К работам З. относятся: Вугон і jego wiek (Вайрон и его время, Краков, 1894, — эта работа первоначально печаталась на русском яз. в «Вестнике Европы»); Wiąza Krasinskiego (Видение Красинского); Rezyzmizm, gomanizm a podstawa chrześcijaństwa (Пессимизм, романнизм и основа христианства); Glorifikacja pracy (Восхваление труда, Краков, 1921); О Станиславе Брюжовском, и т. п. Интересные мысли об отдельных писателях (Ашпке, Сенкевиче, Тетмайере, Шибилевском и т. п.) заключают «Литературные эскизы» З. (Szkice literackie, 1900).

ЗЕВГМА [с греческого — собственно «сопряжение», «связь»] — термин античной стилистики. З. в широком смысле античные грамматники называли такие обороты речи, когда какое-нибудь слово, чаще сказуемое, к-рое должно быть повторено два или несколько раз, ставится один раз, а в других местах лишь подразумевается. В пример приводили такую фразу: «Союзникам я о б ъ я в л я ю, чтобы они взяли за оружие и что следует вести войну» (подразумевается — я объявляю). В более узком смысле под термином З. разумели повторение слова, напр. глагола, поставленного один раз, в дальнейшем не в том же, а в близком значении — указывали пример из одной трагедии Еврипида (см.): «Большинству из нас показалоcь, что он говорит правильно, и охотиться для жертвы богине» (разумеется не «показалоcь», а «мы решили»). З. иногда рассматривалась как риторическая фигура, напр. в такой фразе: «Стыдливость победила страсть, страх — дерзость, рассудительность — безумие» (повторяются приблизительно одинаковые отрезки речи, члены, параллельно построенные). К З. близка фигура силлесписа.

Библиография: Volkman R., Die Rhetik der Griechen und Römer, Lpz., 1884; Gerber G., Die Sprache als Kunst, Bromb., 1871. H. D.

ЗЕВС — верховный бог греков, по имени тождественный с древнеиндийским и италийским богами неба [формула Zeus pater (отец З.) соответствует древнеинд. Dyaus pitar и лат. Deus pater — позднее Jupiter]. Божество покрытого облаками неба, З. первоначально мыслился восседающим на вершинах гор (в частности высочайшей горы Греции — Олимпа), откуда он и ниспосылал дожди и грозы; молния — оружие З., орел — его вестник. Культ З. был занесен в Грецию вторгшимися в нее с севера завоевателями и в силу этого приобрел первенствующее значение, вытесняя одни культы и устанавливая многообразные связи с другими, гл. обр. с культами божеств земли. Эти процессы оформились в миф о том, как З. сменил своего отца Кроноса, проглатывавшего рождавшихся у него детей из боязни потерять власть; спасенный матерью, Реей, при помощи хитрости, он отнял власть у Кроноса и освободил своих братьев и сестер, томившихся в желудке отца; другие мифы рассказывали о борьбе, к-рую З. должен был вести против древних божеств — титанов и детей Земли — гигантов; многие богини были поставлены в родственную связь с З. в виде его жен (Гера, Лето и др.), детей и т. д. Сопровождая завоевателей, с к-рыми

связано образование эллинских государств исторической эпохи, З. был главным божеством раннего греческого феодализма, блюстителем социальных установлений, права и нравственности. Все элементы греческой общности, ее учреждения и идеологические основы находились под непосредственным покровительством З.; он охранял политическую самостоятельность государств и способствовал победам на войне. Аристократические роды возводили к З. свое происхождение, что породило многочисленные мифы о сочетаниях З. с смертными женщинами, и идеологи раннего феодализма, творцы эпических песен, распространяли эти мифы, равно как и самую религию З., по всем областям Греции. В эпической поэзии выработалось ставшее каноническим для всей позднейшей лит-ры представление об олимпийских богах, которыми правит могучий З. — «отец людей и богов»; так, у Гомера З. управляет весьма строптивым семейством богов как первый среди равных, в силу своего большего могущества, наподобие царей эпохи феодализма; как и земные цари, он подвержен многочисленным слабостям и страстям, и воля З. не всегда совпадает с путями Рока. Начало распада феодализма и обострение классовой борьбы, потребовавшее обновления аристократической идеологии [религия «сына» З. — Аполлона (см.)], выдвинуло на первый план этической стороны З. как блюстителя попираемой «справедливости» в смысле примирения классовых противоречий [особенно ярко в поэзии бестийского крестьянина Гезиода (см.)], укрепляя тем самым веру во всемогущество З. (лирика эпох социальных переворотов VII—VI веков — Архилох, Алкей, Солон). В руководимой крупными собственниками консервативной афинской демократии первой половины V в. идеологическое обновление религии З. стремится идти в уровень с рационалистической критикой мифов и многобожия, исходящей из торговых городов Ионии, и с мистическими устремлениями религии Диониса (см.); вокруг З. концентрируются монотеистические представления. У Эсхила (см.) З. присущи атрибуты всемогущества, всеведения и премудрости; он — источник власти всех прочих богов. Противоречие между концепцией этического монотеизма и земной несправедливостью, равно как и древними мифами о З., Эсхил пытается разрешить в трагедиях о Прометее (см.): в «Прикованном Прометее» дается жестокая критика деспотического правления З. («Зевс-тиран»), но в (недошедшем) «Освобожденном Прометее» конфликт разрешался повидимому в духе эскиловского принципа «познания страданием»: Прометей примирялся с З. Трилогия «Орестей» также заканчивается торжеством этических принципов религии Зевса. Аналогичные тенденции наблюдаются у Пиндара и Софокла и находят воплощение в статуе З. в Олимпии работы Фидия [ок. 448]. С окончательным разложением древнегреческой

общественности в IV веке религия Зевса теряет идеологическое значение. В эллинистических монархиях вводится культ царей, и в философской утопии Эвгемера Зевс изображается одним из обожествленных царей седой древности, а Каллимах пишет гимн З., придавая ему облик Птолемея II. Зевс начинает играть роль комической фигуры — героя бесчисленных любовных походов, совершаемых тайно от ревнивой жены, бесильного владыки мира (Лукиан). Лишь стоики пытаются использовать имя З. для идеи божественного мирового закона, и из этой концепции исходит Вергилий (см.) в своем образе Юпитера. Стоический образ З., преломившись в философии неоплатоников, повлиял на христианскую концепцию божества (между образами З. и Христа наблюдается и иконографическая преемственность), и Данте руководился правильным чутьем, называя Христа «распятым Юпитером» (*Gioue crocifissa*). В лит-ре нового времени З. (Юпитер) используется чаще всего в комическом плане (многочисленные «переднички» Вергилия, «Война богов» Парни, шуточная поэзия XVIII — XIX веков и т. п.); в трактовах мифа о Прометее (Гёте, Байрон, Шелли) Зевс неизменно противопоставляется Прометею как притеснитель человечества, как сила, враждебная личной и общественной свободе.

Библиография: Diels, Zeus, «Archiv f. Religionswissenschaft», В. XXII; Wilamowitz, Zeus, Bibliothek Warburg. Vorträge, 1923 — 1924. И. Троцкий

ЗЕГДАЛОВИЧ Эмиль [1888 —] — современный польский поэт. З. начал печататься еще до войны (см. напр. сборник стихов «*Druga życia*» — «Дорогой жизни», 1908, поэму «*Nad rzekas*» — «Над рекой», 1910, сборник стихов и поэм «*Powrot*» — «Возвращение», 1911), но видное место в польской лит-ре занял лишь после войны, обратив на себя внимание стилизованными в народном духе балладами. Успех этих баллад и заставил З. работать в указанном направлении: он выпускает один за другим сборники стихов, в которых элементы церковной символики и мотивы из апокрифов сочетаются с фольклором забытых крестьян-горцев, населяющих Бескиды (горная местность в Верхней Силезии — родина З.). Лучший из этих сборников — «*Powinog i beskidzkic*» (Бескидские бродяги, собственно «страннички», «калики перехожие», 1923). Пишет З. и для театра. См. напр. его мистерию — «*Noc sw. Jana Ewangelisty*» (Ночь св. Иоанна евангелиста) и т. п.

Хорошо зная фольклор Бескид, где среди горцев сохранилось множество полурелигиозных и «полуразбойничьих» легенд, где живы церковные традиции и т. п., З. умело пользуется близким ему по тематике материалом, хотя в целом — со стороны формальной — произведения его отличаются излишней лексической перегруженностью, некоторой надуманностью ритмических ходов и т. п. Следует отметить, что известной частью реакционной критики

З. как «подлинный крестьянин» и «подлинно польский» поэт противопоставлялся молодой польской поэзии, находящейся под влиянием иноземной лит-ры.

Библиография: П. О. Зегдалович см. Вандурек и В. Ст. в № 2—3 журн. «*Dawign*» за 1927.

ЗЕЙЕР Юлий [Julius Zeyer, 1841 — 1901] — чешский писатель, представитель так наз. «космополитической» школы «люмировцев» (см. «*Чешская лит-ра*»). З. происходит из богатой пражской купеческой семьи; много путешествовал; несколько раз был в России. В противоположность вождю космополитической школы — позитивисту Врхлицкому, З. — идеалист. Отпечаток идеализма носит все его творчество.

Обладая исключительной эрудицией в области мировой лит-ры, З. обычно кладет в основу своих произведений сюжет какой-либо сказки, легенды, предания, старинной песни или поэмы. Его произведения — эпические поэмы и драмы — или являются подражанием лучшим образцам иностранной эпической и драматической поэзии или написаны на темы, взятые из иностранной старины. Так, его «*Песня о мести за Игоря*» [1884] — подражание русским былинам, «*Хроника о св. Бракдане*» [1884] — вольная переделка старофранцузской легенды, «*Возвращение Оссиана*» [1885] — подражание ирландским «*Песням Оссиана*», «*Рустем и Зораб*» — обработка темы иранского эпоса, «*Суламиф*» написана на тему из библейской жизни, «*Донна Санча*» [1888] — роман из испанской жизни, «*Радуз и Магулена*» [1896] — из словацкой, «*Братья*» [1886] — драма из китайской жизни, «*Гомпачи и Комурасаки*» [1889] — из японской и т. д. Особую серию составляют поэмы на темы из чешского эпоса, как напр. «*Вышеград*» [1880] и «*Приход чехов*» [1886]. Наиболее сильное его произведение — роман «*Ян Мариа Плойгар*» [1887 — 1888] — носит автобиографический характер.

Крайний романтизм (в эпоху расцвета реализма), взгляд на искусство как на религию и склонность к спиритизму — все это значительно обесценивает творчество З. Его значение, как и всей школы «люмировцев», заключается в том, что он привлек внимание чешского общества того времени к мировой лит-ре и стремился поднять до ее уровня лит-ру чешскую.

Библиография: I. Перев. на русск. яз.: Игульгус, «Славянск. обзор», 1892, V — VI; Хаала теоруд, «Славянск. обзор», 1906, III; Ромале, «Славянск. мир», 1910, IV; Дим под упомянутой звездой, перев. В. Ленского, изд. «Мир», СПб., 1911; Spizay, под ред. F. S. Prochazka, 34 тт., Прага, 1902 — 1907; Z. Korrespondence J. Zeyer, под ред. Al. Kámpar, 1904.

II. Н. П. — яз. Чешский писатель и русский министр. «Истор. вестн.», 1902, VI; V a b o r n i k J a n, životopis Julius Zeyera, 1907 (составляет 35-й т. назв. Собр. сочин.). Krájčí F. K., Julius Zeyer, 1901; Machal J., O desém románů povoděm, 1902; Herites Fr., Vidňanske vzpomínky, 1904; Marten M., Zeyer, 1910.

III. V o b o r n i k J a n, J. Zeyer, 1907 (Sv. 35 Spisů).

М. Скачков

ЗЕЙНАЛЛЫ Ханафи [1896 —] — турецкий критик и фольклорист, руководит учебно-литературным отделом Азгиза; собирал образцы народного творчества; изобрел

своими статьями о писателе Джавиде. Основные принципы его критики сводятся к трактовке лит-ры с точки зрения просветительства. В своих критических работах З., стремясь объяснить социально-философскую сущность творчества Джавида, ограничивается констатированием ряда совпадений в произведениях Джавида, Фикрета (см.) и Хамида (см.). Социальной сущности этого явления он однако не объясняет.

Библиография: 1. Статьи Зейналы в журн. «Маариф ва Меденият» [1923—1927], Баку; «Маариф-Ишчисе», Баку; Рабочая книга по литературе, Баку, 1929.

«ЗЕЛЕНАЯ ЛАМПА» — дружеское общество петербургской дворянской, преимущественно военной, молодежи начала 20-х годов XIX века, в числе членов к-рого был А. С. Пушкин. Собрания «З. л.» происходили в доме камер-юнкера Н. В. Всеволодского; общество получило свое название от зеленой лампы, освещавшей комнату собраний. В пушкинской лит-ре (Анненков, Бартев) долгое время держалась легенда об оргиастическом характере «З. л.». Позднейшими исследованиями (Щеголев, Модзалевский) установлено, что объединяющим началом для «лампиштов» были как интересы литературно-театральные, так и политические. «З. л.» имела связь с объединением будущих декабристов — «Союзом благоденствия».

Библиография: Щеголев П. Е., Пушкин, Очерки, изд. 2-е, СПб., 1913; Модзалевский В. Б. Л., К истории «Зеленой лампы», сб. «Декабристы и их время», т. I, М., 1928.

ЗЕЛИНСКИЙ Корнелий Люцианович [1896 —] — современный литературовед. Сын инженера, окончил московскую 4-ю гимназию и философское отделение Московского университета; после Октябрьской революции работал в «Известиях кронштадтского совета» и в других советских изданиях, был секретарем Малого Совнаркома Украины. Член Исполбюро Федерации советских писателей и редколлегии издательства «Федерация». З. является одним из главных руководителей русского лит-ого конструктивизма (см.), организатором ЛЦК («литературного центра конструктивистов»), его основным теоретиком и литературным критиком. Конструктивизм для З. не является только лит-ой школой, значение его гораздо шире. З. расценивает его как общее мироощущение нашей «переходной к социализму» эпохи: «Это стиль эпохи, ее формирующий принцип, который мы найдем во всех странах нашей планеты, где есть человеческая культура, связанная теми или иными путями с культурой мировой». Этот стиль заключается в исключительном росте техники, подчиняющей природу человеку все больше и больше, — в явлении «грузофикации» (т. е. в том, что единица силы выполняет все возрастающее полезное действие), обуславливающим максимальное развитие организации человеческого общества. Выражением такой «грузофикации культуры», ее «организационного настроения» и является лит-ый конструктивизм, выдвигающий на первый план грузофикацию поэзии

и ее единицы — слова — смыслом; отсюда исключительное внимание З. к «смысловой доминанте» произведения — его теме — и учение о функциональном подчинении теме всех компонентов произведения, о максимальной его организованности и т. д. Это учение Зелинский развертывает в своеобразную систему поэтики («Поэзия как смысл»), кладущую в основу именно логической смысл произведения, понимаемый уже как формальный элемент произведения, и приближающуюся к формалистическому толкованию лит-ры. Являясь отражением настроений советской технической интеллигенции, работы З. страдают гипертрофированием роли техники и недостаточным вниманием к моментам классовой борьбы (хотя З. и отмечает принципиальное качественное отличие макдональдского капиталистического конструктивизма от советского социалистического конструктивизма эпохи диктатуры пролетариата). Отсюда — преувеличение роли конструктивизма в литературе, интерпретация его творческих принципов как всеобщих и т. д. Взгляды его (о них подробнее см. «Конструктивизм») вызвали в связи с этим ряд резких откликов на страницах печати.

Библиография: 1. Сб. «Мена всех», М., 1924; Конструктивизм и поэзия, сб. «Госплан лит-ры», М., 1925; «Госплан лит-ры» и «Нот художественного языка», сб. «Бизнес», М., 1929; Конструктивизм и социализм, журн. «Октябрь», 1929, № 6; Бод, газ. «Читатель и писатель», 1928, № 4; Попутчик или сопережаренный писатель; Поэзия как смысл. Книга о конструктивизме, изд. «Федерация», М., 1929.

П. Ольховый Б., Заметки читателя, журн. «Революция и культура», 1929, № 6; В ар д и н, Идеологическая платформа конструктивизма, журн. «На лит-ом посту», 1929, №№ 9 и 10; М а л а х о в С., Теория конструктивизма, «Печать и революция», 1929, № 4; Поэтика и методология конструктивизма, «Печать и революция», 1929, № 8; Ольховый Б., О полуначестве, «Печать и революция», 1929, № 5; Горелов, Философия конструктивизма, «Звезда», 1929, № 8; Розанов И. В., Русские дарники, ч. I, «Накитание субботника», М., 1929.

Ш. Писатели современной эпохи, т. I, ред. Б. П. Козмина, изд. ГАНХ, М., 1928. *Л. Тимофеев*

ЗЕЛИНСКИЙ Фаддей Францевич [1859 —] — филолог-классик, бывш. профессор С.-Петербургского университета, в настоящее время — профессор в Варшаве и член Краковской академии наук, по национальности поляк. Филологическое образование получил в Лейпцигском университете. Разносторонний исследователь античной литературы и религии, З. сделал ряд ценных открытий в области науки о древности, нередко пролагая при этом новые пути, особенно в разработке проблем античной литературной техники. Так, Зелинский установил структуру древнеаттической комедии («О синтаксах в древнегреческой комедии», СПб., 1893; «О дорийском и ионийском стилях в древней аттической комедии», СПб., 1885; «Die Gliederung d. altattischen Komödie», Leipzig, 1885, и др.), сделал оригинальные наблюдения над повествовательной техникой гомеровского эпоса («Закон хронологической несовместимости и композиция Илиады», Сб. в честь Ф. Е. Корша, М., 1896; «Старые и новые пути в гомеровском вопросе», «ЖМНП», 1900, кн. 5), дал метод

восстановления утерянных греческих трагедий путем вскрытия рудиментарных мотивов в трагедиях более поздних авторов («Рудиментарные мотивы в античной трагедии», Сборник в честь Э. Р. Ф. Штерна, Одесса, 1912; «Tragodumenon libri tres», Краков, 1925, ср. также введения к переводам трагедий Софокла и Еврипида, кропотливые исследования в области ритмики латинской художественной прозы («Das Clauselgesetz in Ciceros Reden», «Philol. Suppl.», IX, 1904; «Der constructive Rhythmus in Ciceros Reden», «Philol. Suppl.», XIII, 1913, и мн. др.); ему же принадлежит выдающийся труд о значении Цицерона в истории европейской культуры («Cicero im Wandel d. Jahrhunderte, Lpz., 1912, ср. «Цицерон в истории европейской культуры», «Вестник Европы», 1896, кн. 2) и множество мелких статей. Работы З. отличаются свежестью наблюдений и искусством меткой характеристики, но страдают иногда чрезмерным схематизмом в построениях. Отдавая дань моде на психологизм, З. стремится осложнить традиционный в изучении древних лит-р филологический метод широким привлечением психологического элемента, однако не столько в плане индивидуальной психологии (сведения об античных писателях слишком скудны), сколько в плане психологии культуры на основе сравнительного изучения идеологий различных эпох и исследования влияния античности на европейскую культуру; в этом смысле метод З. можно определить как культурно-психологический. Весьма значительны заслуги З. по пробуждению в русской интеллигенции интереса к античной культуре, дискредитированной «классическими гимназиями» Толстого и Делянова. З. был долгое время единственным филологом-классиком в России, к-рый не замыкался в узкие рамки специальных занятий и стремился ввести классическую филологию в общую систему гуманитарных наук, а предмет филологии — античность — в общую историю европейской культуры. Ученый, отзывчивый к культурным проблемам современности, З. с девяностых годов выступает с рядом популярных статей и лекций по различным вопросам античной культуры, горячо защищает идею классического образования и неуклонно проводит мысль о неразрывной связи современности с древним миром [объединены в последствии в сборниках «Из жизни идей», I—IV; книга «Древний мир и мы» («Из жизни идей», т. II) переведена на многие иностранные языки]. Старому «классицизму», виденному в античности недостижимым идеалом и образцом для подражания, З. противопоставляет положение: античность — «семя, а не норма»; усвоение ценностей античной культуры народами Новой Европы в сочетании с национальными задатками этих народов составляет задачу «Возрождений» — романского XIV—XVI вв., германского XVIII—XIX вв. и грядущего славянского. Резко отмежевываясь от исторического материализма,

Зелинский объявляет себя сторонником «идеологизма», который кладет в основу всех гуманитарных наук психологию и выводит историю культуры из «стремления человеческой души к совершенствованию вложенных в нее природою задатков» к идеалам истины, добра и красоты в их светском и религиозном аспектах. Лит-ра рассматривается З. в первую очередь как «проявление художественного гения» народа, и задачей историка лит-ры является претворение результатов филологической работы в «историко-художественном сознании». В популярных работах З. рассыпано много оригинальных мыслей и тонких наблюдений, относящихся к отдельным явлениям античной культуры, но «идеологизм» З. немедленно обнаруживает свою несостоятельность в проблемах динамики исторического процесса, и З. обычно вынужден ограничиваться констатированием идеологических изменений, не поддающихся истолкованию в желательном для него «психологическом» направлении. Теория «национальных задатков» закрывает возможность понять греческую культуру генетически, и у З. остается единственный выход — преклонение перед «самобытностью» «избранного народа» — греков. Эти общие недостатки историко-филологической концепции, в связи с изолированным рассмотрением античности, без учета связи с Востоком и данных этнологии, приводят З. в его попытках синтеза античной культуры («Древнегреческая религия», П., 1918; «Религия эллинизма», П., 1921; «Греческая литература эпохи независимости», П., 1919—1920; ср. учебник «История античной культуры», М., 1915) к ряду произвольных построений, непригодных даже как материал для социологического истолкования античности, и к замене исторического анализа субъективным «чувствованием», в значительной мере обусловленным симпатиями З. к католицизму. Большое значение имели переводы З. (речи Цицерона, героиды) — «баллады-послания» Овидия, трагедии Софокла, редакция перевода трагедий Еврипида, исполненного Инн. Ф. Анненским, снабженного обширными введениями и комментариями. Перу З. принадлежат также статьи по зап.-европейской литературе, гл. обр. о претворении античных мотивов в творчестве Шекспира, Шиллера, Байрона, Иммермана, Ницше, и пересказы античных мифов для детей («Ирисиона», 1—4, П., 1921—1922; «Античный мир», 1—3, П., 1922—1923).

Библиография трудов З. до 1908: Список трудов проф. Ф. Ф. Зелинского, изданный ко дню двадцатипятилетия его преподавательской деятельности его учениками, 1884—1909, СПб., 1908; С 1908 по 1913 в — журнале «Гермес», 1914, стр. 84—87; Краткие автобиографические сведения в «Биография, словаре профессоров и преподавателей имп. СПб. ун-та», СПб., 1896, стр. 265—267. И. Гроцкий

«ЗЕМЛЯ» — лит-ые сборники, выходили в Московском книгоиздательстве писателей с 1908 по 1917 в количестве от одной до трех книжек в год. Всего вышло 20 книг. Появившись как подражание очень популярным в свое время сборникам «Знание» (см.), «З.»

пользовалась большим успехом и конкурировала не только со «Знанием», но и с модным в эпоху послереволюционного упадка альманахом «Шиповник». «Земля» помещала преимущественно монументальные произведения; стихи и мелкие рассказы были вскоре вовсе изгнаны. Основными сотрудниками «З.» были: Арцыбашев, Чириков, Винниченко, Крашенинников, Сологуб, Куприн. Отдельные произведения поместили, с одной стороны, Зайцев и Бунин, с другой — Серафимович. Сборники «Земля» сосредоточили свое внимание не на гражданских мотивах, как «Знание», а на «проблеме пола» и т. п. «проблемах», вокруг которых объединились писатели разных стилей и направлений. Эротика Арцыбашева («Женщина, стоящая посреди», «Ревность», «Враги» и т. д.), романы эпигона поместной лит-ры Крашенинникова о бесплотной любви мечтательных обитательниц дворянских усадеб («Осень», «Девственность»), «Записки курносого Мефистофеля» Винниченко, «Яма» Куприна и другие составляли противоречивое содержание «З.». В сборниках помещен был ряд крупных произведений, знаменательных для периода упадка революционных настроений в среде интеллигенции. Их характеризует то уход в эстетизм, культ чистой красоты и интимных переживаний, облечение революции 1905 в фантастическую оболочку («Дым и пепел» Сологуба), то мрачный пессимизм, неверие в социалистическое будущее, проповедь самоубийства («У последней черты» Арцыбашева), то разочарование в народнических идеалах («Дом Кочергиных» Чирикова). Отчасти в том же плане написаны вещи Винниченко, показавшего в трех крупных повестях настроения мелкобуржуазной интеллигенции эпохи реакции, с характерными для нее самоубийствами, религиозными исканиями, сосредоточением на вопросах пола и так далее. См. статьи, посвященные перечисленным выше писателям.

М. Полюкова

«ЗЕМЛЯ и ФАБРИКА» — сокращенно **«ЗИФ»** — государственное акционерное издательское общество. Возникло по инициативе ЦК Профсоюза бумажников в 1922, в период все возрастающего спроса на книгу. Целью издательства было обслуживание широких масс читателей доступной по содержанию и цене книгой. Несмотря на то, что основной капитал «ЗИФа» составлял всего лишь 165 руб., ему удалось выпустить за первый год своего существования 5 названий. Первой книгой был сборник Тараса Шевченко «Запретный кобзарь», ставший теперь библиографической редкостью. Вплоть до 1925 «ЗИФ» не ограничивает своей деятельности определенным литературно-издательским планом и носит характер универсального издательства. Наряду со сборниками рассказов и стихов, иностранной литературой и произведениями пролетарских писателей оно выпускает целый ряд названий «Научно-популярной библиотеки», в которую входят книги по естествознанию, медицине,

социологии и другим отраслям знания, детскую серию и др. В 1926 берется твердая установка на обслуживание в первую очередь рабочих и школьных библиотек, на выдвижение молодых писательских сил и ознакомление читателей с лучшими произведениями советских и иностранных авторов. Это коренное изменение всего издательского плана повело за собой реорганизацию «ЗИФа» в 1926 в акционерное общество, поставившее своей задачей издание исключительно художественной лит-ры.

Протекая в этих рамках, деятельность издательства с каждым годом значительно расширяется. В 1922 выпущено пять названий, в 1923 — 51, в 1924 — 141, в 1925 — 230, в 1926 — 324, в 1927 — 238, в 1928 — 245. Листаж вырос в 1928 в сравнении с 1922 в 910 раз. За период 1922 — 1929 (июнь) выпущено всего 1353 названия, к-рые по своему характеру в основном распределяются по следующим сериям:

Русская художественная литература. Желая как можно шире охватить современных советских авторов, «ЗИФ» с 1927 предпринимает издание художественного альманаха «Земля и фабрика», выходящего под руководством «Кузниц». В нем сотрудничают как пролетарские и крестьянские писатели, так и попутчики. Изданы отдельные произведения (и собрания сочинений) Бабеля, Бахметьева, Березовского, Демьяна Бедного, Артема Веселого, Вольнова, Гладкова, Демидова, Зоценко, Караваевой, Либединского, Ляшко, Неверова, Низового, Подъячева, Соболя, Свицкого, Тренева, Шишкова, Эренбурга, Яковлева и др.

Иностранная художественная лит-ра. Сюда входят наиболее значительные произведения и собрания сочинений представителей классической и современной иностранной литературы (Амп, Голсуорси, Граф, Золя, Мопассан, Лондон, Нексе, Драйзер, Франс, Штернгейм и др.).

Библиотека краеведения и приключений помимо своей прямой тематической задачи освещает также историческое прошлое и современный быт СССР и др. стран (книги Алтаева, Беляева, Жюль Верна, Кораблева, Купера, Майн-Рида, Стивенсона, Вальтер Скотта и др.).

Библиотека критики и искусствоведения, лит-ые памятники и мемуары. Издаются книги по истории русской лит-ры и произведения мемуарного характера (Луначарский, Этюды критические, Проблемы поэтики, сборник статей под ред. В. Я. Брюсова; П. Н. Ткачев, Избранные литературно-критические статьи; В. Шулятиков, Избранные литературно-критические статьи; А. М. Скабичевский, Лит-ые воспоминания, П. Д. Боборыкин, За полвека; В. А. Поссе, Мой жизненный путь, и мн. др.).

Стремясь внедрить книгу в массы, «ЗИФ» уже в 1925 выпускает дешевую серию «Рабоче-крестьянская библиотека», в которую входят произведения классиков (Чехова,

Короленко, Салтыкова-Щедрина, Толстого и др.) и современных писателей (Бабеля, Вольнова, Тренева, Шишкова и др.). Выпуск массовых серий значительно расширяется с конца 1928, когда издательство печатает одновременно такую серию русских и иностранных романов и повестей, снабженных предисловием и словарем трудных слов, дешевую серию рассказов и библиотеку батрака, редактируемую ЦК профсоюза Всеработземлеса.

Одновременно с неперIODическими изданиями «ЗИФ» с 1925 выпускает журналы. В конце 1925 основывается литературно-художественный иллюстрированный ежемесячник «30 дней» (тираж № 1 за 1926 — 10 000 экз.; тираж № 1 за 1929 — 45 000 экз.) и «Всемирный следопыт» (№ 1 — 15 000 экз.; № 1 за 1929 — 100 000 экз.), к-рые с 1926 выходят с приложениями произведений русских и иностранных авторов, а «Всемирный следопыт» кроме того — с приложением 12 номеров «Вокруг света» и «Турриста». В октябре 1928 выходит первая книга журнала крестьянских писателей — «Земля Советская» (см.). Рост этого сектора издательства характеризуется цифрами: 1926 — 2 журнала — 3 043 000 оттисков; 1927 — 3 журнала и 17 приложений — 11 730 000 оттисков; 1928 — 6 журналов и 42 приложения — 56 053 000 оттисков; 1929 (первое полугодие) — 7 журналов и 10 приложений — 41 080 525 оттисков.

Особым видом связи издательства с коллективным и индивидуальным читателем является переписка с ним. Отзывы читателей на книги рассматриваются издательством как ценное дополнение к критике печати, и часто этот материал разрешает вопрос об обработке книги, ее переиздании и т. п. Находящийся при «ЗИФе» библиотечный коллектор художественной лит-ры проводит разбор выходящих, а иногда готовящихся к печати книг с активом читателей, библиотекарями и авторами.

В целях воспитания начинающих писателей издательство в феврале 1929 организовало консультационное бюро. *И. Ионов*

«ЗЕНД-АВЕСТА» — см. «Авеста».

ЗЕНКЕВИЧ Михаил Александрович [1888 —] — современный поэт. Продолжая традиции акмеистов (см.), З. является вместе с тем одним из немногих представителей русской «научной поэзии». В творчестве его легко различаются два периода. В первый из них природа, взятая космически (геологические и палеонтологические картины), противопоставлена человеку, ничтожному и бессильному. Нарочитое выпячивание «плоти», тяжелой и прожорливой, придает его поэзии пессимистический оттенок, приводит З. к характерному для буржуазной интеллигенции сознанию бренности и непрочноности всего живого: «...Застывшая земля замкнет круг ежедневного вращения», «...твари — мы плодимся и ползем, как в падали бациллы разложенья». Картина этого разложения дана в тонах крайнего натурализма: «Помои красные меж челюстей

разкатых спустивши, вывалят из живота мешок, и бабы бережно в корытах и ушатах стирают, как белье, пахучий ком кишек».

Война и революция резко изменили отношение З. к действительности. Рисуя картину гибели людей в конвульсиях кровавой схватки войны, З. надеется на то, что эта катастрофа — только пашина «для лучезарной жатвы будущего». После разрушительного вихря он призывает творить, выковыривать новое, потому что «мы должны быть не рабы времен и пространств, а повелители». З. принял революцию как стихийную силу, к-рая сделала «прививку бессмертия в солнечном теле». «Нет, все готов снести я молча и только об одном молил, чтоб вечно к жизни голод волчий во мне неутоленный был».

Акмеизм делал упор на фактуру вещей, пытаясь через них преломить мир. «Вешником» являлся и З. в своей научной поэзии. Так же воспринята им и Октябрьская революция, на службу к-рой он искренно хочет поставить свою поэзию, отягощенную и по сей день творческим методом акмеизма.

Библиография: Г. Диная порфира, Стихи, изд. «Цех поэтов», СПб., 1912; Четырнадцать стихотворений, изд. «Гиперборей», П., 1918; Лэрика, 1921; Пашня танков, Поэма, Саратов, 1921; В. Гюго, «Май 1871 года», Стихи (перевод), изд. «Красная новь», М., 1923; Ф. Фрейлиграт, «Вопреки всему», Изб. стихов (перевод), изд. «Восход», статья и примеч., Газ. М., 1924; Под пароходным носом, Стихи, изд. «Узел», М., 1926; Поздний пролет, «ЗИФ», М., 1928. Ст. х. З. печатались в журналах: «Образование», «Современный мир», «Аполлон», «Новый журнал для всех», «Гиперборей», «Молодая гвардия», «Новый мир» и др.

П. Иванов Вяч., Marginalia, Труды дни, ч. 4 — 5, М., 1912; Гумилев Н., Письма о русской поэзии, П., 1923; Усов Д., М. Зенкевич, «Саррабис», Саратов, 1921.

Ш. Дыбчик В., Трансонканская тоска (в ст. «Право на песню»), «Красная новь», 1926, XII; Березин Л., Стихи М. Зенкевича, «Новый мир», 1929, V; Писатели современной эпохи, т. I, под ред. Б. П. Козьмина, изд. ГАНХ, М., 1928.

Г. Васютинский

ЗЕРОВ Микола Костевич [1890 —] — современный украинский критик, историк литературы, переводчик и поэт. Р. в семье учителя, окончил Киевский университет, с 1923 — профессор украинской литературы в Киевском ИНО. Писать начал в 1912 (рецензии в педагогическом журнале «Світло»); в 1919 — 1920 был редактором библиографического журнала «Книгар», в 1921 — членом редакции «Голосу друку», принимал участие в «Лит.-наук. вістнику» [1918 — 1919], «Червоному шляху», «Життя й революції».

З. принадлежит к группе украинских «неоклассиков». Во время лит-ой дискуссии поддерживал взгляды Хвильового (см.), с к-рым З. связывало тербование высокой художественности от литературного произведения и усвоения западно-европейской культуры. Руссофобство Хвильового однако мало свойственно З., воспитанному на русских лит-ых образцах. Совместно с неоклассиками он боролся против организаций пролетарских писателей, хотя и пытался быть объективным (см. например его статью о Сосюре в «До джерел»). Недооценка роли массового писателя и превалирование интересов чисто лит-ых над интересами социально-политическими — основные черты З. как

лит-ого критика; как историк лит-ры З. стремится восстановить доподлинный культурный быт и лит-ую среду, создавшую писателя, и разрушить взгляды и каноны, установленные народниками и механически перешедшие ко многим современным критикам. Много сделал также по восстановлению забытых и недооцененных писателей и один из первых поставил в украинском литературоведении проблему «социального заказа». Зеров не чужд подчас

Нове українське письменство, вип. I, «Слово», Київ, 1924; Леса України, «Кирилописанка», Київ, 1924; До джерел, Сб. статей, «Слово», Київ, 1926; Від Куліша до Винниченка, Сб. статей, «Культура», Київ, 1929. Из переводов: П е р е ц І. Л., Народні оповідання, переклад в європейського М. Зерова і О. Гера, ГИУ, Київ, 1920; С л о в а дь к и я, Мазепа, Трагедія на п'ять актів, переклад і вступна стаття М. Зерова, «Слово», Київ, 1926. Кроме того вышел ряд переводов под ред. Зерова. По журн. и изданиям: У справі віршованого перекладу, «Життя й революція», IX, 1928; 14 перев. в кн. «Валерій Брюсов», 1873—1924, ГИУ, Київ, 1925; Наші літературознавці і полемісти, «Червоний шлях», 4, 1926; Квітка й українська проза, «Життя й революція», XII, 1928; Літературна позиція Старицького, «Життя й революція», VI, 1929; Кодобинський і Чехов, в III т. сочин. Коцюбанського, «Кирилописанка»; ряд стихотворних переводов в журн., в том числе латиня. стихотв. Г. Сковороди («Червоний шлях», 1924, 3), римських поетов, Бодлера, Эредна и др.

П. Бі л е дь к и я (Белетский А. И.), Рец. на «Камена», «Червоний шлях», 1924, 6; Его же, Рец. на «Нове українське письменство», «Червоний шлях», 1924, 1—2; Я к у б о в сь к и я Б., Українська поезія в 1923 році, «Роднянка освіта», 1924, 1—2; Д о л е н г о М., 1924; Наші літературні здобатки, «Нова Громада», 1925, № 1; Его же, Критичні етюди, ДВУ, Харків, 1925; Его же, Шляхотівна українська література, «Червоний шлях», 1927, № 11; К о р я к В., Сьогоднішня українська література, «Маладія», 1927, № 2 и № 3.

Ш. Л е я т е с Д. І Я ш е к М., Десять років української літератури, т. I, ДВУ, Харків, 1928 (с портретом).

ЗЕРЦАЛО [латинское *speculum*, немецкое *Spiegel*] — употребительное в зап.-европейских и славянских лит-рах средневековья и Барокко название дидактических трактатов самого разнообразного содержания: богословского («Диоптра альбо зеркало и выражение живота людского на том свете», XVII в., З. Филиппа Пустыльника, проводящее материалистические воззрения на взаимоотношения души и тела и сохранный в списках славянского перевода с XIV века), юридического (средневековые германские судебники — напр. «Саксонское З.»), политического (брауншвейгский «Der deutsche Fürstenspiegel» XVI века). Правила поведения («Юности честное З.»), поучительные рассказы («Великое З.» — см.) тоже образуют содержание отдельных З. Иногда З. называются энциклопедии («*Speculum mundi*» Викентия из Бовэ XIV в.). Так. обр. название это, как часто в средневековой лит-ре, не покрывает какого-либо определенного жанра.

ЗЕФИР — в мифологии древних греков — бог западного ветра; образ З. из античной поэзии переходит в подражательную поэзию Ренессанса и зап.-европейского и русского классицизма. Так например Зефиром пользовались одиссеи, унодобляя ему чистое и кроткое дыхание женщины: «Екатерина в недрах мира, покоя сладкого в тени, в дыханьи нежного зефира, дает вкушать златые дни» (Петров), «Но ты кротка, зефиром дышешь» (Костров), «В устах зефир, в очах Аврора» (Николаев) и т. д. Образ З., как и целый ряд мифологических образов, исчезает вместе с упадком придворной поэзии.

ЗИГФРИД [в скандинавских версиях — Сигурд] — герой цикла эпических сказаний о Нибелунгах (см.). Элементы сюжета, связанные с З. («героическое сказание о З.»), так же, как и элементы, связанные с его отцом Зигмундом («сказание о Вельсунгах») и с гибелью Нибелунгов («предание о нашествии Аттилы и гибели бургундов»), сравнительно легко поддаются выделению и в свою



Обложка работы худ. Нарбута

социологического, а иногда даже материалистического истолкования лит-ых фактов, не переходящего однако у него в систему; формальный анализ З. направлен гл. обр. на явления стиховой культуры. В целом позиция Зерова может быть охарактеризована отчасти как историко-культурная (с элементами социологическими), отчасти как субъективно-эстетическая, оценочная, но не формалистическая; самим Зеровым эта позиция полнее всего определена в предисловии к первой части «Нового украинского письменства».

Превосходные переводы З. являются одним из лучших на Украине; немногочисленные его собственные стихотворения, выдержанные и холодные, касаются преимущественно классических тем, отражают влияние французского Парнаса и, в небольшой степени, — некоторых русских писателей (напр. Вяч. Иванова).

Библиография: I. Отдельно вышли: Антологія римської поезії, «Друзнар», Київ, 1920; Камена, «Слово», Київ, 1924. Стихотворения оригинальные и переводные: Нова українська поезія, Антологія, ГИУ, Київ, 1920; Слово, Декламатор, «Слово», Киев, 1923; Сявно, Декламатор, «Сявно», Київ, 1929;

очередь разлагаются на ряд эпизодов и мотивов, широко распространенных в лит-рах и мифах других народов: воспитание героя, одаренного сверхчеловеческой силой и красотой демоническим существом в уединенном месте; бой с драконом — хранителем клада; пробуждение зачарованной девы, спящей волшебным сном; покорение девы-воительницы и подмена жениха в первую брачную ночь; гибель героя, пораженного предателем в единственно уязвимое место. Ко всем этим мотивам существуют многочисленные параллели в древнескандинавских (мифы о Фригге, Бальдуре), древнеиндийских (миф о битве Индры с Вритрой), древнегреческих мифах и в фольклоре почти всех народов. Отсюда — многочисленные попытки ученых, во-первых, отождествить сюжет З. с одним из символизирующих явления природы божественных или демонических мифов — солнечным, метеорологическим, вегетативным (теории Лахмана, Мюллера и др.) и, во-вторых, установить внутреннее развитие сюжета, постепенную контаминацию с этим мифом ряда других мифических и эпических черт (ср., например, Jericzek O., Die deutsche Heldensage, Lpz., 1906), — попытки, все еще не приведенные к окончательному единомыслию.

Тип смелого и доверчивого юного богатыря древнегерманского эпоса, осложненный чертами рыцарского жевства и васальной верности в средневековой обработке «Нибелунгов», — образ З. деградирует в лубочной книге о «роговом Зейфриде» в сказочного простака-счастличика, а в народной сказке — благодаря перетолкованию его имени — в Säufritz-свинопаса. С возрождением германского средневековья в новой немецкой лит-ре образ З. часто приобретает черты «национального героя» (Фуке, Уланд), иногда становясь воплощением Германии или германского народа (Гейне, Zeitgedichte). См. «Нибелунги».

ЗИЛОВ Лев Николаевич [1883 —] — современный беллетрист и поэт. Кончил юридический факультет Московского университета. С 1904 по 1914 печатался в изданиях: «Новое обозрение» (Баку), «Образование», «Русская мысль», «Журнал для всех», «Ежемесячный журнал», «Вестник Европы». С 1911 работал в области детской лит-ры, помещая свои произведения во многих журналах для детей. Выпустил три книги стихов, два сборника рассказов, ряд книжек массового характера и около пятидесяти детских книжек. Наибольшим успехом пользовались его очерки рабочего быта «Рассказы на ходу» и книги для детей — «Май и Октябрина», «С севера на юг» и др. Многие из книжек З. рекомендованы ГУСом и Главлитпросветом в качестве пособий для школ и детских учреждений.

ЗИНГЕР Исроэль [Isröel Singer, 1893 —] — еврейский беллетрист. Р. в Люблинском округе (Польша). Начал печататься систематически в 1919 в Киеве, в газете «Naie zeit», в сборнике «Baginen», «Oifgang». В 1920

приехал в Москву, где написал мистико-символистскую драму «Erd-wei» — подражание драме Переца «Ночь на старом рынке». С 1921 живет в Варшаве. Выдвинулся и занял значительное место в еврейской лит-ре Польши своими двумя книгами новелл — «Ожерелья» [1922] и «На новой земле» [1925] — и романом «Сталь и железо» — картиной немецкой оккупации Польши. При своих безусловно значительных художественных способностях он является жертвой националистической ограниченности и идейного убожества, которые характеризуют современную еврейскую лит-ру в Польше. Это особенно сказалось в романе З. «Сталь и железо». Изображаемые в нем ужасы 1915 — 1916 являются лишь фоном для жалкого националистического трафарета, от которого автор не спасает и то, что он заканчивает свой роман бегством главного героя в Петроград, где этот герой принимает участие в Октябрьской революции. В 1925 З., по поручению желтой американской газеты «Forwerts», корреспондентом к-рой он состоит, посетил СССР и впоследствии выпустил книгу — пасквиль против СССР и в особенности против еврейской секции компартии. и. н.

ЗИНОВЬЕВА-АННИБАЛ Лидия Дмитриевна [? — 1907] — русская писательница эпохи символизма.

Расцвет ее творчества относится к 900-м гг. Вместе с мужем своим, Вячеславом Ивановым, она принимала живейшее участие в жизни лит-ых салонов того времени.

З. — типичная представительница разлагающегося дворянства, нисходящего класса, беспомощно цепляющегося за свое паразитическое существование. С наслаждением копясь в психопатологии («Чудище», «Журинька»), З. своими героями избирает истерических детей-подростков. Любимые образы ее характеризуются глубоким отвращением к труду: «Я не понимаю, отчего человек должен работать? Я не люблю работы. К чему себя обманывать? Но, если нужно работать, покорюсь конечно так же, как покорюсь боли и смерти» («Тридцать три урода»). Этот индивидуализм паразита-дворянина перерастает у З. в уродливый эгоцентризм. Рисуя будущую жизнь, писательница мечтает о том, что все усилия людей будут к тому только и направлены, чтобы «рамочки выстроить, такие рамочки, как напр. восковые соты, чтобы никто в своей сотинке другому в его сотинке не вредил, и тогда будет общественное благополучие и каждому в своей сотинке свобода» («Нет»).

В жестокие годы торжества реакции после поражения революции 1905 писательница занимается мистическим самоуглублением, уходит от пугающей ее действительности в мир эротических грез и иллюзий, доходящих до садизма (повесть «Тридцать три урода», «Кольца»), в мир оккультных бредней и мистических экстазов.

Библиография: I. Кольца, Драма в 3 д., М., 1904; Трагический зверинец, Рассказы, М., 1907; Тридцать три урода,

Повесть, СПб., 1907; Petr. Рассказы, посмертное изд. под ред. Вяч. Иванова, изд. «Алгопос», П., 1918; Тени сна.

П. Львов - Рогачевский В. Л., Сатиры и шимфы, «Образование», 1908, кн. I и IV (подпись В. Львов).
Г. В.

«ЗИУ» [Ziu] — название альманаха, выходящего в Москве, издаваемого Центриздатом на осетинском яз. В нем участвуют молодые осетинские писатели, преимущественно студенты. Альманах содержит ряд рассказов и стихотворений, оригинальных и переводных.

Со второго номера издание альманаха переведено во Владикавказ.

«ЗИФ» — см. «Земля и фабрика».

ЗИЯ Гёр-Али [1876 — 1924] — турецкий мыслитель и поэт. Р. в г. Диярбекир, в семье чиновника. Учился в ветеринарной школе, откуда был исключен за участие в революционном движении студентами и выслан абдул-гамидовским правительством. З. был редактором младотурецкого журнала «Ени Маджмуа» и профессором социологии в Константинопольском университете. З. выступил на лит-ое поприще как идеолог младотурецкого национализма — пантуранизма.

«Отечество турок, — читаем мы в одном его стихотворении, — не Турция, не Туркестан, отечество — это великая и вечная страна: Туран». Эту страну З. представляет себе идеальной в смысле национальных особенностей: «В мечетях молятся по-турецки; каждый крестьянин понимает смысл намаза и Корана». Эта основная черта мировоззрения З. является центральной идеей его поэтических и социологических произведений. Поэмы «Кызыл Эльма», «Ярадылыш», сборник поэтических произведений «Ени Хаят», проникнуты этой идеей; герои З. — страстные борцы и проповедники абстрактного, утопического пантуранизма. Под влиянием роста национально-освободительного движения, во главе которого стояла анатолийская буржуазия, поддерживаемая широкими кругами крестьянства, З. эволюционирует от пантуранизма к пантуркизму, от пантуркизма к пангулизму (идея политического объединения туркмен, азербайджанцев и Турции под руководством последней) и наконец к туркизму (туркиячылык), т. е. к кемализму. И почти в это же время в его философских взглядах намечается перелом: от позитивизма Огюста Конта он пришел к Эмилю Дюркгейму. Социологическую систему последнего З. своеобразно сочетал с буржуазно-национальным движением в Турции. В своих произведениях «Туркизм, исламизм и модернизм», «Основы туркизма» и «История турецкой культуры» и в ряде других исследований З. развивает, уточняет эту своеобразно «евразийскую» социологическую концепцию.

В своих исследованиях по вопросам религии и общественной эволюции З. приходит к заключению, что развитие общественных форм, к которому сводится развитие человечества, определяется прогрессом коллективного национального разума. Применяя свою социологическую

концепцию к практическому преобразованию Турции, З. говорил, что эволюция ее в будущем будет протекать под знаком турецкой культуры, мусульманской религии и европейской цивилизации. З. создал универсальное учение буржуазного становления турецкой действительности. Он также создал целую методологическую школу в области исследования истории турецкой культуры, в частности литературоведения, талантливым представителем к-рой выступил Кеprюлю Заде (см.). Он выдвинул лозунг единства культур тюрко-татарских народностей.

Для З. история человечества — это история борьбы и взаимоотношений наций, т. е. единственная социальная реальность — это нация. Исходя из этого, З. всю практику человечества разделяет на две части: культура и цивилизация. Первая — национальна, т. е. она создается нацией в целом, выражает и воплощает коллективный разум нации. Вторая — индивидуальна и следовательно международна, т. е. она — продукт индивидуального мышления и практики. Первая — стихийна; вторая — искусственна. К культуре З. причисляет: религию, быт, язык, искусство, адаты, предания и т. д., к цивилизации же — технику, точные науки и вообще науку. З. против «культурного» сближения с Западом, т. е. это сближение означает измену национальным принципам; а «цивилизацию», т. е. науку и технику, можно заимствовать у Запада: она более вещественна, чем духовна.

Во всех областях турецкой культуры З. проповедует принцип национальной самобытности, и в этом отношении он близок к русским славянофилам.

Признавая существование рабочего класса, З. однако не считал его роль исторической. «Социализм в Турции немислим, — говорил З., — потому что Турция страна не индустриальная, и развитие ее идет самобытным национальным, а не классовым путем».

Несмотря на свою непоследовательность и на противоречивый характер социологической системы, З. был и остается самым выдающимся мыслителем и ученым Турции XX в. Наука, в европейском смысле этого слова, до З. не существовала в Турции. Средневековье, изгнанное из внешней жизни, еще господствовало в сознании. З. положил начало научному мышлению в Турции. Поэзию З. объявил средством пропаганды, орудием национального самоутверждения. Популярность, простота были стилистическими особенностями произведений З.

В научно-публицистических работах он пытался доказать необходимость единения всех классов и сословий Турции для осуществления национального могущества. В поэтических произведениях он призывал всех турок к выполнению этого социального долга.

Идеалистическая и буржуазно-националистическая по существу, социология З. была теоретическим выражением развития

турецкого капитализма XX в. и его политических тенденций. Поэтому она не ограничилась рамками одной Турции, а стала знаменем национально-буржуазных партий и группировок большинства тюрко-татарских народностей. Его лозунги и формулы получили свое дальнейшее развитие например у контрреволюционных мусавватистов (Азербайджан), у татарских, крымских, узбекских и др. националистов. Еще до сих пор националистическая интеллигенция этих народов или пользуется учением З. против марксизма в различных формах или стремится примирить их друг с другом.

Учение Зия, несмотря на его исторические заслуги и революционную окраску в период национального движения в Турции, превратилось в реакционное, контрреволюционное учение благодаря тому, что оно стало орудием борьбы с рабочим классом и его идеологии в Турции, орудием пантюркистских группировок против коммунистической партии в нашем Союзе. Нужно еще отметить, что в свое время учение З. подвергалось критике со стороны бывших «теоретиков» турецкой коммунистической партии; но эта критика страдала политической беспомощностью и примиренчеством, и противники З. в дальнейшем сами перешли в лагерь буржуазных профессоров «социологов».

Библиография: 1. Тюркешмек, Исламашмак, Муасырлашмак, 1918; Ени Халк, Константинополь, 1918; Тюркчюлюгюв Зеаслары, Ангора, 1923; Тюрк Тересим, Кызыл-Эльма (поэма); Тюрк медениети тарихи, Стамбул, 1925.

П. Сафеев — Урфи, Зия Гей-Али ва мифуре, Стамбул, 1923; Мехмед — Изаев, Милляят наарийалери, Стамбул; Исмаил Хабиб, История новейшей турецкой литературы, Стамбул, 1925; Исмаил Хикмет, История турецкой литературы XX в., Баку, 1926. Али-Назим

ЗИЯ Абдул Гамид, паша [1827—1879] — турецкий поэт эпохи зарождения торговой буржуазии, начавшей борьбу против феодально-помещичьих классов страны. Р. в Константинополе, в семье чиновника. Был дворцовым чиновником, секретарем султана Меджида, послом, губернатором и т. д.

Творчество З. выражает идеологию государственной бюрократии дореформенной Турции, к-рая в силу социальных противоречий страны была в оппозиции ко двору и к государственному режиму. До 60-х гг. творчество З. ничем не отличалось от творчества его предшественников. Он оставался поэтом традиционной восточной богемы, отличительными и характерными чертами к-рой были эротико-гедонические переживания под маской эпитетов суфизма, ложноклассические формальные особенности, схоластические стиливые изыскания, бессодержательность и вольнодумство. Слова З.: «для поэта конечная цель — это бутылка вина и божественно-красивое лицо», — могут служить как бы эпиграфом к творчеству этого периода. Но с середины 60-х гг. З. начинает проповедывать гуманитарные идеи Великой французской революции и энциклопедистов (он перевел «Эмиля Руссо»). Содержание его произведений резко меняется: социально-гражданские мотивы

становятся стержневыми. Этот второй период творчества, как и первый, характеризуется половинчатостью и непоследовательностью. Наряду с гражданскими мотивами в таких произведениях, как «Рё'я» (Сон), «Зафер-намэ» (Книга победы), у З. встречаются средневековые мадхийэ (хвалебные гимны), напр. гимн в честь султана Абдул Газиза или касиды, газели в духе XVIII в.

Половинчатость сказывается и в отрыве формы от содержания, в противоречивости стиля З. Вводя новые элементы в творчество («Рё'я»), он продолжает оставаться в рамках ложноклассического стиля турецкой поэзии. Если не считать немногочисленных песен, то большинство его произведений написано в традиционной поэтической форме («Тарджи бэнд», «Таркиб бэнд», «Диван», «Эш'ар-Зия» и другие). Новые социальные мотивы облекаются в чуждую им традиционную стилистическую форму. Отсюда и некоторая сухость, схематизм поэзии З.

Перечисленные признаки выступают нагляднее в философских произведениях З. Его творчество вообще отличается идейно-философской насыщенностью. Это и давало некоторым критикам повод упрекнуть З. в чрезмерном рационализме. Рационализм и идейность З., правда, сопровождаются жалобой на беспокойный разум, «из-за к-рого нет покоя мыслящим». Религиозно-суфийские мотивы у З. сочетались с злой насмешкой над духовенством, жизнеутверждающая, оптимистическая философская мысль сплеталась с пессимизмом и т. д.

Двойственный характер творчества З. является результатом двойственной роли среднего чиновничества, к-рое было призвано стать застрельщиком социальных реформ. Опора государственности — оно испытывало сильные давления снизу, где происходило быстрое перемещение социальных сил. Оставаясь на почве средневековой культуры, оно в то же время находилось под сильным влиянием передовой мысли Европы, к-рая неизбежно проникала в Турцию вместе с товарными и меновыми отношениями. З., Кемаль-Намык, Шинаси, Мидхат-паша и другие представители прогрессивных революционных идей среднего чиновничества выступали открыто проповедниками принципов конституционализма, свободы и т. д. Они также выступили с беспощадной критикой калифатской Турции. В «Зафер-намэ» З. злостно высмеивает великого визиря Али-пашу, врага революционного движения. В ряде своих произведений З. также вскрывает уродливые стороны тогдашних общественных отношений.

Эту прогрессивную, революционную направленность творчества З. продолжают в своих произведениях Хамид, Фикрет и др. Творчество З. является перевалом в истории турецкой лит-ры. От него идут две социально-стилевые линии: первая — прогрессивная — к Хамиду, Кемаль-Намыку и Фикрету; вторая — к Наджи и Акифу (см.),

к-рые являются продолжателями средневековых традиций дореформенной турецкой лит-ры (см. «*Турецкая лит-ра*»).

З. до сих пор остается одним из самых популярных и любимых поэтов Турции; многочисленные изречения его вошли в необходимую турецкую речь.

Библиография: I. Тарджи-бэнд, Ре'я, Зафер-намаз, Диван, Эш'ар-Вия, переводы из Мольера, Ж.-Ж. Руссо, переводы «История цивилизации», сб. «Харабаты», и т. д.

П. Смирнов, Очерки истории турецкой лит-ры, СПб., 1891; Гордлевский, Очерки по новой османской лит-ре, М., 1912; Исмаил Хабиб, История новейшей турецкой лит-ры, Стамбул, 1925; Исмаил Хикмет, История турецкой лит-ры, т. I, ч. 1, Ваку, 1925; Gibb E. W., A History of Ottoman Poetry, т. V, Лондон, 1907, стр. 41—111. А. Назим

ЗИЯНИЕ — см. «*Гуастус*».

ЗЛАТОВРАТСКИЙ Николай Николаевич [1845—1911] — русский писатель-народник. Р. во Владимире, в семье мелкого чиновника. Окончив в 1864 гимназию во



Владимире, З. в течение года состоял вольнослушателем Московского университета, после чего поступил в 1866 в Петербургский технологический институт. Но З. не мог окончить курса: тяжелая нужда и борьба за существование не давали ему возможности учиться. К этому времени относятся его первые лит-ые опыты — беллетристический набросок «Чупринский мир», напечатанный в «Отечественных записках» за подписью Н. Череванин, и мелкие очерки в «Искре» и «Будильнике». Тяжелая жизнь сильно подорвала его здоровье; ему пришлось оставить Петербург и уехать к родным во Владимир. Там он в 1874 написал свое первое крупное произведение «Крестьяне-присяжные», которое доставило ему лит-ую известность. Затем последовало в 1876 «Маленький Щедрин», в 1877—«Золотые сердца», в 1878—1882 печатались «Устои», в 1879 — очерки «Деревенские будни». В 1910 вышли его весьма ценные художественные воспоминания из эпохи 60-х гг. «Как это было».

Все произведения З. проникнуты необычайным оптимизмом; он является ярким выразителем тяги мелкобуржуазной интеллигенции к народу. В ряде рассказов З. рисует

прекрасные свойства простых трудовых людей, говорит о цельности и гармоничности крестьянского общинного миросозерцания. В мужике З. видит только лучшие стороны, призывает учиться у народа его мудрости. «Крестьяне-присяжные» З. болеют совестью за неправду людскую и, так же как передовые интеллигенты, мечтают о совершенном социальном устройстве; Филаретушка говорит о «лепутатах», устанавливающих, «как крестьянскому устройству, согласно желанию мирскому и справедливости, подлежит быть». В главном своем произведении — романе «Устои» — З., рисуя жизнь ряда деревень, противопоставляет два мира: группу крестьян — хранителей «устоев», и — новых людей деревни, кулаков, нарушающих сложившиеся веками обычаи. Столкновение принципа общины и принципа личных имущественных прав проходит через весь роман. Превознося общину, З. все же показывает, как слабы при изменившемся экономическом положении «устои». Предъявленное на самовольном сходе требование земельной «поровенки» так и остается в воздухе, а стремление крестьянского поселка организовать общину не осуществляется из-за кулаков-собственников.

В своих произведениях З. дает идеализированную картину крестьянской жизни во всех ее проявлениях — мира, схода, мирного земледельческого труда на фоне общинного уклада. Психологическое раскрытие переживаний крестьян З. не удается (рассказы «Авраам», «Деревенский король Лир» и др.). Повествование у него, как и у большинства писателей-народников, растянуто и изобилует обилием этнографического материала, иногда вводимого в рассказ в сыром, первичном виде; присущи З. и публицистичность, голое морализирование. Умиляясь перед «золотыми сердцами народа», З. часто впадает в тон то торжественно приподнятый, то сентиментальный. В таком торжественном тоне выдержана почти вся третья часть «Устоев», описывающих трудовую жизнь хозяйственного мужика. Не «критический», подобно Гл. Успенскому, а «последовательный» народник, З. недостаточно осветил расхождение деревни, обостряющиеся в недрах ее классовые противоречия. Гуманный идеализм в известной мере сближает его с Короленкой. Можно предполагать, что творчество З. выражало настроенность более устойчивых слоев мелкой буржуазии. В этом — социальные корни его оптимизма.

Библиография: I. Большинство произведений, преимущественно беллетристического характера, вошло в 3-е изд. «Собр. сочин.» (в 3 двойных томах), М., 1897 (изд. 1-е, 3 тт., М., 1884—1889; 2-е, 2 тт., М., 1891). В 1912 изд-во «Пролетариат» (СПБ.) выпустило «Собр. сочин.» Златовратского в 8 тт.

П. Протопопов М., Последовательный народник, в кн. «Лит.-критич. характеристики», СПб., 1898; Русен, ведомости. 1911, №№ 285 и 286 (от П. Н. Сакулина и некролог И. Игнатова); Крайхфельд В., Н. Златовратский, «Совр. мир», 1912, I; Сакулин П. Н., Народничество И. Н. Златовратского, «Голос минувшего», 1913, I; Чошихин-Ветрицкий В. С., Н. Н. Златовратский в «Истории русск. лит-ры XIX в.», ред. Д. Н. Овсепяно-Куликовского, т. IV, М., 1910; Неизвестный М., Зачинатели и продолжатели, М., 1919.

III. Мезьер А. В., Русская словесность с XI по XIX вв. включит., ч. 2, СПб., 1902; Венгеров С. А., Источники словаря русских писателей, т. II, СПб., 1910; Словарь членов о-ва любителей рос. словесности при Моск. ун-те, М., 1911 (автобиографич. и библиографич. сведения); Владиславлев И. В., Русские писатели, изд. 4-е, Изд. Л., 1924.

С. Каченельсон

«ЗНАНИЕ» — точнее «Товарищество „Знание“» — книгоиздательство, основанное в 1898 в Петербурге группой литераторов по инициативе К. П. Пятницкого. В начале своей деятельности «З.» выпускало преимущественно книги общеобразовательного характера, — по истории, этике, искусству, естествознанию, народному образованию и др. С начала 1900 в т-во вступает М. Горький. С его приходом «З.» становится крупнейшим центром лит-ого реализма, том за томом выходящая собрания сочинений М. Горького, Л.-Андреева, Скитальца, Ив. Бунина, А. Серафимовича, Е. Чирикова, Н. Телешова, А. Куприна, С. Юшкевича, С. Гусева-Оренбургского, Н. Гарина, С. Найденкова, Д. Айзмана, Шолома Аша, С. Кондурушкина, Ив. Шмелева, Е. Милициной, Сургучова и других. Издаются также собрания сочинений или отдельные выдающиеся произведения и иностранных авторов: Байрон, Лонгфелло в переводе Ив. Бунина, Шелли — К. Бальмонта, Эсхил, Софокл и Еврипид — Д. С. Мережковского, Ибсен, Гёте, Леопарди, Красинский, Гауптман, Бьёрнсон, Э. Золя и др. Особую популярность приобрели литературно-художественные сборники т-ва «З.» (с 1904 по 1913 вышло 40 книг). Многие из них расходились в десятках тысяч экземпляров: по тому времени это был колоссальный тираж. Кроме поименованных выше авторов в сборниках участвовали: А. Чехов, В. Вересаев, А. Кипен, Е. Тарасов, Ив. Касаткин, А. Золотарев, В. Винниченко, А. Блок, Вера Фигнер и мн. др. Здесь впервые опубликован ряд крупных произведений — «Человек», «Мать», «Исповедь», «Жизнь ненужного человека», «Лето», «Городок Окуров», «Матвей Кожемякин» М. Горького; «Вишневый сад» А. Чехова; «Жизнь Василия Фивейского», «Красный смех», «К звездам», «Савва», «Иуда Искариот» и др. Леонида Андреева; «На войне» Вересаева; «Человек из ресторана» Ивана Шмелева; «Поединок» Куприна; «Страна отцов» Гусева-Оренбургского и мн. др. Из иностранных авторов печатались: Г. Флобер («Искушение св. Антония»), Кн. Гамсун («Бенони», «Роза» и др.), Э. Верхарн («Зори», «Восстание» и др.), Уот Уитмен, О. Мирбо, Г. Гауптман, А. Теннисон, Рихард Демель и др. Произведения сборников были проникнуты протестом против самодержавного гнета, духом борьбы за освобождение страны. Писатели «З.» отразили в реалистических тонах предреволюционный подъем настроения мелкой буржуазии и интеллигенции, обусловленный массовым пролетарским движением начала 900-х гг. С наступлением реакции голос «З.» продолжал звучать, но уже не находил прежнего отклика в среде мелкой буржуазии, отошедшей от

общественности, увлеченной мистикой и декадентством. Отвечая этим новым настроениям, на смену «З.» появляются новые сборники (альманахи «Шиповник» и др.). Немалой заслугой «З.» следует признать также издание дешевых библиотек (художественная лит-ра; по вопросам экономики и марксизма — ряд ценных книг Маркса, Энгельса, Бебеля, Каутского, Ф. Меринга, Ж. Гедда, Лафарга, Ольминского, Степанова). В 1919 остатки изданий и все склады т-ва были добровольно переданы Советскому государству. Ив. Ежов

ЗОЗУЛЯ Ефим Давыдович [1891 —] — современный прозаик. Сын мелкого служащего. В 1911 З. работает в одесских газетах, с 1914 занимается лит-ым и редакционным трудом в Петербурге. В 1919 З. переселяется в Москву: основное место его работы как редактора — в изд-ве «Огонек» и в ред. «Прожектора», как писателя-общественника — в Федерации советских писателей.

Интеллигент, логикой вещей вплотную подведенный к революции, сказывается во всех произведениях З. В них можно выделить два основных цикла тем, особенно остро волнующих писателя. В большинстве рассказов и новелл З. вскрывает многоликие проявления буржуазной пошлости и издевательского пошпирания человеческого достоинства, причем эта тема дается иногда в обобщенном виде, без выделения мотивов классовой эксплуатации, чаще — на осязательных примерах из механизированной жизни капиталистического города. Отсюда и основной «типаж» «Недоношенных рассказов», «Фрески», «Эпохи» и др. Второй цикл тем З. разработан в его символических и социально-философских произведениях, в которых автор ставит основные социальные и этические вопросы, выдвинутые Октябрем. З. наиболее интересуют взаимоотношения ведущего революционного начала и инертной массы. Рассказы из советского быта надо отнести также ко второму циклу. Основной творческий метод З. и в выборе героев и в анализе человеческих взаимоотношений — это психологический реализм, соединяющийся с юмором. Являясь писателем фабульным, З. обычно тщательно избегает всякого местного фона действия, локальных признаков героев; отсюда присущая большинству рассказов З. некоторая, повидному сознательно вводимая, схематичность рисунка.

Библиография: 1. Собр. сочин. Зозули в 4 тт., изд. «ЗНФ», М., 1928—1929 (т. I. Об Аке и человечестве; т. II. Габель главного города; т. III. Эпоха); отд. изд.: Габель главного города, изд. «Новый Сатирикон», П., 1918; Рассказы, т. I, «Круг», М., 1923; Лимонада, изд. биб-ки «Прожектора», М., 1925; Из Москвы на Корейку и обратно, изд. «Пробой», Л., 1928; книжки в биб-ке «Огонек»: Рассказы, 1925; Рассказ об Аке и человечестве, 1925; Веселые рассказы, 1926; Встречи, с пред. А. Луначарского, 1927; «По Европе» и «Интересная девушка», 1928. Автобиография — в сб. «Писатели», М., 1926, ред. В. Лидина.

II. «Ефим Зозуля», сб. статей и материалов. Статьи Мих. Кольцова, Л. Гроссмана, А. Луначарского, А. Палея, Ю. Соболева, изд. «Academia»; Л., 1928 (здесь же и библиография о З.). Самая подробная ст. о З. — Мих. Кольцова в этом сб. и в I т. изд. «ЗНФ» сокр. — Главное о З. Зозуле, «На лит-ом посту», 1926, № 7—8.

III. Владиславлев И. В., Литература великого десятилетия, т. I, Изд. М., 1928; Писатели современной эпохи, т. I, ред. Б. П. Козьмина, М., 1928. М. Луначарский

«ЗОЛОТОЕ РУНО» — ежемесячный художественно-литературный журнал, выходящий в Москве с 1906 по 1909 (ред.-изд. Н. П. Рябушинский). Журнал заключал в себе множество репродукций картин современных художников, печатался на роскошной бумаге (формат — in 4°, с 1908 — in 8°), был богато украшен виньетками, заставками работы крупных мастеров; первое полугодие журнал печатался параллельно на русском и французском языках. «З. Р.» существовало почти всецело на субсидию



М. А. Врубель. Деталь обложки журнала «Золотое руно»

крупного капиталиста, мецената Рябушинского (по отчету за 1906 приход журнала — 12 000 р., расход — 84 000 р.). «З. Р.» было посвящено преимущественно живописи и литературе, но также и театру, музыке, художественной индустрии и декоративному искусству. Название журнала навеяно символистским кружком «аргонавтов». В области лит-ры «З. Р.» сначала выступило единым фронтом поэтов и критиков-символистов (Мережковский, А. Белый, Блок, Вяч. Иванов, Ф. Сологуб, Бальмонт, Брюсов, З. Гинзбург, Ремизов и др.). Но в дальнейшем «З. Р.» становится по преимуществу органом одной из фракций петербургских символистов, и главную роль в нем начинают играть Вяч. Иванов, Чулков, а также Блок (к-рый вел с 1907 критические обзоры, заменившие критико-библиографический отдел), Городецкий и др. Со страниц «З. Р.» исходила проповедь художественного творчества как

религиозного действия, синтеза искусств на религиозной основе, искусства-мистерии, «соборного мифотворчества», преодоления индивидуализма в «соборности», «мистического анархизма» и пр. Полемика «З. Р.» была направлена против декадентства, а также против формализма и эстетизма более «умеренной» группы из журнала «Весь» (см.), рассматривавшей символизм прежде всего как один из методов чисто художественного творчества и пытавшейся с этой точки зрения строить поэтику символизма. Полемика «З. Р.» и «Весов» предвосхитила известный спор 1910 о судьбах и кризисе русского символизма. «З. Р.» изданы книги: Блок — «Земля в снегу»; Бальмонт — «Злые чары»; Ф. Сологуб — «Пламенный круг»; Чулков — «Покрывало Изиды»; статьи Риха и других.

К журналу имеются указатели: «З. Р.» за 1906 (приложение к № 12, М., 1907); то же за 1907 (М., 1908). *Б. Михайловский*

ЗОЛУШКА, или ЗАМАРАШКА [немецкое — Aschenputtel и Aschenbrödel, голландское — Asgat, датское и шведское — Askedis, шотландское — Ashpit, чешское и польское — Попелюшка, болгарское — Пепелешка, сербо-кroatское — Попелюха, украинское — Попелюх, литовское — Pelenus, финское — Tuhkimo, французское — Cendrillon, итальянское — Cenerentola, испанское — Ventaflores, английское — Cinderella] — героиня широко распространенной среди европейских народов сказки, мотивы которой сравнительно рано проникают и в письменную лит-ру, прежде всего в лит-ру для детей. Мифологические толкования образа З. как олицетворения дня и ночи в настоящее время отвергаются наукой. Такой исследователь, как Сент-Ив (ср. его «Les contes de Ch. Perrault et les récits parallèles. Leurs origines. Coutumes primitives et liturgies saisonnières»), вскрывает в сказке о З. пережитки примитивных обычаев и календарных культов, ставя напр. мотив маскарада в связи с весенней (масляничной) обрядностью.

Своей популярностью сказка о З. бесспорно обязана своему главному образу — образу беззащитной, безвинно гонимой кроткой девушки, безропотно переносившей все оскорбления, незаметно выполняющей всю черную работу в хозяйстве, робко почтительной к старшим, как бы жестоки, как бы несправедливы они ни были; образу, входящему в длинную вереницу безропотных матерей, беззаветных жен, покорных дочерей, противопоставляющих жестокой воле отцов и мужей лишь беспредельное повиновение и всепрощение; образу, порожденному средневековым строем с его церковным мировоззрением и патриархальным укладом семьи.

Действительно: образ З. одинаково удивляет и церковному учению о смирении (humilitas) и наставлениям средневековых домостроев о почитании домочадцев к домовладыке. Чудесная награда, венчающая



ЭМИЛЬ ЗОЛЯ

Портрет работы худ. Эдуарда. Манэ. Лувр

З. в конце сказки, когда, осыпанная золотом и серебром, она становится невестой королевского сына, — лишь результат ее долготерпения; напоминает эта награда Небесный Иерусалим и Жениха, к-рые сулила церковь многогражданной Мудрой Деве — душе барского холопа, серва и раба. С другой стороны, в жестокой участи, постигающей в позднейших версиях сказки злых сестер, чувствуется — как это бывает в художественной продукции третьего сословия и, позднее, крестьянства — стремление установить этическое равновесие, сыграть роль поэтической Немезиды. Характерно, что деятели Реформации и Ренессанса не раз прибегают к образу З. «Кайн — безбожный злодей — великий владыка на земле, а кроткий и богобоязненный Авель должен быть З. и во власти его» («Застольные речи Мартина Лютера»).

Бесчисленные варианты устной сказки о З. соединяют сюжетное ядро о гонимой падчерице и ее заслуженном возвышении с мотивами или феи-покровительницы, или помощных животных, или мертвой матери-заступницы; окончательное оформление фабулы с ее центральным моментом — придворным балом — должно было осуществиться уже позднее, в условиях послефеодальной Европы.

В литературу сюжет З. проникает в эпоху расцвета классицизма — во Франции XVII века. Проникает он через сказку для детей, полудирически, полудидактически трактующую сюжеты устной литературы. З. французского сборника сказок Перро [1628 — 1703], близкого ко двору, — настоящая аристократка. Дочь дворянина, не привыкшая ни к какой работе, она томится на кухне. Обладающая утонченным вкусом (сестры всегда советуются с ней о нарядах) и знанием правил хорошего тона (уходя поспешно с бала, она не забывает попрощаться с родителями принца), она рождена блистать при дворе, где могла бы полностью развить еще одно из присущих ей качеств — изысканное лукавство (З. доставляет большое удовольствие водить за нос на балу злых сестер, оказывая им всяческое любезное внимание). Если в устной сказке предполагается волшебная помощь, когда на ногу крошечной работающей девушки приходится в пору крохотной туфелька, то для французской З. это вполне естественно. Недаром волшебница говорит З.: «Но ты знаешь, что главный признак хорошего воспитания и благородного происхождения — это хорошая обувь». И весьма характерно для полудирической трактовки сюжета звучит у Перро заключительная мораль (достойная басни Ла Фонтэна) о том, что талант, кротость и беспримерный разум пропадают беспечно, если «нет ни туфли, ни крестной».

Против «галльского легкомыслия» трактовки сюжета направлена сказка немецкого романтизма, стремящаяся уловить и запечатлеть подлинный дух «народного творчества»

и «тевтонского простосердия». Немецкая З. (появившаяся в «Детских и домашних сказках» бр. Grimm, 1812, как известно теперь, основательно перерабатывавших свои записи) олицетворяет те же добродетели, что Лотта и Доротея Гёте. Дочь «богатого человека», она свято чтит заповедь мещанской морали — «будь всегда доброю и бога не забывай». Место на кухне, у домашнего очага — не позорное место для трудолюбивой, работающей девушки — «кто хочет хлеб есть, тот поди-ка его заработай».



В. Клаудиус. Иллюстрация к «Золушке» (нем. изд. сказок бр. Grimm)

Награда, к-рую З. получает в конце концов при помощи волшебницы, достается ей за прилежание и любовь к труду. Порок в лице праздных сестер несет достойное и жестокое наказание: голуби, помощники Золушки в работе, выклеивают им глаза «за их злобу и лукавство».

Из лит-ры для детей, где он повторяется в бесконечных вариантах, сюжет З. переходит и в «большую лит-ру», лишаясь только (в соответствии с поэтикой утверждающейся здесь буржуазного реализма) своих фантастических компонентов. Место помощницы — феи или мертвой матери-заступницы — занимает обычно «благожелательный богач» — этот *deus ex machina* типичного для середины века филантропического разрешения социальных конфликтов. Так В. Гюго использует мотив З. в «Несчастных», изображая страдания крошки Козетты в трактире Тенардь и ее избавление Жаном Вальжаном: здесь сохранены даже такие детали старой сказки, как сидение З.-Козетты в грязном уголке. Перенеся

сюжет в реалистическую обстановку Франции 20-х гг., Гюго устраняет сказочное явление принца; но сказочные реминисценции проходят лейтмотивом через весь эпизод. Козетта, любясь прекрасной куклой, думает о том, что «надо быть королевой или принцессой, чтобы иметь такую вещь». Когда она берет куклу дочерей трактирщицы, лицо последней принимает выражение «лица царицы, которая увидала бы мужика в голубой орденской ленте своего сына». И когда Жан Вальжан дарит Козетте



Г. Дорэ. Иллюстрация к «Золушке»

дорогую куклу, она «испытывает то же, как если бы ей внезапно сказали: „Девочка, ты — королева Франции“».

Охотно пользуется мотивом З. и другой корифей буржуазного романа — Диккенс, воспринявший его из «семейного романа» (м-с Аустин и др.). Маленькая калека-швея, Дженни Рэн («Наш общий друг»), играет в З. и крестную со своим покровителем — добрым старым евреем Риа. Мечтами о З. утешается маленькая Эми («Давид Копперфильд»), но эти мечты приводят ее лишь к гибели. Печально оборачивается судьба и для З. — крошки Доррит («Крошка Доррит»): карета, увозящая ее к богатству, увозит ее лишь к новому горю. Диккенс — слишком большой реалист, чтобы не ощутить фальши благополучной развязки сюжета. Он заостряет его обратным разрешением (новая бедность приносит крошке Доррит желанное счастье).

К концу столетия, по мере обострения социальной борьбы, «филантропическая» трактовка образа Золушки становится все менее возможной, все более опошляется. Отсюда —

ироническое освещение сюжета З. Историю «современной З.» передает, напр., О. Генри в рассказе «Замечательный профиль». З. — машинистка в отеле — возбуждает горячие симпатии старухи-миллионерши, к-рая берет ее к себе. Причина этой внезапной нежности та, что профиль девушки ужасно напоминает профиль женской головки, изображенной на серебряном долларе. После недолгого роскошествования машинистка, не выдержав скарденности старухи, уходит на старое место. В конце концов З. находит своего «принца» — газетного сотрудника Летропа, с к-рым она встретилась на одном из роскошных обедов у миллионерши. В такой пародической трактовке заканчивает свое многовековое существование сюжет З.

Библиография: Bolte J. u. Polivka J., Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm, I B., 1893; Сох М. Р., 345 Variants of Cinderella, Intr. by A. Lang, 1893. Л. 9.

ЗОЛЯ Эмиль [Émile Zola, 1840 — 1902] — французский писатель; сын инженера, построившего канал в Эксе. Один из самых значительных представителей буржуазного реализма второй половины XIX в. — Вождь, теоретик так наз. натуралистического движения, З. стоял в центре лит-ой жизни Франции последнего тридцатилетия прошлого века и был связан с крупнейшими писателями этого времени [«Обеды пяти» (1874) — с участием Флобера, Тургенева, Додэ и Эд. Гонсура, «Меданские вечера» (1880) — знаменитый сборник, включивший произведения З., Гюисманса, Мопассана и ряда второстепенных натуралистов, как Сепар, Энник и Алексис]. Свою лит-ую деятельность З. начал как журналист (сотрудничество в «L'Événement», «Le Figaro», «Le Rappel», «Tribune»); многие из его первых романов — типичные «романы-фельетоны» («Марсельские тайны» — «Les mystères de Marseille», 1867). На всем последующем протяжении своего творческого пути З. сохраняет связь с журнализмом и публицистикой (сборники статей: «Mes haines», 1866, «Une campagne», 1881, «Nouvelle campagne», 1886). Эти выступления осуществляют активное участие художника в политической жизни его времени. Политическая биография З. не богата событиями. Это — биография мелкобуржуазного демократа, выступающего в период капиталистического подъема, отсюда — антикапиталистические тенденции, имеющие очень поверхностный характер, и вместе с тем ярко выраженный реформизм, примиренчество. В последний период своей жизни З. тяготел к социалистическому мировоззрению, но все же не выходил за рамки буржуазного радикализма. Публицистика З., как и его художественное творчество, очень последовательна в этом смысле. Как высшая точка политической биографии З. должно быть отмечено его участие в деле Дрейфуса, которое обнажило с такой полнотой противоречия капиталистической Франции 90-х гг., — знаменитое «J'accuse» («Я обвиняю»), стоявшее писателю изгнания в Англию [1898].

Первые лит-ые выступления З. относятся к 60-м гг. — «Сказки к Нинон» (Contes à Ninon, 1864), «Исповедь Клода» (La confession de Claude, 1865), «Завет умершей» (Le vœu d'une morte, 1866), «Марсельские тайны». Стремительно молодой З. подходит к своим основным произведениям, к центральному узлу своей творческой деятельности — двадцатитомной серии «Ругон-Маккары» (Les Rougon-Macquarts). Уже роман «Тереза Ракен» (Thérèse Raquin, 1867) заключал в себе основные элементы содержания грандиозной «Естественной и социальной истории одного семейства в эпоху Второй империи». Искусство З. надо рассматривать как закономерный этап в развитии буржуазного стиля — творчество автора «Ругон-Маккаров» представляется необходимым звеном процесса, в который включены Гюго, Бальзак, Флобер. Серия «Ругон-Маккары» представляет собой грандиозную картину социальных отношений в эпоху Второй империи, но сам художник мыслил свое произведение прежде всего — как «естественную историю», как исследование, основанное на принципе наследственности и замкнутое в границах физиологии, определяющей психику действующих в романе лиц. З. тратит очень много усилий, чтобы показать, как законы наследственности

сказываются на отдельных членах семьи Ругон-Маккаров. Вся огромная эпопея связана тщательно разработанным планом, опирающимся на принцип наследственности — во всех романах серии выступают члены одной семьи, настолько широко разветвленной, что отростки ее проникают как в самые высокие слои буржуазной Франции, так и в глубочайшие низы ее. Последний роман серии включает родословное древо Ругон-Маккаров, к-рое должно служить путеводителем по крайне запутанному лабиринту родственных отношений, положенных в основу системы грандиозной эпопеи. Действительным и подлинно-глубоким содержанием произведения является конечно не эта сторона, связанная с проблемами физиологии и наследственности, а те социальные изображения, которые даны в «Ругон-Маккарах». С той же сосредоточенностью, с какой автор систематизировал «естественное» (физиологическое) содержание серии, мы должны систематизировать и понять ее социальное содержание, интерес к-рого исключителен.

Стиль З. противоречив в своей сущности. Прежде всего — это стиль мелкобуржуазный в чрезвычайно ярком, последовательном и завершенном выражении. — «Ругон-Маккары» не случайно являются «семейным романом», — Золя дает здесь очень

полное, непосредственное, очень органическое, во всех своих элементах жизненное раскрытие бытия мелкой буржуазии. Видение художника отличается исключительной целостностью, емкостью, но именно мещанское содержание интерпретируется им с глубочайшим проникновением. Здесь мы вступаем в область интимного — начиная с портрета, занимающего видное место, до характеристик предметной среды (вспомним великолепные интерьеры Золя), до тех психологических комплексов, которые возникают перед нами, — все дано в



Из современных карикатур к процессу Дрейфуса

исключительно мягких линиях, все сентиментализировано. Это — своеобразный «розовый период», подлинная стихия «мещанского счастья», очень непосредственное выражение мелкобуржуазного восприятия. Роман «Радость жить» (La joie de vivre, 1884) может рассматриваться как наиболее целостное выражение этого момента в стиле З. Здесь с наибольшей полнотой осуществилась тенденция поэтизировать мещанское содержание.

Намечается в романах З. и стремление обратиться к идиллии — от реального бытоизображения к своеобразной мещанской фантастике. В романе «Страница любви» (Une page d'amour, 1878) дано идиллическое изображение мелкобуржуазной среды с сохранением реальных бытовых пропорций. В «Мечте» (Le Rêve, 1888) реальная мотивировка уже устранена, дается мещанская идиллия в облаченной фантастической форме. Нечто подобное встречаем мы и в романе «Преступление аббата Мура» (La faute de l'abbé Mouret, 1875) с его фантастическим Параду и фантастической Альбиной. Идиллизм этот симптоматичен — он является формой представления, связанной с неустойчивостью, деградацией класса. Розовая иллюзия возникает на почве разложения.

«Мещанское счастье» дано в стиле З. как нечто падающее, вытесняемое, отходящее

в небытие. Все это стоит под знаком ущерба, кризиса, имеет «роковой» характер. В названном уже романе «Радость жить» рядом с целостным, полным, глубоким раскрытием мелкобуржуазного бытия, которое поэтизируется, дана проблема трагической обреченности, надвигающейся гибели этого бытия. Роман своеобразно построен: таяние денег определяет развитие драмы добродетельных Шанто, хозяйственная катастрофа, уничтожающая «мещанское счастье», представляется основным содержанием драмы. Еще полнее это выражено

разносторонних проявлений. Прежде всего, — это мелкий буржуа, переживающий драму хозяйственного распада. Таков Мур в «Завоевании Плассана», этот новый мещанский Иов, таковы добродетельные рантье Шанто в романе «Радость жить», таковы героические лавочники, сметаемые капиталистическим развитием, в романе «Счастье дам».

Это — первичное, наиболее открытое, простейшее выражение мещанской психологии у З. Здесь обнажаются корни противоречий. От этой исходной формы мы переходим к ее последовательному

развитию. Мелкие буржуа, стремящиеся к духовному совершенствованию, моральной чистоте и все же неспособные остаться победителями даже в борьбе с самими собой; мелкие буржуа, утратившие внутреннюю цельность, мечтающие о гармоническом единстве своей сущности и все же оказывающиеся людьми «с трещиной», как Елена в «Странице любви», — таково выражение этого характера: социальная неустойчивость приводит здесь мещанина к высотам морали.

Святые, мученики и страдальцы, как трогательная Полина в «Радости жить» или несчастная Рене в романе «Добыча» (La curée, 1872), или нежная Анжелика в «Мечте», к-рую так близко напоминает

Альбина в «Преступлении аббата Мура», — вот новая форма социальной сущности «героев» З. Люди этих характеризуют пассивность, безволие, христианское смирение, покорность. Все они отличаются идилическим прекраснодушием, но все они смяты жестокой действительностью. Трагическая обреченность этих людей, их гибель, несмотря на всю привлекательность, красоту этих чудесных созданий, роковая неотвратимость мрачной судьбы их, — все это является выражением того же конфликта, к-рый определял драму Мура, чье хозяйство рушилось, в патетическом романе «Завоевание Плассана». Сущность здесь одна, — различна только форма явления.

Как наиболее последовательная форма психологии падающей мелкой буржуазии даются в романах З. многочисленные правдоискатели. Все они куда-то стремятся, охвачены какими-то надеждами. Но сразу же выясняется, что надежды их тщетны, а стремления слепы. Загрязненный Флоран из романа «Чрево Парижа» (Le ventre de Paris, 1873), или несчастный Клод из «Творчества» (L'œuvre, 1886), или прозябающий романтик-революционер из романа «Деньги» (L'argent, 1891), или мятущийся Лазарь из «Радости жить» — все эти искатели одинаково беспочвенны и бескрылы. Никому



Е. Рюдо (Rudaux, 1840 — 1886). Иллюстрация к «Сказкам к Ниню»

в романе «Завоевание Плассана» (La conquête de Plassans, 1874), где распад мещанского благополучия, хозяйственная катастрофа интерпретируется как трагедия, имеющая монументальный характер. Мы встречаемся с целой серией таких «падений», — постоянно осознаваемых как события космической важности [залупавшееся в неразрешимых противоречиях семейство в романе «Человек-зверь» (La bête humaine, 1890), старый Бодю, Бурра в романе «Счастье дам» (Au bonheur des dames, 1883)]. Когда рушится его хозяйственное благополучие, мещанин убежден, что рушится весь мир, — такой специфической гиперболизацией отмечены хозяйственные катастрофы в романах З.

Намечается характерная тенденция — с одной стороны, мелкобуржуазная сущность утверждается как нечто положительное, представляющее основную жизненную ценность, с другой — констатируется глубочайший кризис бытия мелкой буржуазии, его обреченность. Это получает свою конкретизацию в основном герое мещанских романов Золя. Мелкий буржуа, переживающий свой закат, получает у З. полное и законченное выражение. Он дается в многочисленных расщеплениях, выявляющих отдельные стороны сущности его класса в эпоху кризиса, он дается как единство

из них не дано достигать, никто из них не поднимается до победы. Противоречивость мещанского сознания эпохи кризиса, половинчатость его находит здесь выражение.

Таковы основные оформления героя З. Как видим, они разносторонни. Тем более полным и конкретным оказывается то единство, в котором они сходятся. Психология падающего мелкого буржуа получает у З. необыкновенно глубокую, целостную интерпретацию.

Два романа о рабочем классе — «Западня» (*L'assomoir*, 1877) и «Жерминаль» (*Germinal*, 1885) — представляются характерными произведениями в том смысле, что здесь в мелкобуржуазном мировосприятии преломляется проблема пролетариата. Эти романы можно назвать романами о «классовом соседстве». Художник охвачен «социальным состраданием» к классу, тесному, как и мелкая буржуазия, капиталистической действительностью; вместе с тем он представляет бытие рабочего класса со всей ограниченностью, свойственной мещанскому сознанию. Поэтому «Западня» оказывается мещанской драмой в рабочем обличии, а «Жерминаль» ставит проблему классовых противоречий капиталистического общества в типично реформистском освещении; революционная тенденция этого романа Золя ограничена рамками мелкобуржуазного критицизма. Недаром З. сам предупреждал, что его романы о рабочих имеют своей целью упорядочение, усовершенствование системы отношений буржуазного общества и отнюдь не «кромольны». В этих произведениях конечно имеется много объективно-истинного в смысле изображения современного З. пролетариата, но мера этой объективности определяется тем обстоятельством, что романы З. возникли как форма практики мелкой буржуазии, отнесенной капиталистическим развитием.

Бытие этой социальной группы в произведениях З. полно величайшего трагизма. Все здесь охвачено смятением, все стоит под знаком неотвратимости рока. Пессимизм мещанских романов З. находит выражение в их своеобразном, «катастрофическом» строении. Всегда противоречие разрешается так, что трагическая гибель является необходимостью. Все эти романы З. имеют одинаковое развитие — от потрясения к потрясению, от одного пароксизма к другому развертывается действие, чтобы докатиться до катастрофы, все взрывающей.

Это трагическое осознание действительности очень специфично для З. — здесь лежит характерная особенность его стиля. Вместе с этим возникает отношение к мещанскому миру, к-рое можно назвать сентиментализирующим. Мы встречаемся с уже отмеченным идеализмом З., стремлением к идеализации класса, обреченность к-рого уже понята художником.

Так утверждает себя мелкобуржуазная сущность в стиле Золя, находя здесь свое глубочайшее, непосредственное, полное

выражение. Однако она составляет лишь один из существенных моментов развития его стиля, а не всеобъемлющее его содержание. З. был художником падающей мелкой буржуазии. Но он выступал в период стремительного капиталистического подъема; как и породивший его класс, он стоял в определенном отношении к капиталистическому миру. Проблема этого отношения ставится в искусстве З. с величайшей сосредоточенностью. Бесспорно, что наиболее



Худ. Франсуа Тевено (F. Theveno), грав. Миллер (Miller). Илл. к роману «Страница любви» (Париж, 1895)

содержательным, глубоким и своеобразным искусством З. становится на том этапе своего развития, когда от драмы мелкобуржуазного распада художник обращается к интерпретации причин этой драмы, когда он делает попытку познать противостоящую ему капиталистическую действительность. Так, рядом с мелкобуржуазной сущностью налична в произведениях З. сущность другая, ей противоположная.

В романе «Деньги» биржа возникает как нечто противоположное деградирующей мелкой буржуазии; в «Счастье дам» грандиозный универсальный магазин раскрывается как утверждение новой действительности; железная дорога в романе «Человек-зверь», рынок со всей сложнейшей системой товарного хозяйства в романе «Чрево Паракса», городской дом, представленный как

грандиозная «*machine pour vivre*», — все это явления, противоположные мещанской сущности. Характер интерпретации этих новых образов резко отличен от изображений мещанского плана. Здесь властвуют вещи, человеческие переживания отнесены проблемами хозяйствования и организации, с совершенно новыми материями обращается художник — его искусство освобождается от мещанского сентиментализма. Образ-вещь, получающий исключительно важное

значение в искусстве монополистической буржуазии, впервые во всей практике буржуазного стиля дан в такой развернутой форме у З. Это перемещение интереса от субъективной психологии к объективным материальным процессам, от движения людей к движению вещей, что в последующем развитии буржуазного стиля приведет к «обезличению», своеобразной «монополизации» изображения, к торжеству организационно-технических мотивов в нем, — все это в творчестве З. возникает как момент познания эпохи капиталистического подъема, глубочайшего внедрения в нее. Мелкобуржуазный художник раскрывается в своем отношении к капиталистической действительности, в приближении к ней, в примирении с нею — его мышление является выражением практики тех групп мелкой буржуазии, к-рые приспособляются к капиталистическому наступлению, превращаются

даже в сотрудников опрокинувшего их капитализма. Это не означает, что прошлое забыто, — драма «отгеснения» остается еще очень болезненной, но самая возможность столь глубокого и последовательного постижения сущности капиталистической эпохи открывается лишь через связь с ней. Возникают в произведениях З. новые человеческие фигуры. Это уже не мещанские Иовы, не страдальцы, не тщетные искатели, а хищники. Им все удается. Они всего достигают. Аристид Саккар — гениальный пройдох в романе «Деньги», Октав Муре — капиталистический предприниматель высокого полета, хозяин магазина «Счастье дам», бюрократический хищник Эжен Ругон в романе «Его превосходительство Эжен Ругон» [1876] — вот новые образы. Золя дает достаточно полную, разностороннюю, развернутую концепцию его — от хищника-стяжателя вроде аббата Фожка в «Завоевании Плассана» до настоящего рыцаря капиталистической экспансии, каким является Октав Муре. Постоянно подчеркивается, что несмотря на различные масштабы, все эти люди — хищники, захватчики, вытесняющие добропорядочных людей того патриархального мещанского мира, который, как мы видели, поэтизировался.

Образ хищника, капиталистического дельца, дан в одинаковом аспекте с вещным образом (рынка, биржи, магазина), к-рый занимает в системе стиля З. столь существенное место. Оценка хищничества переносится и на вещный мир. Так, парижский рынок и универсальный магазин становятся чем-то чудовищным. В стиле З. предметный образ и образ капиталистического хищника надо рассматривать как единое выражение, как две стороны капиталистического мира, познаваемого мелкобуржуазным художником, приспособляющимся к новому социально-экономическому укладу.

Если мещанская сущность в стиле З. отличалась ограниченностью и непосредственностью своего выражения, то иной представляется интерпретация образа капиталистической эпохи. С одной стороны, капиталистический мир принимается как необходимость, познается как действительность, побеждающая и полная значения, с другой — он рассматривается как нечто внешнее, постороннее, враждебное. Если мелкобуржуазное поэтизировалось, то это новое — оценивается критически. Такое отношение выражается не только в подчеркнутой «чудовищности» характеристик новой действительности, не только в обнажении «аморальности» ее, но и в том, что постоянно развитие образа капиталистического хищника, выражающего несправедливость общественной системы, дается вместе с его развенчиванием (вспомним, как Аристид Саккар ставился в романе «Деньги» под «жаркающий» лейтмотив: хищник должен погибнуть).



О. Clairin. Иллюстрация к «Западнее Золя (изд. галереи «Обели»)»

значение в искусстве монополистической буржуазии, впервые во всей практике буржуазного стиля дан в такой развернутой форме у З. Это перемещение интереса от субъективной психологии к объективным материальным процессам, от движения людей к движению вещей, что в последующем развитии буржуазного стиля приведет к «обезличению», своеобразной «монополизации» изображения, к торжеству организационно-технических мотивов в нем, — все это в творчестве З. возникает как момент познания эпохи капиталистического подъема, глубочайшего внедрения в нее. Мелкобуржуазный художник раскрывается в своем отношении к капиталистической действительности, в приближении к ней, в примирении с нею — его мышление является выражением практики тех групп мелкой буржуазии, к-рые приспособляются к капиталистическому наступлению, превращаются

В романе «Счастье дам» дано столкновение двух сущностей — мешанской и капиталистической. На костях разоряющихся мелких лавочников возникает огромное капиталистическое предприятие — весь ход конфликта представлен так, что «справедливость» остается на стороне тесных. Они побеждены в борьбе, уничтожены фактически, но морально они торжествуют. Это разрешение противоречия в романе «Счастье дам» очень характерно для З. Художник раздваивается здесь между прошлым и настоящим: с одной стороны, он глубочайшим образом связан с рушащимся бытием мелкой буржуазии, с другой — он уже мыслит себя в единстве с новым укладом, он свободен уже настолько, чтобы представлять себе капиталистический мир в его действительных связях, в полноте его содержания. З. является одновременно и художником падающего мешанства и художником торжествующего капитализма. В этом — основное звено стиля З., здесь надо искать объяснения всей сложности и своеобразия этого явления.

З. выступает как художник, выражающий основные тенденции эпохи капиталистического подъема, т. е. он осуществляет в известной мере практику капиталистической буржуазии. Это прежде всего связано с научностью творчества З., с его стремлением поднять лит-ое «производство» на уровень научных знаний своего времени. Капиталистическая буржуазия являлась в этот период классом, заинтересованным в научном мышлении, поскольку она осуществляла реконструкцию хозяйственной системы. З. в этом смысле является прямым выразителем капиталистической тенденции своего времени. Его творческий метод получил обоснование в специальной работе — «Экспериментальный роман» (Le roman expérimental, 1880). Здесь мы видим, насколько последовательно художник проводит принцип единства научного и художественного мышления. «„Экспериментальный роман“ есть логическое следствие научной эволюции нашего века», говорит Золя, подводя итог своей теории творческого метода, являющейся перенесением в литературу приемов научного исследования (в частности З. опирается на работы знаменитого физиолога Клода Бернара). Вся серия «Ругон-Маккарь» осуществлена в плане научного исследования, проведенного в соответствии с принципами «Экспериментального романа». Научность З. является свидетельством связанности художника с основными тенденциями эпохи капиталистического наступления.

Мелкобуржуазный художник создает искусство, в котором капиталистический мир находит свое глубокое и последовательное раскрытие. Так осуществляется в стиле З. единство этих противоположностей двух сущностей — мелкобуржуазной и капиталистической.

Перед нами художник французской мелкой буржуазии, деградирующей в условиях

высокоразвитого капитализма. Наличие ряда характерных особенностей в сознании художника свидетельствует о том, что он представляет специфическую группу этой мелкой буржуазии, разлагаемой капиталистическим развитием.

З. явился выразителем тех ее слоев, к-рые во второй половине XIX в., в эпоху усиленного капиталистического подъема, выделяли кадры технической интеллигенции.



Грав. Гильом (Ch. Guillaume). Иллюстрация к роману «Преступление аббата Мура» (Paris)

Золя — продукт этой своеобразной кристаллизации — выразил характерный для этой прослойки процесс освобождения мешанина от своего прошлого, критики этого прошлого и приспособления к капиталистической действительности.

Анализ стиля З. может подтвердить это. Грандиозная серия «Ругон-Маккарь» перенасыщена элементами планирования, схема научной организации этого произведения представлялась З. существеннейшей необходимостью. План научной организации, научный метод мышления — вот основные положения, к-рые можно считать исходными для стиля З.

Больше того, он был фетишистом плана научной организации произведения. Его искусство постоянно нарушает границы его теории, но самая природа планового и организационного фетишизма З. вполне специфична. Здесь сказывается характерный способ представления, отличающий идеологов технической интеллигенции. Организационная оболочка действительности постоянно принимается ими за всю действительность, форма замещает содержание. З. выражал в своих гипертрофиях плана и организации типичное сознание идеолога технической

интеллигенции. Приближение к капиталистической эпохе осуществлялось через своеобразную «технизацию» мелкого буржуа, осознавшего свое неумение организовать и планировать (за это неумение его всегда бичует З. — ср. «Счастье дам»); познание эпохи капиталистического подъема у З. реализуется через плановый, организационно-технический фетишизм. Теория творческого метода, развернутая З., специфика его стиля, обнажающаяся в моментах, обращенных



Гравюра Ш. Лабора (Ch. Labord) к «Мана» [1928]

к капиталистической эпохе, восходит к этому фетишизму.

Роман «Доктор Паскаль» (Docteur Pascal, 1893), завершающий серию «Руон-Маккары», может служить примером такого фетишизма — вопросы организации, систематизации, конструирования романа выделяются здесь на первое место. В этом романе раскрывается и новый человеческий образ. Доктор Паскаль — это нечто новое по отношению и к падающим мещанам и к побеждающим капиталистическим хищникам. Инженер Гамелен в «Деньгах», капиталистический реформатор в романе «Труд» (Travail, 1901) — все это разновидности нового образа. Он недостаточно развернут у З., он только намечается, только становится, но сущность его уже вполне ясна. Перед нами — единство, в котором сливаются мещанская сущность в ее идиллическом выражении и капиталистическая сущность в ее «облагороженной» форме. (Особенно отчетливо это новое содержание конкретизируется в романе-утопии «Труд». Здесь дано очень полно раскрытое примирение всех

противоречий капиталистического мира через «сочетание» мещанского патриархализма с капиталистической индустриализацией. Грандиозная электрифицированная фабрика, символ капиталистического подъема, уживается здесь с идиллически сохраняющимися мещанским укладом. Наиболее последовательное выражение этой концепции дано в фигуре Луки Фромана, гениального реформатора, — в нем слиты воедино побежденный и победитель, хищник и его жертва, мещанин и капиталист.) Фигура доктора Паскаля является первым схематическим наброском реформистской иллюзии, в которой находит свое выражение тот факт, что мелкая буржуазия, форму практики которой представляет стиль З., «технизировавшись», примиряется с капиталистической эпохой.

Типичные черты сознания технической интеллигенции, прежде всего фетишизм плана, системы и организации, переносятся на ряд образов капиталистического мира. Таков напр. Октав Муре из «Счастья дам», не только великий хищник, но и великий рационализатор. Капиталистическая действительность, к-рая еще недавно оценивалась как мир враждебный, теперь осознается в плане некоей «организационной» иллюзии. Хаотический мир, зверская жестокость к-рого еще недавно доказывалась, теперь начинает представляться в розовых одеждах «плана», планируется на научных основах не только роман, но и общественная действительность. З., всегда тяготевший к тому, чтобы превращать свое творчество в орудие «реформирования», «улучшения» капиталистической действительности (это отражалось в дидактизме и риторизме его поэтической техники), теперь приходит к «организационным» утопиям. Незаконченная серия «Евангелий» («Плодovitость» — «Fécondité», 1899, «Труд», «Справедливость» — «Vérité», 1902) выражает этот новый этап в творчестве З. Моменты организационного фетишизма, всегда свойственные З., здесь получают особенно последовательное развитие. Мещанский реформизм становится здесь все более захватывающей, господствующей стихией. В «Плодovitости» создается утопия о планомерном воспроизводстве человечества, это евангелие превращается в патетическую демонстрацию против падения рождаемости во Франции. В романе «Труд» — утопия о гармоническом, облагороженном, освобожденном от своей хищнической жестокости, беззубом капитализме. Это — евангелие примирения с капиталистической эпохой.

В промежутке между сериями — «Руон-Маккары» и «Евангелия» — Золя написал свою антиклерикальную трилогию «Города»: «Лурд» (Lourdes, 1894), «Рим» (Rome, 1896), «Париж» (Paris, 1898). В этих произведениях мы имеем момент перехода к концепции мещанского утопизма, к-рая осуществлена в «Евангелиях». Драма аббата Пьера Фромана, ищущего справедливости, дана как



Иллюстрация к «Западне», Гравюра худ. А. Н. Лёвёлле [1840 — 1900]

момент критики капиталистического мира, открывающей возможность примирения с ним. Сыновья мятущегося аббата, снявшего рясу, выступают как евангелисты реформистского обновления.

И. Анисимов

ЗОЛЯ В РОССИИ. — З. приобрел популярность в России несколькими годами ранее, чем во Франции. Уже «Contes à Ninon» были отмечены сочувственной рецензией («Отечественные записки», 1865, т. 158, стр. 226—227). С появлением переводов двух первых томов «Ругон-Маккаров» («Вестник Европы»,

ней решение проблемы построения тенденциозной беллетристики (см. П. Б о б о р ы к и н, Реальный роман во Франции, «Отеч. зап.», 1876, кн. 6 и 7). Усвоение З. консервативными кругами носило эпизодический характер. «Русский вестник» воспользовалась бледной обрисовкой республиканцев в «La fortune de Rougon» и «Le ventre de Paris» для борьбы с враждебной идеологией радикалов. С марта 1875 по декабрь 1880 З. сотрудничал в «Вестнике Европы». 64 «Парижских письма», напечатанных здесь, составились из социально-бытовых очерков, рассказов, литературно-критических корреспонденций, художественной и театральной критики и излагали впервые основы «натурализма». Несмотря на успех, корреспонденции З. вызвали разочарование радикальных кругов в теории экспериментального романа. Это повлекло за собой при малом успехе у нас таких произведений З., как «L'assomoir», «Une page d'amour», и скандальной известности «Нана» падение авторитета З. (см. В. Б а с а р д и н, Новейший Нана-турализм, «Дело», 1880, кн. 3 и 5; С. Т е м л и н с к и й, Золяизм в России, М., 1880). С начала 80-х гг. стало заметно лит-ое влияние З. (в повестях «Варенька Ульямина» Л. Я. Стечкиной, «Краденое счастье» Вас. И. Немировича-Данченко, «Псарня», «Влучка», «Молодые» П. Боборыкина). Это влияние было неглубоко, сильнее всего оно сказалось на П. Боборыкине и М. Белинском (И. Ясинском). В 80-х и первой половине 90-х гг. романы З. не пользовались идеологическим влиянием и бытовали преимущественно в буржуазных читательских кругах (переводы печатались регулярно в «Кн. неделе» и «Наблюдателе»). В 90-х гг. З. приобрел вновь в России крупное идейное влияние в связи с отголосками дела Дрейфуса, когда вокруг имени З. и у нас поднялась шумная полемика (ср. напр. «Эмиль Золя и капитан Дрейфус. Новый сенсационный роман», вып. I—XII, Варшава, 1898). Последние романы З. выходили в русских переводах в 10 и более изданиях одновременно. В 900-х гг., особенно после 1905, интерес к З. заметно спал, чтобы вновь возродиться после 1917. Еще ранее романы З. получили функцию агитационного материала в среде пролетарских читателей [см. «Труд и капитал», повесть по роману З. «В конях» («Жерминаль»), Симбирск, 1908], однако революционные моменты творчества З. проявились в полной мере лишь сейчас [см. В. М. Фриче, Эмиль Золя (Кому пролетариат ставит памятники), М., 1919]. С современной лит-рой З. роднит его установка на индустриализм и антирелигиозные и антишовинистические тенденции, последовательно проведенные в романах. Наконец особого внимания пролетарских писателей заслуживает научный подход З. к художественному творчеству, методичность и плановость его работы.

М. Клеман



De la Barre. Золя в своем поместье в Медане

1872, кн. 7 и 8) началось усвоение его широкими читательскими кругами. Роман «Le ventre de Paris», переведенный одновременно «Делом», «Вестником Европы», «Отечественными записками», «Русским вестником», «Искрой» и «Библ. деш. и общедост.» и вышедший в двух отдельных изданиях, окончательно утвердил репутацию З. в России. В 70-х гг. З. был усвоен гл. обр. двумя группами читателей — радикальными разночинцами и либеральной буржуазией. Первых привлекли зарисовки хищнических нравов буржуазии, использованные у нас в борьбе с увлечением возможностями капиталистического развития России. Вторые нашли у З. материал, уяснявший их собственное положение. Обе группы проявили большой интерес к теории научного романа, видя в

Библиография: I. Почти все романы и большая часть рассказов Золя перев. на русск. яз. и изданы отдельно и в Собр. сочин., изд. бр. Пантелеевых («Вестник иностранной лит-ры»), 29 тт., СПб., 1895 — 1898; изд. Фукса, перев. под ред. Луицич, М., 48 тт., Киев, 1904; изд. «Прощешие», под ред. и со вступ. ст. Анныкова Е. и Батушкова Ф., 25 тт., СПб., 1909 — 1914; с 1925 «ЗИФ» выпускает «Полное собр. сочин.» З. со статьями, примеч. и иконографией, под общей ред. Эйхенгольца М. Д. К настоящему времени [апр. 1930] вышло 13 тт. (ср. отзыв Локко К., Золя в новом издании, «Печать и рев.», 1923, V, и Гурвич В., Золя, «Кн. и рев.», 1929, VII); *Ceuvres complètes illustrées d'Emile Zola*, Bibliothèque-Charpentier, P., 1906; *L'Acrienne*, 1860; *Contes à Ninon*, 1864; *La confession de Claude*, 1865; *Thérèse Raquin*, 1867; *Madeleine Férat*, 1868; *Les Rougon-Macquarts*, *histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, 20 vol., 1871 — 1883; *Lourdes*, 1894; *Rome*, 1896; *Paris*, 1898; *Fécondité*, 1899; *Travail*, 1901; *Vérité*, 1903; *Le roman expérimental*, 1880; *Le naturalisme au théâtre*, s. a.

II. Темляцкий С., Золяизм, Критич. этюд, изд. 2-е, испр. и доп., М., 1881. Статьи: Боборыкин П. Д. («Отечественных записках», 1876, «Вестник Европы», 1882, I, и «Наблюдатель», 1882, XI, XII); Арсеньев К. («Вестник Европы», 1882, VIII; 1883, VI; 1884, XI; 1886, VI; 1891, IV, и в «Критических этюдах», т. II, СПб., 1888); Андреевич В. («Вестник Европы», 1892, VII); Слонимский Л. З. («Вестник Европы», 1892, IX); Михайловский Н. К. («В Полное собр. сочин.», т. VI); Брандес Г. («Вестник Европы», 1887, X, и в Собр. сочин.); Барро, Э. Золя, его жизнь и литературная деятельность, СПб., 1895; Пелле-тевич Ж., Французская литература XIX в., М., 1894; Шепелевич Л., Наши современники, СПб., 1899; Кудрин Н. Е. (Русанов), Э. Золя, Литературно-биографический очерк, «Русское богатство», 1902, X (я в «Галерее современных французских знаменитостей», 1906); Анчиков Евг., Э. Золя, «Мир божий», 1903, V (в книге «Предтечи и современники»); Вейгерова З., Э. Золя, Кратко-биографический очерк, «Вестник Европы», 1903, IX (в «Лит-ых характеристиках», кн. II, СПб., 1905); Лозинский Евг., Педагогические идеи в произведениях Э. Золя, «Русская мысль», 1903, XII; Веселовский Ю., Э. Золя как поэт гуманист, «Вестник воспитания», 1911, I, II; Фриче В. М., Э. Золя, М., 1919; Его же, Очерк развития зап.-европейской литературы, Гиз, М., 1922; Эйхенгольд М., Э. Золя [1840—1902], «Печ. и рев.», 1928, I; Rod E., A propos de l'Assomoir, 1879; Férdaş B., La physiologie expérimentale et le roman expérimental, Claude Bernard et E. Zola, P., 1881; Alexis P., Emile Zola, notes d'un ami, P., 1882; Maurasant G., de, Emile Zola, 1883; Hubert, Le roman naturaliste, 1885; Wolf E., Zola und die Grenzen von Poesie und Wissenschaft, Kiel, 1891; Shegarr R. H., Zola: biographical and critical study, 1893; Engewer T. H., Zola als Kunstkritiker, Berlin, 1894; Lotse H. F., Über Zolas Sprachgebrauch, Greifswald, 1895; Gaufiner, Étude syntaxique sur la langue de Zola, Bonne, 1895; Lotse H. F., Wörterbuch zu den Werken Zolas und einiger anderen modernen Schriftsteller, Greifswald, 1896; Laporte A., Zola contre Zola, P., 1896; Monestés J. L., La vraie Rome: réplique à Zola, 1896; Rauber A. A., Die Lehren von V. Hugo, L. Tolstoy und Zola, 1896; Laporte A., Le naturalisme ou l'immoralité littéraire. E. Zola, l'homme et l'œuvre, P., 1898; Le Bourgeois, L'œuvre de Zola, P., 1898; Brunetière F., Après le procès, 1898; Bürger E., E. Zola, A. Daudet und andere Naturalisten Frankreichs, Dresden, 1899; Macdonald A., Emile Zola, a study of his personality, 1899; Vizetelly E. A., With Zola in England, 1899; Ramond F. C., Les personnages des Rougon-Macquarts, 1901; Conrad M. G., Von Emil Zola bis G. Hauptmann. Erinnerungen zur Geschichte der Moderne, Lpz., 1902; Bouvier, L'œuvre de Zola, P., 1904; Vizetelly E. A., Zola, novellist and reformer, 1904; Lepelletier E., Emile Zola, sa vie, son œuvre, P., 1909; Patterson J. G., Zola: characters of the Rougon-Macquarts novels, with biography, 1912; Martino P., Le roman réaliste sous le second Empire, P., 1913; Lemm S., Zur Entstehungsgeschichte von Emil Zolas «Rougon-Macquarts» und den «Quatre Evangiles», Halle a. S., 1913; Mann H., Macht und Mensch, München, 1919; Oehlert R., Emil Zola als Theatredichter, Berlin, 1920; Rostand E., Deux romanciers de Provence: H. d'Urfé et E. Zola, 1921; Martino P., Le naturalisme français, 1923; Seillière E. A. A. L., Emile Zola, 1923; Baillet A., Emile Zola, l'homme, le penseur, le critique, 1924; France A., La vie littéraire, v. I (pp. 225—239), 1925; Franco A., La vie littéraire, v. II (La pureté d'E. Zola, pp. 284—292), 1926; Delfoux L. et Zavier E., Le Groupe de Médan, P., 1927; Josephson M. A., Zola and his time, N.-Y., 1928; Doucet F., L'esthétique de Zola et son application à la critique, La Haye, s. a.; Bainville J., Au seuil du siècle, études critiques, E. Zola, P., 1929; Les soirées de Médan, 17/IV 1880 — 17/IV 1830, avec une préface inédite de Léon Hennique, P., 1930.

III. Пикапов Н. К., Два века русской литературы, изд. 2-е, Гиз, М., 1924 (см. тему «Золяизм в России»); Мандельштам Р. С., Художественная литература в оценке русской марксистской критики, изд. 4-е, Гиз, М., 1928; Laporte A., Emile Zola, l'homme et l'œuvre, avec bibliographie (pp. 247 — 294), 1894.

ЗОМЛЕТЕЛИ Ной [1880 —] — современный грузинский пролетарский писатель. Сын крестьянина, детство и молодость провел в деревне; переселившись в город, враждовал среди революционно-настроенных рабочих. Печататься начал в 1899. С первых произведений главным мотивом творчества З. является борьба за политическую свободу рабочих и деревенской бедноты. Жандармские репрессии и расправы с революционерами усиливают боевую настроенность поэта. В годы реакции после революции 1905 З. призывает «орлиным взглядом смотреть на будущее». После Октябрьской революции З. от общих революционных тем переходит к отображению рабочего быта.

Библиография: На грузинск. яз. Зомлетели издавался несколько раз. На русск. яз. не переведен. Г. Т.

ЗОНИН Александр Ильич [1901 —] — современный литературовед. В 1918 вступил в РКП (б) и отправился на фронт как политработник, участвовал в боях за Kronstadt, имеет орден Красного знамени. С 1921 — на лит-ой и партийной работе, в 1930 — окончил лит-ое отделение ИКП.

В 1923 вступил в группу «На посту» и ВАПП (см.), вел в ней, а затем в «На лит-ом посту» активную работу. С начала 1928 до конца 1929 был вне РАППа, расходясь с нынешним руководством по творческим вопросам. З. вместе с группой коммунистов сделал политическую ошибку, защищая концепцию В. Ф. Переверзева. Вместе с другими свою ошибку признал в начале 1930. Работает над проблемами литературоведения и творчеством отдельных писателей.

Библиография: У истоков пролетарской литературы, «Прибой», 1927; За пролетарский реализм, «Прибой», 1928; К вопросу о социальных мотивах творчества Л. Н. Толстого, «Под знаменем марксизма», 1928, IX — X; Naturalный человек в творчестве Толстого, «Лит-ра и марксизм», 1929, кн. I; Образы и действительность, «Московский рабочий», 1930.

ЗОНТАГ Анна Петровна, урожд. Юшкова [1786 — 1864] — популярная в свое время писательница для детей. Племянница, ровесница и друг поэта В. А. Жуковского. По совету последнего и пользуясь его теоретическими указаниями, З. и начала свою лит-ую деятельность. Больше всего З. написала в 30—40-х гг., хотя многие ее книги переиздавались в течение всего XIX в. — «Священная история для детей» [1837] выдержала 9 изд. З. сотрудничала также в детских журналах, издавала сборники для детей. Перевела «Историю Англии для детей» Диккенса, пересказывала и переводила сказки Перро, Гауфа, многие рассказы и комедии Шмидта, Гувальда, Гизо, мисс Эджворт и др. иностранных детских писателей. Произведения ее сентиментальны, проникнуты моралью и классовыми предрассудками, отражают идеологию культурного дворянства того времени. Теперь книги З. сделались

библиографической редкостью и имеют только историческое значение.

Библиография: П. Бекетова Н. А., Зонтаг Анна Петровна, «Материалы по истории русской детской литературы, 1750 — 1855, т. I, вып. I, изд. ИМВР, М., 1927 (монография, летописки, список произведений). Н. Б.

ЗОРИЧ А. [1900 —] — псевдоним современного советского журналиста. Начал печататься в 1919 в украинских провинциальных газетах, последнее время сотрудничает в ряде центральных изданий. Преобладающая тема фельетонов и очерков З. — провинциальная косность и деревенская темнота, унаследованные революцией от царской России. Преодоление их дается низовым работникам с огромным трудом: на основе темноты и бескультурья пышно расцветают головоотяпство и вредительство присосавшихся к власти людей, показанных З. с большой убедительностью и хорошим знанием «типажа». Последняя группа фельетонов З., отличающаяся резко выраженным публицистическим заданием, посвящена связанным с деревней незаметным героям и энтузиастам Октября. Хорошо зная деревенский быт, З. схематическую фельетонную форму насыщает всевозможными бытовыми аксессуарами, местным лексическим материалом. З. выступает одним из убежденных сторонников необходимости так называемых «красок» в фельетоне — литературных отступлений и художественного вымысла (см. его теоретическую статью в «Журналисте», 1926, кн. XI). Изобилующие художественными деталями, облеченные в оправу новеллы, сказа и т. д. фельетоны З. обычно легко отделяются от газетного листа и близки к жанрам художественной литературы.

Библиография: Г. О цветной капуте, Биб-ка «Огонек», М., 1925; Глушь. Очерки, изд. «Молодая гвардия», М., 1925; О зонтиках, о рапирах и проеме, Рассказы, «ЗИФ», 1925; Буква закона, Фельетоны, изд. Биб-ки «Прессентор», М., 1926; Министр на Гединаса, Рассказы, «Прибой», Л., 1927; Ровно в четыре, Газ, М. — Л., 1928; Нехорошее слово, Рассказы, изд. журн. «Смеялка», М., 1928; Рассказ с идеологией, Сб. рассказов, изд. то же, М., 1928; В стране гор, «ЗИФ», 1929.

П. Соболев Ю., Газетчики великой эпохи, «Заря Востока» 14 авг. 1927; Лучацкий М., Советский фельетон, «Комсом. правда» 30 янв. 1927; Советский фельетон, «Журналист», 1926, № 1. Чисто формальный анализ фельетонов Зорича см.: Шкловский В., Зорич, «Журналист», 1925, № 6—7, и др. материалы в «Журналисте», 1925—1927; Фельетон, Сб. статей, Л., 1927; Владиславов И. В., Литература великого десятилетия, т. I, Газ, М., 1928.

М. Луцанский

ЗОРОАСТР — см. «Заратустра».

ЗОРЯН Степан [1890 —] — армянский беллетрист. Сын крестьянина. Первоначальное образование получил в городском училище, по окончании к-рого занялся самообразованием. Начал писать с 17 лет. Первый этап творчества З. охватывает дооктябрьский период. В рассказах, относящихся к этому времени, он отражает быт и нравы затерянной в глуши армянской деревни и монотонную жизнь провинциального городка. Перед читателем развертывается целая галерея мастерски нарисованных портретов маленьких людей, тонущих в болоте мещанства, запросы к-рых замыкаются узким кругом личных интересов и быденных забот. Объекты его вдохновения — в деревне: крестьянин-хлебопашец, придавленный

тяжестью неимоверной нужды, крестьянка, подрастающее в обстановке безысходной нищеты молодое поколение, помощники земледельца — рабочий скот, — волю, быки, приходящее изо дня в день в упадок хозяйство. Жизнь промышленных центров и классовая борьба остались вне кругозора писателя. Октябрьская революция вызвала перелом в творчестве Зоряна. Об этом свидетельствует сборник рассказов «Война». Здесь в ряде рассказов он вскрывает психологию тех, кто шаг за шагом подготовлял восстание, опрокинувшее старый строй; в оценке развертывающихся событий и людей он исходит из борьбы рабочего класса, его чаяний, побед и достижений. В рассказах «Предревкома» и «Дочь библиотеки» явления общественной жизни и людей З. рассматривает под углом зрения советской действительности, отрицая все, что идет вразрез с этой действительностью. З. — один из даровитых попутчиков в лит-ре советской Армении. Сюжеты последних произведений З. взяты из периода гражданской войны и жизни современной советской армянской деревни.

Библиография: I. На армянск. яз.: Грустные люди, Сб. рассказов, Эривань, 1918; Плетель, Сб. рассказов, Эривань, 1923; Война, Сб. рассказов, Эривань, 1925; Азаран Бибула, Эривань, 1925; Цовал, Сб. рассказов, Эривань, 1925; Девушка из библиотеки, Эривань, 1926; Предревкома, Эривань, 1927; Огонь, Сб. рассказов, Эривань, 1927; Беспирзорник Аршо, Эривань, 1928. Переведены на русск. яз.: Девушка из библиотеки, изд. Газ РСФСР, М., 1929; Предревкома, изд. Газ РСФСР, М., 1929.

П. Сурхатян, Армянская литература, т. I, Эривань, 1926, стр. 467 — 468; Атаян Р., Журн. «Гранка дикерума», Эривань, 1927, № 5, стр. 70—80. Е. М.

ЗОЩЕНКО Михаил Михайлович [1895 —] — современный русский юморист. Р. в Полтаве, в семье художника. Учился на юридическом факультете Петербургского университета, но курса не кончил и в 1915 ушел добровольцем на фронт. После революции З. «скитался по многим местам России. Был плотником, ездил на звериный промысел в Новую Землю, был салонным подмастерьем, служил телефонистом, милиционером, был агентом розыска, карточным игроком, конторщиком, актером, служил снова на фронте добровольцем — в Красной армии» (автобиография З. в ст. «Серапионовы братья о себе» — в журнале «Лит-ые записки», 1922, кн. 3). Первый рассказ З. появился в «Петербургском сборнике» в 1922.

Основной жанр З. — комическая новелла. Даже фельетоны его всегда выливались в форму новеллы, и из. их — типичный для Зощенко новеллистический сказ (см. сборник его фельетонов — «Мелочи жизни», Л., 1927). Неизменный герой юмориста — городской мещанин послереволюционного времени, чаще всего — мелкий служащий. Основной фон новелл З. — густой мещанский быт со всеми оттенками его послереволюционного колорита; характерные события и мотивы — любовные неудачи, жилищные неудовольствия, всевозможные материальные затруднения, столкновения и скандалы на

улице, в трамвае, в пивной, в обывательской квартирке. Так. обр. общая тема рассказов З. — комические проявления мелких и ограниченных житейских интересов обывателя-горожанина, обостренных условиями послереволюционного времени и забавно оттененных его претензиями на культурные запросы, на философские рассуждения, порой на политическую идеологию. С этим повторяющимся без конца образом тесно связан основной комический прием З. — пестрый и ломанный яз., которым говорят и герои его новелл и сам автор — рассказчик. Язык этот характеризуется большой лексической пестротой. Грубоватая, специфически разговорная речь, глубоко впитавшая в себя некоторые канцелярские обороты, сочетается с поверхностно усвоенными элементами абстрактной терминологии, книжной или политической. Здесь встречается и неуместное употребление книжных словечек («собачонка системы пудель», «только одно заглавие, что квартира»), и неумение справиться с формами сложного синтаксиса («так что мне наступили на ногу, вследствие к-рой образовался нарыв»), и разномысленные формы яз. и мышления, к-рые в контексте новелл З. звучат как пародия.

В творчестве З. легко различить две струи. Новеллы, вошедшие в сборник «Уважаемые граждане», большей частью представляют собой коротенькие, веселые курьезы. Их герои — мелкие мещане, приспособившиеся к послереволюционным условиям и почувствовавшие даже некоторый подъем самосознания после прежней приниженности. Здесь часто фигурирует комический мотив ложно понятого чувства собственного достоинства, блестящим выражением которого служит фраза «за что боролись»; здесь мы встречаем нередко смешное злоупотребление политическими лозунгами или аргументами идеологического порядка при самых обыкновенных обывательских коллизиях, напр. при уличных или трактирных скандалах (см. новеллы «Рабочий костюм», «Письма в редакцию», «Честный гражданин» и др.). Все эти новеллы представляют образцы чистого комизма, зачастую чрезвычайно поверхностного. Иной характер носят более ранние «Рассказы Назара Ильича господина Синябрюхова», «Рыбья самка», «Лялька Пятьдесят» и все «сентиментальные повести» З. В них показаны мещане, утратившие после революции устойчивость своего материального и социального положения и терпящие всевозможные неудачи в делах, в семейной жизни и т. д. Все новеллы этого типа у З. довольно длинные. Они содержат пространные философские рассуждения о смысле человеческой жизни; рассуждения звучат особенно смешно, так как преподносятся в сугубо мещанских выражениях. Однако, как ни комично-ничтожны интересы и понятия этих героев, в их судьбе заключен подлинный трагизм, и комизм этого ряда новелл переходит в юмор, зачастую

напоминающий Гоголя (так в сюжете и в языке повести «Коза» можно найти сходство с «Шинелью»).

Высмеивая своих героев, З. как автор никогда не противопоставляет им себя и не подымается выше их кругозора. Один и тот же шутовской сказ окрашивает не только все без исключения новеллы З., но и его авторские предисловия и его автобиографию. Анекдотическая легковесность комизма, отсутствие социальной перспективы отменяют творчество З. мелкобуржуазной и обывательской печатью.

В некоторых рассказах З. пытается также рисовать бывших людей, аристократов («Последний барин», «Люди»). Это изображение преломляется им через схематическое и наивное представление мещанства о чуждом ему классе.

Библиография: 1. Издания Зощенко многочисленны. Многие его рассказы переиздавались по несколько раз в сборниках под разными заглавиями. Важнейшие сборники: *Уважаемые граждане*, «ЗИФ», М., 1926 (изд. 3-е, М., 1927); *Рассказы*, изд. «Картонный домик», П., 1923; *Рассказы*, Рассказы, П., 1923; *О чем пел соловей*, Сентиментальные повести, Гиз, Л., 1927 (изд. 3-е, «Прибой», Л., 1929); *Нервные люди*, изд. «Пролетарий», Харьков, 1927; *Собр. сочин.*, изд. «Прибой», Л., 1929 (п. на вышли тт. I и II); *Сборник фельетонов З. «Мелочи жизни»*, Л., 1927; *Письма к писателю*, Изд-во писателей в Ленинграде, 1929; *Автобиография Зощенко — в журн. «Лит-ые записки»*, П., 1922, кн. III («Серапионовым братьям о себе»), более краткая — в сб. «Писатели», под ред. В. Лидина, изд. 2-е, М., 1928.

П. Воронский А., На стыке, М.—П., 1923 (гл. Лит-ая хроника); Горбачев Г., Современная русская литература, Гиз, Л., 1928; Браун Я., Десять странников в «космическое ничто», «Сибирские огни», 1924, кн. I; Вешняев В., Разговор по душам, «На лат-ом посту», 1927, кн. XI—XII; Михаил Зощенко, Статья и материалы, изд. «Academia», Л., 1928 (здесь: Зощенко М., О себе, о критиках и о своей работе; Шкловский В., О Зощенке и большой литературе; Бармин А. Г., Пути Зощенки; Виноградов В. В., Язык Зощенки (Библиографическая справка)).

Ш. Владиславлев И. В., Литература великого десятилетия, т. I, Гиз, М., 1928.

ЗУБОВ Андрей Никифорович [Pitu-Ono, 1900 —] — коми поэт и автор ряда учебников для коми-пермяцких школ; участвовал в борьбе против белогвардейцев, затем работал в Коми издательстве (г. Устьынское) — «Штаб коми культуры», где и начал писать. В 1927 окончил педагогический факультет Пермского университета.

Произведения З. первого периода его творчества носят агитационный характер. Он воспеваеет Октябрьскую революцию как освободительницу национальностей. В последнее время З. начал писать сатирические стихотворения, направленные против темных сторон быта коми-пермяков. З. хорошо знает фольклор и умеет мастерски пользоваться им в своих произведениях. Его стихи весьма популярны во всех деревнях коми-пермяцкого края.

Библиография: 1. Лит-ра на коми языке — Гора дэюль (Звоная дудка), Коми изд-во, Устьынское, 1923.

П. Лыткин В. П., Коми языкысь (Коми писатели), Центрвазд, 1928; Журнал «Орды» (Тропинка), Устьынское, Н. Ш.

ЗУДЕРМАН Герман [Hermann Sudermann, 1857 —] — немецкий писатель. В 1887 дебютирует романом «Frau Sorge» (Госпожа Зобота). Но славу З. принесла первая его драма «Честь», поставленная в 1889 на сцене берлинского Lessing-Theater. В дальнейшем имя З. часто переплетается с именем

Г. Гауптмана, который в этом же году и на сцене того же театра пьесой «Перед восходом солнца» начал свою драматургическую деятельность. Георг Брандес считает, что в писательском поколении 80 — 90-х гг. Гауптман и З. были самыми талантливыми драматургами. При этом у З. датский критик находит даже «больше красок на палитре». С такой характеристикой согласиться одному трудно. Гауптман несомненно — зачинатель сценического натурализма на немецкой



сцене, З. — только легко приспособляющийся эпитон. На всем его творчестве — неизменная печать чужих влияний. Драматургический прием Дюма-младшего, его «pièce de théâtre», З. с большим умением и знанием сцены превращает в немецкий «Sittenstück», отражая жизнь немецкого бюргера и ставя перед ним ряд моральных проблем в духе того же заимствованного у Дюма нравоучительного резонирования. Такие «резонеры» — граф Траст в его «Чести» и «благородный» пастор в пьесе «Родина» и др. Прием накопления внешне-театрального, иногда весьма трескучего эффекта З. тоже бесспорно заимствует у французов, в частности у Сарду. Это влияние французской мещанской драмы переплетено у З. с традициями немецкого патриархально-семейного романа. Подражая Ибсену, тогдашнему властителю дум и переопеничку моральных ценностей, З. в то же время не чужд слезливому сентиментализму, заимствованному чуть ли не у Коцебу. Он твердо помнит, что немецкая публика приняла ибсеновскую «Нору» с измененным концом — Нора не бросает мужа и детей, а остается. Такой «дерзости», такого крушения «устоев», как уход из семьи, немецкий буржуа не мог бы допустить. Повесть Ибсена с «Gartenlaube» — популярным немецким журналом для семейного чтения — и составляла самое характерное в творчестве З. Она определяла его стиль. На таком компромиссе нового с патриархально-старым основан был и быстрый успех З. у публики.

Он умел говорить ей подчас даже довольно горькие истины, но никогда не пугал «грушением устоев». Идея противопоставления кулака - кровососа «гуманному» фабриканту («Каменотесы»), декламационно-либеральное рассуждение на тему «честь и деньги» («Честь»), взятый напрокат у Ибсена добрый пастор («Родина») — все это, одобренное слезой социального «жаления», охотно слушал мелкий буржуа. Ибо это не колебало его классовых твердьей, не угрожало его «счастью в уголке», его психологии собственника. Такое чисто этическое разрешение социальных «грехов» даже льстило его мещанскому либерализму. Но объективно З. все же во многом смывал грим мещанского фарисейства и благополучия, и часть его пьес поэтому в свое время даже слегка задерживалась немецкой цензурой («Гибель Содомы», «Иоанн Креститель» и др.) Из пьес З. наиболее известны: «Честь» [1889], «Гибель Содомы» [1890], «Родина» [1893], «Бой бабочек» [1894], «Счастье в уголке» [1895], трилогия «Morituri» [1896], «Иоанн Креститель», «Три соколиных пера» [1898], «Огни Ивановой ночи» [1900], «Да здравствует жизнь» [1902], «Сократ» [1903], «Каменотесы» [1905], «Среди цветов» [1906]. В 1902, отвечая на нападки части театральной критики, З. напечатал злой памфлет «Verrohung in der Theater-Kritik» (Огрубление театральной критики), вызвавший, в свою очередь, отповедь Гардена в его журнале «Zukunft» (Будущность), известного театрального критика Альфреда Керра и др.

Из романов и повестей З., кроме «Госпожи Заботы», надо отметить: «Кошачью тропу», «Свадьбу Иоланты», «Былое», «Историю тихой мельницы», «Желание». Если в своих драмах З. является резко выраженным натуралистом, то в романах и новеллах он скорее продолжает романтическую традицию. Сюжеты эти далеки от повседневной жизни, отличаются мрачностью и трагизмом (заканчивающаяся смертью любовь двух братьев к одной женщине и двух сестер к одному мужчине — «История тихой мельницы»), герои — люди великих страстей или исключительных нравственных качеств. Изложение в этих произведениях З. растянуто, язык не соответствует характеру персонажей, чужд местного и классового колорита, которым отличается яз. его драматических произведений. Это — яз. немецкой интеллигенции, и на нем говорят все действующие лица романов З., от крестьян до аристократов. В своих лучших романах З. ставит этические проблемы (самопожертвования, преступления и раскаяния, ответственности не только за поступки, но и за желания) и разрешает их в духе Ницше, под влиянием к-рого находится, высказываясь против христианской морали и славы сильную, цельную, гармоничную личность, борющуюся и наслаждающуюся. Большое внимание уделено в беллетристических произведениях З. семейным отношениям, проблемам пола и наследственности, непреодолимой и для

личности, способной противопоставить среде свою волю и наложить на нее свой отпечаток.

В 1927 Германия торжественно праздновала 70-летие З.

Русский зритель впервые познакомился с З. в 1891 во время гастролей известного немецкого актера Поссарта. Он привез «Честь». В том же году «Честь» была поставлена на русском яз. в Москве в театре Корша. С тех пор З. вплоть до революции занимал весьма видное место на русской театральной афише. Особой популярностью пользовались его «Родина», «Честь» и «Бой бабочек». В роли девочки Розы в «Бое бабочек» в свое время имела шумный успех В. Комиссаржевская. И до сих пор, изредка, пьесы З. появляются на русской сцене.

Библиография: I. На русск. яз.: Собр. драмат. сочин., перев. под ред. К. Вальмонта, 2 тт., изд. Скирмунта, М., 1902 — 1903 (лучшее изд.); То же, изд. 2-е, М., 1908; Собр. сочин., 2 тт., изд. бр. Пантелеевых, СПб., 1902; Собр. сочин., изд. журн. «Родина», СПб., 1905 (плохой перевод). Отд. изд.: Свадьба Иоланты и др. рассказы, перев. А. Веселовской со вступ. ст. Г. Брандеса о Зудермане, М., 1885; Песнь пещер, Роман, перев. Н. Самойловой и А. Полоцкой, СПб., 1909; Розы, Лучи солнца, Прощальный визит, Принцесса, изд. «Современ. проблемы», СПб., 1910. Многие выпущено изд. «Польза», «Звезда» и др. За последние годы: Хвалёные гимны Клавдиана, Драма в 5 акт., перев. Е. Троповского, изд. «Мысль», П., 1923; Моя юность, Мемуары, перев. Г. И. Гордона, изд. «Петроград», П., 1924; Шальной профессор, Роман, перев. Г. И. Гордона, изд. «Прибой», Л., 1927; Жена Стефена Тромхолта, Роман, перев. Б. Евгеньева и Е. Э. Блок, предисловие Р. Кулла, изд. «Время», Л., 1928.

II. Зиновьева Э. Кастровые тенденции в современной художеств. литературе, «Образование», 1903, I, II, IV; Фриче В. М., Очерки современной литературы, «Правда», 1905, XI; Троицкий Л. Д., Сочин., т. XX, Гиз, М. — Л., 1926; Штейгер Э., Новая драма; Аксельрод, Литературно-критические очерки; Брандес Георг, Menschen und Werke (русск. перев. в Собр. сочин. Г. Брандеса, т. XI, изд. Фукса); Камегау, Hermann Sudermann; Littmann, Das deutsche Drama; Gnad, Literarische Essays; Robert Arnold, Das moderne Drama; Kerr Alfred, Das neue Drama; Найден, Статьи в журн. «Zukunft» с ноября 1902 по январь 1903; Schoen, Hermann Sudermann, poète dramatique et romancier; Fasslaender F., Ibsen — Sudermann — Hauptmann.

III. Мандельштам Р. С., Художеств. литература в оценке русской марксистской критики, изд. 4-е, Гиз, М., 1926. *Зм. Бескин*

ЗУТТНЕР Берта, фон [Bertha von Suttner, 1843 — 1914] — австрийско-немецкая писательница, дочь австрийского фельдмаршала. Рано примкнула к группе мюнхенских социально настроенных натуралистов и

опубликовала свой первый роман «Inventarium einer Seele» в журнале той же группы — «Gesellschaft» [Общество (выходил с 1883 в Мюнхене)]. Ряд ее повестей и новелл был напечатан в периодической печати под псевдонимом В. O u l o t. В 1888 З. выпустила «Роман писателя» (Schriftstellerroman) из жизни художников и писателей, а в 1899 характерный для идеалов этой группы интеллигенции роман «Эпоха машин» (Das Maschinenzeitalter). Другие произведения З. этого времени: «Ein Manuskript» [1884], «High Life» [1886], «Erzählte Lustspiele» [1889] и т. п., пользовались меньшим успехом. Но мировую известность получила ее книга «Die Waffen nieder» [Долой оружие, 1889; имеется несколько русск. перев.: СПб., 1892; СПб., 1893 (изд. Павленкова, с предисл. Р. Сementковского); СПб., 1902, и др.; продолжением ее является роман «Marthas Kinder» (Дети Марты, 1902)], написанная сознанием военного дела и человеческой психики; это — протест против войны во имя всеобщего разоружения и мира, протест в первую очередь с точки зрения матери и жены во имя прав любви и человека. С этого времени З. посвящает себя гл. обр. пропаганде идей буржуазного пацифизма; она руководила Венским союзом друзей мира и с 1892 издавала орган международного бюро мира в Берне — журнал «Die Waffen nieder» (выходил в Дрездене). В 1905 ей была присуждена нобелевская премия.

З. — писательница с большим историко-культурным кругозором, но довольно ярко повествуя об ужасах капиталистической войны, З. не видит ее доподлинных причин и в борьбе против войны поэто-му ограничивается пацифистски-гуманистическими рецептами.

Библиография: I. Кроме упомянутого романа «Долой оружие» на русск. яз. перев. Э. Именовой ром. «В целях», изд. Поповой, СПб., 1904; Memoiren, 1908; Gesammelte Schriften, 12 Bde, 1906 — 1907; Der Kampf um die Vermeidung des Weltkrieges, 1917.

II. Katscher L., Bertha von Suttner, die «Schwärmerin für Güte», Dresden, 1903; Fried A. H., Bertha von Suttner, 1908; Key Ellen, Fl. Nightingale und Bertha von Suttner, Zwei Frauen im Kriege wider den Krieg. Ф. Ш.

ЗЫРЯНСКАЯ ЛИТ-РА И ЯЗЫК — см. «Коми лит-ра и язык».

И

ИАГИЕР Пиеро [Piero Jahier, 1884 —] — современный итальянский писатель. Р. в Генуе, выходец из бедной еврейской семьи, занимавшейся сельским хозяйством. Литературную деятельность начал в 1911, в кружке, образовавшемся при журналах «La Voce» и «Unità» (Флоренция). В нем участвовали Прецдолини, Палини, Муссолини и Сальвемини; в целом кружок этот представлял собой смесь разных политических течений: социалистов-анархистов, националистов и индивидуалистов. Здесь под влиянием Джованни Папини И. скатывается от материализма к мистицизму. В этот период он переводит Клоделя, печатает литературно-критические статьи. Его первая книга, написанная еще под влиянием левого литературного течения, «Risultanza in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi» (смысл жизни Джино Бианки, 1915), посвящена «чиновнику, к-рый еще не стал человеком, и человеку, к-рый еще не стал чиновником». Со вступлением Италии в мировую войну И. переходит в лагерь националистов. Он записывается добровольцем и на фронте издает журнал «Astico»; в 1918 выпускает сборник стихов «Canti di soldati», переработанный им в 1920 под заглавием «Con me e con gli alpini». В 1919 издает автобиографическую повесть «Ragazzo», к-рая и считается лучшим его произведением. В 1920 выпускает сборник с предисловием: «Proudhon P. G., La guerra e la pace. Pagine scelte». Все остальные его работы насыщены вероискательским мистицизмом. И. — блестящий стилист, но содержанию однако не подыравшийся над обычным уровнем писателя-националиста. с. у.

ИБН-АЛЬ-МУТАЗА — см. «Арабская литература».

ИБН-АЛЬ-ФАРИД — см. «Арабская лит-ра».

ИБН-КУЗМАН — см. «Арабская лит-ра».

ИБН-ТУФАЙЛЬ — философ, медик и астроном арабской Испании XII в., автор романа-трактата «Хайй ибн Якзан» — «Живой сын неспящего» (т. е. бога). Герой романа вырастает на необитаемом острове, куда был занесен волнами или где он, по другому преданию, более привлекающему

автора, появился на свет путем самозарождения в «первичной глине». Выкармливает его газель, потерявшая детеныша; подрастая Хайй научается подчинять себе окружающую природу и отвлеченно мыслить, самостоятельно добывая всю сумму философских знаний человечества и достигая в конце экстатического единения с божеством. Роман, художественно написанный, можно отнести к огромной семье «Робинзонов», но, в отличие от буржуазных робинзонад XVII — XVIII вв., автора — идеолога мусульманского феодализма — интересуют не технические открытия и завоевания героя (как Дефо), не нравственное его просветление и исправление (как напр. Кампе), не возможность основания идеальной общины (как в «Острове Фельзенбурге» Шкабеля), а выработка одинокой личностью строго логического мирозерцания и «полной истины путем слияния с божественным интеллектом». Основные идеи романа: одинокий и одаренный человек развивается правильнее, чем член общества. Эти противоположные воззрения «аристократа ума», как и амальгама аристотелизма с неоплатонизмом, очень характерны для той эпохи (см. «Арабская лит-ра»).

Библиография: 1. Роман Ибн-Туфайля издан с французским переводом Gauthier в Алжире, 1900; русский перекл. — изд-во «Всемирная лит-ра», М., 1920.

2. Крымский А., История арабов и арабской литературы, М., 1911; Brockelmann К., Geschichte der arabisch. Literatur, Weimar-Berlin, 1897 — 1902. *Л. Н.*

ИБН-ХАМДИС — см. «Арабская лит-ра».

ИБРАГИМОВ Галимджан [1887—] — современный крупнейший татарский писатель, научный работник и общественный деятель, член ВКП (б). Р. в духовной семье в деревне Султанмуратово, Стерлитамакского уезда, бывш. Уфимской губернии. До 11 лет учился в сельской татарской и русской школе, затем в медресе старого типа в Оренбурге, откуда был исключен за принадлежность к джадидской группе. Переехав в Уфу, И. поступил в медресе Галия, в высшее восточное мусульманское учебное заведение джадидского направления, курса к-рого ему однако не удалось окончить. И. долгое время занимался педагогической деятельностью.

Как революционер И. выступает впервые среди шакирдов (учащихся в медресе) в 1906, затем работает среди мусульманских студентов в Киеве [1912 — 1913]. В дни Февральской революции И. редактирует газету левых эсеров в Уфе. В январе 1918 И. — член Учредительного собрания, переезжает в Петроград, как левый эсер избирается на III Всероссийском съезде советов во ВЦИК. И. работает в мусульманском комитете при Наркомнаде, затем направляется в тыл Колчака для подпольной работы, а в последние годы работает в качестве председателя академического центра Татнаркомпроса, председателя комиссии по переводу и изданию на татарском языке сочинений Ленина, редактирует журналы «Безнеп-Юль», «Маариф» и т. д. В ряды ВКП (б) И. вступил в 1920.

И. выступил в татарской литературе в 1907 с рассказом «Изгнание из медресе Заки-Шакирда», напечатанным в органе шакирдов-реформистов «Эль-Ислах», к-рый был встречен татарской читательской массой с огромным интересом. В этом рассказе, как и в последующих художественных очерках, рассказах и романах, И. дает яркую картину борьбы старого быта, традиций и устоев жизни с молодым буржуазно-реформаторским революционным движением. И. ставит в татарской художественной литературе проблему взаимоотношений между женщиной и мужчиной, дает образ восставшей против семейного и общественного гнета татарской женщины. В произведениях первого периода И. — писатель-реалист, бытовик. В годы реакции, когда крупные татарские литераторы (Тукаев, Гафури, Дердент и др.) поют о разбитых надеждах, о суетности жизни, впадают в мистику, И. не составляет исключения. Однако в отличие от других Ибрагимов сравнительно быстро освобождается от романтически-пессимистических настроений, и в дальнейших произведениях — «Дети природы», «Наши дни» и т. д. — он снова реалист. К этому времени относится его крупные лит-ые работы.

В 1917 — 1919 И. принимает активное участие в политической жизни, литературой он занимается очень мало. Советский период литературной деятельности И. отличается от предыдущих своей тематикой и приемами. И. пишет ряд повестей, одну пьесу и романы: «Дочь казака», «Красные цветы», «Алма чуар» и вторую часть романа «Наши дни», в к-рых рисует картины классовой борьбы, гл. обр. в татарской деревне, эпизоды гражданской войны, изображает борьбу крестьянской молодежи в Октябрьскую революцию. В 1928 И. выпустил (законченный уже в 1926) большой роман «Глубокие корни», который явился крупным событием в татарской пролетарской лит-ре. «Глубокие корни» ярко живописуют классовую борьбу в современной татарской деревне.

И. имеет большие заслуги и в области татарского литературного языка. Он обогатил

татарский язык, ввел много оборотов и слов из всех говоров и наречий татарского яз., способствуя созданию единого татарского литературного языка.

И. принадлежит также и ряд исторических работ, в к-рых он рассматривает отдельные этапы истории татар, истории революционного движения среди татар. Особого внимания заслуживает его большой труд «Татары в революцию 1905 года» (переведен на русск. яз.), являющийся ценным вкладом в историческую лит-ру.



Бесспорны заслуги И. как татароведа, работающего в области лингвистики. Грамматика татарского языка И., изданная в 1911, сыграла крупную роль в развитии грамматической литературы у татар, хотя сейчас имеет преимущественно историческое значение. Несмотря на то, что И. является активным коммунистом и считается марксистом-литератором, он в последние 2—3 года сделал ряд крупнейших ошибок в области культурных проблем. И. как председатель академического центра Татнаркомпроса и председатель татарской делегации на I Тюркологическом съезде в Баку 1926 занимал непримиримую позицию по вопросу о введении нового тюркского алфавита, возглавляя группу арабистов. И. сумел признать неправильность своей позиции по этому вопросу и призвал всю советскую культурную общественность осуществить латинизацию татарского алфавита. Специальное заявление об этом он опубликовал в 1927. Только после упорной борьбы с арабистами в 1928 новый тюрко-татарский алфавит окончательно победил в Татарии.

По вопросу национальной культуры И. стоял также на неправильной позиции; взгляд на национальную культуру был высказан им в его труде «По каким путям будет развиваться татарская культура». Хотя позиция И. была ближе к партийной установке по вопросу о национальной

культуре, чем позиция его противников — ваганиянцев, но все же эта позиция не совпадала с подлинной установкой партии в этом вопросе. Точка зрения И. по вопросу о национальной культуре вообще и судьбе татарской, в частности, была осуждена партийной организацией Татарии.

И. как крупный художник, литератор и татаровед занимает в татарской лит-ре выдающееся место.

Библиография: I. а) Лит-ме произведения на татарском языке: Игнание из мюзее Зани-Шакирда, Казань, 1907; Судьба татарской женщины, 1909; Из жизни молодежи, Казань, 1910; Сто лет тому назад, Оренбург, 1911; На море, Оренбург, 1911; Старый батрак, Оренбург, 1912; Муллавор, Казань, 1912; Молодые сердца, Казань, 1912; Дети природы, Казань, 1914; Наши дни, Казань, 1919; Новые люди, Казань, 1921; Сказание о красивых цветах, Казань, 1922; Люди, Казань, 1923; Дочь степей, или казанская девушка, М., 1924; Глубокие корни, Роман, Казань, 1926. На русск. яз.: Дети природы, альм. «Советская страна», № 2, и газ. «Красная Татария», 1928, № 49; Люди, Россия; Дочь степей, или казанская девушка — одна глава помещена в газете «Красная Татария», 1927, № 42. б) Исторические работы на татарском языке: Древняя исламская культура, Оренбург, 1909; Великая Октябрьская революция и диктатура пролетариата, Казань, 1923; Татары в революции 1905 г., Казань, 1925 (последняя работа переведена и выдана на русск. яз.); в) Научные работы: Семантика татарского языка, Казань, 1911; Этимология, Казань, 1911; Новая литература (учебник), Казань, 1914; Татарские поэмы, Казань, 1913; Теория татарской словесности, Казань, 1916; Уроки литературы, Казань, 1916; Новая литература, тт. I и II. Вопросы орфографии, языка и литературы, Казань, 1924; Черные маки или белая литература, М., 1924 (эта работа переведена и выдана на узбекском и турецком яз.); О пролетарской литературе, М., 1924; О судьбе татарской культуры в условиях пролетарской революции и социалистического строительства, Казань, 1927, и т. д.

II. На русск. яз.: Самозлович А. Н., англ., Ибрагимов как татаровед; Фирсов Н. Н., Г. Ибрагимов как историк-политик; Коган П. С., Поэт красоты и свободы; Саади А., Г. Ибрагимов и его литературное творчество; Востник Науш, о-на татароведения, Казань, 1928, № 8; Валидов Д. М., Очерки истории образования и литературы татар, М., 1923; Аршаруни А., Старые ошибки, журнал «Юный коммунист», 1927, № 10. А. Аршаруни

ИБСЕН Генрик Иоганн [Henrik Johann Ibsen, 1828 — 1906] — норвежский писатель, один из самых выдающихся драматургов XIX в. Р. в маленьком приморском городке Скенен, насчитывавшем в то время едва 8 тысяч жителей; отец его, богатый судовладелец, разорился, когда будущему писателю было 8 лет. В школе он отличался своими «сочинениями» и склонностью к живописи. Мечтой подростка было сделаться художником, но необеспеченному И. пришлось выбрать более хлебную профессию. В 16 лет И. поступает учеником в аптеку в Гримстате, где более крохотном городке, чем Скенен, где работает около пяти лет.

К событиям 1848 — 1849 относятся первые стихи И. — «Я писал патристические стихотворения к мадьярам, заклинал их бороться за свободу и человечество и не уступать в справедливой борьбе против тиранов», — говорит Ибсен впоследствии. Работа в аптеке ватхлого городка мало удовлетворяет юношу. Ибсен усердно готовится к поступлению в медицинскую академию, куда однако не был принят. Во время этих занятий он написал первую свою драму «Катиллина» [1849], на которую возлагал большие надежды. Пьеса эта встретила однако очень холодный прием,

некоторое сочувствие нашла только в студенческой среде. Первой поставленной на сцене пьесой И. был «Богатырский курган» [1850], написанный под сильным влиянием Эленшлегера (см.). Пьеса эта отвечала тогдашним националистически-романтическим устремлениям норвежской буржуазии. В 1851 И. совместно с О. Винье и Батен-Ганзенем начал издавать еженедельный оппозиционно-сатирический листок «Manden» (Человек). В этом же году И. был назначен инструктором Бергенского театра с обязательством ежегодной постановки одной своей пьесы. Для Бергенского театра им написаны пьесы: «Ночь на Иванов день» (не выпечатанная, ставилась в 1853), «Фру Ингер из Эстрота» [1855], «Пир в Сольхауге» [1856], «Воители в Гельголанде» [1858] и «Олаф Лилиенбранц» [1857].

В 1857 И. переехал в Христианию, где заведывал артистической частью городского театра до его закрытия. Десятилетняя практическая работа в театре, где И. приходилось выполнять функции и режиссера, и декоратора, и администратора, дала писателю много в смысле овладения техникой сцены. В 1864 И. получил после долгих хлопот пенсию от стортинга и уехал в Рим. Одной из основных причин, заставивших И. оставить родину, была крайняя враждебность норвежской критики, вызванная попытками писателя реформировать моральные устои современного общества, в частности — буря негодования и репрессии, вызванные его пьесой «Комедия любви» [1862]. Сильное впечатление на Ибсена произвело также безучастное отношение Норвегии к разгрому Пруссии Дании. Этому событию Ибсен посвятил ряд стихотворений, проникнутых национально-объединительными тенденциями («Брат в беде» и др.). С тех пор И. жил во многих городах Европы, в Норвегии бывал лишь проездом; только в 1891, уже будучи драматургом с мировым именем, он поселился в Норвегии.

И. жил и творил в эпоху превращения Норвегии из страны мелкобуржуазной в страну капиталистическую и явился самым талантливым ообразителем этого процесса. До второй половины XIX века Норвегия являлась по преимуществу страной крепкого крестьянства. В небольших городах процветали ремесло и торговля. Капитализм был не столько дальнейшим органическим этапом экономического развития страны, сколько наносной формой, вторгающейся извне под влиянием более высокого развития капитализма в других странах. Форсированное наступление промышленного капитала встречает еще не потерявший жизнеспособность торговый капитал и не расслабленную предыдущим ходом экономического развития страны мелкобуржуазно. Не изменив себя экономически, она не сдает своих позиций без боя. Скандинавская лит-ра XIX века свидетельствует о еще жизнеспособной мелкой

буржуазии, вождем и одним из талантливейших представителей к-рой явился И.

Долгие годы хозяйственной замкнутости и оторванности от экономически более развитого Запада определили глубоко-националистический характер всей литературы Скандинавии XIX в. и сказались также на политических взглядах и литературной деятельности И. Сторонник националистического движения, направленного против политического гнета Швеции и культурного засилья Дании, И. был одним из пионеров норвежского лит-ого языка.

Первые его произведения далеки от реальной действительности. Их сюжет почерпнут из исторической старины, саг и героических преданий Скандинавии. Воинствующий мелкий буржуа, И. не хочет принять современной ему действительности — поражения и перерождения его класса. Вторгающимся извне новым экономическим формам он склонен противопоставить существующие и существовавшие экономические и этические нормы, как присущие «духу» его народа. В национально-романтический период своего творчества И. идет по стопам романтиков Эленшлегера и Гарца, его национально-историческая драма проникнута идеализацией и стилизацией старины. Северный викинг, рыцарь или скальд, носитель могучих страстей — герои этих произведений («Богатырский курган», «Воители в Гельголанде», «Фру Ингер из Эстрота» и др.). Написанные в традиционной форме героической драмы (стихотворная форма, пространный монолог, запутанная интрига), произведения первого периода уже несут в себе те черты, к-рые впоследствии стали отличительными в творчестве И. Причину измелчания человека И. видит не в экономике, не в исчезновении независимого хозяина, а в самом человеке, в его психике, в проклятом духе компромисса, воцарившемся в современном обществе. И. верит и требует обновления современного человека, противопоставляет духу компромисса, калечащему людей, своего героя — цельную личность, утверждающую свое дело на своем «я». Вопросам коллизий компромисса и принципиальности целиком посвящены известнейшие пьесы И. следующего этапа его творчества: «Бранд» [1865] и «Пер Гюнт» [1867]. Герои этих драм — абстрагированные носители этих идей компромисса, с одной стороны, и принципиальности — с другой.

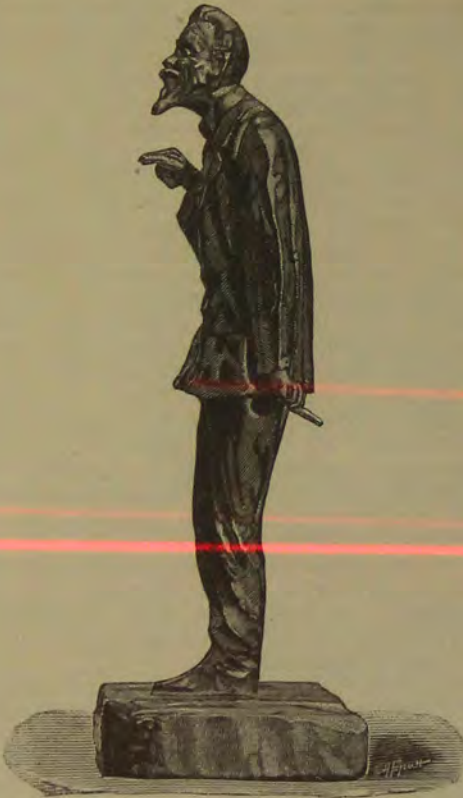
Бранд — викинг духа, апологет человеческой воли. Цель его жизни — превратить современного жалкого крохобора в цельную личность, освободить человеческую душу на основе девиза «все или ничего». Он поднимает общество фогтов и пробстов против рутинной современности. Но вождь класса, не имеющего будущего, И. взамен ненавистного «сегодня» может предложить только стремление к чему-то новому, неопределенному, ему самому неизвестному. Знамя его борьбы — ничем

не определяемая индивидуальная воля, без компромисса идущая к цели. Стремление — высшее проявление человечества. «Если бы мне предложили в одной руке свободу, а в другой стремление к свободе, — то я выбрал бы последнее», говорит Ибсен в своих «Письмах». Толпу, следующую за ним, Бранд призывает стремиться ввысь и обновить свои души. Покинутый всеми, одинокий, гибнет он среди ледников, но его поражение — по мнению Ибсена — обусловлено не отсутствием конкретных задач: Бранд остается один не потому, что ему некуда было вести толпу, а потому, что он сам еще не созрел для роли вождя и не познал своей собственной души. Первоочередная задача человека — это познать самого себя, — «внутри себя, — вот настоящий путь, собственное сердце — оно должно быть пересоздано», восклицает потерпевший фиаско Бранд. Другой герой И. этого периода, Пер Гюнт, — носитель идеи компромисса, слицетворяющий, по замыслу Ибсена, основную массу людей, должен быть переплавлен и создан заново, потому что не сумел быть самим собой, «с печатью божественного предопределения, таков, каким его господь задумал» («Пер Гюнт»).

Обе эти пьесы, а также написанная почти десять лет спустя «мировая драма» «Кесарь и галилеянин» [1873], предназначенные самим автором лишь для выражения его идейного credo, мало сличны, это — «драмы для чтения» (Lesedramen). Чтобы ярче очертить поставленную проблему, писатель не боится быть откровенно тенденциозным, не чуждается даже дидактики, на помощь привлекаются аллегория, символика и фантастика.

Рост капитализма все ярче подчеркивает зависимость человека от производственных отношений, от среды. Этого не мог не заметить Ибсен. Попрежнему веря в возможность полного «духовного» освобождения человеческой личности, И. от философской постановки проблемы переходит к отображению человека как общественной единицы. Изучение влияния среды и наследственности на человеческую психику характеризует следующий, наиболее значительный период его творчества — период натуралистической драмы. Это не значит, что его пьесы, посвященные современной действительности, являются просто объективным ее отображением. Мелкий буржуа еще пытается экономически сопротивляться, надеясь изменить современный общественный строй посредством обличения, проповеди и насмешки. Его натуралистические пьесы, переходящие иногда в памфлет, глубоко моралистичны и тенденциозны. Злободневность и бойкая занимательная интрига французской реалистической драмы Дюма-сына, Ожье и Сарду оказали сильное влияние на драму И. Но судебный процесс, простая занимательная история, отображавшаяся французской драмой, углубляется И. до

социально-философской проблемы, затрагивающей самые основы современного общества. В центре пьесы становится проблема общественного или морального порядка, и вокруг нее нанизываются факты, ее иллюстрирующие. На задний план отодвигаются даже герои, столь важное место занимавшие в его *Lesedramen*, — все персонажи получают одинаковую значимость. Для отображения жизни современного буржуа ненужным становится героический монолог,



Скульптура С. Н. Субинина. Станиславский в роли доктора Штокмана (постановка МХТ, 1900)

упраздняется также реплика в сторону, как осложняющая действие. Их место занимает обостренный диалог; характерным становится диалог-допрос (напр. сцены выяснения в «Столпах общества», «Союзе молодежи», «Норе» и других). Устраняются завязка и конфликт. О драматическом действии зритель также узнает только по рассказам персонажей. Драма дается с вполне уже назревшей катастрофой, поставлена во всю ширину проблема, в разрешении которой главная задача автора. Центральная проблема его натуралистической драмы — конфликт между долгом и совестью — отражает по существу разрыв между интересами наступающего капитализма и старыми моральными нормами. Эту проблему И. разрешает, стоя полностью на

мелкобуржуазной точке зрения. Существующие этические и моральные нормы не соответствуют природе человека. К аморальным поступкам приводит гл. обр. жажда наживы (Берник, Монзен, старик Верле и др.). Капитализм, опустошающий души людей, и торговая спекуляция становятся объектом жестокой критики И. («Столпы общества», «Союз молодежи»). Проклятое золото сделало даже брак коммерческим предприятием (браки: Берника с Бетти, Джона Габриэля с Раггильд, замужество фру Альвинг, женитьба Альмерса). Проблеме брака и положению женщины посвящено большое количество его произведений. Но и эта проблема, за постановку которой И. удостоился звания социалиста и поборника женских прав, получила у него также типично мелкобуржуазное разрешение. Истинное место для женщины, по И., попрежнему у домашнего очага, и вся его революционность в женском вопросе ограничивается требованием свободы в выборе объекта любви. Предназначение женщины — помочь мужчине обрести себя, познать возложенную на него миссию. Здесь он остается верен убеждениям первого периода своего творчества, когда писал: «Женщина — самое могущественное существо в мире. От нее зависит направлять мужчин туда, куда захочет господь бог» («Фру Ингер из Эстрота»). Осуществление ее личности, дело ее жизни — служение избраннику. Нора уходит от Гельмера не потому, что созрела для участия в общественной жизни, она менее всего поборница женских прав в общественном смысле слова, она только требует равенства, хочет быть человеком, а не куклой, в пределах брака. Общественная жизнь попрежнему принадлежит одному только мужчине. Даже свободолюбивый доктор Штокман заявляет своей жене: «Ступай себе домой и займись своим хозяйством, а мне предоставь заниматься общественными делами». Ревекка Вест, желающая «облагородить людей» и «создать в стране истинное здоровое народовластие», считает это возможным только посредством воздействия на взгляды своего избранника Росмера («Росмергольм»). Типично мелкобуржуазное преломление получают у И. и другие современные ему прогрессивные идеи. Так, перешедшая от французского натурализма проблема наследственности, занимающая большое место в произведениях И., приобретает у него заостренно фаталистическое преломление. Особенно заметно это в произведениях последнего периода его творчества.

Объективно удовлетворяя спрос буржуазии на пьесы из современной жизни и предназначая их для морального перевоспитания зрителя, Ибсен направлял острие своих общественно-значимых пьес против предрассудков, духовного убожества и полоничности класса, представителем и идеологом к-рого он сам являлся. Современный мелкий буржуа измелчал, превратился в мещанина, главной заботой которого стала

забота о хлебе. Готовый на компромисс, он ненавидит своему воинствующему вождю. «Ибсен родился и вырос и возмужал в мелкобуржуазной среде, и характер его отрицания был, так сказать, предопределен характером этой среды» (Плеханов, Г. Ибсен, Полн. собр. сочин., т. XIV). На критике мелкого буржуа-мещанина и на осуждении современного строя была основана громадная известность И., ему охотно рукоплескали даже революционеры. Но окончательное водворение капитала не приводит И. к дальнейшим революционным выводам. Разочарование в возможности преобразования современного капиталистического общества в духе радикальной мелкобуржуазной морали приводит И. к полному отказу от всякого общества, уходу от окружающей действительности. В последующем периоде — в символистически-импрессионистской драме И. — его совершенно не занимают общественные отношения.

Для класса, потерявшего активно-социальные функции, девизом становится эгоцентризм и отказ от всякого общества. Общество сковывает человеческую индивидуальность; человек должен от него отказаться. Потеряв свою хозяйственную самостоятельность, герой И. предпочитает ей одиночество. Одиночество возводится И. в культ и признается величайшей силой. В последней его пьесе «Враг народа», написанной в духе натурализма и претендующей на общественную значимость, потерпевший поражение Штокман считает себя победителем, ибо «самый сильный человек тот, кто совсем одинок». Общество и государство для И. этого периода — неизбежное зло. По своим политическим взглядам он ближе всего стоял к анархистам. И. восхищался даже реакционным строем царской России только потому, что он возбуждает стремление к свободе. Беспочвенный идеолог обреченного класса, не понимающий исторического процесса, И. превращает конфликт личности с обществом в конфликт личной воли и сознания с роковой необходимостью, с непреодолимыми темными силами. Основным мотивом творчества И. последнего периода становится противоположность между желанием и возможностью. Утрата веры в счастливый исход борьбы заставляет И. принимать настоящее как нечто неотвратимое, влечет за собой фатализм, веру в predeterminedность всего земного и разочарованность в героической личности — независимой и свободной. Человеческая воля покоряется роковой необходимости. Идет ли она по пути или вразрез с обществом, она только осуществляет «мировую волю». Человек не в силах также бороться с природой. Проблема наследственности получает у И. чисто фаталистическое преломление, она превращается в символ неизбежности законов природы, к-рые, как рок, карают человека за грехи его предков («Привидения») или сопутствуют ему в виде таинственных «белых коней» из «Росмерсгольма»,

напоминая о неминуемой гибели. Даже естественные свойства человека толкуются как проявление таинственного (любовь Элиды к морю и т. п.). Воплощением трагедии человеческой воли и краха сверхчеловека является уже драма «Кесарь и галилеянин» [1873]. Эта громоздкая вещь, проникнутая мистикой, мало известна широкой публике. Если в «Бранде» И. еще верит в возможность борьбы за какие-то



Качалов в роли Бранда (постановка МХТ, 1906)

идеалы, то «Юлиан-Отступник» — доказательство обреченности человеческой воли и поступков. Юлиан, мечтавший низвергнуть галилеянина и создать единство материального и духовного мира, несмотря на всю непоколебимость своей воли, терпит крушение; он предназначен стать лишь одним из звеньев в цепи истории. «Юлиан был только бичом в руках господ бога», говорит его друг Василий после его смерти. На драму «Кесарь и галилеянин» сильное влияние оказали идеи абсолютного духа (у И. мировая воля) и три возраста человечества Гегеля. Культ личности попрежнему занимает центральное место, но человек перестает быть организующим началом, превращается в антисоциальное существо. Отказ от себя ради счастья другого или

общественного блага карается гибелью, человек превращается в полумертвеца, как Ирина («Когда мы, мертвые, проснемся»), Элла Рейнтгейм («Джон Габриэль Боркман»), Алина («Строитель Сольнес»), или должен умереть, как Ревекка Вест и Росмер.

Уверенность в предопределенности всего земного и разочарование в сверхчеловеке приводят к трансформации образов И.: прежний викинг духа, для которого воля к достижению цели выше каких бы то ни

периода издевается над носителем принципиальности во что бы то ни стало, Грегерсом, ибо иллюзии и ложь для потерявшего всякие надежды мелкого буржуа необходимы как единственное утешение. Под сомнение ставится даже самый смысл духовного подвижничества. Иногда за молодежью признается право жить ради самого процесса жизни (И. оправдывает стремление к счастью Фани Вильтон и Эдгара из «Джона Габриэля Боркмана», фру Майн из «Когда



«Бранд», III действие. Бранд — Качалов, Анна — Германова (постановка МХТ, 1906)

было человеческих чувств, как Бранд (его отношение к себе, Агнесе и матери), сменяется мягкотелым интеллигентом с большой совестью. Бранда, Сигурда, ярла Скуле, Гокона, Юлиана-Отступника сменяют Брендель, «низвергнутый король», обнаруживший под старость полное идейное банкротство, строитель Сольнес и Росмер, раздавленный большой совестью. Человек, претендующий на исправление современного общественного порядка, для И. становится просто смешным. Пародией на сверхчеловека (даже на героя его прежних произведений) является ряд персонажей последнего периода творчества И. Пародия на Иордис — трусливая, награжденная всеми пороками современности, экзальтированная Гедда, отпечаток карикатурности носят строитель Сольнес, Брендель, Джон Габриэль Боркман и наконец Грегерс Верле, оставшиеся верными завету «все или ничего». Когда-то непримиримый борец и обличитель лжи — И. последнего

мы, мертвые, проснемся» и Освальда из «Привидений»). Иногда пробиваются даже нотки примирения с действительностью и жизнью «ради детей». Но уверенность в предопределенности всего земного в конечном счете ставит на первое место идею о неизбежности смерти. Воинствующий мелкий буржуа, к-рому остается покориться или умереть, приветствует смерть как высшее проявление своего «я». Ревекка Вест и Росмер («Росмерсгольм»), мечтавшие облагородить человеческий дух и очистить волю, убеждаются, что истинное проявление себя — только в смерти. Гильда («Строитель Сольнес») и Гедда Габлер ликуют над трупами Левборга и Сольнеса, ибо смерть — «великое завершение жизни».

Социальная природа творчества И. — поэта классовой группы, обреченной на гибель, — определяет эволюцию основного мотива его творчества — борьбу за самутверждение личности. Разочарование в силе и возможностях этой личности и

приводит И. на последнем этапе его творчества к глубокому пессимизму и мистике. «Великий минус», по определению современной ему критики, И. наиболее силен в своем отрицании.

Если сравнительно легко разграничить тематику натуралистической и символистически-импрессионистской драмы И., то почти невозможно отделить оба эти периода по форме. Драма последнего периода явилась по форме своей в значительной мере завершением натуралистической драмы. Но если той или иной общественной проблеме принадлежит центральное место в натуралистической драме И., то символистически-импрессионистская пьеса вся основана на душевных переживаниях героя. Внешний мир — лишь фон для развития душевной трагедии одинокого мятущегося героя. Действие основано исключительно на душевном конфликте героя. О внешних событиях мы узнаем только по тем переживаниям, какие они вызывают у героя. Интрига доводится только до разъяснительной сцены, дальнейшее развитие действия дается исключительно в психологическом плане. Незначительные на первый взгляд фразы носят глубоко символический характер. Слова имеют двойной смысл: внешний и внутренний; диалог теряет свою первоначальную остроту, характеризуется недомолвками, паузами. Проявляется тяготение к единству места и времени. Широкое применение получают (имевшие уже место в натуралистической драме) немая сцена и пантомима, иногда даже противоречащая тексту и выясняющая истинный смысл действия. Драматическое действие, достигающее кульминационного пункта в середине драмы и постепенно угасающее к концу, почти неизбежно завершается катастрофой. В драму вводится идея рока, карающего человека за грехи его предков («Привидения», «Маленький Эйольф» и др.).

Пьесы И. облетели сцены театров всех стран. В Германии в 1897 был даже основан специальный странствующий ибсеновский театр. Интерес к И. в России возникает впервые в конце 80-х гг., первая постановка И. на русской сцене («Нора») относится к 1883. В конце 80-х гг. переводятся отдельные его произведения, но лишь в 90-х гг. интерес к И. становится заметным. С нарастанием оппозиционных настроений в среде либеральной интеллигенции растет популярность его пьес. И. становится писателем, возбуждающим больше лит-ых и политических споров, чем кто бы то ни было из современников. В 1900 — 1901 издается первое полное собрание сочинений И. Пьесы его ставятся театрами разных направлений (театр Корша, Малый и Художественный). Интерес к И. был громадным. — вокруг «Норы», «Штокмана», «Гедды Габлер», «Бранда» кипели страсти, группировались симпатии и антипатии (Н. Эфрос, Московский художественный театр). Наибольшей популярностью пользовались пьесы «Бранд», «Нора» и особенно «Доктор

Штокман», постановка к-рого относится к кануну 1905. За либерально-громкие фразы прощали Штокману его антисоциальность. Уже одного того, что Штокман протестует, было достаточно, чтобы зритель, жадный ко всему «революционному», увидел в нем политического героя. «Спектакль, — пишет Станиславский о постановке „Доктора Штокмана“ в своих воспоминаниях, — становится политическим событием, возбуждает общественное настроение». Символистически-импрессионистские пьесы И., как «Росмергольм», «Дикая утка» и др., в то время успехом на сцене не пользовались. Либерально и радикально настроенной критикой они истолковывались или в плане реальном, или обходились молчанием, или даже признавались мало художественными (см. например статью об Ибсене народника Михайловского).

Совершенно обратное мы наблюдаем в отношении к И. основной массы лит-ых критиков в эпоху реакции после 1905. Для русской мелкобуржуазной интеллигенции, разочаровавшейся в революции, становятся культом «мимолетность переживаний» и «иллюзорность видений». И. попрежнему стоит в центре лит-ых дискуссий. Но если в годы революционного подъема на первое место выдвигались его «протестующие» произведения, то в период депрессии Ибсен провозглашается декадентами и декадентствующими основоположником новой драмы, «основанной на душевном конфликте». Социальная значимость пьес Ибсена совершенно отрицается. Его творчество признается чуждым практических задач и условий жизни, славящим лишь «вышнюю красоту бескорыстного взгляда на жизнь». Для критиков-упадочников творчество Ибсена не является уже книгой об ответственности человека перед собой и другими, как для критиков-общественников (Михайловский). Если последние считали нехудожественным свойственное его произведениям внедрение «символици в реальное» (символизацию бытового), то первые видели в пьесах И., отображающих общественные отношения, просто упадок таланта, — «по таланту и тема», пишет Л. Шестов в статье «Победы и поражения» (книга «Великие кануны»). Самыми художественными провозглашаются драмы последнего периода («Росмергольм», «Женщина с моря», «Строитель Сольнес», «Привидения» и др.). «В невероятности — смысл ибсеновских драм, сила его дерзновения», восклицает Андрей Белый (см. ст. в сб. «Театр», 1908), и ему вторят Мянский, Георгий Чулков и др. Пьесы И. наряду с пьесами Метерлинка, Пшибышевского, Гауптмана и русских символистов ставились в «условном» театре Мейерхольда.

В отличие от глубоко-субъективной оценки И. как символистами, так и критиками-народниками, ищущими в его творчестве отвлеченных идеалов, критики-марксисты

подчеркивают классовую сущность творчества И. Подробному критическому разбору И. подвергался со стороны Г. В. Плеханова и В. М. Фриче. В своей статье «Генрих Ибсен» Плеханов ставит все творчество писателя в тесную связь с экономическим перерождением современной Норвегии. Классовый природой творчества И. — представителя мелкой буржуазии — объясняет В. М. Фриче как тематику его драм, так и эволюцию их формы (Фриче В. М., «Художественная лит-ра и капитализм» и «Очерк развития зап.-европейской лит-ры»).

Драмы И., оказавшие столь сильное влияние на все дальнейшее развитие европейской драмы, их техника и тематика, явившиеся определяющими моментами в развитии как натуралистической, так и символистской и импрессионистской драмы, на отдельных русских драматургов непосредственного влияния почти не имели, если не считать попыток символизации быта, напр. в драмах Чехова — «Вишневый сад» и особенно «Чайка» (символизация чайки у Чехова напоминает «Дикую утку» И.). На русскую драму И. влиял гл. обр. через своих преемников, драматургов-импрессионистов и символистов: Метерлинка, Гауптмана, Пшибышевского и др., развивших и усовершенствованных элементы «новой драмы», заложенной в произведениях И. (см. «Драма импрессионистская» и «Драма символистская»).

Интерес к И. как на Западе, так и в России, начиная с 1911—1912, постепенно угасает. Его драмы в настоящее время почти полностью преданы забвению. Причиной этому явилось несоответствие задачам современности устремлений воинствующего вождя мелкой буржуазии, утратившей свою самостоятельность и лишившейся надежд на возврат к прошлому и перспектив на лучшее будущее.

Библиография: I. Лучший перев. сочин. Ибсена—А. П. Гавен (несколько изд.: изд. Сиркиунта, 8 тт., М., 1903—1907; изд. «Знание», 8 тт., СПб., 1910; изд. А. Маркса, 4 тт., СПб., 1909; то же, приложение и «Нива», СПб., 1909); Собр. сочин., 6 тт., изд. И. Юрковского, СПб., 1896—1897 (со вступ. ст. Алексея Веселовского, перев. Юрковского, П. И. Вейсберга, К. Вальмонта, Н. Мироян, О. Наумова и др.); Полное собр. драматических произведений, перев. М. Лучинской, 2 тт., изд. Иогансона, Киев, 1900—1901 (плохой перевод). Кроме того — многочисленные издания отдельных произведений.

II. Мицкий И. Ибсен, его жизнь и литературная деятельность, СПб., 1896; Венгерова З., Г. Ибсен, «Образование», 1896, X (вошел затем в кн. I «Лит-ых характеристики», СПб., 1897); Мироян Н., Г. Ибсен, «Образование», 1898, VII—VIII; Андреева А., Г. Ибсен и основные идеи его произведений, «Вестник Европы», 1900, IX; Лихтенберг И., Писемный Ибсен, «Мир бошня», 1901, X; Лотар Г., Ибсен, перев. О. Вольфштейна, СПб., 1903; Гейер Р., Герой Ибсена с инквизиционной точки зрения, М., 1903; Гарде А., Основная идея в творчестве Г. Ибсена, перев. Авдониной, Харьков, 1905; Редко Е., Задача жизни Ибсена, «Русские богатства», 1905, I; Его же, Драма Ибсена о личном человеке («Гедда Габлер»), там же, 1905, XI—XII; Положенский Л. Г., Ибсен, «Вестник Европы», 1906, VIII; Плеханов Г. В., Г. Ибсен, СПб., 1906 («Собр. сочин.», т. XIV, Гиз, М., 1925); Фриче В. М., Художественная литература и капитализм, ч. I, М., 1906; Львов В. Львов-Рогачевский В. Л.), Ибсен — герой своих драм, «Образование», 1907, IX; Чудинов Г., Анархические идеи в драмах Ибсена, СПб., 1907; Луначарский А. В., Ибсен и мещанство, «Образование», 1907, V—VI (перев. в сб. «Мещанство и индивидуализм», Гиз, М., 1923); Меринг Ф., На философию и литературные темы; Известия, Об искусстве

наших дней и об искусстве будущего, «Современный мир», 1909, IV; Шестов Л., Победы и поражения (Жизнь и творчество Ибсена), «Русская мысль», 1910, IV—V; Врандес Г., Г. Ибсен, перев. Черкавера М., 1910 (Собр. сочин. Брандеса, т. I, изд. «Промешен», СПб., 1908); «Критическая альманах», изд. «Заря», М., 1 10, кн. 2 (статья Рамера); Мережковский Д., В чьих спутниках, изд. 3-е, СПб., 1910; Веселовский А., Этнод и характеристика, т. II, изд. 4-е, М., 1912; Чуев П., Ибсен, М., 1914; Троцкий Л. Д., Собр. сочин., т. XX, Гиз, М.—Л., 1926 (об Ибсене); Фриче В. М., Очерк развития зап.-европейской литературы, изд. 2-е, Гиз, М.—Л., 1923; Шидлер Ф. П., Г. Ибсен, «На лит-ом посту», 1923, IX; Берковский Н., Ибсен — мастер идеологической драмы, там же, 1923, XV—XVI; Раях В., Ибсен, «Ослы», 1923, VIII; Louricé O., La philosophie sociale dans le théâtre d'Ibsen, 1900; Wogner R., Henrik Ibsen, 1900; Bianco T., Henrik Ibsen, og Christiania Theater 1850—1899, 1906; Fogelquist T., Henrik Ibsen, 1906; Paulsen J., Samliv med Ibsen, nye erindringer og Skitser, 1908; Holm E., Ibsens politisches Vermächtnis, Studien zu den 4 letzten Dramen, 1906; Gosse E., Ibsen, 1907; Bingl, Henrik Ibsen, 1909; Hans W., Ibsens Selbstporträt in seinen Dramen, 1911; Roberts R. E., Henrik Ibsen, 1912; Aster E., Ibsen und Strindberg, 1919; Thaimann M., Henrik Ibsen. Ein Erlebnis der Deutschen, 1923; Grau G., Henrik Ibsen. Der Mann und sein Werk, 1923.

III. Pettersen H., Henrik Ibsen, Bedomt og samtid og eftertid, Oslo, 1923; Meyen F., Ibsen — Bibliographie, 1925. Л. Бломфельд

ИВАНО-ХОМЕИ — см. Японская лит-ра.

ИВАНОВ Всеволод Вячеславович [1895—] — современный писатель. Р. в Семипалатинской области, в семье поселкового учителя. Юность свою провел в скитаниях, переменил массу профессий, начиная от полиграфии (был наборщиком) и кончая цирковой борьбой. В 1915 напечатал свой первый рассказ; в лит-ой учебе И. деятельное участие принимал М. Горький. После Октября И. служил в Красной армии инструктором-внешкольниким и т. д. С 1920 живет в Петрограде, где входит в содружество «Серапионовы братья» (см.). В дальнейшем — деятельный сотрудник и член редакционной коллегии «Красной новы», сотрудник «Нового мира», издательств «Круг», «Недра» и др.

Творчество И. в основной своей тенденции представляет историю стихийного, асоциального человека, управляемого лишь биологическими импульсами и инстинктами, не знающего никаких твердых норм общественного поведения, субъективно чуждого каким бы то ни было осознанным социальным устремлениям и обреченного, в силу всего этого, на гибель. «Социальное месторождение» героя И. — мещанство, отщепившееся от уездно-городской мелкобуржуазной России (горьковского «городка Окурова») и деклассированное в дальнейшем войной и революцией. В ранних, так наз. «партизанских» повестях образ этот еще не вполне развернут и выражен лишь в отдельных мотивах, связанных обычно с эпизодами революционной крестьянской войны («Партизаны», «Бронепоезд»). Втянутый в схватку деклассированный «окуровец» до определенного момента находится на гребне революционной волны, художественно-идеологическим следствием чего было более или менее объективное, относительно адекватное исторической действительности изображение революционно-крестьянской партизанщины. Этим характеризуются и природо-рашного попутничества И., и социальная его функция, в основном — с некоторыми



ГЕНРИК ИБСЕН

Оригинальная гравюра на дереве Н. А. Шевердяева.

оговорками — революционная. Но уже в «Цветных ветрах», третьей повести партизанского цикла, мотивы асоциального, стихийного порядка выделяются в более устойчивый комплекс (образ мужика Калистрата). Последний объективирует в себе ту сторону психоидеологии деклассированного «окуровца», к-рой суждено стать «верховой» социальной детерминантой творчества И. Участвуя на стороне пролетариата в боях за буржуазно-демократические завоевания Октября, «окуровец» сохраняет все наиболее отличительные признаки своей общественной природы: отсутствие ясно осознанных социальных целей; стихийный эгоцентризм, типично анархистское бунтарство, сочетающееся с рабьей приверженностью к самым мелким и низменным навыкам мелкобуржуазного уклада жизни; крайне слабую сопротивляемость всякого рода антисоциальным побуждениям; органическое недоверие и отвращение к общественной организованности и дисциплине; своеобразную повышенную импульсивность, постоянно приходящую в столкновение с императивами более оформленного и организованного социального бытия. Все это, вместе взятое, сообщает мотивам «Цветных ветров» привкус того алогизма, к-рый неизменно отмечается критикой в позднейших произведениях И. и к-рый представляет собою конечно не что иное, как художественно «замаскированное» выражение определенной классовой действительности. В «Цветных ветрах» наряду с образом Калистрата Ефимыча выведен «большевик» Никитин. Часть критики толковала эти образы как объективное художественное отражение антитезы двух начал: стихийного — крестьянского, и организующего, руководящего — пролетарского. В этом толковании — налицо смещение авторского замысла с его объективным творческим воплощением. Стихийно-волевая установка Никитина, этого типичного анархиста-боевика, является не столько отрицанием стихийно-эмоциональной установки Калистрата, сколько ее дополнением и вторичным продуктом. Образ Калистрата — первооснова, выделяющая в определенных условиях частный производный комплекс «Никитин». Именно таким, как Никитин, может и должен быть деклассированный «окуровец», если, не переплываясь целиком в тигле пролетарской революции, он усваивает отдельные психологические черты ведущего класса. Образ Никитина — это мощная стихийная воля революции без ее политического разума. Повседневная эмпирическая целеустремленность «большевика» «Цветных ветров» сочетается в них с политической слепотой.

В ряде других произведений И. («Голубые пески», «Хабу») эта борьба мотивов продолжается — с тем, чтобы в серии рассказов и повестей, сгруппированных в сб. «Тайное тайных» и вокруг него, окончательно разрешиться в пользу искомого, до конца обнаженного калистратовского

начала. Социальная группа, представленная героем Вс. Иванова, оказалась сброшенной с главной магистрали исторического процесса, когда революция вплотную приступила к основному своему делу, — к делу коренного социалистического преобразования всего общественного бытия. Этот герой не вернулся полностью в лоно родной «окуровщины», но и не вошел в систему социалистического строительства. Социалистический смысл революции остался для него книгой за семью печатями, но в то же время предстали перед



ним во всей их отталкивающей и безобразной наготе и окуровские будни. Образ асоциального, пораженного примитивными инстинктами человека стремительно заполняет все творчество И., упрощаясь и обезличиваясь до пределов голой схемы. Несмотря на то что И. снабжает своих героев самыми разнообразными обликами, индивидуальные грани образов стираются и исчезают. Тематика оскудевает до последней крайности. Можно сказать, что И. второго периода — однотемнен. Мотивы и образы сливаются почти целиком, исчерпываясь в огромном большинстве случаев бунтом и неизменной победой биологии, «подсознательного», над нормами социального общежития, над директивами общественного сознания. Поведение персонажей «Тайного тайных» обычно до конца детерминировано простейшими физиологическими реакциями, среди к-рых чудовищно гипертрофированную роль играют факторы сексуального порядка («Жизнь Смокотинина», «Смерть Сапегы», «Ночь», «Петель», «Блаженный Ананий», «Плодородие», «Пустыня Туут-Коя» и др.).

Реакция возникает, как правило, внезапно и развивается в крайне слабо индивидуализированных формах и в течение минимального срока, завершаясь обычно каким-нибудь разрушительным эффектом.

От словесной изукрашенности «Голубых песков» и «Цветных ветров» И. приходит к предельно сжатою языку психологической поведы. Любая иная тема оформляется И. под тем же углом зрения. Такова например повесть «Гибель Железной», представляющая специфическую обработку мемуарного материала (воспоминаний члена Реввоенсовета 12-й армии, т. Дегтярева). Такова же и пьеса «Блокада», где резко выраженный сексуальный мотив (снохачество) густо окрашивает драматургическую передачу величественной эпопей борьбы за Кронштадт (мартовские события 1921).

Чрезвычайно показателен для социальной характеристики стиля И. основной фон группы «Тайного» — будни мешанской, провинциальной России с их ужасающей грязью, тоской, беспросветностью, убожеством и жестокостью. Обстановка эта выглядит у И. почти апокалиптически, для писателя — это нерушимая данность, в которой нельзя ничего ни понять, ни объяснить, непобедимый рок, перед к-рым бессильна сама революция (весьма примечателен в этом отношении рассказ «Барабанщики и фокусник Матцуками»). И. не представляет себе иного выхода, кроме бешеных взрывов слепых страстей, кроме судорожных метаний от одного биологического акта к другому, кроме господства развязанных инстинктов. Окурочивая тем самым не отрицается и не преодолевается, а лишь утверждается в наиболее оголтелых и реакционных своих проявлениях.

Жанром, типичным для этого периода творчества И., является короткая новелла, обычно воспроизводящая одну и ту же примитивную сюжетную схему торжества асоциального начала. Композиционное однообразие находится в определенной закономерной связи с решающей тенденцией стиля. Словесное мастерство И. поднимается здесь на большую высоту, освобождаясь от импрессионистических и «локальных» излишеств партизанского цикла.

Завершенность эта лишняя раз подчеркивает, насколько творчество позднейшего И. чуждо социалистической революции, тем более, что социальный субъект пока что разрешает центральное противоречие своего бытия в пользу безоговорочного утверждения окурочивши. В повести «Особняк» «биологический человек» склоняется перед мешанством мелких собственников. Если еще вчера этот человек поднимал знамя бунта, то сегодня, в «Особняке», он снова признает закон своей родной стихии, закон личного благополучия, основанного на приобретательстве и собственническом накоплении. Одновременно с окурочивших будней сдерживаются тоскливо-пессимистические покровы, и они заливаются розовым светом мешанской идиллии (см. концовку «Особняка»). Тем самым творчество И. вливается в поток необузданной литературы.

Уже в самое последнее время И. подошел к более актуальным и значительным

проблемам революционной действительности («Путешествие в страну, которой еще нет»). Пока что преждевременно говорить об окончательных результатах этих попыток.

Библиография: I. Главнейшие книги Иванова: Бронепоезд № 14-69, М., 1922 (неск. изд.); Цветные ветра, П., 1922; Сонка, Партизанские повести, М., 1923 (неск. изд.); Седьмой берег, М., 1922 (неск. изд.); Хабу, М., 1925; Голубые пески, М., 1923; Возвращение Будды, М., 1925; Тайные тайных, М., 1927; Собр. сочин., т. I — V, Гиз, М., 1928 — 1929.

II. Автобиографические сведения см. в сб. Лидина В., Писатели, изд. 2-е, М., 1928; Львов-Рогачевский В., Новый Горький, «Современник», 1922, кн. I; Прудкин В., ст. в сб. «Лит-я современность», М., 1922; Троцкий Л., Литература и революция, М., 1923 (изд. 2-е, 1924); Локс К., Современная проза, «Печать и революция», 1923, кн. V; Эльзбергер Ж., Творчество В. Иванова, «На лит-ой посту», 1927, кн. XIX; Леонов Н., Сибирь в новой литературе, «Северная Азия», 1927, кн. I; Ворончихин А., Литературные портреты, т. I, М., 1928; Горбачев Г., Современная русская литература, Л., 1928; Гроссман-Ропин И., ст. в журн. «На литературном посту», 1928, кн. XX — XXI; Гельфанд М., От «Партизан» к «Особняку» (к характеристике одной писательской эволюции), «Революция и культура», 1928, кн. XXII; Лещнев А., Литературные будни, М., 1929.

III. Владиславлев И. В., Литература вежкого десятилетия, т. I, М., 1925; Писатели современной эпохи, т. I, ред. В. П. Козьмина, изд. ГАХН, М., 1928; Мандельштам Р. С., Художественная литература в оценке русской марксистской критики, изд. 4-е, М., 1928. М. Гельфанд

ИВАНОВ Вячеслав Иванович [1866 —] — поэт и теоретик символизма. Р. в Москве, в семье землемера. Пройдя два курса ист.-фил. факультета Моск. университета, И. с 1886 продолжил образование в Берлине, где занимался историей под руководством Моммзена, филологией, философией. С 1891 в течение ряда лет И. объехал многие страны Европы, был в Палестине, Александрии, наезжал в Россию, но жил преимущественно в Италии. Основным предметом научных занятий И. была проблема религии Диониса и происхождения трагедии. В 1904 в «Новом пути» печаталось его исследование «Эллинская религия страдающего бога», в 1905 в «Вопросах жизни» — «Религия Диониса». Эти исследования нашли свое завершение в диссертации «Дионис и праднионисийство» (Баку, 1923), защищенной на степень доктора классической филологии в 1921 при Бакинском университете. Важнейшими факторами в формировании мировоззрения И. явились учения Ницше, с одной стороны, и славянофилов и Вл. Соловьева — с другой. Как поэт И. выступил в печати лишь в 1903. В 1905 И. поселяется в Петербурге и быстро становится одним из вождей символизма. «Ивановские среды» [1905 — 1907] — кружок, собиравшийся у И. в «Башне», где бывали тяготившие к символизму поэты, художники, философы, ученые, — становится одним из центров движения, лабораторией поэтики и мировоззрения «второго поколения» символистов. И. принимал близкое участие в Петербургском религиозно-философском о-ве, в издательстве «Орь», в журн. «Золотое руно», «Труды и дни», печатался также в альманахе «Северные цветы», журналах «Весы», «Аполлон», «Новый путь» и др.: преподавал на Высших женских курсах. После Октября И. работал в области культурного

строительства в Москве, с 1921 — в Баку, где был профессором, некоторое время ректором университета и замнаркомпроса Азербайджанской ССР. С 1924 живет в Италии.

Как теоретик и поэт И. выражает тенденции «младших символистов», резко противопоставляя их декадентству, импрессионизму и парнасизму, весьма сильно представленным в «старшем поколении». Различая в ходе истории эпохи органических и критических культур, И. видит в декадентстве крайнее выражение критической культуры (буржуазной), к-рой на смену должна прийти культура органическая. Прообраз ее И. усматривает в средневековье, в Египте, провозвестником ее является подлинный символизм. По И., последний стремится к созданию народного искусства большого стиля взамен интимного, уединенного искусства для избранных, к созданию синтетического искусства взамен дифференцированного. Индивидуализм должен быть преодолен в органическом слиянии личности с коллективом, в соборности. Искусство должно стать обозначением объективных реальностей, а не субъективной иллюзией. Идеалистическому символизму, декадентскому импрессионизму И. противопоставляет реалистический (в смысле «объективного» идеализма) символизм, парнасскому принципу искусства для искусства — принцип искусства религиозного, теургического. Среготочием этого будущего искусства, а также фокусом религиозно-общественной жизни, должно явиться синтетическое искусство театра как мистерии, как всенародного «действия», где нет пассивных зрителей и все являются участниками. Поэт — не уединенный мечтатель, а учитель, голос народа. Искусство должно стать мифотворческим. Соответственно складывается путь поэта-символиста от основного приема словотворчества — метафоры — к символу, образуемому в своем движении миф, к-рый знаменует некоторую объективную, высшую реальность (realiora) — космическую или реальность жизни человеческого духа. Но подлинно-мифотворческое искусство, как древнереческое, может быть только всенародным. В настоящее время оно лишь зарождается, предчувствуется, и потому подготовляющий его символизм есть искусство хотя и не интимное, но келейное, где немногие художники превосходят будущие формы.

Этот круг идей И. тесно связан с учением Вл. Соловьева, при помощи к-рого И. преодолевает индивидуализм Ницше, с эсхатологическими чаяниями, верой в особый путь России, мнущей капитализм и объединяющей вокруг себя все славянские народы, со славянофильским мессианизмом, словом, с той идеологией, к-рая развивалась в конце XIX и начале XX вв. интеллигенцией среднего и мелкого дворянства как ее идеологическое оружие в борьбе с растущим и торжествующим промышленным капитализмом.

Прообраз искусства органической эпохи, искусства религиозного, И. ищет в средневековье, но не в западном, к к-рому обращались многие романтики и некоторые символисты, а в византийстве, более близком славянству и связующем последнее с эллинизмом. Искание основ для возрождения дворянской органической культуры в византизме характерно не только для И., но и для ряда его современников (Рерих, Врубель и др.).

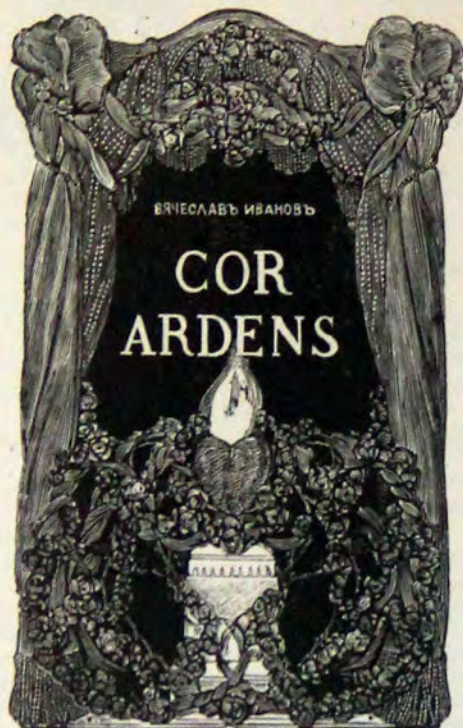


Н. Ульянов. Вячеслав Иванов

Эта идеология служит источником тематики поэзии И., ей соответствует и поэтический стиль И. Если основными для декадентской фазы символизма были темы смерти, гибели, отчаяния, тоски бытия и т. п., то основные темы, «миф», И. — смерть и последующее воскресение, гибель и возрождение. С этим мифом тесно связаны темы преображения, эсхатологических чаяний, а также тема жертвы, прославление жертвенного страдания. Другой тематический центр поэзии И. — тема утверждения мира, «всерадостного», «слепительного». Да, в к-ром оптимизм И. противопоставит декадентскому пессимизму. К основным принадлежат также темы «благого нисхождения», преодоления индивидуального, торжества соборности, тема мистической любви, побеждающей смерть, темы богоискания, богоявления и др.; в качестве побочных, преодолеваемых, выступают декадентские темы одиночества, отчаяния, богоборческого самоутверждения. Этот тематический комплекс возникает на почве психоидеологии класса, когда-то могущественного, теперь утратившего свою мощь, упадочного, но еще сохранившего достаточную энергию, чтобы в лице своих идеологов стремиться к своего рода возрождению на некоторой новой основе, реагировать на всеобщее

предреволюционное оживление политической и идеологической борьбы. С революцией, принимающей вид апокалиптического события, связываются по существу реакционные надежды феодальной романтики, мистического неонародничества дворянской интеллигенции.

В форме и содержании поэзии И. начала гармонии, строя, лада, единства, целостности торжествуют над началами множественности, разрозненности, смутных настроений, лирического хаоса. Стиль поэзии



Фронтиспис раб. К. Сомова

И. так же противостоит импрессионизму, как ее тематика и теория поэзии И. — декантству, и стремится сформировать систему собственно-символистических средств выражения. От субъективного и индивидуального поэзия И. тяготеет к объективному и сверхиндивидуальному, от чистого лиризма — к эпизированной и драматизированной лирике. Весьма значительную роль играет в ней фавульный, повествовательный элемент; иногда стихотворение превращается в драматическую сцену с несколькими лицами или в монолог какого-нибудь персонажа. Сама форма изложения от имени некоего «я», знаменующая субъективную, индивидуальную точку зрения, представлена у И. минимально, зато большое место занимает повествование в третьем лице и изложение от первого лица множественного числа, лица некоторого коллектива — «мы». Большую роль у Иванова играет изложение,

обращенное от одного коллектива к другому («вы» — чаще всего группа людей: поэты, пророки, человечество, верующие и т. д.). Стихи И. приближаются к одам, гимнам, дифирамбам; они как бы предназначены для хорического произнесения, ритуальных действий, торжественной декламации, молитв, священнодействий и празднеств. Вместо импрессионистической фиксации случайного, мгновенного настроения у И. — широкая философская и религиозная концепция.

В поэзии И. — недвижно застывшие ряды форм, предметность, непронизанная движением; ей чужд динамизм буржуазного мироощущения; в ней царят статика, застылость «таинственно-богослужебного» феодального искусства. Глагольность поэзии И. минимальна; даже сказуемые в очень большой мере образуются не глаголами, а существительными, прилагательными и др.; среди глагольных слов большое место занимают слова, означающие состояние и претерпеваемое действие. Фразы И., изобилующие необычайными инверсиями, развиваются медленно, развертываясь в периоды со сложным соподчинением частей. Течение стиха также величаво, оно замедляется обилием чистых метрических стоп и ипостас спондеем («Где я?.. Вкруг туч пожар — мрак бездн и крыльев снег», «О рок жреца! победа! слава! Луч алый! пышность багреца»). При всем богатстве инструментовки стих И. противопоставляется импрессионистически музыкальной стихии, он совершенно не напевен, обилен крутыми enjambements; ямб, хорей вытесняют немногочисленные трехсложные стопы. Соответственно этому и в пейзаже у И. — тяжкогранная застывшая природа, как в византийской мозаике; всюду груды камней, упоры глыб, столпы, грани, кристаллы, расплавы металлов (вершина горы — грань алмаза; «гранями сафира огранаена земля»; хрустальные своды неба; «блестящих отсветов недвижные столпы»; медная грудь моря; ртуть озер; перлы туч; лучи солнца — расплавленное золото; малахитные мхи; смарагдная тишина; алмазный дождь; жемчужный час; яхонт волн и т. д.). Направленность к созданию религиозного, богослужебного искусства находит отражение у Иванова в церковной, ритуальной лексике (дикирий, купель, крест, святилище, знаменья, иерархии, аналой, ладан, хоругви, иконостас, нимб, колокола и т. д.); религиозно-церковные realia постоянно вторгаются у И. в план сравнений, метафор (литургия нив; лунная риза; звездный омофор; долина-храм; потир небес; скала, как твара; луг, что ладан, и т. д.). Устремление к монументальному, величественному, народному, древнему приводит И. к исключительно интенсивному пользованию архаизмами (славянизмами), неологизмами, образованными в архаистическом духе. Его лексикон полон словами и формами, вроде: пря, ложесна, мрежи, кошница, перси, зык, отверстыи, долу, зрак,

дщерь, воспомни, млеко, праг, древлий, премыны, охладный, девий и т. д.

Диалектика творчества И. приводила к тому, что он, пытаясь творить искусство полнокровное, созвучное современности и превосходящее будущее, направленное на реальность, всенародное, на самом деле создавал искусство, хотя и монументальное, но мертвенное, ушедшее в прошлое, чуждое современности, действительности, келейное, непонятное не только народу, но и сколько-нибудь широкому кругу читателей. Все движение «младших символистов», их стремление к ренессансу дворянской культуры на некоторых обновленных основах, к созданию всенародного искусства большого стиля не имело реальной почвы в исторической ситуации соответствующего класса. Это движение не могло выйти за пределы социально-психологической реакции некоторой части дворянской интеллигенции на гибель дворянской культуры под ударами торжествующего буржуазного капитализма.

Библиография: I. Художественные произведения: Кормиче звезды, СПб., 1903; Прозрачность, М., 1904; Cor ardens, т. I—II, М., 1911; Неясная тайна, СПб., 1912; Младенчество, Поэма, П., 1918; Прометей, Трагедия, П., 1919, и др. Критич. ст.: По звездам, СПб., 1909; Борозды и межи, М., 1916; Родное и вселенское, М., 1917, и др. Переводы: I пифийская ода Пандара, «ЖМНП», 1899; Алкей и Сафо, М., 1914, и др.

II. Об Иванове см.: Русская литература XX в., под ред. Венгерова (автобиография, ст. А. Белого, Зелениного, Бердяева); Блок А., Творчество Иванова, «Вопросы жизни», 1905, № 5; Полярков, Поэты наших дней, 1907; Морозов М., Пред лицом смерти, «Литературный распад», 1908; Гофман М., Книга о русских поэтах последнего десятилетия, 1909; Брюсов В., Далекое и близкое, 1912; Закрытие, 1913; Религия, 1913; Измаилов А., Пестрые знамена, 1913; Чулков Г., Наши спутники, 1922; Коган П., Мыслители, «Печать и революция», 1922, II; Гумилев, Письма о русской поэзии, 1923; Коган П., Очерки по истории нов. русской литературы, т. III, вып. III; Белий А., Сирийского парварета, изд. «Скифы», Берлин, 1922; Львов-Рогачевский В., Нов. русская литература (неск. изд.).

III. Владиславлев И. В., Русские писатели, изд. 4-е, Гиз, Л., 1924; Его же, Литература великого десятилетия, т. I, Гиз, М., 1928; Писатели современной эпохи, т. I, ред. В. П. Козмина, изд. ГИИ, М., 1928; Мандельштам Р. С., Художественная литература в оценке русской марксистской критики, изд. 4-е, Гиз, М., 1928.

В. Михайловский

ИВАНОВ Иван Иванович [1862 —] — историк лит-ры и критик. Автор диссертации «Политическая роль французского театра в связи с философией XVIII в.» (М., 1895), книги «Тургенев» (изд. 1-е, СПб., 1896), «Истории русской критики» (СПб., 1898), ряда этюдов о Шекспире, Байроне (в «Библиотеке великих писателей» С. А. Венгерова) и др. Будучи первое время своей научной деятельности либералом, И. впоследствии круто поворачивает «вправо». Научный метод И. тяготеет к историко-культурной школе, но в отличие от других представителей этого метода И. пользуется им в резко консервативном духе. Его «История русской критики» изобилует рядом злобных выпадов против Писарева, Чернышевского и др. представителей радикально-социалистической интеллигенции, в книге о Тургеневе дана клеветническая оценка Герцена. Все это лишает работы И. научного значения.

ИВАНОВ Петр Анисимович [1884 —] — современный рабочий-беллетрист. Р. в Ростове на Дону, в семье железнодорожного слесаря. С 16 лет — на заводе, с 1901 — в революционном движении, участвовал в Октябрьской революции, член ВКП (б). С 1926 состоит научным сотрудником Музея революции. Печатается с 1925. И. известен своим романом «От станка к баррикаде», выдержавшим несколько изданий. В этом романе отображены жизнь и борьба пролетариата накануне и во время революции 1905 — возникновение революционных кружков, участие в них интеллигенции и рабочих, столкновения с полицией, сходки и манифестации, погромы, нарастание и углубление революционной волны. Художественные достоинства этого романа невелики: его фабула примитивна, язык страдает чрезмерной газетностью и штампованностью. На многих героях и типах лежит печать схематичности. Однако в становлении пролетарской литературы И. сыграл известную положительную роль.

Библиография: I. Сухая гильотина (продолжение упомянутого выше романа), предис. Д. Горбова, «ЗИФ», М., 1927, изд. 2-е, в том же году.

II. Владиславлев И. В., Литература великого десятилетия, т. I, Гиз, М., 1928.

ИВАНОВ-РАЗУМНИК (псевдоним Разумника Васильевича Иванова) [1878 —] — литературовед и социолог. Р. в Тифлисе, в дворянской семье. Учился в I петербургской гимназии, а затем на математическом факультете СПб. университета. За участие в студенческой демонстрации в 1901 был арестован, в 1902 — выслан из Петербурга. Печататься начал в 1904 в «Русской мысли» (статья о Н. К. Михайловском), затем писал в «Русском богатстве», «Русских ведомостях» и др. органах. Двухтомная «История русской общественной мысли» И.-Р. [1906] пользовалась в свое время большой популярностью. После революции 1917 И.-Р. вместе с Белым и С. Мстиславским редактирует сборники «Скифы» [1918], помещая в них статьи в духе левозерского народничества. В них И.-Р. воздает восторженную хвалу «первым подлинно народным поэтам нашим — Есенину, Орешину и особенно Клюеву, равно избегшим опасностей военного шовинизма и революционного азарта». Только их голос громко прозвучал в «грохоте громов» великой революции, к-рую так усердно стараются сделать малой все «мещане от обывательщины и от социализма». Уже в первой своей книге И.-Р. полностью раскрывает свое философское credo и свой критический метод. Собственную философскую систему И.-Р. называет имманентным субъективизмом, под углом зрения к-рого он и рассматривает историю русской общественной мысли. В 20 — 30-х гг., по его мнению, доминирует мистическая теория прогресса, в 40-х — позитивная теория прогресса, в 50-х — имманентный субъективизм (Герцен), в 60-х — вульгаризация имманентного субъективизма, утилитаризм

и вырождение в нигилизме, в 70-х — наблюдается возврат к имманентному субъективизму (Лавров и Михайловский), затем — возрождение позитивной теории прогресса, достигающей апогея в русском марксизме 90-х гг., в 900-х гг. — мистическая теория прогресса — и в следующие годы XX в. — новый возврат к имманентному субъективизму. В основе своей последний сводится к отрицанию объективной целесообразности, объективного смысла жизни, к утверждению субъективной целесообразности, к признанию, что субъективной целью, а значит и самоцелью, является человек. Цель жизни — в настоящем, в осуществлении полноты бытия, в большем включении в свою жизнь таких ценностей, как правда-ощущение, правда-красота, правда-справедливость и правда-истина. Из желания полноты бытия вытекает активное отношение к жизни. Возражая против неправильного толкования термина «субъективный метод», И.-Р. заявляет: «Субъективизм — не метод и не прием, а доктрина, вполне определенное социологическое воззрение, и не только социологическое, но и гносеологическое, и психологическое, и этическое; субъективизм есть этно-социологический индивидуализм» («История русской общественной мысли»). А в другом месте: «Мировоззрение имманентного субъективизма является бодрым, активным, жизненным, субъективно-осмысливающим жизнь человека и жизнь человечества» (О смысле жизни, СПб., 1910).

Теория имманентного субъективизма не нуждается в опровержении с марксистской точки зрения, т. к. марксизм подверг достаточно разрушительной критике ее философское основание. Как признает и сам И.-Р., «в основе имманентного субъективизма должна лежать теория познания имманентной философии, какой является трансцендентальный идеализм Канта и эмпириокритицизм Авенаруса и в узком смысле «имманентная школа» Шуппе, Шуберт-Зольдера и др.» (О смысле жизни, стр. 283). В области социологии И.-Р. утверждает категорию справедливости, возможности, телеологизма. Возражая «объективистам» и, в особенности, марксистам, И.-Р. не может понять сути спора, сводящейся не к отрицанию субъективной деятельности, а к тому, как относятся субъективные стремления данного социолога к объективному ходу общественного развития. Он не может понять, что для марксиста этого отрицания нет, т. к. субъективные устремления обуславливаются объективными.

Свои философские и социологические воззрения И.-Р. переносит и в историю русской лит-ры и в критику. История русской общественной мысли есть история интеллигенции. «Философия истории русской интеллигенции есть в то же время отчасти и философия русской лит-ры». Содержанием философии русской лит-ры является борьба интеллигенции с мещанством. Что такое

мещанство? «Определяя возможно широко сущность этического мещанства, мы скажем, что мещанство — это узость, плоскость и безличность, узость формы, плоскость содержания и безличность духа; иначе говоря, не имея определенного содержания, мещанство характеризуется своим вполне определенным отношением к какому бы то ни было содержанию: самое глубокое оно делает самым плоским, самое широкое — самым узким, резко-индивидуальное и яркое — безличным и тусклым... Мещанство — это графареетность, символ веры мещанства и его заветнейшее стремление — это „быть, как все“; мещанство как группа есть поэтому та „сплоченная посредственность“, к-рая всюду и всегда составляла толпу, доминирующую в жизни...» (История русской общественной мысли, т. I, стр. 15—16). Мещанство — это сила, противоположная интеллигенции, это та среда, в борьбе с которой проходил процесс развития русской интеллигенции. «Интеллигенция есть этически — antimещанская, социологически — внеслововая, внеклассовая, преемственная группа, характеризуемая творчеством новых форм и идеалов и активным проведением их в жизнь в направлении к физическому и умственному, общественному и личному освобождению личности» (там же, т. I, стр. 10). Борьба этих внеслововых и внеклассовых групп во имя этического индивидуализма, отличающегося и от ультраиндивидуализма и от антииндивидуализма, составляет содержание русской общественной мысли, русской лит-ры, русской интеллигенции.

Недостаточная четкость термина «интеллигенция», непонимание неизменно классового генезиса этой общественной прослойки, игнорирование ее классовой многозначности лишило И.-Р. возможности правильно понять историю русской общественности. Она предстала в изображении И.-Р. не как результат идеологической борьбы определенных социальных группировок, а как следствие философской эволюции замкнутой в себе группы интеллигентов. Более того, рассматривая историю русской общественной мысли, смешивая ее с историей русской лит-ры, И.-Р. утверждает отрыв истории идей от истории людей, мыслей от их реальных носителей — классов и классовых групп, совершает процесс «идеологизации истории». Само понятие интеллигенции и мещанства как групп внеслововых и внеклассовых ненаучно и не имеет никаких оснований в действительной истории, оно есть результат идеологизирующего историка, оперирующего мыслями как самостоятельными сущностями, имеющего своей исходной философской позицией субъективный идеализм.

Пользуясь широкой популярностью среди мелкобуржуазных слоев, настроенных оппозиционно в предреволюционное время, призывая к партии левых эсеров, заявляя о том, что он всегда находился в оппозиции,

но оппозиции слева, он после революции остался тем же субъективным идеалистом, со своей теорией внеклассовой и внесловной русской интеллигенции (Русская литература, Берлин, 1923, стр. 401), остался идеологом мелкой буржуазии, идеологом мещанства.

И.-Р. принадлежит ряд статей и книг по истории русской лит-ры; он писал о Герцене, Белинском, Л. Толстом, Пушкине, Белом, Блоке и др. Научную ценность этих историко-литературных работ И.-Р. нельзя признать значительной. Несмотря на ряд остроумных догадок (статья о композиции «Евгения Онегина») и правильных диагнозов («Калиф на час» — статья о Куприне), литературоведческая продукция И.-Р. обесценена отсутствием метода. Широковещательная патетика не в силах скрыть от читателя эклектического существа его оценок. Для И.-Р. главная задача критики — в определении «пафоса» философии (чаще всего бессознательной) художника. Критика не отделяема от того произведения, к-рому посвящена, она созвучна с ним. Всякая критика есть творчество, и критик пользуется поэтому теми же привилегиями, что и художник. Само собой разумеется, что этот путь имманентного субъективизма пресекал И.-Р. возможность пользоваться объективным методом научной критики.

Библиография: I. История русской общественной мысли, 2 тт., СПб., 1907; То же, вып. VIII, изд. «Колос», П., 1918 (изд. не закончено); То же, изд. 6-е, Берлин, 1923; Русская литература XX в., изд. «Колос», П., 1920; О смысле жизни. Ф. Соллогуб, Л. Андреев, Л. Шестов, СПб., 1908 (изд. 2-е, 1910); Что такое «махаевщина»? К вопросу об интеллигенции, СПб., 1908 (изд. 2-е, «Об интеллигенции», СПб., 1910); Великие искания, изд. «Прометей», СПб., 1911; Литература и общественность, изд. 2-е, «Прометей», СПб., 1911 (изд. 1-е, 1910); Творчество и критика, изд. «Прометей», СПб., 1912; То же, изд. «Колос», П., 1922; Лев Толстой, изд. «Прометей», СПб., 1913; Пушкин и Белинский, изд. «Прометей», П., 1916; Перед грозой, Статьи 1916 — 1917, изд. «Колос», П., 1923; Год революции, Статьи 1917 — 1918, П., 1918; Александр Блок, Андрей Белый, Сб. статей, изд. «Алконост», П., 1919; А. И. Герцен, Сб. статей, изд. «Колос», П., 1920; Заветное, Статьи о культурной традиции: Черная Россия, Статьи 1912—1913; Вечные пути, Статьи 1913—1914, изд. «Эпоха», 1922; Скифское, Статьи о духовном максимализме: Иго войны, Статьи 1914—1917; Две России, Статьи 1917—1918, изд. «Эпоха», 1922; Салтыков-Щедрин, «Федя», М., 1930. Под ред. и с комментариями И.-Р. выходили: Избр. сочин. Белинского, 3 тт., СПб., 1909 (изд. 2-е, 1913; изд. 3-е, 1918—1919); Серия «Историко-литературная биб-ка», изд. Станиславича (Дерзавин, Жуковский, Пушкин и др.); Сочин. Салтыкова-Щедрина, Гиз, 1926—1928; Вершина (А. Блок и А. Белый), изд. «Колос», П., 1923; Книга о Белинском, изд. «Мысль», П., 1923.

II. Плеканов Г. В., Идеология мещанина нашего времени, Собр. сочин., т. XIV, Гиз, М., 1925 (по поводу «История русск. обществ. мысли»; ответ И.-Р. см. в сб. «Лит-ра и общественность»); Волжские и В., Новая книга о русской интеллигенции, «Русская мысль», 1907, VI; Луначарский А. В., Мещанство и индивидуализм, сб. «Очерки философии коллективизма», СПб., 1909; Исаков Е., Новое мировоззрение (по поводу книги «О смысле жизни»), «Русская мысль», 1909, VI; Ефимов Н., Сводописание русской литературы, Одесса, 1919; Троицкий Я. Д., Освобождение слова, в сб. «Лит-ра и революция», Гиз, М., 1923 (изд. 2-е, М., 1924).

III. Владиславлев И. В., Русские писатели, изд. 4-е, Гиз, Л., 1924.

ИВАШКЕВИЧ Ярослав [1894 —] — современный польский поэт, беллетрист, переводчик. Гимназию и университет окончил в Киеве. Из отдельных книг Ивашкевича следует назвать: «Dionizje» (Дионисий, 1922, — наиболее удачный сборник стихов

И.), повести «Gödy jesienne» (Осенние годы, в кн. «Legendy») и «Demeter» [1921], а также «Hilary, syn buchaltera» (Гилярий, сын бухгалтеря, 1923) и т. п.

Поэзия И. отличается капризно-эстетской вычурностью, но в ней порой очень тонко использованы искания таких поэтов, как Рэмбо и Аполлинер. Прозаические вещи И. лишены широкой социальной значимости, а в формальном отношении — крепкой повествовательной спайки, но своеобразную целостность придает им лиризм автора. Об языке И. с большим энтузиазмом отзывался Жеромский в книге «Snobizm i postep» (Снобизм и прогресс).

ИВИН — древнегреческий поэт, один из второстепенных представителей хорической лирики VI в. до христ. эры. Эта разновидность лирики была определена бытием греческого полиса, государства-города с его развитой общественностью, и выражала чувства коллектива на общегосударственных празднествах в честь богов и героев. Родившись в г. Региуме (на юге Италии), И. подобно Анакреонту (см.) — странствующий поэт, отщепенец от своего класса. Подобно тому же Анакреонту он пристроился на о. Самосе при дворе тирана Поликрата, покровителя искусств. Изнеженное и развращенное на восточный манер придворное общество тирана повлияло на характер стиля его поэзии. От И. сохранилось лишь 40 стихов из 7 книг его лирики, но мы знаем, что, идя навстречу вкусу придворных кругов, он создал особый жанр хоровой лирики — энкомий — хвалебную любовную песнь в честь определенного лица. По преданию, поэт был убит недалеко от г. Коринфа, когда шел на общегреческий праздник («Истмийские игры»), но убийцы «любимца муз» не остались безнаказанными: они выдали себя своей болтливостью. Эта легенда дала сюжет Шиллеру для его баллады «Ивиковы журавли», мастерски переведенной Жуковским.

Библиография: П. Круазе А. и И., История греческой литературы, перев. В. С. Елсеевой, под ред. и с предисл. С. А. Жебелова, П., 1916; Nagotte, Histoire de la poésie lyrique grecque, I — II, P., 1886—1889; Romagnoli, Nel teatro d'Orfeo. Studi sulla lirica e la musica greca, Bologna, 1921.

И. Д.

ИВНЕВ Юрий (псевдоним Михаила Александровича Ковалева) [1893 —] — поэт и беллетрист. Р. в Тифлисе, в семье офицера. Первый сборник стихотворений («Самосожжение», лист первый) выпущен в 1912 в Петербурге, первый роман — «Несчастный ангел» — в 1917. Вместе с Есениным, Мариенгофом и Шершеневичем основал в 1919 поэтическую школу имажинистов (см.). Как имажинист И. впрочем не типичен: его поэтика, в основном сложившаяся еще в дореволюционный период творчества (сборники «Самосожжение», листы первый — четвертый, «Пламя пышет золотом смерти» и в период имажинизма сборник — «Солнце во гробе»), остается более простой и эмоционально непосредственной, чем произведения «метров» школы — Шершеневича и

Мариенгофа. Поэзия И. выражает психоидеологию упадочной мелкобуржуазной богемы, бегущей от революционной действительности и замкнувшейся в кругу интимных и пессимистических переживаний. Творчество И. характеризуется чертами глубокого декаданса, но случайно напоминающая некоторые мотивы поэзии Бодлера. В своих романах, рисующих быт и психологию богемы и бывших людей в советских условиях («Любовь без любви», М., 1925, «Открытый дом», Л., 1927), И. констатирует тот тупик, в который уперлась эта группа, но не видит надлежащего выхода из него. «Герой романа» (Л., 1928) представляет собой типичного приспособленца, относящегося к людям как к средству для достижения своих личных целей. Чрезвычайно характерно, что этого беспредельно индивидуалиста, типичного представителя оформляющейся новой буржуазии, — сам автор считает человеком, созвучным эпохе. Прозаическое письмо И. отличается неровностью, скользя от метких и тонких психологических штрихов к риторическим, порой тривиальным сентенциям.

Библиография: 1. Кроме указанного: Осада монастыря, сб. «Имажинисты», М., 1925; мелкие лирические стихотворения в сборниках: «Мя», «Янь», «Копица бурь», М., 1920, и др.

П. Гусман В., Сто поэтов, Тверь, 1923; Шершеневич В., Кому я пишу руку, М., 1924; Сакулин, Предисловие к роману «Любовь без любви»; рецензия в «Красной новье», 1927, № 2 (П. Жучров), «Комсомолец правды», 1928, № 266 (В. Киреев); Ермаков В., Буржуазная и полуинтеллигентская литература, «Ежегодник лит-ры и искусства» за 1929. См. также библиографию к ст. «Имажинизм». Б. Р.

ИВЧЕНКО — см. «Украинская лит-ра».

ИГНАТОВ Давид [David Ignatow-Ignatowsky, 1885 —] — один из основателей школы «молодых» в американско-еврейской лит-ре. Р. в местечке Брусилове, Киевской губ., в хасидской семье. В 1906 эмигрировал в Северную Америку. Дебютировал там рассказом «Пробуждение», напечатанным в сборнике «Молодость». С этого времени И. становится участником, а потом одним из наиболее энергичных руководителей той «группы молодых», к-рая вплоть до окончания империалистической войны занимала виднейшее место в американско-еврейской лит-ре. Эта группа под влиянием новых экономических отношений, изменявших социальный облик еврейских иммигрантов в Америке, порвала с традицией мелкобуржуазных американско-еврейских писателей, в творчестве к-рых основным мотивом была романтизация «старой родины» — России, Польши, Румынии. Но в то же время она порвала с революционной традицией первых пролетарских писателей — М. Винчевского и др. «Группа молодых» отмечала в своих произведениях зарождение новых американско-еврейских типов: рабочего, фермера, интеллигента. Изображая рабочую жизнь, она все же весьма далека была от классовой пролетарской точки зрения. Эта группа также сделала очень много для выработки четкого и гибкого лит-ого еврейского яз. Во всем этом движении И. играл очень видную роль.

Его перу принадлежит ряд романов: «В водовороте», «Меж двух солнц», «Фиби» и др. Из этих произведений наибольшей художественной цельностью отличается роман «Фиби», рисующий жизнь еврейского фермера в Америке. Но этот же роман, пропитанный изрядной дозой мистицизма и символики, знаменует резкую перемену в творчестве И.: художник чем дальше, тем больше начинает углубляться в национально-религиозную романтику и создает ряд произведений, посвященных «Чудесным историям старой Праги», «Царице Саббат» и т. п. темам. Бывший вождем «молодых» отрывается от живой действительности, не замечая ожесточенной классовой борьбы, все более обостряющейся в американско-еврейской жизни.

Библиография: 1. Собр. сочин. в 4 тт., изд. «Amerika», N.-Y., 1918.

П. Ш. Н., «Jud. Welt», V, 1913; Кац М., «Das Neue Leben», N.-Y., 1913; Штейнберг Н., Jung-Amerika, 1919. М. К.

ИГНАТОВИЧ Яков [1824 — 1888] — сербский писатель, основоположник сербского реалистического социального романа. Р. в Венгрии, в революцию 1848 воевал на стороне венгерцев. Редактировал журнал «Сербская летопись» [1854 — 1856], где напечатан ряд его статей о лит-ре и культуре, в к-рых И. обвиняет современных ему сербских писателей в схоластике, указывает на необходимость создания оригинальной, живой лит-ры и предлагает разрабатывать темы исторического и социального характера.

Однако исторические романы И. — «Дюрадь Бранкович» [1880 — 1881], «Манзор и Джемила» [1862], «Кровь за кровь» [1863] и др. — страдают идеализацией исторических событий; временами писатель впадает в наивную фантастику и романтику; слог сух и бесцветен. Гораздо большее значение имеют его социальные романы, в к-рых И. показал себя хорошим наблюдателем. В его романах «Васа Решпект» [1875] и «Вечный жених» (Вечити Младозенья, 1878) отражен процесс разложения сербского городского сословия. В романе «Старые и новые мастера» [1883] изображена жизнь ремесленников и на сравнении одного поколения с другим показан процесс деклассирования этой части сербского общества. В романе «Чудный свет» [1869] дана картина классового расслоения сербского крестьянства. Особенное значение в сербской лит-ре имеет его роман «Страдалица» (Патница, 1888), являющийся завершением его творчества; в нем обрисован во всей сложности процесс упадка и расслоения всего сербского общества под влиянием новых капиталистических отношений. Эти произведения в своей совокупности отражают целый период сербской общественной жизни. Несмотря на ряд изъязов стилистического характера, они являются значительными социальными документами.

Библиография: П. Савич М., Игнатович, из срп. книжарности, «Нови сад», 1898; Скерлич Я., Игнатович, Кильновская студия, изд. СКА, Белгр., 1904. М. Ск.

ИГНАТОВСКИЙ Всеволод Макарьевич [1881 —] — историк Белоруссии и историк



ИЛЛЮСТРАЦИЯ К ИДИЛЛИЯМ ФЕОКРИТА
Худ. Барбье-старший (Barbier), грав. Бувинэ (Bouwinet). Париж, 1796

и критик белорусской лит-ры. Р. в семье народного учителя в б. Гродненской губ. Разработкой истории Белоруссии стал заниматься в 1905, когда был выслан после январских событий из Петербурга, где учился в Историко-филологическом институте. В конце 1906 вновь поступил на историко-филологический факультет Петербургского университета, но вскоре был выслан в Олонецкую губернию. Дерптский университет окончил в 1911. По окончании работал в средних школах в Вильно, а с 1914 в Минском учительском институте — преподавателем истории. Одновременно вел научно-исследовательскую работу по истории Белоруссии. В 1921 избирается профессором Белорусского государственного университета. С 1917 И. принимает активное участие в революционном движении, состоит членом партии эсеров. В ВКП (б) И. вступает в 1920. Последовательно является членом Военно-революционного комитета Белоруссии, наркомземом, наркомпросом, членом и президентом Белорусской академии наук, ЦК и Бюро ЦК, членом ЦИКа БССР и СССР.

История белорусской лит-ры занимает И. в связи с общей историей социально-экономического, культурного и национального развития Белоруссии. Отдельных, более крупных работ, посвященных исключительно вопросам лит-ры, у И. нет. Однако уже в книжке «Кароткі нарыс нацыянальна-культурнага адраджэння Беларусі» (Минск, 1921) И. дает схему главных периодов белорусской лит-ры и дает их характеристику. В других работах, относящихся к белорусской лит-ре [«Гісторыя Беларусі ў XIX і пачатку XX стагоддзя» (Минск, 1925) и «Увагі аб выніканавенні беларускага руху» (журнал «Молодняк», №№ 10, 11, 12 за 1926)], И. углубляет и развивает намеченную ранее схему, дает социальную и экономическую оценку белорусской лит-ры на главных этапах развития. Данная И. классификация лит-ых периодов принимается в основном другими белорусскими литературоведами (проф. Пиотухович и др.) и критиками.

Тем не менее признать установку И. удачной и правильной с марксистской точки зрения нельзя. Достаточно указать, что в названных работах такие белорусские писатели XIX в., как Душин-Марцинкевич и Богусевич, крепостники и клерикалы, И. характеризуются как народники. В оценке как белорусской лит-ры XIX в., так и «нашенищев» он недостаточно вскрывает их классовую природу, и весьма часто национальные моменты выпячиваются в ущерб классовым. Эти недостатки в той или иной степени имеют место также и в критических статьях И. по послеоктябрьской лит-ре [«Мотивы лірыкі беларускага песьняра М. Чарота» (Минск, 1922), «Сучасныя мотивы беларускай лірыкі (Я. Журба)» в № 2 за 1921 журн. «Вестник Наркомпроса Белоруссии»]. Впоследствии в статье «Босыя на вогнішчы.

Крытычны нарыс» [1922] И. отвергает свою прежнюю оценку поэмы Чарота. В 1926 пишет предисловие, проникнутое пролетарской бодростью, к другой поэме Чарота — «Марына». Прежние свои взгляды и ошибки И. сам решительно раскритиковал и осудил в своем письме в белорусской печати в 1929.

Библиография: I. В журнале «Поляны» за 1924, № 4 (12) ст. «Этапы революцыйнага чынавецці, т. У. М. Ігнацюкага».

II. Жыдуновіч З., Будаўнівы Савецкае Беларудзі і роля у гэтым М. Ігнацюкага, журн. «Молодняк», 1925, № 6. *Вит. Сербента*

ИГНОТУС [1869 —] — псевдоним Г у г о Ф а й г е л ь с б е р г а, венгерского писателя, критика и публициста. Юрист по образованию, И. однако всю жизнь работал исключительно в области литературы. В 1891 вышел его первый сборник стихов «Страдания Шлемеля», написанный под сильным влиянием Гейне и Иосифа Кисса. Стихи эти проникнуты ироническим отношением к самому себе, сочетающимся со скептицизмом и чувственным жизнеощущением. По форме поэзия И. приближается к строгой замкнутости лирики И. Арани. Впоследствии И. переходит к критической работе, к-рая занимает первое место в его лит-ой деятельности. В 90-х годах, в противовес националистическим мелкобуржуазным устремлениям венгерской лит-ры, И. является поборником натуралистического и реалистического направления. В основе его критических работ лежит теория «искусства для искусства», из к-рой он делает самые крайние выводы. И. горячо поддерживал все новые течения, и когда в XX в. в Венгрии разгорелась ожесточенная полемика между лит-ыми группировками ультра-натурализма, символизма и экспрессионизма и старыми направлениями, он стал главным редактором органа «молодых» — «Der Westen». В политическом отношении И. находился под различными влияниями: политический сотрудник консерватора-аристократа Юлия Андраши, И. был также связан и с представителями мелкобуржуазного радикализма. Проводил нечто вроде феодально-консервативного социализма и вместе с тем заигрывал с мелкобуржуазной революционной демократией.

Во время войны И. поддерживал в лицемерно-пацифистском духе империалистическую политику монархии. После революции (во время венгерской керенщины) ему была доверена политическая работа за границей, в связи с чем он долгое время не мог вернуться в Венгрию после победы контрреволюции. Чтобы искупить свое космополитическое прошлое, И. развернул за границей широкую журналистскую деятельность в националистическом духе.

В настоящее время И. опять принимает активное участие в венгерских литературно-критических дискуссиях, хотя его влияние далеко не так значительно, как перед войной. Он провозглашает и теперь абсолютный приоритет формы, техники, и при этом его борьба против тенденциозности

в литературе направлена по существу против литературы революционной. В политических статьях И. находит себе выражение упадочническое настроение мелкой буржуазии, разочаровавшейся в революции. Разбросанные в различных органах статьи И. собраны в нескольких сборниках.

Ш. Цобель-Лани

ИГРОВЫЕ ПЕСНИ — см. «Песни».

ИДЕАЛИЗАЦИЯ — одностороннее изображение какого-либо объекта со стороны его положительных качеств при полном игнорировании качеств отрицательных. Литературное творчество всякого писателя детерминировано бытием того класса, психоидеологии которого он выражает. Восприятие писателем окружающего мира вследствие этого неоднородно: оно тяготеет к акцентированию в нем вредных явлений в том случае, когда действительность чужда автору и, наоборот, когда художник изображает явление социально близкое, он подчеркивает в нем положительные стороны.

Классическим примером такой И. может служить экспозиция Штольца. Штольц играет в романе Гончарова функцию контр-образа по отношению к Обломову. Характеристика его изобилует поэмой упоминанием о всех тех качествах, к-рые у Обломова отсутствуют вовсе. «Он весь составлен из костей, мускулов и нервов, как кровная английская лошадь... Движений лишних у него не было... Он шел твердо, бодро, жил по бюджету... Мечте, загадочному, таинственному не было места в его душе... У него не было идолов, зато он сохранил силу души, крепость тела, зато он был целомудренно-горд...» и т. п. («Обломов», часть 2, гл. II). В характере и поведении такого рода деятелей русского промышленного капитализма было немало темных и отрицательных сторон; Гончаров не говорит о них, ибо сочувствует Штольцу, ибо образ последнего соответствует всем социальным устремлениям гончаровского творчества, яркого выражения процесса распада буржуазного патриархализма.

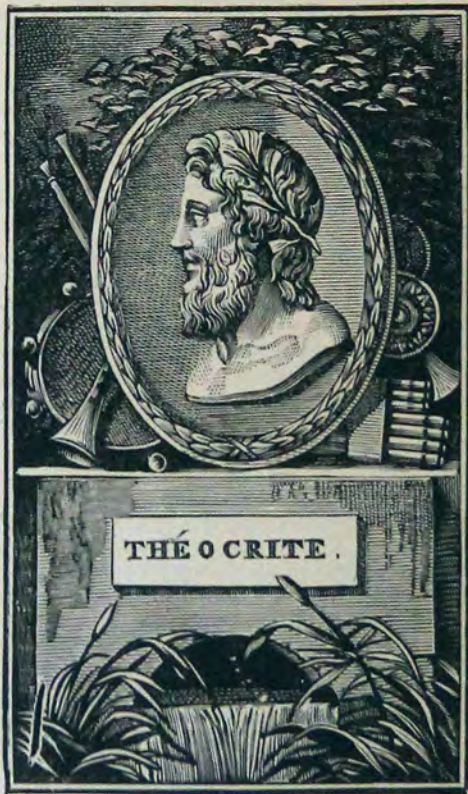
Однако объект И. не обязательно должен принадлежать к той же классовой группе, какая представлена данным автором. Не менее часты случаи, когда идеализируются образы, лежащие на пути социальной ориентации соответствующей классовой группы. Так напр. идеализирован «первый хозяин, к-рый когда-либо бывал на Руси» — Костанжогло в «Мертвых душах» Гоголя: у него и селянский лес («у другого в пятьдесят лет не поднялся так, а у него в восемь вырос»), и блестящее имение, и несметное богатство, и, главное, необыкновенное умение хозяйствовать. Этот образ кулака-буржуа дан в сугубо восторженных характеристиках, в противовес рушащемуся миру мелкопоместной Руси, как предмет воцелений «приобретателя» Чичикова.

Не менее характерен и другой пример — И. мужика в творчестве Льва Толстого.

В образе Платона Каратаева подчеркнуты как раз те черты, которые должны показать читателям Л. Толстого с наилучшей стороны русского крестьянина. Черты эти — ласковая доброжелательность к барину, набожность, незлобивость к врагу, доходящая до полного непритивления злу, наконец какая-то особая «певучесть» голоса, округлость манер и т. п. Такой образ мужика закономерно возникает у художника русской кающейся аристократии, и идеализация Каратаева обусловлена исканиями Пьера Безухова. «В произведениях Толстого „народ“ фигурирует только мимоходом и только в той мере, в какой он нужен художнику для того, чтобы изобразить душевное состояние героя-дворянина» (Г. Плеханов, Н. А. Некрасов, Сочин., т. X, стр. 379).

Подробнее об И. — см. статью «Образ». Там же даны и библиографические указания. А. Ц.

ИДИЛЛИЯ. античная. — Термин «идиллия» [eidyllion, уменьшительное от eidos — вид, как технический музыкальный термин — песенный лад] — означает по одному толкованию «картинку», по другому, более правдоподобному, «песенку», — в древности не



Феокрит в изображении французских художников XVIII в. (рис. Barbier, грав. Delignon). Иллюстрация к «Идиллиям» Феокрита [1796]

покрывал собой определенное жанра, а обозначал небольшое стихотворение, не входившее в рамки канонизованных античной

теорией словесности жанров. Специфическое значение термин И. получил лишь в новое время, в связи с тем, что так озаглавлен был сборник стихотворений Феокрита (см.). Большинство этих стихотворений — сценки, действующими лицами к-рых являются пастухи, крестьяне, низшие слои городского населения. Здесь нашла свое выражение тяга оторванной от масс дворцовой культуры (см. «Греческая лит-ра» — «Эллинистический период») к искусственной наивности, весьма заметная также в живописи и рельефной скульптуре этой эпохи. Основное ядро сборника Феокрита — б у к о л и ч е с к и е (пастушеские) стихотворения, в к-рых пастушеская маска мотивирует чувствительные монологи и состязания в пении по образцу состязаний сицилийских пастухов на праздниках Артемиды (так наз. б у к о л и з м, схема которого близко напоминает «состязания» древнеаттической комедии: встреча пастухов, перебранка, кончающаяся вызовом на состязание, выбор судьи, состязание, приговор). Фольклорный материал подан на контрастном фоне нарочито искусственного стиля («сладкого» по античной терминологии), плавного и мелодичного стиха, соответствующего нежным переживаниям персонажей. У продолжателей Феокрита чувствительное отношение к природе и любви становится еще интенсивнее, и позднейшие буколические поэты (Биоп, Мосх), воспроизводя приемы буколического стиля, совершенно отказываются от пастушеской маски. В Р и м е буколическая поэзия вводится эклогами Вергилия (см.), к-рый сохраняет «пастухов» однако в качестве уже совершенно условных фигур, с преобладанием психологического элемента над бытовым и привнесением политической актуальности в мир буколических мотивов. У К а л ь п у р н и я [середина I в. христианской эры] «идиллическая наивность» становится уже мотивировкой льстивой хвалы, расточаемой по адресу императора Нерона. Стихотворения Кальпурния свидетельствуют уже о безжизненности жанра, для которого после победы италийского торгового капитала над эллинистическим в Риме не имелось социально-психологических предпосылок (см. «Римская лит-ра»). Темы и настроения буколической поэзии проникали и в другие жанры (элегии Тибулла, пастушеский роман Лонга). Поздняя античность эпохи упадка Римской империи была очень восприимчива к сельским темам [в Риме эклоги Н е м е з и а н а (III в.), анонимная «Всеобщая Венера» (около IV в.); в Греции многочисленные декламации риториков вплоть до газской школы VI в.].

И. Троицкий

СРЕДНИЕ ВЕКА И НОВОЕ ВРЕМЯ. — Непосредственно к позднелатинской традиции примыкают опыты идиллической поэзии в латинской лит-ре первого (каролингского) Возрождения, наиболее ранним образчиком к-рых может служить «Conflictus veris et hiemis» (Спор весны с зимой). Сюда же

относится и эротическая И. вагантов — изысканный спор пастушек Флоры и Филлиды о лучшем из любовников — клерике. Формально И. вагантов порывает с античной И., пользуясь ритмической короткой рифмованной строфой:

«...circa silvae medium
locus est occultus
ubi viget maxime
suus deo cultus;

Fauni, Nymphae, Satyri,
comitatus multus
tympanizant, concinunt
ante dei vultus...»

Сложные истоки куртуазной пасторели и «сельского миннезанга» (höfische Dorfpoesie) на национальных яз. средневековой Европы: здесь, наряду



Худ. Queverdo, грав. Gaucher. Иллюстрация к «Идиллиям» Феокрита (Париж, 1796)

с традицией античной И., мало учитывавшейся исследователями XIX в., но убедительно выявленной Фаралем, выступают и реминисценции куртуазно преломленной народной песни. Сюжетно идиллические жанры куртуазной поэзии порывают с античной традицией: пасторела, Reigen, Winterlied строятся именно на мотиве столкновения представителей разных классов — на любви селянки к рыцарю, на соперничестве рыцаря и пастухов или крестьян; действие переносится в современность, иногда (в Winterlieder) вводится описание бытовой обстановки; характерна, в частности, и замена латинских и греческих имен народными. Так. обр. сельские жанры куртуазной поэзии представляют собой первую попытку «освоения» заимствованного жанра,

удовлетворявшего упадочнической тяге переставшей довольстваться себе рыцарской придворной культуры к искусственной наивности. (Подробнее — см. «Пасторела», «Миннезанг»).

Дальнейшие судьбы сельской поэзии средневековья весьма различны. В Германии на переломе эпох ожесточенная классовая борьба заглушает идиллическую струю в изображении простолюдина грубым издевательством «антикрестьянской лит-ры», в которой находят в равной мере отражение



Грав. Ходовецкий. Илл. к «Луизе» Фосса [1798]

и зависть к богатому мужику обнищавшего хищника-рыцаря (ср. «антикрестьянские» мотивы уже в сельском миннезанге Нитгарта фон Рювентала) и соперничество городского буржуа с деревенским кулаком (см. «Немецкая лит-ра»). Отдельные подражания Вергилию гуманистов («Visolicon» Эобана Гесса, 1509) не выходят за узкие пределы ученой латинской поэзии; более того, вступительная речь Никодемуса Фришлина к его чтением об эклогах Вергилия — «De vita rustica» — воспринимается как направленная против двора инвектива и стоит автору положения, свободы и жизни. Возрождение И. в Германии происходит лишь в XVII в. под непосредственным влиянием барочных форм романских и английской лит-р. Иначе — во Франции, где подымающаяся с XIV в. крепкая финансовая и торговая буржуазия оказывается лицом к лицу с экономически мощной феодальной аристократией. Здесь налицо все предпосылки для сохранения

и культивирования И., ибо она образует благодарный pendant и к манерной, напряженной образности и вычурному аллегоризму наследницы куртуазной поэзии, поэзии amour galant, и к циничному и откровенному ее осмеянию в «дурных песнях против любви», создаваемых молодой полнокровной буржуазией. Отсюда — расцвет пасторали во французской поэзии XIV—XV вв., часто превращающейся в форму придворного панегирика. «J'ay un roi de Sicile Vu devenir berger...», воспевает Шателэн короля-мецената Рене Анжуйского. И в знаменитой И., так жестоко осмеянной впоследствии Вийоном (в «Contredit de franc Gontier», где условностям сельской И. противопоставлено подлинное веселье уходящего средневековья, а мужику «с дыханьем, отравленным чесноком», — жирный каноник, пирующий со своей пышной любовницей), Филипп де Витри изображает далекое от придворных интриг и городской суеты, непритворное и безмятежное существование дровосека franc Gontier. В словах, вложенных поэтом в уста его «честного Гонтге»: «Je n'ay la teste nue devant thirant ne genoil qui s'i ploie» (Я не обнажаю головы перед тираном и не преклоняю перед ним колен), звучит протест против новых форм государственности — зарождающегося абсолютизма.

Если французская И. XIV—XV вв. в условной идеализации сельского быта все же — хотя бы в именах собственных — сохраняет связь с современностью, то И. барокко развивается в сторону все большей абстракции, превращаясь в форму придворной «поэзии на случай» и изображая под вымышленными именами и масками пастухов и пастушек галантные приключения придворного мирка. Если в дальнейшем и стирается порой связь с живыми лицами, то маски зато становятся четко очерченными фигурами; возникает особый аркадский мир, не имеющий никакой связи с действительностью. В этом мире по зелени лужаек блуждает представитель «влюбленных пастушков» (pastores eroici) — нарядный Дафнис, Филлор, Дамон или Селадон — со своей возлюбленной — Галатеей, Хлоридой или Дианой, — которая ведет на ленточке нежную овечку. Ей шепчет он любовные признания, но — ах! слишком часто безжалостная пастушка отвергает страсть пастушка, принимая унаследованную от поэзии amour galant позу «dame sans merci». Тогда несчастный влюбленный ищет исцеления на лоне природы, изливая грусть под сенью ив у журчащего ручейка. Чтобы оттенить изысканного пастушка, в И. вводится грубоватая фигура «комического пастуха» (pastor comicus) — Коридона, любителя сельских удовольствий. А реминисценции античного аппарата греко-латинской мифологии.

Пастушеская тематика захватывает все жанры: наряду со стихотворными формами

она овладевает прозаическим романом, драмой, оперой. Волна пасторалей проходит по всей Европе: за «Аркадией» Саннацаро [1502] следует пастушеская драма Тассо («Аминта», 1572) и Гварини («Pastor fido», 1590); из Италии форма переходит через Испанию («Диана», Montemayor, 1542) в Англию («Аркадия», Ph. Sydney, 1590) и Францию («Астрея», Honoré d'Urfé, 1607), почти одновременно она укрепляется в голландской лит-ре («Granida», Hoofft, 1605; «De Batavische Arcadia», J. v. Heemskerck, 1637), несколько позднее в немецкой («Schäfferey von der Nimfen Hercynie» Опица, 1630; «Geliebte Dornrose» Гриффуса, 1660). Подробней — см. «Пастораль», «Пастушеская поэзия».

Социологические предпосылки расцвета И. даны в новых условиях общественности и быта эпохи: положение господствующего класса, ставшего опорой абсолютистской монархии и прочно связавшего себя с двором, благоприятствует развитию этой столь удобной для скрытого панегирика формы. С другой стороны, условные фигуры пасторали дают удобную маску для лирического самоанализа, отвечающего все углубляющемуся с Возрождения интересу к переживаниям личности; такой маской пользуются уже поэты Ренессанса, — в частности Бокаччо, предшественник психологической повести («Амето»); условная действительность пасторали позволяет сосредоточивать внимание на душевных конфликтах, совершенно не затрагивая лежащих в их основе социальных и экономических отношений. Политическая безобидность пасторали — безусловно одна из причин оказываемого ей «высокого покровительства». Наконец аллегорический характер сюжетики И., облегчая ее использование как формы дидактической поэзии, привлекает к ней симпатии и буржуазных теоретиков и поэтов.

Именно как форму дидактической и описательной поэзии трактуют И. теоретики классицизма, окончательно фиксируя ее действие в «Золотом веке». Предметом И. надлежит избрать «подражание невинной, покойной и безыскусственной пастушеской жизни, которую вели в древности, — прекрасное поле для изящных описаний добродетельной и счастливой жизни», утверждает Готтшед («Versuch einer kritischen Dichtkunst», 1730) вслед за Фонтенелем («Discours sur la nature de l'éclouge», 1688). В «Saisons» Saint-Lambert'a, «Mois» Roncher'a, «Садах» Делиля трудно провести границу между И. и описательной поэмой. Из многочисленных представителей жанра особой популярностью пользовались (проникающие в переводы и в русскую лит-ру конца XVIII — начала XIX вв.) И. «десятой музы» Франции — m-me Дезульер (1638 — 1694) — и швейцарско-немецкого поэта Соломона Гесснера [1730 — 1788], яркого представителя сменившего Барокко Рококо (см.). Пастушеская сюжестика идиллии

сохраняется неизменной на протяжении почти трех веков, превращаясь в искусстве Рококо в совершенно условный (ср. значение слова «Аркадия» у Шиллера) аппарат чувственно-сентиментальной игры, изящных безделок («Laune des Verliebten» молодого Гёте). Однако уже в начале XVIII в. она вызывает протест со стороны идеологов буржуазии, который, начинаясь с апологичности «естественности» Теокрита и противопоставления ее «искусственности» Вергилия



Худ. А. Рихтер. Иллюстрация к «Герману и Доротею» Гёте [1853]

(B a t t e u x, Les beaux arts réduits à un même principe; P o r e, Discourse on pastoral poetry, 1704, и др.), вливается в общую борьбу с формами «ложноклассицизма» и приводит к требованию перестройки жанра на материале идеализированного быта мелкого и среднего современного буржуа. В положениях Гердера [«Идеалом пастушеской поэзии является изображение чувств и страстей людей незначительных в обществе, столь явственное, что мы на мгновение сами с ними становимся пастушками, и столь украшенное, что мы на мгновение хотим ими стать; короче, задача И. — высветиться до иллюзии и до высочайшего удовольствия, но не до выражения совершенства и нравственного усовершенствования» («Theokrit und Gessner», 1767)] формулированы требования Sturm und Drang'ского реализма.

Переход от подражательной Феокриту И. («Der Satyr Mopsus») к бытовой И. современности («Die Schafschur», «Das Nusskernen») осуществляется в творчестве Фр.

Мюллера (так наз. Maler-Müller). Освободительные настроения поколения отражаются в направленных против крепостного права идиллиях Фосса, тогда как его позднейшие И. («Der siebzigste Geburtstag», «Luise») своим переходом к гекзаметру и идеализацией бюргерского (не-крестьянского) быта отражают сдачу позиций Sturm und Drang'a и капитуляцию буржуазии. Теми же настроениями порожден и идиллический бюргерский эпос Гёте («Герман и Доротея»),



Худ. В. Иванов, грав. И. Ческий. Иллюстрация к «Идиллиям» Владимира Панаева (СПБ., 1820)

аристократическом романтизме Франции обновление сюжетки достигается идиллическим преломлением колонизационной экзотики («Paul et Virginie» Бернардена де С. Пьер, «Атала» Шатобриана; сюда же примыкают идиллические мотивы Байрона — эпизод Гаиде в «Дон-Жуане», «Остров» и др.); позднейшее поколение французских романтиков делает попытку в лице Мюссе (Idylle) возродить старинную форму *débat*.

В начале XIX в. понятие И. как жанра становится так. обр. весьма расплывчатым и неопределенным. Этим термином обозначается чаще всего небольшая законченная жанровая картина, описывающая элементарные человеческие отношения, не осложненные изображением политических и социальных конфликтов; подбор положительных действующих лиц соединяется с многочисленными описаниями природы и несколько идеализованного быта; медленное движение фабулы ведет к счастливой развязке, в изложении часто преобладают лирические и юмористические ноты; форма изложения безразлична, хотя довольно часто встречается диалог в эпическом обрамлении; часто вводятся в текст лирические формы и фольклорный материал.

В этом значении под понятие И. не трудно подвести значительную часть «крестьянской повести» так наз. наивного реализма («Barfüssele» Ауэрбаха, «Чортова лужа» Жорж Санд); встречается и еще более неопределенное употребление термина, где налицо лишь момент идеализации эпохи или быта («Idylls of the King» Теннисона).

В подобном значении термин И. встречается и у литературоведов (ср. ст. «Идиллия» Зунделовича в «Словаре литературных терминов», изд. Френкеля, 1925, и в особенности статью «Идиллия» Чепихина в словаре Брокгауз-Ефрона, где под понятие И. подводятся формы всех лит-р и эпох).

Если ограничить понятие И. унаследованными от античности формами и изменениями сюжетки, внесенными в нее буржуазией XVIII в., то представится все же возможным установить пределы развития жанра; эти пределы полагает осознание наличия классовой борьбы в крестьянстве и мелкобуржуазных группах и отображение ее в лит-ре. С этого момента И. как жанр перестает существовать.

Р. Шор

ИДИЛЛИЯ РУССКАЯ. — В России И. развивается в середине XVIII и начале XIX вв. в творчестве Сумарокова (см. т. VIII его сочинений в изд. Новикова), затем Я. Княжнина, В. Панаева («Идиллии», 1820, с «Рассуждением о пастушеской поэзии» вместо предисловия), В. Рубана (перев. «Георгик» Вергилия, 1777), Дельвига, Жуковского, Гнедича, Мерзлякова (переводы И. Дезульер, «Буколик» Вергилия и т. п.); известна И. была несколько раньше («Нисса» Тредьяковского, «Полидор» Ломоносова), но именно в середине XVIII века заняла заметное место в тогдашней лит-ре. Характер

крый вместе с тем делает попытку возродить подражательную античной И. («Der neue Pausias», русск. пер. Майкова). Позднейшее развитие немецкой идиллии в конце XVIII — начале XIX в. идет под знаком национально-консервативных настроений материально обеспеченной бюргерской интеллигенции; идиллия Гебеля (его популяризирует в русской литературе Жуковский) и Утети [1763 — 1827] — «De Vikari» и «De Heini» — ориентированы на Heimatskunst и «наивный реализм»; типично для поздней И. употребление диалекта (вместо лит-ого яз.). «Это — поэзия бюргерского довольства, зеленых стаканчиков с рейнским вином, семейной патриархальности и девичьей скромности, поэзия национальной благодущности» («Gemüt'a»).

Национальные мотивы господствуют и в И. английского сентиментализма и «озерного» романтизма (идиллии Томсона, Вордсворта, Кольриджа и другие), тогда как в

русской И. определял еще Сумароков в своей «Эпистоле о стихотворстве»:

«Вешевай в Идиллии мне ясны небеса,
Зеленые дуга, кустарики, леса,
Биющие ключи, источники и роши,
Весну, приятен день и тихость темной ночи.
Дай чувствовати мне пастушью простоту
И позабыть, стихи читая, сугуту...
Любовник в сих стихах степеняе возвещает,
Когда Аврорин вход с любезной быть мешает...
Иль с нею разлучась, представив те красы,
Со вздохами твердит прошедшие часы...» и т. д.

«И., — писал Остолопов, — довольствуется чувствованием, нежностью и покровством и более старается описывать самую природу... Ежели И. содержит какую-либо страсть, то сия страсть должна быть самая умеренная и объясняема в выражениях приятных и тихих». Такого рода



Худ. И. Иванов, грав. И. Чесский. Иллюстрация к «Идиллиям» Владимира Панаева (СПБ., 1820)

произведения в огромном количестве напояли тогдашние журналы; они по большей части являлись просто переводами [в особенности переводились И. m-me Deshoulières (перев. Мерзлякова) и Гесснера; переводом его «Das hölzerne Bein» начал свою лит-ую деятельность Карамзин], в лучшем случае — подражанием французским и немецким образцам; воспевали нежные чувства пастушек и пастухов вне всякой связи с тогдашней бытовой помещицкой обстановкой. Реалистическая лит-ра быстро вытесняет И., и со времени Пушкина она исчезает. Развитие этого незначительного, но своеобразного стихотворного жанра кончается в общих условиях раннего дворянского лит-ого стиля того времени, — характерными его признаками являлись значительная оторванность от действительности, условность и схематичность, переходившие в резкое преувеличение основных особенностей изображаемого: в трагедии условно и преувеличенно изображались высокие страсти и гражданские чувства, в комедии — мелкие (скудость, ревность) и т. п. В И. столь же условно развивалась любовная

лирика. По мере развития дворянской культуры и, следовательно, усложнения ее лит-ого стиля, в нем росли реалистические тенденции, почва для И. исчезала; ее пытались несколько приспособить к изменившимся условиям (Дельвиг — «Отставной солдат» — и др.), а вслед за тем и совсем от нее отошли. Позднее И. развивалась и на Украине (у Ганны Барвинок, Шоголева, Макаровского и др.).

Л. Тимофеев
Библиография: Античная идиллия: Herbst W., Classische Alterthum in der Gegenwart, 1852; Gagnett R., Idylls and epigrams, 1869; Norden E., Antike Kunstprosa, B. I, 1898; Lafaye G., Métamorphoses d'Ovide et modèles grecs, 1904; Witte C., Der Bukoliker Virgil. Die Entstehungsgeschichte einer romanischen Literaturgattung, 1922. Средние века и новое время: Gosche R., Idyll und Dorfgeschichten im Altertum u. Mittelalter, [Archiv f. Literaturgeschichte], I, 1870; Bobertag F., Rokoko-Arkadien (Vom Fels zum Meer), 1882; Netoliczka O., Schäferdichtung u. Poetik im 18 Jhrh. (Vierteljahrsschrift für Lit.-gesch., II, 1889); Schneider G., Über das Wesen und den Entwicklungsgang der Idylle, 1893; Andreen G. A., Studies in the Idyll in German Literature, 1902; Knoegel W., Voss's Luise und die Entwicklung der deutschen Idylle bis auf H. Siedel, 1904; Hübner A., Das erste deutsche Schäferidyll und seine Quellen, 1910; Müller N., Die deutschen Theorien der Idylle von Gottsched bis Gessner und ihre Quellen, 1911; Merker E., Zu den ersten Idyllen von J. H. Voss, 1920; Weber E., Geschichte der epischen und idyllischen Dichtung, 1924; Cysarz H., Deutsche Barockdichtung, 1924. См. также лит-ру по авторам и направлениям, упомянутым в тексте. Русская идиллия: Остолопов П., Словарь древней и новой поэзии, т. II, СПб., 1821 («Идиллия»); Панаев В. И., Идиллия, СПб., 1820 (предисловие); Резанов В., Из розысканий о сочинениях В. А. Жуковского, вып. II, П., 1916, стр. 482; Неустроев А. Н., Указатель к русским современным изданиям и сборникам, СПб., 1898, стр. 251 — 253, 782; Филипов, Идиллия и образцы ее у разных народов, СПб., 1907.

ИДИОМА [от греческого *idios* — «собственный», «свойственный»] — лингвистический термин, обозначающий выражение (оборот речи), употребляющееся как некоторое целое, не подлежащее дальнейшему разложению и обычно не допускающее внутри себя перестановки своих частей. Ср. «спустя рукава». Характерным для И. является то, что значение ее не равно значению ее составных элементов: значение выражения «спустя рукава» не связано со значениями отдельных слов «спустить» и «рукава». Будучи всегда достоянием одного только языка [исключение составляют так наз. «кальки» (см.)], И. является частным случаем идиотизма.

ИДИОМАТИКА — отдел лингвистики, посвященный изучению идиом (см.) и идиомов (см.) яз. См. «Фразеология».

ИДИОТИЗМ [от греческого *idios* — «собственный», «свойственный»]. — 1. Термин традиционной стилистики, обозначающий местное слово или оборот речи, вводимые в лит-ый язык; в этом значении (засвидетельствованном напр. у Лонгина и Сенеки) И. равнозначен провинциализму (см.) и входит в общее понятие диалектизма (см.); некоторые новейшие ученые (напр. R. Meyer) определяют И. как вводимую в литературный яз. индивидуальную особенность речи («von Haus aus» у Гегеля), отличая его так. обр. от провинциализма; но подобное определение И. пока не стало еще общепринятым. 2. Лингвистический термин, обозначающий оборот речи (или шире, вообще какую-либо черту языковой

структуры), присущий только данному языку или говору и непереводаемый буквально на другие языки. Ср. «в ус себе не дует», «держит нос по ветру», «пошел, куда глаза глядят». Наряду с особенностями фразеологии к И. языка можно отнести и особенности синтаксиса и даже морфологии. Ср. напр. в русск. яз. употребление настоящего времени глаголов совершенного вида (обычно имеющего значение будущего) в описаниях прошлого («как он прыгнет!»), употребление инфинитива вместо личных форм глагола («а он — реветь») и т. п.

ИДИШ — см. «Еврейский язык».

ИЕГОАШ [1871 — 1927] (псевдоним Иегоаш - Шлойме Блюмгартена) — один из виднейших представителей американско-еврейской лит-ры. Поэт-лирик, баснописец и переводчик, он писал также прозу и критические статьи. В 1890 эмигрировал в Америку, печатался во многих американско-еврейских журналах и поддерживал одновременно связь с еврейской лит-рой в России. Начал палестинофильски-сентиментальными стихами; затем значительно расширил свою тематику в направлении национальных мотивов. Лишь изредка И. выходил за пределы идеализированного национального прошлого, большей частью он застывал в националистической замкнутости. Одно из наиболее видных мест в творчестве И. занимает поэтическая интерпретация библейских идей. В целом ряде небольших поэм, стихотворений и драматических этюдов И. пытался воплотить героические библейские образы, проникнутые единой идеей грядущего национального возрождения. Однако благодаря своему глубокому скептицизму поэт не остался в пределах библейской тематики: от нее он переходил к быту; но и тут вниманием И. больше всего привлекали либо «бытовые легенды», «баллады», либо интеллигентское безделье, шумливая суэта еврейской богемы в Нью-Йорке. Эту богему поэт высмеивал в своих либеральных юмористических стихах, баснях и сатирах. Процессы животрепещущей борьбы широких масс, еврейское рабочее движение остались вне поля зрения поэта. В идеологическом отношении И. — эклектик, стремившийся соединить романтически-библейский палестинизм и «семицизм» с «эстетическим» народничеством, выражавшимся в собирании и обработке еврейских легенд и баллад. И. — типичный представитель романтически настроенной, беспечливой мелкобуржуазной еврейской интеллигенции, мечтавшей о сохранении национального единства, искавшей утешения в образах прошлого после краха иллюзий о возрождении целостной нации и горьких разочарований.

Во время империалистической войны И. проникается мессианистскими настроениями, к-рые в последний период его творчества сменились мистической созерцательностью на фоне эстетического индивидуализма; последний и сблизил И. с группой

молодых эстетов-индивидуалистов («интроспективистов»), издававшей в Нью-Йорке журнал «In sich» [1920 — 1925].

В отношении формы И. имеет несомненные заслуги перед еврейской поэзией: он ввел новые ритмы, утончил образность и усовершенствовал белый стих. Особое значение И. имеет как автор в сущности первого литературно-художественного перевода Библии на еврейский яз. (идиш). И. также перевел целый ряд произведений с английского и арабского.

Библиография: 1. Новое изд. в 10 тт., изд. «Oifgang», N.-Y. П. Леелес А., «In sich», 1920, 5; Лянду З., *Ontologie*, V—VI; Ваал-Махмовеес, *Schriften*, IV; Ольгин, *In der welt von gesangen*, стр. 186—218; Ерго же, «Freiheit», 28/X 1922; Кап М., Стр. в «Der Emes», декабрь 1927; Хрестоматия «Idische Literatur», Киев, 1928. *Ш. Гордон*

ИЕНСЕН Вильгельм [Wilhelm Jensen, 1837 — 1911] — немецкий писатель, сын чиновника, родом из Гольштинии. Еще студентом И. примкнул к мюнхенскому кружку писателей-эстетов; с 1865 — 1872 редактировал газеты буржуазной немецкой партии («Schwäbische Volkszeitung» в Штутгарте и «Norddeutsche Zeitung» в Фленсбурге); затем отдался от политической жизни.

И. — один из самых плодовитых писателей в немецкой литературе (написал свыше 100 книг); он по преимуществу — новеллист (его романы, в сущности, большие новеллы); в этой области И. продолжает линию немецкого реализма, в особенности Т. Шторма (см.). В более поздних произведениях реализм И. местами переходит в фантастику и мистицизм, иногда уступая место мотивам поэзии «кошмаров и ужаса». Он обычно берет свои темы из прошлого Германии, от средневековья до Рококо, и на этом историческом фоне дает более или менее реалистический колорит эпохи, окружая ее вместе с тем и мистическим полумраком. На двойственном, подчас болезненном творчестве И. отразилось неустойчивое положение немецкой буржуазии 60 — 70-х гг., очутившейся, по выражению Шпильгагена, «между молотом и наковальней»: с одной стороны, буржуазия притеснялась феодальным юнкерством, а с другой — против нее уже выступал пролетариат. Некоторые из мелких повестей И. переведены на русск. яз. («У моря», «Аукцион» и др.).

Библиография: Главные произведения Иенсена: Новеллы: Magister Timotheus, 1866; Die braune Erika, 1868; Unter heiserer Sonne, 1869; Eddystone, 1872; Aus den Tagen der Hansa, 3 Bde, 1885; Aus schwerer Vergangenheit, 1888; Hunnenblut, 1892. Романы: Nirvana, 3 Tle, 1877; Versunkene Welten, 1882. Лирика: Gedichte, 1869; Lieder aus Frankreich, 1871; Aus wechselnden Tagen, 1878. Лучший лирический рассказ: Der Holzwegtraum, 1876;

И. Erdmann G. A., W. Jensen, Sein Leben und Dichten, 1907; Barchfeld W., W. Jensen, als Lyriker, 1913; Arminius W., W. Jensen, 1913; Fraas O., W. Jensen, 1913; Freund Siegm., Der Wahn und die Träume in W. Jensens «Gadiwa», 2 Aufl., 1912.

ИЕНСЕН Иоганнес Вильгельм [Johannes V. Iensen, 1873 —] — современный датский беллетрист. Дебютировал в 90-х гг., в период распада школы Брандеса и разброда разочаровавшейся в социал-радикализме датской интеллигенции. Иенсен выступил резко, по выражению буржуазных

критиков — «с медицинским цинизмом» (по образованию И. — медик), против реакционных настроений и ухода мелкобуржуазной интеллигенции от жизни в мистику, в католицизм. Не связывая себя с какой бы то ни было из предшествовавших и современных лит-ых школ, И. присоединился к авангарду группы датских писателей-ютландцев (Бергстед, Нексе и др.), с успехом штурмовавших монополию столичной вычурно-эстетской литературы. В своих ярко реалистических миниатюрах-картинах ютландской природы и быта («Гиммерландские повести» — «Himmerlands Historier», 3 ч., 1898, 1904, 1910) И. противопоставил мягкотелости островных датчан твердый закал трезвых крепких землеробов континента. Эти повести были исходным и кульминационным пунктом его творчества: в них уже заложены основы последующих исторических и «проблемных» романов И. Ютландское крестьянство — главный коллективный герой большого исторического романа «Падение короля» (Kongens Fald, 1900); И. выдвигает проблему вырождения датчан, причиной к-рого является утрата крестьянством экономической самостоятельности. Его проповедь идеи возрождения «истинной» германской расы в Европе («Готический ренессанс» — «Den gotiske Renaissance», 1901) и идеализация фермерской Америки отражают настроения зажиточного крестьянства и датской буржуазии, для к-рых тягостна экономическая зависимость Дании от Европы. Америка в романах И. изображается «страной обетованной», «райским» простором для свободных земледельцев и предприятий. В ряде американских романов («Мадам д'Ора» — «Madame d'Ora», 1904, «Колесо» — «Hjulet», 1905, и др.) И. дает живое, конкретное и в то же время восторженное изображение Америки и американцев как наиболее удачных выразителей исконных начал германской расы. «Америка — это центр арийцев, их вторая родина: здесь вращается „колесо“ свободы, здесь мельница перемалывает разноплеменные расы в свободные народы мира. Здесь разрушительная и вместе с тем созидательная первобытная северная стихия перемалывает Швецию, Норвегию, Данию, Англию и Германию в Америку» (из романа «Колесо»). В целой серии романов под общим заглавием «Долгий путь» (Den lange Reise) И. изображает в характерных моментах всю историю германской расы, ее закал в ледниковый период («Глетчер» — «Bralln», 1909), ее столкновение с античным Римом («Поход кимбров» — «Cimbregner Tog», 1916) и христианским, католическим миром в походах викингов («Корабль» — «Skibet», 1912) и т. д. Даже открытие «Нового Света» И. представляется делом чудодейственной германской расы; Колумба он превращает в кровного сородича викингов («Колумб» — «Columbus», 1920). Апология германской расы, проходящая красной нитью во всех его произведениях,

чрезвычайно характерна для Иенсена — представителя патриархального мещанства, видящего в современном капиталистическом строе свою гибель. Даже его наименее тенденциозное произведение «Экзотические новеллы» (Eksotiske Noveller, I — III, 1907 — 1915) проникнуто стремлением уйти от подлинной датской действительности, ее бюрократизма и филистерства. По своей литературной манере Иенсен близок к немецкому экспрессионизму. Самое оригинальное в его творчестве — язык, который соединяет отшлифованность датского лит-ого яз. с типичными элементами ютландской речи.

Биография: I. Selvbioграфи i Himmerlands Historier, III, 1910; Kirken i Farse, 1903; Собр. сочин., в 9 т., изд. Сабина, М., 1910 — 1912; Отдельными книгами в изд. «Всеобщей библиотеки» и Гиза, в серии «Космопольская библиотека». H. Brandes G., Samlede Skrifter, XV, 1905; Helms O., Johannes V. Jensen og Johannes Larsen, Kbhvn, 1927.

Г. Поляков

«ИЗВЕСТИЯ ОТДЕЛЕНИЯ РУССКОГО ЯЗЫКА И СЛОВЕСНОСТИ АКАДЕМИИ НАУК СССР» [«ИОРЯС»] — возникли в 1896 в Петербурге. Издание прекращено в 1927 в связи с присоединением ОРЯС к Отделению гуманитарных наук. За это время вышло 32 т. (96 книг). До 1916 ежегодно выходило по одному тому (4 книги), в 1916 — 1920 — по 2 книги и в 1920 — 1927 — по одной книге.

Главное внимание в журнале уделялось истории письменности, славяноведению, языкознанию и фольклору.

Литературоведческие статьи ограничивались материалами биографического или текстологического характера. Преимущественному изучению подвергались гл. обр. писатели XVIII и начала XIX вв.: Сумароков, Державин, Ломоносов, Дмитриев, Крылов, Грибоедов, Жуковский, Пушкин, Гоголь и др. менее значительные, забытые, малоизученные или малоизвестные писатели. Значительную ценность представляет ряд библиографических указателей и публикаций неизданных материалов русских писателей. Таковы напр.: Бертенсон С. Л., Библиографический указатель литературы о Гоголе за 1900 — 1909 гг., т. XIV, кн. 4, т. XVII, кн. 3, т. XIX, кн. 2, т. XXII; Корш Ф. Е., Разбор вопроса о подлинности окончания «Русалки» Пушкина, т. III, кн. 3, т. IV, кн. 1, т. IV, кн. 2; Орлов А. С., О некоторых особенностях стиля великорусской исторической беллетристики XVI — XVII вв., т. XIII, кн. 4; Сумцов Н. Ф., О литературных нравах южно-русских писателей XVII ст., т. XI, кн. 2; Бобров Е. А., Из истории русской литературы XVIII и XIX вв., т. XI, кн. 4, т. XII, кн. 2, 3, т. XIV, кн. 1; Глаголева Т. М., Материалы для полного собрания сочинений А. Д. Кантемира, т. XI, кн. 1, 2; Сумцов Н. Ф., М. П. Старшицкий как драматург, т. XIII, кн. 3; Брант Р. Ф., Ф. И. Тютчев и его поэзия, т. XVI, кн. 2, 3; Бычков И. А., Из

неизданных стихотворений Н. М. Языкова и В. А. Жуковского, т. XVI, кн. 2; Лернер Н. И., Стихотворения Н. Ф. Щербины, т. XIV, кн. 4; Фатов Н. Н., Библиографические материалы для изучения жизни и творчества Е. А. Ган, т. XIX, кн. 2; Максимов А. Г., Юбилейная лермонтовская литература, т. XIX, кн. 4, 1914.

Библиография: Указатель авторов и статей, напечатанных в «Изв. Отд. русск. яз. и словесности за время существования этого издания с 1896 по 1927, тт. I—XXXII, изд. Акад. наук, Л., 1928. Ранее были выпущены: «Общее содержание I—V тт. [1896, 1900]», СПб., 1901, и «Общее содержание I—XII тт. [1896—1907]», СПб., 1911.

Т. У.

ИЗДАТЕЛЬСТВА — см. статью «Книгоиздательства».

ИЗИДА — главная и наиболее популярная древнеегипетская богиня, занимавшая одно из первостепенных мест в древнеегипетском пантеоне и в мифологии древнего Египта. Культ ее, окруженный кольцом сказаний, существовал в Египте с древних времен; в эпоху же эллинизма, слившись с культом Деметры, Афродиты Морской и великой матери Кибелы, он получил распространение во всем бассейне Средиземного моря. В образе И. египтяне олицетворяли и обоготворяли небесную силу плодородия, жену бога земли и влаги Озириса и мать солнечного бога Гора. И. для древних египтян — религиозно-магический, мифологический и литургический образ супружеской и материнской любви, любви питающей, охраняющей, оплакивающей, призывающей и воскрешающей. Но все же отличительной чертой египетской богини-матери является ее магическая сила, ее знание тайных чар и заклинаний. И. магически воскрешает мертвого Озириса, создавая своими крыльями воздух вокруг его тела, магически исцеляет своего сына Гора и хитрыми волшебствами выведывает сокровенное имя верховного, но дряхлеющего солнечного бога Ра. Отдельные части цикла мифов об И. сохранились в ряде древнеегипетских религиозных и магических текстов. В текстах пирамид Древнего царства в резко реалистических тонах описана плотская любовь И. к Озирису (Тети, 276). В поздней редакции Книги мертвых (гл. 157) мы находим осколки мифа об И., прячущей своего юного сына Гора в болотах Дельты и магически защищающей его от врага Озириса, Сэта. Части этого же мифа находим мы и в поздней магической стеле Меттерниха, относящейся к IV в. до христ. эры. Во многих магических текстах упоминается И., великая чаровница, исцеляющая Гора, отгоняющая болезни и дарующая дыхание жизни. Наконец в высокохудожественном «Плаче Изиды и Нефтиды» дан прекрасный поэтический образ верной и любящей тоскующей жены, призывающей к себе своего умершего мужа.

Наиболее полное и связанное изложение мифа об И. находится в религиозном трактате «Об Изиде и Озирисе», принадлежащем перу греческого писателя Плутарха Херонейского, жившего в I—II веках христ. эры.

Являясь своеобразным, чисто эллинистическим смешением египетского мифа с греческим о Деметре, этот трактат повествует о рождении Озириса, И., Сэта и Нефтиды и об их трагической судьбе. В этом трактате Плутарх рассказывает, как злой Сэт убил благого Озириса, обманом заманив его в гроб, заколотил ящик и бросил его в Нил. И. с помощью Анубиса нашла гроб с телом Озириса в Библосе и привезла его в Египет. Там им снова завладел Сэт и, разрубив тело Озириса на 14 частей, разбросал их по всей стране. И снова И. нашла тело Озириса, собрав по частям негленную плоть бога. Тем временем в Буто подросток сын Озириса Гор, к-рый в страшной битве одолел Сэта, отомстил за смерть своего отца.

Миф об И., драматизированный в ряде древнеегипетских и эллинистических культовых мистерий, нашел свое отражение и в римской лит-ре. В 2-й книге «О золотом осле. 11 книг превращений» Апулей подробно описывает обряд посвящения в мистерия Изиды.

Поздние отголоски мифа об эллинистической И., великой матери богов, скрытой от взоров непосвященных, разрабатываются поэтами нового времени (ср. напр. известное стихотворение Шиллера «Das verschleierte Bild zu Sais» и фрагменты романа Новалиса «Die Lehrlinge zu Sais»).

В. Асбюкс

ИЗМАЙЛОВ Александр Александрович [1873 — 1921] — пародист и критик. Писал также под псевдонимом Смоленский. Печатался в «Живописном обозрении», «Сыне отечества», «Новостях», «Севере» и др. Первый рассказ «Детство Кузьки» помещен в «Звезде» за 1905.

Наибольшую популярность И. приобрел как автор талантливых пародий на современных ему писателей, поэтов и критиков (Блок, Бальмонт, Мережковский и Горький), на лит-ые нравы, события и пр. Хорошо сделанные формально, пародии И. не имеют однако серьезного социального значения. В качестве критика-публициста И. работал в буржуазных газетах («Биржевые ведомости», «Русское слово»). Характер литературно-критических работ И. импрессионистичен и идеалистичен. Наиболее позитивная из них — книга «Чехов» (Жизнь, личность, творчество, М., 1916) — опыт лит-ой биографии писателя. Как поэт и беллетрист И. серьезного интереса не представляет, несмотря на обильную продукцию.

Библиография: I. Беллетристика: Рассказы, т. I. Черный Ворон, СПб., 1901 (изд. 2-е, 1904); т. II. Рыбье слово, СПб., 1903; т. III. В бурее, СПб., 1903; т. IV. Осени мертвой цветы западной, СПб., 1905; т. V. Ураган, М., 1909; т. VI. Рассказы, СПб., 1912; На пороге жизни, Повесть, прилож. к «Живопис. обозрению», 1899 (позднее издание под названием «В бурее»); Стихотворения, СПб., 1905; Обреченные. Драма, СПб., 1907; Кризис веры (сатиры и пародии), СПб., 1908, и СПб., 1912; Осенний код, П., 1915. К р и г и н а и п у б л и ц и с т и к а: На пороге, 1908; Покрашено бонусом и новые кумиры, М., 1910; Литературный Олимп, М., 1911; Поэтыры анимаса (литературные портреты безвременья), М., 1913; Кнут Гамсуи (совместно с М. Благоволенцевой), СПб., 1910.

II. Автобиография см. в сб. «Первые литературные шаги», собр. Ф. Ф. Фидлер, М., 1911; Кауфман А., Памяти

Рюккерт, «Западно-восточный диван» Гёте и др. Охранительная установка последнего произведения, ясно сформулированная в вступительном стихотворении «Negire» (Книга певца), определяет характер И. позднего Гёте; обращение к мудрости Востока и в форме восточного И. означает в «Диване» попытку противопоставления «дом корпоре» «развивающегося» Большого общества «любителей словесности, наук и искусств»

БАСНИ и СКАЗКИ

Александра Нзмайлова



С Петербурга.

1814 год.

[1822 — 1824], участвовал в издании журналов «Цветник» [1809], «Сын отчества» [1817], «Благонамеренный» [1818]. В русскую литературу И. входит гл. обр. как баснописец и отчасти романист; повесть его «Евгений или пагубные последствия дурного воспитания и сообщества» [1799 — 1801] имела в свое время значительный успех; кроме нее следует указать повести «Ибрагим и Осман» и «Бедная Мама». Во всех этих произведениях И. выступает как писатель явно реалистического и даже бытового направления и насыщает их в значительной мере нравственными («Ибрагим и Осман») и обличительными («Евгений») элементами. Стихи его — «лирические, элегические, анакреонтические, вакхические» и др. — не имеют значения; басни И. характеризует снижение этого сатирико-дидактического жанра. Начиная терять свою социальную устойчивость мелкое дворянство, вначале ярко протестовавшее в своем творчестве против давления со стороны как крупного дворянства, так и развивавшейся буржуазии (напр. в сатире Крылова первого периода), постепенно

сорвать невозможно, шипом не поранив руки» — Саади) и метафоры («Не мечите бисера перед свиньями, ибо они попрут его ногами» — Евангелие). — При развитии описательных элементов сравнение может разрастаться в сценку («В жилище хожу, в жилище хожу я Лейлы, делую я там то ту, то другую стену. Но по стенам не стены того жилища, а до 1891 (самое полно кто жил в жилище — см. выше).

И. Булич Н., Очерки по истории русской литературы и просвещения с начала XIX в., т. II, СПб., 1909; Синовский и Я. В., Очерки из истории русского романа, т. I, вып. II, СПб., 1910 (в гл. VIII о романе «Евгений»).

Ш. Мезьер А. В., Русская словесность с XI по XIX ст. включительно, т. 2, СПб., 1902; Венгеров С. А., Критико-биографический словарь русских писателей и ученых, т. VI, СПб., 1897—1904; Его же, Источники словаря русских писателей, т. II, СПб., 1910. *И. Тимофеев*

ИЗМАЙЛОВ Николай Васильевич [1893 —] — литературовед-архивист. С 1920 работает в Пушкинском доме Академии наук СССР, где занимает должность заведующего рукописным отделением. Научные интересы И., сложившиеся под воздействием его учителей — С. А. Венгерова, Н. А. Котляревского и Б. Л. Модзалевского, — сосредоточены преимущественно в области изучения Пушкина и его эпохи; в своих работах он является текстологом, археографом (так наз. «новой» археографии), издателем текстов и документов, а также исследователем писательских биографий. В настоящее время И. принимает участие в предпринятом Гизом 12-томном издании Пушкина.

Библиография: I. Главные работы И.: Новый сборник лирических стихотворений («Сборник Пушкинского дома на 1923», П., 1923); Пушкин, Очерк жизни и творчества (совместно с Б. Л. Модзалевским), «Труды Пушкинского дома», изд-во «Петроград», Л., 1924; Пушкин и ин. В. Ф. Одолевский (сборник Изабеллы «Пушкин в мировой лит-ре», Спб., Л., 1926); Из истории Пушкинского текста. — Анчар, древо яд («Пушкин и его современники», вып. XXXI — XXXII, Л., 1927; Роман на кавказских водах, невыполненный замысел Пушкина (там же, вып. XXXVII, Л., 1928); Пушкин и В. М. Хитрово («Письма Пушкина к В. М. Хитрово», «Труды Пушкинского дома», изд. Академии наук СССР, Л., 1927). Под редакцией и со статьями И. вышли: Письма Пушкина в библиотеках, музеях и архивохранилищах СССР, Краткое описание, вып. I, Собрание Гое. публичной библиот., изд. «Academia», Л., 1929 (ред. совместно с Ю. Г. Окманом); Тургенев и круг «Современников», сборник материалов, «Труды Пушкинского дома», изд. «Academia» (печатается).

ИЗОЛЬДА — см. «Тристан и Изольда».

ИЗОСИЛЛАБИЗМ — равносложность, деление стиха на ритмические единицы, равные между собой по числу слогов. В стиховых системах, строящихся на И., основной мерой стиха считается обычно известное, равное во всех единицах число слогов с обязательным ударением на последнем (или предпоследнем) слоге. Если стих делится пополам цезурой (см.) на две меньших единицы, то каждое полустишие имеет постоянное равное число слогов и ударение на конце. Такого рода стихосложение, основанное на И., распространено преимущественно в языках, где ударение в слове всегда лежит на определенном слоге, а неударные слоги слабо редуцируются (напр. на последнем во французском языке, на предпоследнем — в польском и т. д.). Но кроме указанных такое стихосложение встречается в итальянском,

неизданных стихотворений Н. М. Языкова и В. А. Жуковского, т. XVI, кн. 2; Лернер Н. И., Стихотворения Н. Ф. Щербини, т. XIV, кн. 4; Фатов Н. Н., Библиографические материалы для изучения жизни и творчества Е. А. Ган, т. XIX, кн. 2; Максимова А. Г., Юбилейная лермонтовская литература, т. XIX, кн. 4, 1914.

Библиография: Указатель авторов и статей, напечатанных в «Слов. о т. 1926 по 1927, т. I—XXV». Отд. русск. яз. и словесности за время, считается за один слог (слогосложение). Понятие И. как принципа соизмеримости ритмических единиц требует допущения, что все слоги, как ударные, так и безударные, равны между собой в ритмическом отношении: так, французский александрийский стих с этой точки зрения является стихом с двумя ударениями (на концах полустуший) и полной свободой в расположении ударений внутри полустуший. Однако различие между ударным и безударным слогом настолько резко, что И. без учета тоника, т. е. расположения в стихе ударных слогов, является понятием несколько фиктивным. Новейшие работы и обнаруживают в силлабических, т. е. основанных на И., стихах наличие тонического фактора. Равным образом могут влиять на И. метрический (античный стих) и мелодический (древнеиндийский стих) факторы. См. «Стихосложение».

ИЗОХРОНИЗМ — одновременность — равенство стиховых единиц во времени, деление стиха на ритмические единицы, равные между собой по длительности. Учение об И., лежащем в основе соизмеримости стиховых единиц, свойственно музыкальным теориям стихосложения (см.), исходящим из аналогии ритма стиха с ритмом музыки; как ритм последней возникает в результате чередования равных по своей временной длительности единиц — тактов (состоящих из отдельных нот, кратных друг другу), так в стихе — с точки зрения «изохронистов» (см. обоснование И. и перечень работ в этой области у Verrier P., *Essai sur les principes de la métrique anglaise*, Paris, 1909, v. I, p. 143) — наличествуют соизмеримые единицы — слоги, равные (или кратные) между собой по длительности, приравниваемой обычно к той или иной музыкальной единице счета (чаще к четверти ноты) и образующие такты, подобные музыкальным. Чередование стиховых единиц — тактов, составленных из соизмеримых по длительности слогов и следовательно также изохронных, и определяет ритм стиха. И. подкрепляется обычно еще указаниями и на генетическую связь стиха с музыкой, связанными между собой в первоначальном синкретическом (см.) периоде искусства. Сторонники изохронизма обнаруживают его в стиховых системах, не только действительно в той или иной степени связывающих стиховой ритм с длительностью, как напр. античный стих (см. «Стихосложение метрическое») или народный стих, но и в системах стиха тонического и силлабо-тонического

Являясь своеобразным, чисто эллинистическим смешением египетского мифа с греческим о Деметре, этот трактат повествует о рождении Озириса, И., Сэта и Нефтиды и об их трагической судьбе. В этом трактате Плутарх рассказывает, как злой Сэт убил благого Озириса, обманом заманив его в гроб. Каждый стих И. — это гроб с телом произвольную длительность. И. не изменит его тонического ритма, поскольку для стихового ритма имеет значение закономерная последовательность его единиц, а не их изохронность. В связи с этим стремление уложить стих во временные рамки, подчинить его принципу музыкального счета, читать его под удары метронома, характерное для И., ведет к попыткам «подогнать» реальный стих под теорию, что и приводит к резкому его искажению у наиболее последовательных сторонников И. В России с точки зрения И. подходили к стиху Сенковский, Корш [работавшие много над изучением восточной метрики (опирающейся на изохронные теории)], Гинзбург и др. Примерами крайнего И. у нас являются «Метротоника» Малишевского (М., 1924) и статья Квятковского в сб. конструктивистов «Бизнес» (М., 1929).

ИЗРЕЧЕНИЕ — законченное выражение определенного, преимущественно философского или практически-морального смысла в пределах минимального интонационного (фраза, период) или метрического (строфа) единства. Примеры: «Ничего слишком», «Познай самого себя».

Социологическими предпосылками существования И. как самостоятельного жанра являются: статичность, канонизация форм отражаемой в И. культуры, позволяющая одним кратким намеком указать на существующие в ней отношения; слабая роль индивидуальности, всецело растворяющейся в типической идеологии включающего ее общественного класса, и достаточно высокая степень развития словесной культуры, создающая необходимые предпосылки для стилистического выделения жанра.

Отсюда, с одной стороны, расцвет И. в культурах, вырастающих на базе застойных форм хозяйства и общности (ср. значение жанра в лит-рах древнего и средневекового Востока, где он господствует почти во всех лит-ых формах, сильное развитие И. в лит-рах европейского средневековья), с другой — тяготение к этой лит-ой форме классов, благоденствие и самое существование к-рых связано со стабилизацией известных социально-экономических отношений, уже выявивших наличие в них противоречия, — в этом смысле особенно показательны И. землевладельческой аристократии античного рабовладельческого государства (расцвет гномы в греческой литературе VI в. до христ. эры) или расцвет И. в так наз. «восточном течении» немецкого романтизма начала XIX в.:

Рюккерт, «Западно-восточный диван» Гёте и др. Охранительная установка последнего произведения, ясно сформулированная в вступительном стихотворении «Negire» (Книга певца), определяет характер И. позднего Гёте; обращение к мудрости Востока и форме восточного И. означает в «Диване» попытку противопоставления подвижной морали развивающегося капиталистического общества — «неподвижности» морали Востока, сложившейся в недрах патриархального быта.

В эпохи роста индивидуалистических настроений обезличенное, часто анонимное И. уступает место мысли, обычно понятной лишь в общем контексте творчества автора («Мысли» Гейне), часто деканонизируясь в ярко индивидуалистические формы фрагмента и парадокса. Личный характер носят напр. сборники И. идеологов французской феодальной аристократии XVII в. — Ла Рошфуко (ср. с этим расцвет в том же классе и в ту же эпоху интимных форм мемуарной лит-ры, как напр. дневника); индивидуалистические тенденции ранней немецкой романтики находят себе выражение в культивировании фрагмента (см.) — Фр. Шлегель, Новалис; индивидуалистические настроения конца XIX в. характеризуются расцветом парадокса (см.) — Ницше, Уайльд.

С другой стороны, в эпохи обострения классовой борьбы «мудрость отцов» — нашедшая себе выражение в И. идеология сходящего с исторической арены класса — вызывает отталкивание со стороны нового, претендующего на гегемонию класса; форма И. становится достоянием пародии (И. Панглосса в «Кандиде» Вольтера).

Формы И. в значительной степени характеризуются стремлением дать скажое и в то же время исчерпывающее, подводящее итог длительному социальному опыту определение предмета. Для И. наиболее типичны фигуры: перечня («Три вещи непостижимы для меня, и четырехя не понимаю: пути орла на небе, пути корабля среди моря, пути змеи на скале и пути мужчины к женщине» — Притчи Соломона); риторического накопления («Не утолить океан притоками, топливом — пламя, жизнью всех созданных — смерть, лаской любовной — жену» — Панчатантра); доказательства от противного («Пусть будет, что ростки утра останутся и днем... Но кто же будет верить мужчинам чувствам?» — Исэ Моногатари); эллипсиса («Ничего слышком» — Солон); риторического вопроса («Вволю он не поест и сонный глаз не смыкает; сам свое тело продав, счастлив ли царский слуга?» — Двадцать пять рассказов Веталы); противопоставления («Псу живому лучше, нежели мертвому льву» — Екклезиаст) и др.

Не менее характерны для И. тропы, сравнения («Как хочешь, люби осторожно, — нещадны людей языки. Так розу

сорвать невозможно, шипом не поранив руки» — Саади) и метафоры («Не меще бисера перед свиньями, ибо они попрут его ногами» — Евангелие). — При развитии описательных элементов сравнение может разрастаться в сценку («В жилище хожу, в жилище хожу я Лейлы, целую я там то ту, то другую стену. Но любит душа не стены того жилища, а любит душа того, кто жила в жилище» — Тысяча и одна ночь) и даже действительную фразу («Встань, о друг, возьми на миг лишь бремя бедности моей. Я же в этот миг единый смертный твой вкушу покой». Так, по кладбищу блуждая, нищий мертвому сказал. Тот в ответ не шелухнулся, — смерть приятней нищеты» — Панчатантра). Здесь уже И. перерастает в аполог или притчу. Мнемотехнические соображения способствуют тяготению И. к метрической (характерен выбор замкнутых, допускающих пунтировку конца строфических форм — дистих, четверостишие, шьлока и т. п.) или хотя бы ритмизованной прозаической форме, к анафоре и эпифоре, рифме, аллитерации и т. п. Максимальный лаконизм выражения достигается игрой слов, особенно излюбленной на Востоке, при которой одно словосочетание получает несколько значений. Изречение раскрывается таким образом как жанр существенно риторический; отсюда — легко осуществляемое обособление в самостоятельные И. риторически заостренных элементов больших форм (ср. использование в качестве И. гномических элементов античной трагедии, дидактических шьлока «Махабхарата», отрывков философских систем: «Все течет» — Гераклита, «Это — ты» — Упанишад и т. п.).

Отграничение И. от близких к нему малых форм представляется довольно затруднительным: можно указать, что от эпиграммы И. отличается отсутствие полемической установки, от лозунга — отсутствие агитационного действенного момента, от научной формулы — отсутствие связи с системой каких-либо доказательств, от «крылатого словца» и поговорки — законченность выраженного в И. смысла.

Впрочем границы между И. и родственными жанрами очень текучи. Так, постоянно можно наблюдать втягивание индивидуальных мыслей в круг И. и обратно: циклизация И. происходит обыкновенно путем объединения их вокруг вымышленной или исторической индивидуальности (дистихи Катона, Притчи Соломона, Премудрость Иисуса сына Сирахова, Евангелие и т. д.). В качестве почти обязательного элемента И. входит в состав большинства форм дидактической лит-ры — басни, где оно обычно заостряет «нравовучение», вопросоответных и повествовательных форм: проведи границу между обрамленным сборником И. и дидактическим романом во многих случаях весьма затруднительно.

В понятие И. войдут также малые формы дидактической и философской поэзии, определение к-рых часто не включает никаких отличительных признаков от И. — апофегма, гнома, афоризм, максима, сентенция и т. п.; в области фольклора под понятие И. подойдет пословица (частично).

Заключая в себе «мудрость веков» и являясь часто формулой, в к-рой сконцентрирован социальный опыт целой исторической формации, изречение также существенно отличается от афоризма или «мысли», развитие которых предполагает заметную текучесть социального быта и высокую степень развития индивидуальности. Афоризм или «мысль» всегда глубоко личны, тогда как наиболее чистым видом И. являются анонимные И. Далек от И. и парадокс, обычно связанный с эпохами интенсивной ломки устоявшихся социально-экономических отношений. Выставляя противоречащие общепринятым началам положения, парадокс тяготеет к «единичному», не ставшему еще общераспространенным. С противоположной тенденцией мы чаще всего встречаемся в изречении, функция которого большей частью носит охранительный характер.

Р. С.

ИКАР — в греческой мифологии сын искусного мастера Дедала, построившего критскому царю Миносу лабиринт и силой удерживаемого Миносом на Крите. Дедал, спасаясь от Миноса, изгнул крылья из перьев, слепив их воском, и улетел с сыном в Сицилию. По дороге И., нарушив запрет отца, неосторожно приблизился к солнцу: воск растаял, и И. упал в море. Происхождение мифа неясно; литературно обработан он был Еврипидом в трагедии «Критяне» (несохранившейся) и, по образцу какого-то эллинистического произведения, Овидием в «Метаморфозах».

Библиография: Holland, Die Sage von Daidalos und Ikaros, 1902.

ИНБАЛ Мухаммад [Igbal — ?] — выдающийся современный поэт на языке урду. См. «Урду литература».

ИКОНИКА — см. «Идология».

ИКТ — ритмическое ударение в стихе, то же, что акцент (см.).

«ИЛИАДА» — эпическая поэма, приписываемая Гомеру (см.), древнейший из сохранившихся памятников греческой лит-ры (см.), представляет собой переработку и объединение многочисленных сказаний феодальной Греции о подвигах древних героев. Действие отнесено к десятому году осады Трои (Илиона) соединенным ополчением греческих вождей. Сказания о предшествующих событиях [похищение Елены Парисом, выступление греков (ахейцев) под верховным начальством Агамемнона], фигуры главных вождей (Агамемнон, Менелай, Ахилл, Одиссей, Нестор, Диомед, Аякс, Идомей и др., троянский царь Приам, его сыновья Гектор, Парис и т. д.), равно как и исход войны (гибель Трои),

предполагаются в «И.» известными. «И.» охватывает незначительный промежуток времени, как бы эпизод из истории осады Трои, в 15 700 гексаметров. Текст «И.» сохранился и представляет собою большую поэму, в редакции александрийских филологов [III в. до христ. эры] разделенную на 24 книги. Эпические сказания, обработанные в «И.», имеют за собой долгую историю. Раскопки Шлимана в Трое обнаружили культуру, соответствующую описаниям в «И.» и относящуюся к концу II тысячелетия до христ. эры. Недавно дешифрованные хетские надписи также свидетельствуют о наличии могущественной ахейской державы в XIII веке и даже содержат ряд имен, до сих пор известных лишь из греческой саги. Поход какого-либо ахейского царя на Трою, доминировавший над весьма важным торговым путем, быть может, и является историческим фактом, отдаленным однако от «И.» на ряд столетий, в течение к-рых происходили многочисленные перемещения племен, разрушивших микенскую культуру, и коренные изменения в материальной культуре и социальных отношениях. Эта эпоха бесчисленных войн и колониальных набегов, когда дружинные певцы (см. «Греческая лит-ра») славил смелых вождей и распространяли религию Зевса (см.) — бога новых завоевателей, — была временем создания греческой героической саги, в к-рой отложились наслоения различных эпох. В «И.» изображаются социальные отношения греческого феодализма, но в ней сохранились также и рудименты абсолютной монархии микенского времени. Употребление железа уже известно, но в тех частях, где использован более старинный материал, фигурирует гл. обр. бронза. Многие персонажи «И.» представляют собою древних, иногда еще догреческих богов, видоизменившихся в процессе скрещения местных культов с религией Зевса. И в самом цикле сказаний о взятии Трои («священного Илиона») и последующем несчастном возвращении греческих витязей можно усмотреть отголоски очень древних мифов (Узенаер). С другой стороны, ряд эпизодов «И.» лишь искусственно связан с Троей. Патроклия и некоторые из последующих деяний Ахилла первоначально разыгрывались не в Трое, а во Фракии; сцена «смотра со стен» была локализована повидимому в Пелопоннесе и относилась к похищению Елены Тезеем, а не Парисом. Даже троянские фигуры оказываются неожиданно связанными с греческим континентом, и гроб Гектора хтился в Фивах. Мотивы, имеющие конструктивное значение в построении «И.» (см. ниже), повидимому тоже заимствованы из других сказаний: «гнев Ахилла» из эпоса о гневе Мелеагра, а мотив разлада Зевса и Геры — из цикла сказаний о Геракле. Хотя и в настоящее время некоторые исследователи (Л и ф, Аллен) видят в «И.» рассказ об исторических событиях, чуть ли не опозитивированную

хронику, большинство ученых считает сюжет «Илиады» сложной амальгамой, в которой исторические воспоминания различных времен и местностей, мифологические и лит-ые мотивы, восходящие иногда еще к критско-микенской эпохе, свободно скомбинированы и подчинены поэтическому заданию (ср. аналогичные явления западно-европейского и русского эпоса).

Социологический анализ «И.» приводит к следующим выводам: 1. Поэма строго аристократична. Персонажи принадлежат к феодальной знати и живут идеалами

к 700 до христ. эры (в отношении хронологической фиксации мнения исследователей расходятся). В структуре феодального общества уже пробивается в это время первая брешь, но новые классы еще недостаточно сильны, чтобы заставить о себе говорить, и быть может настолько уже неприятны, что от них предпочтительно отвернуться со свойственным эпосу нарочитым архаизированием.

СОДЕРЖАНИЕ И. — Начальная ситуация: после похищения Елены, жены спартанского царя Менелая, троянским царевичем



Античный рисунок. «Прощание Гектора с Андромахой»

сословной чести и храбрости. Если в виде исключения встречается фигура незнатного человека, то лишь как объект «усмирения» (Терсит). 2. Суровые нравы раннего феодализма и периода колонизации подверглись — по крайней мере в идеале — значительному смягчению, и формы общения стали утонченнее. 3. Аристократическое общество, на к-рое была рассчитана «И.», отличалось своеобразным рационализмом: оно сохраняло культовые обряды, но уже отказалось от многих первобытных анимистических представлений. Все наивно-чуждое тщательно избегается в поэме. Архаическая грубость сцен между богами используется в значительной мере как комический эффект. Таким образом намечается идеологический отрыв господствующих классов от масс — явление позднего феодализма. 4. Общество сознательно отворачивается от темных сторон жизни, от безобразного и большого (гомеровская «радостность» иногда лишь омрачается мыслью о смерти) — в известной мере симптом упадка. Эти выводы в сочетании с языковыми критериями (эпос написан искусственным языком, в котором древнейшие эолийские элементы смешаны с более поздними ионийскими — см. «Греческий язык») позволяют отнести «И.» к эпохе поздней аристократии, утратившей в малоазиатских колониях много старых религиозных традиций, — приблизительно

Парисом, сыном царя Приама, греки под верховным предводительством Агамемнона, брата Менелая, уже десятый год безуспешно осаждают Трою. При разорении соседних областей была захвачена в плен дочь Хриса, жреца бога Аполлона, и отдана в качестве добычи Агамемнону. Поэма открывается обращением к Музе и изложением темы: ею являются гнев Ахилла и губительные последствия этого гнева, происшедшие по воле Зевса. Повествование начинается с прихода в ахейский (греческий) лагерь Хриса, к-рый предлагает выкуп за дочь. После грубого отказа Агамемнона Аполлон насылает на греков моровую язву. По инициативе Ахилла, храбрейшего из ахейских витязей, созывается собрание войска, на к-ром вещатель Калхант объясняет причину божественного гнева. Агамемнон соглашается отпустить пленницу, с тем условием однако, чтобы утрата была ему возмещена, и требует, в ответ на резкие упреки Ахилла, пленницу последнего, Брисеиду; Ахилл тогда отказывается принимать дальнейшее участие в сражениях. Попытка престарелого пилосского царя Нестора примирить враждующие стороны остается без результата. Собрание прервано. Ахилл в гневе удаляется в свой стан, где остается в бездействии; Агамемнон возвращает свою пленницу и отбирает у Ахилла Брисеиду. Мать Ахилла, морская богиня Фетида,

получает у Зевса обещание, что ахейцы будут терпеть поражения, пока не дадут удовлетворения ее сыну за обиду. Обещание это вызывает на Олимпе семейную сцену между Зевсом и женой его Герой, покровительствующей ахейцам (кн. I). Зевс навевает Агамемнону обманчивый сон, в котором предвещает победу над троянцами, и Агамемнон созывает собрание всех ахейцев. Не будучи вполне уверен в настроении войска, он производит испытание — предлагает прекратить войну и вернуться домой. Народ немедленно бросается к кораблям, и «хитроумный» Одиссей лишь с трудом усмиряет волнение, жестоко избив при этом «буйного» Терсита, к-рый всегда «оскорблял царей». Ахейцы строятся к бою; следует длинный перечень кораблей, племен и вождей греческого войска («каталог кораблей»). Троянцы, со своей стороны, выходят из города под предводительством своего храбрейшего витязя Гектора, сына Приама; краткий перечень сил троянцев и их союзников (кн. II). Перед началом сражения Парис вызывает храбрейших из ахейцев на единоборство. Менелай бросается ему навстречу, и Парис в страхе отступает перед оскорбленным мужем Елены; лишь упреки Гектора заставляют его вернуться обратно. Условия единоборства: Елена останется за победителем. Во время приготовления к поединку Елена показывает Приаму со Схейской башни главных ахейских витязей — Агамемнона, Одиссея, Аякса, Идомея («смотри со стены»). В единоборстве Менелай уже почти оказывается победителем, но Афродита похищает Париса с поля сражения и переносит в его чертог; туда же она приводит негодующую Елену и заставляет ее покориться желаниям Париса. Ахейцы, между тем, считают Менелая победителем и требуют выдачи Елены (кн. III). Боги, враждебные Трое, недовольны возможностью мирного исхода, и по наущению Афины союзник троянцев Пандар пускает в Менелая стрелу. Перемирие таким образом нарушено; клятвopеступление со стороны троянцев создает у ахейцев новую уверенность в конечной победе; Агамемнон обходит войско, возбуждая к сражению. Бой начинается (кн. IV). Особенной отвагой отличается ахейский витязь Диомед, которому помогает Афина: он убивает Пандара и ранит покровительствующих троянцам богов Афродиту и Ареса (кн. V). Троянцы готовы уже отступить в город; вешатель Елен, брат Гектора, побуждает его устроить шествие троянских женщин к храму Афины с мольбой о спасении. Описание шествия и любовно обработанные сцены братания Диомеда с троянским союзником Главком и прощания Гектора с женой Андромахой и сыном Астианактом — основные моменты VI кн. Вернувшись на поле, Гектор всгугает с Аяксом в единоборство, которое, вследствие наступления ночи, кончается без результата. Ахейцы окружают свои корабли стеною

и рвом (кн. VII). На второй день боя Зевс запрещает богам принимать участие в войне; троянцы под предводительством Гектора заставляют ахейцев отступить к кораблям. Попытка Геры и Афины помочь ахейцам вызывает жестокий гнев Зевса (кн. VIII). Ночью, по совету мудрого Нестора, Агамемнон снаряжает посольство к Ахиллу, обещая возвращение Брисейды, богатые дары, даже руку дочери, если тот согласится снова принять участие в войне. Ахилл, проводящий время в игре на лире, дружелюбно принимает послов, но ни искусное красноречие Одиссея, ни сильная и прямодушная речь Аякса, ни рассказ старого наставника Ахилла, Феникса, об аналогичном событии прошлого — злосчастном гневе Мелеагра — не могут заставить Ахилла изменить свое намерение (кн. IX). Диомед и Одиссей отправляются в ночную экспедицию в троянский стан, по дороге захватывают троянского лазутчика Долона и производят резню в стане вновь прибывшего союзника Трои, фракийца Реса («Долония», кн. X). Третий день боя. Зевс посылает Вражду, к-рая побуждает ахейцев к сражению. Блистательные подвиги Агамемнона, Диомеда, Одиссея не могут остановить наступления троянцев; все эти герои уже ранены. Даже Ахилл теряет спокойствие и посылает своего любимого друга Патрокла к Нестору. Старец просит Патрокла или убедить Ахилла вступить в бой или надеть доспехи Ахилла, чтобы испугать врагов (кн. XI). Троянцы продолжают наступать и врываются за воздвигнутую ахейцами стену (кн. XII). Зевс, видя поражение ахейцев, отвращает взоры от битвы; этим пользуется Посидон, чтобы воодушевить ахейцев; витязь Идомей и оба Аякса стараются отразить натиск троянцев («битва у кораблей», кн. XIII). Гера, получив от Афродиты пояс с любовными чарами, усиляет Зевса в своих объятиях; успех переходит на сторону ахейцев («обман Зевса», кн. XIV). Проснувшись, разгневанный Зевс заставляет богов прекратить всякую помощь ахейцам; троянцы снова одолевают. Гектор разрушает стену, засыпает ров и готовится уже зажечь корабли; один Аякс еще обороняется (кн. XV). Тут Ахилл соглашается, чтобы Патрокл облекся в его доспехи, но лишь для того, чтобы отогнать троянцев от кораблей. Устрашенные видом доспехов Ахилла, троянцы отступают; Патрокл, нарушая наказ Ахилла, гонит их дальше до самых стен Трои, поражает при этом троянского витязя Сарпедона, сына Зевса, но обезоруженный Аполлоном, гибнет от руки Гектора (кн. XVI). Вокруг тела Патрокла возгорается ожесточенный бой, в к-ром особенно отличается Менелай. Но Гектор уже завладел доспехами. Посылают к Ахиллу сообщить о происшедшем (кн. XVII). Ахилл предается горьким стонам. Мать его, Фетида, выходит из моря и обещает получить от бога Гефеста новые

Ithade Ch.^{nt} XXIV.



*infortuné, la Constance a été éprouvée
par de Cruelles douleurs*



ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ИЛИАДЕ“

Худ. Марилье (Marillier), грав. Ленже (Lingee), изд. Дидо, Париж, 1788

доспехи. А пока Ахилл выходит невооруженным и одним криком своим отгоняет гроянцев от тела Патрокла. Наступает ночь; Гефест изготавливает оружие для Ахилла — подробно описываются изображения на щите (кн. XVIII). Ахилл и Агамемнон примиряются; Брисеида возвращена. Плач Брисеиды и Ахилла над телом Патрокла. Ахилл устремляется в битву, причем один из его

звонкой предвещает ему близкую смерть (кн. XIX). Зевс разрешает богам вступить в бой — грозная сеча с участием богов. Ахилл покрывает поле телами врагов, но не встречает еще Гектора, а Энея, которому суждено царствовать над гроянцами, Посидон спасает от Ахилла (кн. XX). Поток Ксапер, задруженный трупами, тщетно убеждает Ахилла ослабить рвение и даже обрушивается на него своими волнами. Ахилла спасает Гефест, загнавающий поток (кн. XXI). Тронцы убегают в город. В поле остается один Гектор, желающий, несмотря на убеждения близких, сразиться с противником, но с приближением Ахилла его охватывает страх, и он бросается в бегство. Зевс взвешивает на весах жребий Ахилла и Гектора — жребий Гектора падает, и покровительствующий ему Аполлон покидает его. По коварному наущению Афины Гектор, наконец, принимает бой с Ахиллом и в этом бою гибнет. Плач Приама, Гекубы (матери) и Андронахи о Гекторе (кн. XXII). Душа Патрокла является к Ахиллу и требует скорейшего погребения; по сторонам и описание состязаний,строенных Ахиллом для погребального торжества (кн. XXIII). Ахилл ежедневно привязывает тело Гектора к колеснице и волочит вокруг могилы Патрокла. Однажды ночью к нему по воле Зевса является Приам с выкуном и умоляет вернуть тело сына для погребения. Ахилл соглашается. Причитаниями о Гекторе и описанием его погребения кончается «И.» (кн. XXIV).

«И.» состоит из ряда эпизодов, последовательно развертывающихся во времени и часто имеющих вполне самостоятельный и законченный характер следует отметить открытый Ф. Зелинским закон хронологической несовместимости: действия, происходящие по существу фабулы одновременно в нескольких планах, излагаются как последовательные). Целостность поэмы достигается подчинением материала вум организующим моментам: 1. Гнев Ахилла дает возможность, сохраняя Ахилла главным героем, выдвинуть ряд других фигур, действующих в его отсутствие. 2. Решение Зевса мотивирует неуспех греческих визий и разнообразит перипетии борьбы

введением нового плана действия: сцен богов на Олимпе. Однако далеко не весь материал входит в эти рамки. Решение Зевса, принятое в I песне, забыто вплоть до VIII песни: предательский выстрел Пандара предполагает совершенно иной ход событий; единоборство Париса и Менелая и смотр со стен вряд ли были первоначально задуманы для десятого года войны. Отдельные

Καὶ τὸ τ' ἄρ' ἐξέφρον βρασιῶν ἑκτορα δακρυχιόρτες.
 ἐν δ' ἐπυρνύπατι μεκρὸν βέσαμ' ἐν δ' ἔβαλον πύρ.
 ἕκμος δ' ἤρι γέμεθα φάμη ῥοδοδάκτυλος ἦως,
 τῆμος ἄρ' ἀμφὶ πυρὴν κλυτοῦ ἑκτορος ἔγρετο λάϊς.
 πρῶτον μὲν κατὰ πυρκαϊῶν σβέσαμ' ἄβαστ' οἴωμ
 πᾶσαμ' ὄσσογον ἐσθχε πυρὸς μέγος· ἄτάρ' ἐσθχτα
 ὄσια λάκα λέγοιτο κασίγνητοι, ἔταροί τε
 μνρόμεοι· βαλῶν δ' ἐκατέβητο δακρυπαρῶν·
 καὶ τὰτε χρυσήνῃ ἐλαρμακα βηκαν ἐλόρτες,
 πορφυρίοις πέπλοισι καλύψατες μαλακοῖσιν·
 ἄττα δ' ἄρ' ἐς κοίλῳ κάπτερον βέσαμ'· ἄτάρ' ὑπέρβην
 πυρκοῖσιν λάϊωτὶ κατεσόρεσαμ' μεγάλοισιν·
 ῥίμφα δ' ἐσὴμ' ἔχισαμ'· πρὶ δ' ἐσκόσοι ἔιατο πάλιν,
 μή τρὶν ἔφορμῆδ' ἐν κνήμῃ δαεσάχαοι·
 χάρατες δ' ἐτὸ σῆμα πάλιν κίον· ἄτάρ' ἔσθχτα
 ἔσσωα γφράμεοι δάμωτ' ῥικυδία δαίτα,
 δώμασιν ἐν τριάμοιο Διοτ' ἐφέος βασιλῆος·
 ἐς οἶ γ' ἀμφίεστον τάφον ἑκτορος ἰπποδάμοιο·

ΤΕΛΟΣ ΤΗΣ Ο
 ΜΥΘΟΥ
 ΙΛΙ
 Α
 ΔΟΣ

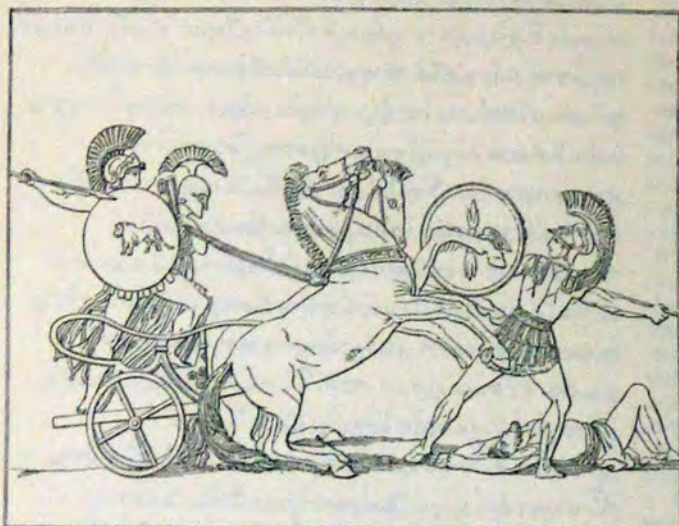
Заключительные строки «Илиады» (1-е печатное издание Бартоломео ди Либри, Флоренция, 1488)

эпизоды «Илиады» слабо связаны, и сцепление их нуждается в мотивировке божественным вмешательством. В сюжетном построении наблюдается ряд противоречий и неувязок.

Старая «песенная» теория [Ляхман и др. (см. «Гомеровский вопрос»)], объяснявшая композиционное своеобразие «И.» механическим сцеплением самостоятельных «песен», соединенных впоследствии неким «редактором» в единое целое, в настоящее время совершенно отвергнута, как в силу того, что единство «И.» предполагает поэтический

замысел — «автора», так и потому, что отдельные эпизоды «Илиады» отнюдь не являются «песнями». «И.» относится к той стадии развития эпической поэзии, когда сжатый «песенный» стиль в эпоху высокой феодальной культуры (ср. германский эпос) уступает место «распространенному» стилю больших поэм. Законченность отдельных эпизодов вызвана необходимостью исполнять произведение по частям, а неувязки в построении «И.» должны быть в значительной мере отнесены за счет неполного приспособления материала различных сказаний

техника массовых сцен, и многочисленные описания битв разбиваются на ряд единоборств. Зато широко использован прием ретардации (см.), а также ведение рассказа во многих планах, причем каждый план расчленяется на части, и последовательно подаются части разных планов в почти симметричном членении. Быстрый темп рассказа варьирует с медленным «эпическим раздольем», повествование — с искусно komponированными речами и диалогами. Сюжетный интерес к целому отступает на задний план перед рельефной отделкой части, — отсюда драматическая напряженность отдельных сцен и небрежность в мотивировке этих сцен. Речь богато расцвечена эпитетами, метафорами и «гомеровскими» сравнениями, из к-рых многие являются традиционными и восходят к глубокой древности. Техника «И.», как ее сюжет и язык, является результатом долгого развития: поколения эпических певцов, оставаясь на базе традиционных приемов, создавали утонченное мастерство; искусство подчинять большие массы материала композиционному единству еще не выработалось в полной мере.



ДИОМЕДЬ РУКОВОДИМЫЙ МИНЕРВОЮ, РАНИТЪ МАРСА

Рис. Дж. Флакмана [1795]

к предполагаемой в поэме ситуации. Однако многочисленные попытки исследователей конкретизировать это общее положение и дать картину возникновения «Илиады» до сих пор не привели к убедительным результатам, несмотря на разнообразие применявшихся методов (сюжетологический анализ, изучение поэтической техники различных частей «И.», языковые и культурно-исторические критерии). Спорным является и основной вопрос, представляет ли собой «И.» распространение новым материалом основного ядра, баллады о гневе Ахилла (теория «пра-Илиады»), или организующие поэму моменты относятся уже к позднейшим стадиям ее оформления. Но и последняя гипотеза имеет свои разновидности: «унитарную» теорию единого творца «И.» и, с другой стороны, допущение, что «И.» уже в качестве поэмы большого стиля подверглась позднейшим дополнениям и расширениям.

Поэтическая техника «И.» представляет собою сочетание примитивной беспомощности с развитым и даже замысловатым искусством повествования и огромным богатством средств выражения. О «закоме хронологической несовместимости» было сказано нами уже выше; не выработана еще

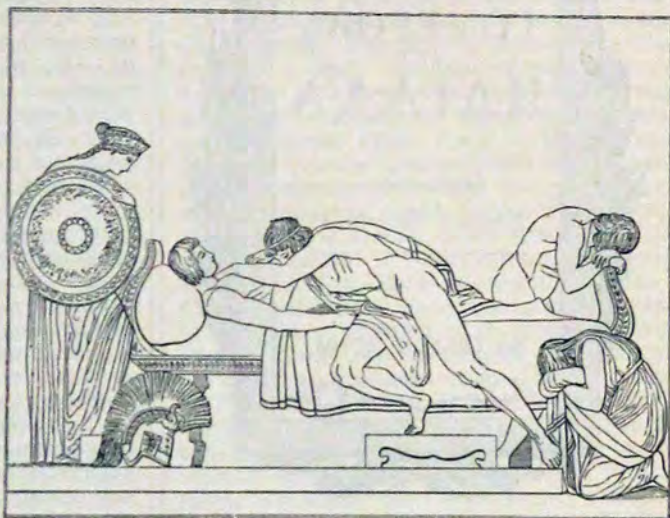
ЛИТЕРАТУРНАЯ СУДЬБА «И.»

Превознесенная античными критиками, «И.» в средние века была совершенно неизвестна европейскому Западу, к-рый черпал свои сведения о троянской войне (например в «Романе о Трое» Бенуа де Сен Мора, XII века) из позднейших латинских источников (Диктис, Дарес, краткий парафраз Бэбия Италлика — «Латинская И.», — приписывавшийся в средние века «фиванцу Пиндару»); непосредственное знакомство с Гомером сохранилось лишь у византийцев. В Италии «И.» становится впервые известной во второй половине XIV в. (Петрарка, Бокаччо), но знакомство это приобретает историко-литературную значимость лишь с конца XV в., в эпоху создания рыцарской поэмы Боярдо (см.) и Ариосто (см.). Ссылки на «И.» и на снова ставшую известной в начале XVI в. «Поэтику» Аристотеля играют значительную роль в полемике католической реакции против рыцарской поэмы и в формулировке лозунга «единства» эпической поэмы. Торквато Тассо (см.) широко пользуется «И.» в «Освобожденном Иерусалиме» [1575], в особенности в позднейшей редакции поэмы — «Завоеванный Иерусалим» [1593], — а также в своих теоретических «Рассуждениях о поэтическом искусстве». Однако для придворного общества эпохи абсолютизма и католической реакции «Илиада» оказалась недостаточно «пристойной» и

«величественной» из-за непочтительного отношения к богам и героям, «грубого» стиля, «низких» сравнений, недостойных эпической поэмы (ни один из переводчиков «И.» до середины XVIII в. не решался передать место XI, 558 — 569, где Аякс сравнивается с упрямым ослом); принимали при ее оценке во внимание и многочисленные преувеличения, ретардации, отступления, отсутствие единства в поэме. Эпическая поэма императорского Рима «Энеида» казалась более пристойной и корректной, и Вида [1527], а также Скалгер [1561] определенно формулировали положение: «Вергилий выше Гомера», к-рое и оставалось преобладающей оценкой во все время лит-ого господства французского классицизма [резкая критика «И.» у Тассони (1601), Демаре (1670), Ш. Перро (1687) — зачинателя известного «спора древних и современных», апология в сочинениях переводчицы Анны Дасье (1699, 1714)]. От внимания критиков XVI—XVII вв. не укрылись и многие из тех несообразностей и противоречий в «И.», к-рые и в настоящее время составляют исходный пункт «гомеровского вопроса» (см.): д'Обиньяк («Академические предположения или рассуждение об „И.“», около 1664, напечатано в 1715) высказывает уже мысль, что «И.» составлена из самостоятельных стихотворений различных певцов. В Англии, где положения классической поэтики никогда не пользовались особым признанием, «Илиада», с которой были отлично знакомы Спенсер и Мильтон, ценится гораздо более высоко, как «естественное» произведение «гения» (Драйден, Аддисон, Поп), и эта оценка еще более повысилась, когда новая буржуазная струя в лит-ре XVIII в. создала интерес к примитиву «народной поэзии» (староанглийские баллады, «Оссиан»). Вслед за англичанами Гердер (см.), впервые открывший значение саги, определяет Гомера как «народного поэта» («Голоса народов», 1778) и превозносит «Илиаду» за господствующее в ней настроение радости и гуманности. Представление о стихийном «органическом» росте «народной» поэзии ставит резкую грань между поэмами Гомера [в это же время создается теория Вольфа (см. «Гомер»)] и «искусственным» эпосом Вергилия, Тассо и т. д., в корне меняя основную установку классической поэтики, искавшей в «И.» «правил» героического эпоса. Шиллер, читая Гомера, «плавает в поэтическом море» и строит теорию «наивной поэзии», в к-рой мышление еще не оторвалось от непосредственного переживания; Гёте (см.), давший в «Германе и Доротея» образец буржуазного

эпоса, хочет построить на гомеровском материале эпос «Ахиллеиду» (отрывок 1799). Со времени романтиков «И.», высоко ценяемая ими как выражение греческого национального духа, теряет литературную актуальность, и действительность ее в XIX и XX вв. проявляется лишь эпизодически.

В России интерес к «И.» впервые с достаточной определенностью обнаруживается в XVIII в., когда появляются первые опыты переводов «И.»: Екимова [1776 — 1778] — прозаический — и Кострова (п. I—VI, 1787; п. VII—IX, «Вестник Европы», 1811) —



БЕТИА ПРИНОСИТ КЪ АХИЛЛЕСУ ВООРУЖЕНІЕ, СВАДАННОЕ ВУЛКАНОМЪ И ЗАСТЪЕТЪ ЕГО РЫДАЮЩИМЪ НАДЪ ТРУПОМЪ ПАТРОКЛА

Рис. Дж. Флакмана [1795]

александрийским стихом; эти переводы всецело основываются еще на теориях французского классицизма как в понимании задач перевода (приноравливание к современному вкусу и значительная свобода в обращении с подлинником), так и в общих представлениях об античности (отсутствие исторической перспективы, смешение ранних и поздних эпох). Стремление возможно теснее приблизиться к стилю оригинала, придерживаясь принципов немецких переводчиков (напр. Фосса), привело Гнедича, начавшего было переводить «И.» александрийским стихом, к использованию гекзаметра. Достоинства перевода Гнедича (изд. 1-е, СПб., 1829; неоднократно переизд.) — чрезвычайная близость к подлиннику и вместе с тем сжатость и выразительная энергия языка; но «высокий» стиль перевода, обилие архаизмов и славянизмов являлись несколько устаревшими уже для его времени. Попытка А. Е. Грузинского «подновить» перевод Гнедича (Поэмы Гомера, М., изд. «Окто», 1912 — Библиока всемирной лит-ры, «Европейские классики») проведена очень непоследовательно и часто в ущерб силе яз. и точности перевода. Перевод Минского (М., 1896) ближе и к современному

александрийским стихом; эти переводы всецело основываются еще на теориях французского классицизма как в понимании задач перевода (приноравливание к современному вкусу и значительная свобода в обращении с подлинником), так и в общих представлениях об античности (отсутствие исторической перспективы, смешение ранних и поздних эпох). Стремление возможно теснее приблизиться к стилю оригинала, придерживаясь принципов немецких переводчиков (напр. Фосса), привело Гнедича, начавшего было переводить «И.» александрийским стихом, к использованию гекзаметра. Достоинства перевода Гнедича (изд. 1-е, СПб., 1829; неоднократно переизд.) — чрезвычайная близость к подлиннику и вместе с тем сжатость и выразительная энергия языка; но «высокий» стиль перевода, обилие архаизмов и славянизмов являлись несколько устаревшими уже для его времени. Попытка А. Е. Грузинского «подновить» перевод Гнедича (Поэмы Гомера, М., изд. «Окто», 1912 — Библиока всемирной лит-ры, «Европейские классики») проведена очень непоследовательно и часто в ущерб силе яз. и точности перевода. Перевод Минского (М., 1896) ближе и к современному

яз. и к современному состоянию филологической науки, но в общем, являясь вполне удачным, уступает сжатой выразительности Гнедича. Совершенно неудачны опыты перевода «И.» русским «народным» языком (напр. В. И. Ордынского, «Отечественные записки», 1853).



Титульный лист первого русского изд. «Илиады» [1787]

Библиография: I. См. библиографию к ст. «Гомер»; изд. Nauck'a [1877], Ludwich'a [1902—1907], Monro-Alten'a [1907]. О русских перекл. «И.» см. обмен мнений между С. С. Уваровым, Гнедичем и Калпиготом о размере для перевода «И.», «Чтения в Вестнике любительского русского слова», кн. 13 и 17, 1813.

II. На огромной лит-ры следует выделить: Lachmann, Betrachtungen über Homers Ilias, 1837—1841; Milder D., Quellen d. Ilias, 1910; Rotho, Die Ilias als Dichtung, 1910; Betho, Homer, 1914; Saueer, Grundfragen d. Homer-Kritik, 1921; Willamowitz, Die Ilias und Homer, 1916; Finsler, Homer, 1916—1924; Dregur, Homerische Poetik, 1921.

III. Коштомаров С. И., К изданию «Илиады» в переводе Гнедича, «Сб. Отд. русск. яз. и слов. Акад. наук», т. XXXVIII, 1866, стр. 1—144 (здесь дан Гомеровская библиография на Русск.); Прозоров П., Систематический указатель книг и статей по греческой филологии, СПб., 1898.

И. Троицкий

ИЛИЧ Воослав — см. «Югославская литература».

ИЛЛАКОВИЧ Илла Казимира [1892 —] современная польская поэтесса. И. выпустила следующие книги: «Kłagowe loty» [1912], «Trzy struny» (Три струны, 1917), «Śmierć Feniksa» (Смерть Феникса) и т. п. Ранние стихи И. напоминают творчество Ахматовой, но они отличаются более трагическим «уклоном»; особенно удачны стихи И. на тему «о ребенке».

В последнее время поэзия И. все больше приобретает характер эстетской стилизации. По своим политическим убеждениям И. — сторонница Пилсудского.

ИЛЛЕШ Бела [1894—] — венгерский пролетарский писатель. Член РАППа, «Международного бюро революционных писателей», один из основателей «Союза венгерских революционных писателей и художников» и редактор журнала «Вестник иностранной литературы». Первая книга Иллеша «D-g Utrius Pal» (Будапешт, 1917) в соответствии с его тогдашним мелкобуржуазно-демократическим мировоззрением представляет окрашенный в пацифистские тона дневник участника (офицера запаса) мировой войны. Но уже в следующей книге — «Спартак» (Будапешт, 1919; есть и русский перевод) — публицистическом произведении о восстании рабов под руководством Спартака — И. проявляет революционную мироустановку, что и подтверждает вступлением в 1919 в ряды коммунистической партии Венгрии. И. впоследствии играет видную роль во время существования советской власти в Венгрии, после ее падения бежит за границу. Немного спустя Иллеш работает агитатором и пропагандистом в коммунистической партии Чехо-Словакии. Здесь появились — навеянные партийной работой — первые рассказы Иллеша, проникнутые пролетарским мироощущением («Russin Petra temetese», Bratislava, 1921). К этому же времени относится и наиболее удачный и известный из крупных его рассказов «Николай Шугай» (Берлин, 1923), переведенный в СССР на несколько яз. Здесь И. рисует ожесточенную борьбу русинских крестьян-бедняков против духовного и военного гнета со стороны помещиков. Переехав в СССР, И. под влиянием местных пролетарских писателей пишет два больших рассказа — «Ковер Степана Разина» [1924] и «Уклон Бориса Волкова» [1926] — в духе схематических произведений ранней пролетарской литературы. В 1927 написана трагикомедия о западно-европейской мелкой буржуазии в послевоенный период: «Купите револьвер»; пьеса эта поставлена в Театре Революции в Москве. В это же время появились и рассказы И. из жизни коммунистической эмиграции в Вене («Барак № 43»). Наконец в 1929 И. издает роман «Тисса горит», где в форме автобиографии одного рабочего пытается изобразить события из эпохи советской власти в Венгрии. Его рассказы, написанные чаще всего в форме очерков, страдают упрощенностью обработки материала. И. — типичный писатель-эмигрант: его вещи, переведенные на ряд языков, остаются почти неизвестными на родине.

Библиография: Николай Шугай, авторизов. перекл. Кукинского, изд. «Московский рабочий», М., 1924, перекл. Г. Гензеля, изд. «Прибой», Л., 1926; Ковер Степана Разина, изд. «Московский рабочий», М., 1925; Уклон Бориса Волкова, изд. «Московский рабочий», М., 1926; Купите револьвер (Получение), изд. «Моск. театрального изд-ва», Л., 1927; Барак № 43, изд. «Московский рабочий», М., 1928; Тисса горит, изд. «Московский рабочий», М., 1929.

ИЛЛИРИЗМ — литературно-политическое движение среди сербов и хорватов в Далмации и у словенцев в период 1830 — 1847, направленное к национальному и культурному объединению югославянских племен.

Название свое это движение получило от «иллирийцев» — народа, населявшего в древности области, занятые теперь Югославией, которые одно время [во II и III вв.] входили также в состав Римской империи под названием «Иллирикум». Югославянские писатели первой половины XIX в. ошибочно считали (теория Коллара) иллирийцев предками сербо-хорватов и в понятие «Иллирия», «иллирийский» вкладывали символическое содержание: идею о сербско-хорватском единстве. Стимулом для развития иллиризма послужил подъем национального движения в Европе после французской революции и наполеоновских войн, как и непосредственная борьба хорватской буржуазии и ее партий, гл. обр. национальной, носившей впоследствии одно время название «иллирийской» партии, с захватническими тенденциями венгерцев, стремившихся утвердить в областях хорватов свою политическую и культурную гегемонию (в частности заменить господствовавший государственный латинский яз. — венгерским). Эти устремления Венгрии вызвали усиление националистического движения в Хорватии, к-рое между прочим ставило себе целью признание яз. «иллирийского», т. е. штокавского наречия, употреблявшегося в Дубровнике, — языком государственным.

После войны [1810] Наполеона с Австрией французы образовали автономную область под названием «Иллирия», в к-рую вошли: Горица, Далмация, Истрия, часть Хорватии (до Савы), Крайна и часть Хорутании. В этой области административный яз. был объявлен «иллирийский» яз. С поражением Наполеона входившие в состав Иллирии земли отошли к Австро-Венгрии, и в них была введена меттерниховская система управления, направленная своим острием против всяких национально-революционных движений. Однако «иллирийское» движение после некоторого затихия вновь возникло, приняв чисто лит-ый характер. Из писателей того времени наиболее деятельными были Драшкович, Людовит Гай, Станко Враз, Прерадович и другие, с именами которых связано декларирование лит-ых и частично политических принципов И. В 1832 вышла брошюра Драшковича «Disertatio iliti Razgovor daroval gospodi poklisarom о политическом и экономических нуждах Хорватии и Словении, в к-рой идеи И., «Великой Иллирии», нашли свое яркое выражение. В это же время появилась грамматика иллирийского языка И. Берлица. В 1835 стала выходить газета «Новине хорватске», с еженедельным приложением «Даница» на штокавском наречии, т. е. на том же «иллирийском» яз., по новому предложенному Гаю правописанию. Вокруг этих изданий объединились названные выше писатели. В организационном отношении их деятельность вылилась в создания таких объединений, как «Иллирийский клуб» в Граце, «Društvo za jezik i slovesnost»,

«Национальный музей», «Matica ilirska» и др. Кроме того был основан журнал «Kolo», целиком посвященный И.

К 40-м гг., в связи с общим революционным подъемом в Европе, «иллирийское» движение все более приобретает политическую окраску. Оно вливается в общее русло национального движения других славянских народностей, населявших Австро-Венгрию, и приобретает панславистский характер, в основе к-рого лежало стремление превратить Австро-Венгрию в «славянскую державу». В связи с этим в Хорватии, стоявшей во главе этого движения, стали пользоваться большой популярностью деятели чешского национального возрождения (Добровский, Коллар, Челяковский, Шафаржик и др.). «Иллирийские» писатели почти все свое творчество посвящали этому движению, — особенно выдающиеся поэты того времени Враз (см.) и Прерадович (см.), — бывшие одновременно и крупными политическими деятелями. Но и второстепенные писатели стремились к тому, чтобы дать идейную основу этому течению и гл. обр. укрепить и «облагородить» новый лит-ый яз. Так, Иван Мажуранич [1814 — 1890] в ряде поэм прославлял «Иллирию», ее блестящее прошлое и ее будущее могущество. Этой же тенденцией проникнута его наиболее удачная поэма «Смерть Смэйла аге Ченгича». Людовит Вукатинович [1813 — 1893] писал повести исторического характера и стихи. Примкнув к И., он в своих стихах прямо призывал хорватов «свергнуть жестокого ига (венгерцев), которое окверняет их (хорватов) землю». Другие писатели, как Раковац, Бабукич, Антон Мажуранич, в своих произведениях также агитировали за объединение югославянских народностей, разрабатывали теорию «иллирийского» яз., изучали историю «Иллирии», напоминали своим читателям об их обязанностях к «славянскому отечеству» и призывали к единству во имя будущего великого славянского государства.

Но в результате роста классовой борьбы в Хорватии, а также отсутствия поддержки со стороны соседних с Хорватией славянских земель, все больше умалывалось значение такого общенационального движения и началось разложение в рядах самих деятелей И. В конце 40-х годов И. и как политическое и как литературное движение теряет свое значение. Словинцы не без основания видели в нем стремление хорватов сперва укрепить свое влияние, а затем подчинить экономически и культурно более слабые славянские народности Австро-Венгрии (сербы и словинцы): поэтому большая часть напр. словинцев, во главе с поэтом Прешером (в противовес Вразу), выступила против И. Такой же слабый отзвук нашло это движение и в Боснии. Затем борьба с хорватскими крупными землевладельцами-магнатами, объединявшимися в партии унионистов (мадьяронов) и опасавшимися, что с отделением от Венгрии

власть перейдет к нарождающейся буржуазной (национальной, «иллирийской») партии, — значительно дезорганизовала это движение. Благодаря победе мадяронов в 1843 было запрещено самое название И. После революции 1848 венгерское управление в Хорватии заменилось австрийским, и официальный венгерский язык был заменен немецким.

Результатом этого движения было создание и введение общего сербско-хорватского яз., ставшего яз. лит-ым, ознакомление и взаимная связь между славянами, населявшими Австро-Венгрию, и укрепление среди них национализма. По существу И. не носил подлинно-народного массового характера: его влияние распространялось только на небольшой слой интеллигенции и часть буржуазии.

Библиография: Кузакowski П. А., Иллиризм, Варшава, 1894; Ягич И. В., История славянской филологии, СПб., 1910, гл. XVI; Della Bella A., Dizionario italiano, latino, illico, 1728; Smitički T., Obrana i razvitak hrvat. nar. ideje od 1790 do 1835 (Rad 80); Babušković Vekoslav, Grundzüge der ilirischen Grammatik, mit einer Vorrede von R. Fröhlich, 1839; Wachsmuth, Geschichte der Ilirismus, Lpz., 1849; Fröhlich R. A., Grammatik des ilirischen Sprache, 1850; Andrić N., Hrvatski ilirizam i Srpsstvo, Viena, 1894; Zdziewowski M., Odrodzenie Chorwacyi, w. XIX, Krakow, 1902; Šurmin, Hrvatski preporod, vv. I—II, Zagreb, 1903—1904; Murko M., Südslawische Literatur, 1908; Šišić F., Hrvatska povijest, t. 3, Zagreb, 1913. М. Славков

ИЛЬИНА А. [1890 —] — псевдоним поэтессы Александры Ивановны Сеферианц. Р. в Данкове, Рязанской губ., в семье рабочего. Окончила Московский университет. Печататься начала с 1917. В 1922 выпустила сборник стихотворений «Земляная литургия». Творчество И. отмечено большим влиянием Есенина и Клюева.

Библиография: И. Земляная литургия, Н. Новгород, 1922. П. Гусман В., Сто поэтов, М., 1923. Отрывки: Брюсов В., «Правда», февр. 1923; Груздев И., «Книга», авг. 1922; «Утренняя», кн. 1; «Накануне» № 55.

ИЛЬИНА Вера Васильевна (по мужу Буданцева) [1894 —] — поэтесса. Р. в семье земского фельдшера, окончила филологический факультет Высших женских курсов. Печататься начала в 1915.

Поэзия И. тематически не выходит из сферы личных переживаний. Лучшие стихотворения ее сборника «Крылатый приемщик» посвящены тоске по оставшему ее возлюбленному, которая смягчается уверенностью, что, так же как «море в час прилива к родным приходит берегам», придет назад и тот, кого «взманил урочный путь», — через растоптанное тело легко, — не в первый раз шагнуть». Другая, столь же мучительная тема — это материнское горе по умершем ребенке, к-рое гнетет ее, как «гершский отстой детских упреков, детской молбы перед грудью пустой». Стихи сборника, посвященные революции, «когда уют Воздвиженки и Арбата смертельным хрипом прорыдал», проникнуты пассивными надеждами, что она может «дать нам на празднике свободы новой радости хлебнуть». Эти мотивы аполитизма устанавливают упадочный мелкобуржуазный генезис творчества

Ильиной. В последние годы Ильина посвятила себя литературе для детей.

Библиография: Шоколад, Книга в стихах для детей, изд. «Книгопечатник», М., 1922 (изд. 2-е, М., 1923); Крылатый приемщик, Первая книга стихов, изд. «Круг», 1923; Гудок, Детская книга в стихах, «ЗИФ», М., 1926. А. З.

ИЛЬФ Илья Арнольдович [1897 —] — современный юморист. Р. в Одессе в еврейской семье служащего, учился в технической школе. Работал монтером, служил счетоводом, одно время заведывал конюшней. Лит-рой начал заниматься в 1918. С 1922 работает в сатирических журналах «Смехач», «Чудак» и пр.

Совместно с Евг. Петровым И. написаны романы «Двенадцать стульев» [1927], «Светлая личность» [1928] и большое количество юмористических рассказов. Из этих произведений особенным успехом пользуются «Двенадцать стульев», вышедшие тремя изданиями и переведенные на ряд европейских яз. Теща бывшего предводителя дворянства, Воробьянинова, умирая, открывает своему зятю «потрясающую» тайну: в обивку одного из двенадцати стульев чудесного гамбсовского гарнитура она спрятала все свои бриллианты. Гарнитур этот реквизирован, и Воробьянинов пускается на поиски сокровищ. Он и примазавшийся к нему «великий комбинатор» Остап Бендер переезжают из города в город, добывают путем бесчисленных ухищрений один стул за другим, но, добравшись до последнего и зарезав своего компаньона, Воробьянинов с ужасом узнает, что тайна мадам Петуховой раскрыта и на ее деньги выстроен прекрасный рабочий клуб. Как явствует из этого изложения, сюжет «Двенадцати стульев» — типично авантюрный: мотив неустанных поисков, завершающихся неудачей на последнем этапе, был уже использован Конан Дойлом («Шесть Наполеонов»), Л. Лунцем и др. Однако авантюрный костяк «Двенадцати стульев» наполнен сатирическим содержанием. Перед читателями проходят разнообразные бытовые зарисовки — уездного города, избилующего парикмахерскими и похоронными бюро, вегетарианской столовой, где подаются «борщ монастырский и сосиски из моркови», студенческого общежития с комнатами, похожими на ученические пеналы, редакций профессиональных журналов с халтурщиками, поставляющими им свою поэтическую продукцию, богадельни, обкрадываемой «застенчивым» завхозом, кулис революционного театра «Колумб» и пр.

Умелая лепка образов, занимательность, с к-рой разворачивается действие, острая сатира, направленная против разнообразных представителей современного мещанства, делают роман И. и Петрова значительным произведением современной юмористической лит-ры.

Библиография: П. Репетиция на «Двенадцать стульев» — Дукора И., «Молодая гвардия», 1923, № 18; Кашинцева А., «Звезда», 1929, № 10; Гурьева К., «На лит-ом посту», 1929, № 18, и пр. А. Д.

ИМАЖИНИЗМ [от французского *image* — образ] — направление в литературе и живописи. Возникло в Англии незадолго до войны 1914—1918 (основатели его — Эзра Паунд и Уиндгэм Люис, отколовшиеся от футуристов), на русской почве развилось в первые годы революции. Русские имажинисты выступили со своей декларацией в начале 1919 в журналах «Сирена» (Воронеж) и «Советская страна» (Москва). Ядро группы составляли В. Шершеневич, А. Мариенгоф, С. Есенин, А. Куликов, Р. Ивнев, И. Грузинов и некоторые др. Организационно они объединялись вокруг издательства «Имажинистов», «Чихи-Пихи», книжной лавки и небезызвестного в свое время лит-ого кафе «Стоило Пегаса». Позднее имажинистами выпускался журнал «Гостиница для путешествующих в прекрасном», прекратившийся в 1924 на четвертом номере. Вскоре после этого группа распалась.

Теория И. основным принципом поэзии провозглашает примат «образа как такового». Не слово-символ с бесконечным количеством значений (символизм), не слово-звук (кубофутуризм), не слово-название вещи (акмеизм), а слово-метафора с одним определенным значением является основой И. «Единственным законом искусства, единственным и несравненным методом является выявление жизни через образ и ритмику образов» («Декларация» имажинистов). Теоретическое обоснование этого принципа сводится к уподоблению поэтического творчества процессу развития языка через метафору. Поэтический образ отождествляется с тем, что Потебня называл «внутренней формой слова». «Рождение слова речи и языка из чрева образа, — говорит Мариенгоф, — предназначало раз и навсегда образное начало будущей поэзии». «Необходимо помнить всегда первоначальный образ слова». Если в практической речи «понятийность» слова вытесняет его «образность», то в поэзии образ исключает смысл, содержание: «поедание образом смысла — вот путь развития поэтического слова» (Шершеневич). В связи с этим происходит ломка грамматики, призыв к аграмматичности: «смысл слова заложен не только в корне слова, но и в грамматической форме. Образ слова только в корне. Ломая грамматику, мы уничтожаем потенциальную силу содержания, сохраняя прежнюю силу образа» (Шершеневич, $2 \times 2 = 5$). Стихотворение, являющееся аграмматическим «каталогом образов», естественно не укладывается и в правильные метрические формы: «*vers libre* образов» требует «*vers libre*» ритмического: «Свободный стих составляет неотъемлемую сущность имажинистской поэзии, отличающейся чрезвычайной резкостью образных переходов» (Мариенгоф). «Стихотворение — не организм, а толпа образов, из него может быть вынут один образ, вставлено еще десять» (Шершеневич).

Ориентация на образность естественно привела имажинистов к разработке самых разнообразных приемов построения образа. «Образ — ступенями от аналогии, параллелизмов, сравнения, противоположения, эпитеты сжатые и закрытые, приложения политематического, многоэтажного построения — вот орудия производства мастера искусства» («Декларация»). К этому следует прибавить, что повышение образности достигалось имажинистами не только разнообразием и сложностью всех этих схем построения образа, но и неожиданным сопоставлением далеких представлений, по принципу «беспроволочного воображения» (Маринетти), «сбитием чистого и нечистого» на основании «закона о магическом притяжении тел с отрицательными и положительными полосами» (Мариенгоф), употреблением ранее нецензурных выражений (имажинисты «похабную надпись заборную обращают в священный псалом») — так. обр. они надеялись стать новаторами и «перешагнуть» футуристов. «Что такое образ? — Кратчайшее расстояние с наивысшей скоростью». «Когда луна непосредственно вправляется в перстень, надетый на левый мизинец, а клизма с розоватым лекарством подвешивается вместо солнца» (Мариенгоф). Изошряясь в образотворчестве, частью навеянном лингвистическими этимологиями, частью же создаваемом по случайным созвучиям слов (ср. автобиографический «Роман без вранья» Мариенгофа), имажинисты готовы целиком принять упреки в неестественности, надуманности, так как «искусство всегда условно и искусственно» (Шершеневич). Близко соприкасаясь в этом пункте с О. Уайльдом, Шершеневич местами явно и довольно поверхностно перифразирует эстетские теории английского парадоксалиста.

Впоследствии [1923] имажинисты отказались от крайностей своей теории, признав, что «малый образ» (слово-метафора, сравнение и т. п.) должен быть подчинен образам высших порядков: стихотворению как лирическому целому, «образу человека», сумме лирических переживаний, характер, — «образу эпохи», «композиции характеров» («Почти декларация», журнал «Гостиница для путешествующих в прекрасном» № 2). Здесь уже начало конца И., т. к. с отказом от принципа автономности «малого образа» имажинизм в большой мере теряет основания к самостоятельному существованию.

Следует впрочем сказать, что в своей творческой практике имажинисты шли совсем не столь далеко, как в теории. У самого Шершеневича (не говоря уже о Куликове и Есенине, к-рые и теоретически не признавали принципа механического сцепления образов) едва ли можно найти произведение, действительно являющееся «каталогом образов», поддающимся чтению «с конца к началу» и не объединенным единой лирической темой и более или менее явным общим содержанием. Общая физиономия

школы определяется лишь высоким удельным весом «малых образов», специфическим характером их: своеобразной семантикой (в этом отношении имажинисты весьма смело осуществляли свои теоретические требования), развернутостью в конкретно-метафорическом плане, когда каждому звену метафоры соответствует определенное звено метафоризируемого ряда:

«Иаба старуха челюстью порога
Жует пахучий мякиш тишины» (С. Есенин)
«Черпаками строк не выкачать
Выгребную яму моей души» (Шершеневич).

Детальнее охарактеризовать всю школу в целом едва ли возможно: в ее состав входили поэты весьма разнородные как по своим теоретическим взглядам и поэтической практике, так и по социальным и лит-ым связям: между Шершеневичем и Мариенгофом, с одной стороны, и Есениным и Кусиковым — с другой, — больше отличия, чем сходства. И. первых насквозь урбанистичен, И. вторых — не менее рустичен: та и другая струя является выражением психологии и бытия различных социальных групп, столкнувшихся на перекрестке путей деклассации и деградации разных классов. Поэзия Шершеневича и Мариенгофа — продукт той декласированной городской интеллигенции, к-рая потеряла всякую почву, все живые социальные связи и последнее пристанище нашла в боге. Все творчество их являет картину крайнего упадка и опустошенности. Декларативные призывы к радости — бессильны: поэзия их полна упадочнической эротикой, насыщающей большинство произведений, заурядных обычно темами узко личных переживаний, полных неврастенического пессимизма, обусловленного неприятием Октябрьской революции.

Совсем отлична природа И. Есенина, представителя деклассирующихся групп деревенского зажиточного крестьянства, кулачества. Правда, и здесь в основе лежит пассивное отношение к миру. Но эта черта сходства — абстракция от совершенно другого комплекса предпосылок. И. Есенина идет от вещной конкретности натурального хозяйства, на почве к-рого он вырос, от антропоморфизма и зооморфизма примитивной крестьянской психологии. Религиозность, окрашивающая многие из его произведений, также близка примитивно-конкретной религиозности зажиточного крестьянства.

Так. обр. И. не представляет собою единого целого, а является отображением настроений нескольких деклассированных групп буржуазии, в мире «самовитых слов» ищущих убежища от революционных бурь.

Библиография: I. См. библиографию в статье об отдельных поэтах-имажинистах.

И. Венгерова З. В. Английское футуризм, «Стрелец», сб. I, СПб., 1915; Декларация имажинистов, журн. «Сирена», Воронеж, 30/1 1919; Шершеневич В., 3×2—5, М., 1920; Мариенгоф А., Буян-остров, М., 1920; Есенин С., Ключи Марии, М., 1920; Грушинов И., Имажинизма объяснение, М., 1921; Соколов И., Имажинизма, (изд. «Ордуна», М., 1921; Григорьев С., Пророки и

предтечи последнего завета. Имажинисты, М., 1921; Львов-Рогачевский В., Имажинизм и его образность, М., 1921; Шапирштейн-Лере Я., Общественный смысл русского литературного футуризма, М., 1922; журн. «Гостиница для путешественников в прекрасном», М., № 1—4 за 1923—1924 гг.; Аврамов Арс., Воплощение, М., 1921; Гусманов Б., Сто поэтов, Тверь, 1923; Редько А., Литературно-художественные искания в конце XIX — начале XX в., Л. 1924; Полянский В., Социальные корни русской поэзии XX в., в кн. Ежов И. С. и Шаури Е. И., Русская поэзия XX в., М., 1925; Шаури Е. И., Основные течения в дореволюционной русской поэзии (там же); Розенфельд В., Есенин и имажинизм, ст. в сб. «Есенин, жизнь, личность, творчество», М., 1926.

Ш. Никитина Е. Ф., Русская литература от символизма до наших дней, М., 1926; Владиславлев И. В., Литература великого десятилетия, т. I, Гиз, М., 1928, и др.

В. Розенфельд

ИММАНУИЛ РИМСКИЙ [ок. 1272 — ок. 1330] — средневековый еврейский поэт, одна из наиболее оригинальных фигур средневекового еврейства. Р. в Риме. Блестяще и разносторонне образованный, владевший древнееврейским, арабским, латинским и итальянским яз., И. Р. являет собою тип исключительно одаренного поэта-мыслителя. Его творчество — сложный продукт арабско-еврейской культуры Испании и итальянской культуры эпохи Данте. И. Р. предпочитает философию всякой догматической религии. Он — ревностный поборник науки, в частности естествознания. В своей поэме «Ha-Tofeth we ha-Eden» («Ад и рай», подражание «Божественной комедии» Данте) он даже помещает в ад тех, кто «знание считал нелепостью, занятие наукою — глупым». В своем свободомыслии И. Р. опередил свой век. Своей жизнерадостностью и отрицательным отношением к аскетизму И. Р. напоминает блестящих представителей итальянского Ренессанса. Недаром друг Данте, Боссонэ, называет его «смеющейся душой». И. Р. писал и по-итальянски; его сонеты снискали ему известность среди итальянских поэтов. Он — лирик по преимуществу. В упомянутой уже поэме «Ha-Tofeth we ha-Eden» И. Р. — едкий сатирик, бичующий пороки своих современников. Новеллы И. Р. сильно напоминают Боккаччо.

В период длительной реакции, усилившейся в еврействе с XIV в., поэзия И. Р. не могла рассчитывать на популярность. Ее находили «внепристойной». Произведения И. Р. были запрещены к чтению религиозным кодексом и вследствие этого долгое время не издавались. Года за два до смерти И. Р. собрал свои поэтические произведения в 28 книгах («Machberoth» — «Mak-kamen»); до запрета вышло два издания, 3-е издание появилось лишь в 1796).

Библиография: I. Machberoth, изд. 4-е Львов, 1870.

П. Краевия Г., Иммануил Римский и Данте, «Восток», 1905, I — II; Пауг Т. H., Immanuel und Dante, «Jahr buch der deutschen Dantegeellschaft», III.

ИММЕРМАН Карл Лебрехт [Karl Lebrrecht Immermann, 1796 — 1840] — немецкий писатель. Р. в семье прусского чиновника в Магдебурге, принимал участие в так наз. освободительной войне 1813, получил юридическое образование, с 1817 — на государственной службе.

Первые стихи И. («Gedichte», 1822) и ранние трагедии («Cardenio und Celinde»,

1826, и др.) написаны в духе позднего романтизма; затем И. переходит к исторической драме («Kaiser Friedrich der II», 1828; трилогия «Alexis», 1832, посвящена конфликту между Петром Великим и Алексеем), выдвигая сильную личность как носителя и символ движущих исторических сил. В своей новелле «Der Karneval und die Somnambule» (Карнавал и сомнамбула, 1829) он сатирически изобразил излюбленный романтиками сомнамбулизм и месмеризм. В «Tulifantchen» [1830] и ряде комедий он дал пародию на романтизм и эпигонскую классику (Платен); в своей драме (скорее романтической сказке) «Merlin» [1813] пыгается вернуться к романтизму и выразить в ней «раздвоенность и страдание всего человечества».

И. является создателем и руководителем знаменитого театра в Дюссельдорфе [1835 — 1838], где работал и известный драматург Граббе (см.). И. открыл отделение этого театра и в Эльберфельд-Бармене, где сблизился с кружком рейнских («воинствующих») романтиков, руководимым Фрейлигратом: эту молодежь И. восхищал своими постановками Байрона и молодого Шиллера (кружок состоял почти исключительно из политических поэтов, в том числе Верта, молодого Энгельса и мн. др.). В это время — в период бурного развития промышленности в Рейнской провинции — И. пишет свои лучшие романы: «Эпигоны» (Die Epigonen, 1836) и «Мюнхгаузен» (Münchhausen, 1835 — 1839), в которых изображена борьба между феодализмом и промышленным строем (Меринг). В «Эпигонах», наиболее значительном своем произведении, сделавшем И. одним из зачинателей основной лит-ой формы раннего немецкого реализма — так наз. «Zeitroman», большого социально-бытового романа современности, — он с грустью указывает на победу буржуазии над дворянством: изящный дворец уступает место фабрике, деревенская идиллия разрушается «горьжеством жестокого талера». Симпатии И. на стороне погибающих дворян. В «Эпигонах» кающийся племянник фабриканта разрушает фабрику, становится мелким помещиком-хуторянином, а большую часть своей земли раздает крестьянам. В еще более мрачных тонах И. изображает победоносное шествие капитализма и гибель дворянства в «Мюнхгаузене»: это — ломка всех старых устоев, быта и нравов. Если дворянский мир гибнет, а новое буржуазное общество состоит из мошенников, то И. знает только один выход: от дворянства и буржуазии к крестьянству, от романтизма к народничеству (Фриче). «Мюнхгаузен» — это сатира не только на капитализм, но и на всю буржуазную культуру: на гегельянство, либерализм и т. д. В роман вставлена повесть «Oberhof» (русск. перев. — «Старости двор»), где изображены в идеализированном виде вестфальские крестьяне-хуторяне.

И. принадлежит к той части раздвоенной немецкой интеллигенции 20 — 30-х годов,

к-рой пришлось пережить эпоху крушения феодализма под напором капитализма и первые выступления революционной интеллигенции и рабочих. Но выход из тупика И. видел только в консервативном народничестве, в идеализации нетронутого «веком демократии» крепкого крестьянина. Эти тенденции И. не являются обособленными: в той же Рейнской провинции в это же время поэтесса А. фон Дросте-Гюльсгоф противопоставляла растущему промышленному городу дворянскую усадьбу; И. П. Гебель идеализировал в своей поэзии крестьянский консервативный быт, а более демократический Б. Ауэрбах изображал в назидание развращенному городу испорченную массу вообще. Творчество И. своеобразно выразило как народничество кающегося дворянства, так и народничество отлаченного мелкого буржуазного интеллигенции 40-х гг., получившего название «истинного социализма».

Библиография: Sämtliche Werke, hrsg. von R. Boxberger, 29 Bde, 1883; Werke, 4 Bde, Kürschners deutsche National-literatur, hrsg. von Max Koch, 1887; Werke, 5 Bde, hrsg. von Harry Mayne, 1906; Werke, 3 Bde, hrsg. von Werner Deetjen, 1908. На русск. яз. перев. повесть «Старости двор» (Der Oberhof), М., 1882.

И. Фриче В., Очерк развития зап.-евр. литературы; Маркс и Энгельс, Сочин., т. II, 129; Мауне Гарри, Immermann. Der Mann und sein Werk im Rahmen der Zeit- und Literaturgeschichte, 1921; Brecht W., Heine, Platen, Immermann, 1925; Risse Jose, K. L. Immermann, 1926.

ИМПРЕССИОНИЗМ. — И. в литературе и искусстве определяют как категорию пассивности, созерцательности и впечатлительности, применимую в той или иной мере к художественному творчеству во все времена или же периодически, в той или иной форме характеризующую литературу и искусство. Так, Вельфлин в своей классической для формалистического искусствознания книге «Die Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe» делит искусство на классическое и барокко и включает в понятие барокко такие свойственные И. признаки, как неопределенность и расплывчатость. Литературовед Вальцель, применяя эту схему к лит-ре, включает И. в категорию барокко и устанавливает закономерное чередование этого стиля во всей немецкой лит-ре. Так. обр. И. трактуется как «вечная» категория формальных признаков, в том или другом количестве находимых на всем протяжении истории литературы и искусства, или же как тенденция, волнообразно поднимающаяся и падающая в различные периоды развития искусства. И., так же как романтизм, реализм и другие так наз. «течения» в лит-ре и искусстве, отвлекается от конкретных художественных произведений искусства и лит-ры и возводится во внеисторическую категорию.

С другой стороны, определение И. применяется к разным течениям в лит-ре и искусстве конца XIX и начала XX вв.

Разные исследователи по-разному определяют границы импрессионистского стиля. Историю его в живописи Запада начинают

с появления в 1874 на выставке в Париже картины Моне, подписанной («Impression»). Картины этого художника (напр. «Руанский собор», 1894) дают смутные очертания предмета, мгновенное зрительное впечатление. Картина Моне «Стог сена на закате» [1891], за к-рой последовала целая серия этих стогов в разном освещении — на восходе, в полдень и т. д., — ясно показывает, что не предмет, стог сена, важен для художника, а момент его восприятия.

В живописи доминирующую роль начинает играть так наз. пленэризм — вибрация световых пятен при различном освещении. В тематике преобладает пейзаж, воспроизводятся отрезки природы в разные моменты вибрации света и тени. Разложение света и тени и цветовых пятен доходит до пуантилизма, как напр. в картинах Поля Синьяка, где краски художником не смешиваются, а даются маленькими мазками одна рядом с другой, чем создается впечатление неустойчивых переливов цветовых пятен, составляющих здесь сущность предмета и пейзажа. Из французских импрессионистов в живописи следует указать еще Ренуара и Дега, из немецких — Либермана, голландских — Ван-Гога, к-рый переходит уже к более целесообразному изображению действительности и для к-рого игра света служит для подчеркивания определенных моментов психологической настроенности. Нужно также отметить, что по своей социальной природе названные выше художники различны, поэтому в их творчестве нет полного стилового единства, и при более внимательном анализе мы можем раскрыть существенные различия между ними.

Что же касается предлагаемых определений начала и распада И. в лит-ре, то они слишком широки; так, исходят из классификации по таким однородным внешнестильным признакам, как не активное, а пассивное и детальное описание действительности, но это свойство в той или другой мере мы встречаем во всей буржуазной лит-ре XIX в.

Пытались рассматривать И. и как синтетический стиль эпохи, т. е. конца XIX и начала XX вв. Самая интересная в этом смысле работа принадлежит Рихарду Гаману («Der Impressionismus in Leben und Kunst»); автор пытается обобщить все явления культурной жизни определенного времени, начиная с учения Маха об ощущениях как об единственно реальном факторе, кончая определением родственных этой философии моментов в музыке, изобразительном искусстве и лит-ре. При этом Гаман дает весьма смутную и неопределенную социологическую характеристику И. как стиля нисходящего и вымирающего поколения аристократии. В. М. Фриче в своей статье «Импрессионизм как стиль культуры» правильно указывает на ценность этой попытки синтеза и подведения социологического базиса. Но Гаман, провозгласивший в своей книге лозунг «Больше Гегеля», идеалистически

подошел к разрешению этой проблемы. Указывая лишь абстрагированные признаки И., он оторвался от исторической действительности и не дал социально дифференцированной характеристики И. Следуя наметенным формальным признакам, не связывая их с определенным классовым стилем, не учитывая изменчивости этих признаков в ином классовом контексте, Гаман принужден был отойти от конкретно-исторического материала и искать И. во многих веках истории искусства и лит-ры. В результате границы его стали неопределенными и расплывчатыми. Говоря об упадочном И. последнего периода, Гаман (в области лит-ры) ссылается гл. обр. на таких писателей, как Ст. Георге, Гофмансталь, Метерлинк, Верлен и Уайльд. Тем самым Гаман берет И. в его завершении, статике, отрываясь от самых характерных моментов его исхода.

Интересна и попытка такого исследователя лит-ры, как Вальцель, и философа Утица рассматривать И. нераздельно от натурализма и определять его как первую ступень диалектического процесса развития стиля, которая «снимается» экспрессионизмом и «синтезируется» нарождающимся новым стилем современности — «магическим реализмом», к-рый якобы возвращается к исходной, но уже более совершенной ступени развития. Это же положение проводит Шнейдер в книге «Der expressive Mensch und die deutsche Dichtung der Gegenwart». Здесь опять-таки дана идеалистическая и формальная диалектика, никак не связанная с действительным процессом развития общественной жизни и классовой борьбы. Так. обр. проблема И. не разрешена в новейшем идеалистическом литературо- и искусствоведении, как вообще не разрешена проблема социальной диалектики развития лит-ых стилей.

К И. обыкновенно относят весьма неоднородных писателей. Так напр. Гольц, Шляф, Демель, Гауптман, Лилленкрон, Ст. Георге, Томас Манн, Рильке, Альтенберг, Шницлер — в Германии и Австрии, братья Гонкуры, Маллармэ, Верлен, даже Бодлер — во Франции, Оскар Уайльд — в Англии и Кнут Гамсун — в Норвегии, — все эти писатели разными литературоведными признаются импрессионистами.

Уже из этого перечня ясно, что если их всех назвать импрессионистами, то нельзя И. трактовать как однородное явление. Их объединяет только внешнее, кажущееся единство.

Одно лишь сравнение И. разных европейских стран сразу обнаруживает, насколько это единство неопределенно и спорно. Так, во Франции, где промышленный переворот произошел раньше и шел равномернее, чем напр. в Германии, И. возник как выражение психоидеологии рантьебуржуазии, беспочвенной аристократии и ее интеллигенции. Представителями его явились братья Гонкуры,

творчеству которых присущи элементы психологического И. с уклоном в эстетизм, характерный для этой социальной группы. Гонкуров также интересуют красочность и быстрая смена восприятия природы и предметов. Но этими приемами Гонкуры пользуются гл. обр. для подчеркивания неустойчивости психологии героев. Характерны в этом отношении романы «Братья Земгано», «Жермини Ласерте» и особенно «Фостина», роман, написанный позднее других [в 1882], где изменчивость и хаотичность настроений определяют судьбу героини. Для последнего произведения особенно характерно чувство эстетического превосходства и пренебрежительное отношение к окружающему, не причастному к душевному миру выводимых героев.

Группа упадочнической аристократической и буржуазной интеллигенции во Франции, сложившаяся уже к середине XIX в., создала свой стиль символизма, мало связанный с И. в том разрезе, в каком мы его будем рассматривать. Лит-ра этой группы развивалась во Франции раньше, чем в Германии, и оказала влияние и смыкается с группой упадочнической аристократии и буржуазной интеллигенции Германии, представителями к-рой были Стефан Георге и Гуго фон Гофмансталь.

В Англии капиталистическое развитие во второй половине XIX в. было еще более совершенным и равномерным. Слои рантьебуржуазии там раньше слились с упадочнической аристократией. Для этих слоев характерно творчество Оскара Уайльда. У О. Уайльда над непосредственным восприятием красочности окружающего превалирует психологический, сильно индивидуалистический эстетизм, через призму к-рого воспринимается окружающая жизнь. Эстетизм и символизм для Уайльда более показательны, чем те элементы условного И., к-рые в связи с эстетизмом его творчества мало характерны для основной мелкобуржуазной струи И.

На севере И. выражен Кнудом Гамсуном — представителем упадочного мелкобуржуазного, страдающего под ударами капитализма, развивающегося в Норвегии к концу XIX века. Человеческая психика изменяется у Гамсуна под малейшим давлением внешней среды, и все внимание автора устремлено на то, чтобы уловить мельчайшие нюансы этих изменений. Самое характерное в этом отношении произведение Гамсуна — роман «Голод», в котором ситуация голода еще больше обостряет мимозобразную впечатлительность податливой психики. Настроение героя этого произведения переносится сейчас же на окружающее, которое моментально начинает принимать для него совершенно другой вид.

В дальнейшем впечатлительность героев Гамсуна становится почти самодвижущей силой, которая по инерции толкает изменчивую психологию. Часто для перехода настроений уже больше не нужен внешний

толчок, сменяющиеся настроения рождаются сами по себе и не ищут своего оправдания в окружающем. Такие моменты мы часто наблюдаем напр. в романе Гамсуна «Мистерии». Это доведенный до конца психологический И., к-рый фиксирует мельчайшие изменения в психике человека, внешний же мир служит в данном случае только опорой для психических вибраций.

Поэтому внешний мир в изображении Гамсуна и не отличается той красочностью, тем богатством световых и цветовых изменений, как у некоторых рассматриваемых ниже немецких писателей, которые фиксируют главным образом изменчивость окружающего внешнего мира.

Более сложны пути И. в Германии. Здесь он проявился наиболее полно и многообразно. Поэтому на примере немецкого И. мы попытаемся раскрыть это сложное понятие. Неоднородность И. выступает здесь еще более убедительно, чем при сравнении И. разных стран.

На эту неоднородность указывает Лампрехт в первом томе своей «Истории Германии». Он делит И. на физиологический, психологический и неврологический и объясняет его повышенной психо-физиологической возбудимостью человека, к-рая обострилась во время быстрого развития техники. Этого конечно недостаточно для объяснения И., но наряду с этим Лампрехт высказывает весьма ценные мысли о развитии и дифференциации И. Относя к физиологическому И. произведения, в к-рых действительность изображается с естественно-научной точностью и обусловленностью (первый период творчества Гауптмана, частично творчество Лилиенкрона и Демеля), Лампрехт указывает, что этот стиль неизбежно должен был деформироваться в психологический И., в восприятие действительности сквозь призму субъективной впечатлительности. И т. к. эта впечатлительность под влиянием окружающей среды превращалась в неврологическую возбудимость, то и психологический И. переходил в неврологический. В то же самое время Лампрехт выделяет группу психологических импрессионистов, объединившихся вокруг журнала «Blätter für die Kunst», как Стефан Георге, Гуго фон Гофмансталь, Леопольд Адриан, Рихард Перлс и др., к-рых он связывает с аристократией. Лампрехт очевидно чувствует, что нужно как-то разграничить неоднородные явления, уживающиеся под одной крышей И.; он чувствует, что здесь в какой-то мере имеется зависимость от социальной природы писателей, и поэтому указывает на аристократичность определенной их группы. Но беря основным критерием дифференциации И. признак психо-биологической возбудимости, Лампрехт сделал эти грани неопределенными, ибо его психологический И. представляют такие неоднородные писатели, как Гауптман во втором периоде своего творчества, Шницлер, Георге, Гофмансталь и др.

Чтобы избежать той расплывчатости, которая существует по вопросу об определении импрессионизма, и чтобы наше определение не было таким условным, как определения формалистского литературоведения, нужно строить классификацию лит-ых стилей на основе классовой однородности и различия. Только так. Обр. можно уяснить различие и сходство классовых групп в лит-ре. Схема развития лит-ого стиля должна быть построена согласно развитию породившей литературный стиль классовой группы. Генетическое развитие

Импрессионизм в живописи



К. Мейснер. «Лодки»

определенного лит-ого стиля неотделимо от развития породившей его социальной группы, и взаимодействие стилей определяется классовой борьбой и сотрудничеством определенных классов на определенном историческом этапе.

В лит-ре Германии эти отношения особенно сложны и характерны. В 70-х и 80-х годах в связи с большим промышленным подъемом там окрылена надеждами и мелкая буржуазия. Эти надежды были выражены в лит-ре бодрым подъемом натурализма, о котором Франц Меринг говорит как о «самом крупном запасе сил, к-рый оно (отмирающее общество) могло еще собрать». Но спустя 10—15 лет, когда мелкая буржуазия убедилась, что только очень небольшая ее часть удалось подняться в ряды обеспеченной буржуазии и буржуазной интеллигенции, а основная часть осталась в том же положении промежуточной классовой группы, — началось разочарование, начался в лит-ре и распад натуралистического мелкобуржуазного стиля. Это явление совершенно

закономерно, ибо доведенный до конца механистический естественно-научный материализм типа Геккеля и Дарвина, к-рый преломился в лит-ом натурализме в тезис, что искусство стремится стать природой (Арно Гольц) и что к развитию общества механически применимы законы физиологии (напр. закон наследственности в натуралистической драме), должен был привести к чувству как единственному критерию истинности. Отсюда только один шаг к идеализму, к субъективизму Маха, отрицающему свой первоначальный исходный тезис

упрощенного материализма. При усилении крупной и разочаровании мелкой буржуазии распад натуралистического стиля происходил очень быстро. Натуралисты быстро переходили на новые рельсы. И при этом повороте мы более четко улавливаем те различия, к-рые существовали между писателями натурализма. Мы видим, что этот поворот происходит по-иному у таких писателей, как Гольц и Шляф, с одной стороны, и Гауптман — с другой. Натурализм, обозначивший стремление мелкой буржуазии к подъему, скрыл те противоречия, к-рые кроются в самой мелкой буржуазии. Теперь, при общем крахе надежд на подъем и рост, разочарование это по-иному переживается разными ее группами, резко обнаруживая их различия. При более внимательном анализе мы можем вскрыть по-

следние уже в самом натурализме. Здесь мы должны рассматривать отдельно Арно Гольца и Иоганнеса Шляфа, представителей мелкого мещанства, к-рое при быстрой индустриализации города не могло приспособиться к новым темпам и психика к-рого с большим напряжением фиксировала смену новых впечатлений. Если в натуралистический период творчества Гольца и Шляфа (напр. драма «Семья Зелике» и «Папа Гамлет», сборник стихотворений Гольца «Das Buch der Zeit»), при надежде приспособиться к окружающей среде и выжить в люди, эта окружающая среда и естественно-научный материализм давали всему творчеству этой группы сдерживающий стержень, то в полосу разочарований мы видим только фиксацию мельчайших впечатлений (созерцательный И.), то, что Лампрехт называет физиологическим И. Последний, ярко выраженный в большом произведении Гольца «Phantasus» и в таких вещах Шляфа, как «Stille Welten», «In Dingsda», «Peter Bois Freité», и является тем стилем мелкого мещанства, к-рый мы с полным

правом можем назвать И., стилем, фиксирующим мельчайшие впечатления, как они в данный момент воспринимаются чувствами человека, без особых рассуждений и размышлений. Арно Гольц в своей книге «Революция лирики» (Revolution der Lyrik) призывает отказаться от старого ритма и рифмы и писать согласно внутреннему чувству ритма, к-рый диктуется данным моментом. Эту теорию он осуществляет в своем «Phantásus», к к-рому трудно применить какое-либо установленное определение стихотворной формы. Для примера можем привести следующий отрывок из «Phantásus», к-рый характеризует «новый» ритм Гольца и дает понятие о подчеркнутой вещественности тех впечатлений, за к-рыми гонятся импрессионисты:

«In
 unserer alten
 Apotheke
 mit den vielen
 lauschig absonderlichen, abenteuerlich gemütlichen,
 schnurrig anheimelnden [schränkischen
 Treppenabsätzen, Schlupfwinkeln, Versteckplätzen, Wand-
 und
 Dachböden [waren, weiss
 waren, weiss der liebe Himmel, waren, weiss der liebe Herrgott,
 der Teufel auch,
 lauter Schornsteine!
 In dem einen,
 der ganz krumplich, pucklich und pumplich war,
 hackte man [auf,
 ein kleines, verrostetes, immer so lustig quietschendes Türchen
 kniete, kauerte,
 bückte sich
 über den gähndend grausigen,
 bruzzelig brodelnden, schauerlich schmurehelnden Abschlund,
 aus dem es,
 dass die Nase einem prickelte, dass die Kehle einem kniepte, dass
 die Augen einem brannten,
 von Beizrauch,
 Kienkloben und Kaddikbeeren
 qualmte,
 und dann hingen
 an schwarzen, schweren, langen, queren,
 eisernen Stangen
 grosse, dicke, schöne, braune,
 blänkerig fettrunzelige, glänzerig talgschmelzige, [zende
 angenehm leckere, lockend schmackhafte, einladend appetitrei-
 Speckstücke, Gänsebrüste, Schweinsrücken,
 Schinken und Würste
 drin.
 Das war die Räucherammer».

(В нашей старой аптеке со многими странно-укромными, удно-наивными, забавно-уютными площадками лестниц, закоулками, табличками, стенными нишами и чердаками было, небо знает, бог знает, чорт знает, сколько одних лишь труб. В одной из них, совсем кривой, пузатой и вздутой, открывали маленькую, заржавленную, всегда так весело визжащую дверь, сгибали колени, садились на корточки и наклонялись над жутко-визжащей, бурляще-клокочущей, злобно кипящей бездной, из к-рой чадило так, что щипало нос, першило в горле, обжигало глаза от едкого дыма, смолистых дров и ягод можжевельника, и там внутри на черных, тяжелых, длинных поперечных железных брусьях висели большие, толстые, прекрасные, поджаристорумяные, приятно-лакомые, мянуще-вкусные, завлекающие и раздражающие аппетит куски сала, гусиная грудинка, свиная, ветчина и колбасы. Это была коптильня.)

В этом предпочтении мелочной вещественности и заключается характерная черта И. мелкого мещанства. Можем привести еще один пример — стихотворение малоизвестного последователя Арно Гольца, Роберта Ресса, которое Гольц признает образцом истинной поэзии:

«Wenn die leeren Stunden nicht gleiten wollen,
 versenke ich mich in kleine Dinge.

In das Glanzlicht auf meinem Federhalter,
 in eine tote Fliege auf meiner Milch,
 in das laute Tickern der Uhr,
 in das langsame Schmelzen der Klavierlichter.

Meine kleine blass Schwester
 schiebt mir eine blaue Tüte mit Bonbons.
 Mit ihren dünnen Fingern hat sie sie eingeknüllt.
 Ich mag sie nicht aufmachen.
 Freue mich nur über die vielen Kniffe im harten Papier.
 Mein dunkles Zimmer...
 Helle Streifen
 liegen über dem Fußboden.
 Ich trete ans Fenster und sehe in den leuchtenden Mond.
 Lange.

Sein gütiges Licht trinkt mich mit Frieden».

(Когда пустое время недвижимо, я погружаюсь в мелкие вещи. В блики на моем перо, в мертвую муху в моем молоке, в громкое тиканье часов, в тихое таяние свечей у рояля. Моя маленькая бледная сестра посылает мне синий мешочек с конфетами. Она сама свернула его своими тонкими пальчиками. Не хочу раскрывать его, меня радует лишь иножество свабов на твердой бумаге. В комнате темно. Светлые полосы пересекают пол. Я подхожу к окну и смотрю на сияющий месяц. Долго. Его ласковый свет насыщает меня тишиной.)

Все это приводит к растворению личности в вещах, к нивелировке индивидуальности, к миру лишь сменяющихся впечатлений вещей. Напр. Шляф в «Frühling» говорит:

«Versunkensein! Wer ermisst diese Tiefen? Innen und aussen:
 kaum sind sie zu scheiden. Ich bin die lichtgewölkte Weite
 da oben mit ihren zahllosen Welten. Ich bin das tiefe, süsse
 Dämmern der Breite, der Duft des Roggens und der tiebraunen
 Erdschollen. Ich bin der Ruf der Rebhühner, leises Laubrascheln
 und hundert feine Geräusche; bin das Gekläff des Hofhundes
 vom Gehöft drüben; bin der zarte Sternschimmer auf einer
 Scheunemauer; bin die tiefen, schwarzen Schatten».

(Быть погруженным! Кто может измерить эти глубины? Внутри и извне: они едва различимы. Я — светлооблачная даль, там наверху, с ее неисчислимыми мирами. Я — глубокий, сладостный сумрак протора, благоухание ржи и темнотурных земных глыб. Я — крик куролятки, тихий шелест ягствы и сотня тонких шумов; тиванье дворовой собаки с соседнего двора; нежное мерцанье звезд на стене сарая; глубокие черные тени.)

То же самое мы видим у Гольца в его «Phantásus»:

«Höre nicht hinter die Dinge.
 Zergrübele dich nicht. Suche nicht nach dir selbst.
 Du
 bist... nicht.
 Du bist
 der
 blaue, leichte,
 verschwebende Rauch, der sich aus deiner Zigarre ringelt,
 der
 Tropfen, der eben aus Fensterblech fiel,
 das
 leise, heimliche,
 knisternde Lied, das durch die Stille
 deine Lampe singt!»

(Не прислушивайся к тому, что за вещами. Не копайся в себе. Не ищи себя. Тебя... нет! Ты — синий, легкий, исчезающий дым, поднимающийся кольцами из твоей сигары. Ты — капля, только что упавшая на подоконник. Ты — тихая, таинственная, шуршащая песнь, которую сквозь тишину поет твоя лампа!)

Характерен уход от актуальной в натурализме социальной тематики и переход к безоценочному описанию тихой мещанской жизни и переживаний мелкобуржуазного интеллигента у Шляфа. В сборнике «Stille Welten» дается описание тишины:

«Dass es nie Tag würde und immer diese Stille bleibe und die beständige Möglichkeit dieses schmerz- und wunschlosen Versunkenseins, dieser ruhigen leidfreien Einheit von Innen und Aussen! —

Denn hier ist keine Bewegung, stört keine Bewegung, nicht die leiseste. — Nur diese eine, einzige, unbeschreibliche Stille, in der selbst dieses leiseste Kräuseln des Schlotdampfes stockt...»

(Если никогда не наступит день и навсегда осталась эта тишина и постоянная возможность этой растворенности без боли и желаний, этого единства внутри и вовне, спокойного,

свободного от страданий. Ибо здесь нет движения, не тревожат никакое движение, даже самое тихое. Здесь лишь эта единственная, неискуемая тишь, в которой замирает даже самое тихое кружение дыма в трубе...)

В очерке «Осенние цветы» дается детальное, красочное описание цветов, как и в импрессионистской живописи; наиболее точно воспроизводятся изменения цвета предмета под влиянием перемены погоды и обстановки. Особенно излюблены мелкие оттенки, переходы цветов. Мы видим стремление более точно изобразить звуки посредством новых слов — звукообразований.

Импрессионизм в живописи



Дега. Балерина с букетом

Пассивность И., лишь воспринимающего впечатления, выражается в его яз. и стилистике. Как было уже указано в книге Луизы Тон «Die Sprache des deutschen Impressionismus», пассивность эта выражается в превращении глагола из носителя движения в носителя определенного качества и тем самым в уменьшении действительного значения глагола. Напр. Шляф в «Frühjahrsblumen»:

«(Ich)... liege und blicke in die südlichen Fernen hinein, wo sich luftige, weisse Schäfchenwölckchen über den Äther hinflocken».

(Я... лежу и взираюсь в южную даль, где воздушные барашковые облачка несутся хлопьями по эфиру.)

Глагол «hinflocken» содержит определенное зрительно воспринимаемое качество описываемых облачков. Если приводится речь, то с тем оттенком, как она должна

произноситься данным лицом в зависимости от его положения и происхождения. Чтобы создать впечатление большей непосредственности, слова приводятся обыкновенно с теми нюансами, с какими произносятся в определенной местности.

Дается целый ряд определений, чтобы точнее представить предмет. Напр. Шляф в «Das Recht der Jugend»:

«Die Frau Regierungsrat war eine sehnig hagere, sehr rüstige Dame in der Mitte der Fünfziger mit einem ziegelroten, gesunden Gesicht und grauen Augen, die einen resoluten, gutmütig bärbeisigen Ausdruck hatten. Mit ihrem Wesen geradezu und ihrer derb polternden, tiefen Stimme war sie etwas wie ein Original».

(Госпожа советница была художаво-жизистой, очень крепкой дамой на шестом десятке, с кирпично-красным, здоровым лицом и серыми глазами, с решительным, добродушно-сварливым выражением. С манерой резать правду в глаза и грохочущим, низким голосом она была в своем роде оригиналкой.)

Пассивность достигается оществлением глагола, затупевыванием действия, заменой действия — глагола — определенным. Так напр. у Шляфа в «In Dingsda» читаем: strahlende Balken; blinkender Märchenpalast; brennende Sehnsucht; blendende Sonne; blühende Büsche; überwinkendes Grün; bienensummende Mittagsschwüle; wisperndes Rauschen; rollende Wagen; sehrender Traum; weitüberhängender Baum; tauglitzernde Wiesen; hämmernde Schläfen и мн. др.

Чтобы не упустить смену впечатлений, они даются быстро, и при этом часто теряется логическая связь предложения. Напр.:

«Draussen... die Düne...
Einsam das Haus,
eintönig
ans Fenster der Regen.
Hinter mir,
tiktak,
eine Uhr,
Meine Stirn
Gegen die Scheibel
Nichts.
Alles vorbei!
Grau der Himmel,
Grau die See

und grau... das Herz» (Г о л ь ц, «Phantasus»).

(Там сваруши... дюна. Одинокий дом, одиночно по окну... дождь. Позади меня тикают часы, злом к стеклу! Ничего. Все мимо! Серо небо, серо море и серо... сердце.)

или:

«Traurig,
langsam, schmerzlich,
drehe ich mich
um.
Wie ein Kerker das Zimmer!
Staub,
Bücher... Bücher,
Bücher, Bücher und Papier!»

(Печально, медленно, с болью оборачиваясь. Комната, как тюрьма! Пыль, книги... книги, книги, книги и бумага!)

Образуются новые сложные слова, к-рые должны выразить многообразность предмета в одном восприятии. Особенно богаты новыми словообразованиями «Phantasus» Арио Гольца. Преобладают статика и номинальная форма выражения над движением и вербальной формой, какую мы напр. видим в экспрессионизме. При всей многокрасочности и детальности мы видим расплывчатость, предпочтение неясного и неопределенного, представление действительности такой, какой она в данное мгновение

предстает перед глазами человека, без установления закономерности в окружающих явлениях.

Так, обр. мы определили И. как стиль мелкого мещанства, стиль, возникающий там, где окружающая вещная действительность в ее постоянной изменчивости превалирует над человеческой психикой. Отсюда — пассивность человеческой индивидуальности, созерцательность, красочность и те стилистические особенности, на к-рые мы указали.

Если мы теперь перейдем к Гауптману, то убедимся, что его отход от натурализма совершенно иной, чем тот, к-рый мы видели у Гольца и Шляфа. То, что у Гауптмана обыкновенно называют И., имеет иные корни. Гауптман уходит от реальной действительности в иллюзию, в сказочную фантастику («Мастер Генрих», «Ганнеле», «А Пиппа пляшет» и др.), в которой человеческая личность играет определенную роль, мечется в поисках, а не слепо воспринимает окружающее. Если у Гауптмана мы напр. встречаем красочное описание, внешне похожее на описания рассмотренной выше группы импрессионистов, то оно имеет совершенно другую значимость. Напр. если в «Ганнеле» мы находим общие с созерцательным И. цветовые и вкусовые определения, как «мраморный дом под золотую кровлей», «красное вино», «белые улицы», «апельсины желтые и блестящие», «малахитную зелень» и др., то они даны как противопоставление лучшего мира фантазии и иллюзии земному холоду и жестокости и в связи с этим приобретают совершенно другую значимость, ту значимость, о к-рой говорит Генрих в «Потонувшем колоколе»:

«Да, знаю, знаю. Узнаю впервые,
Что жизнь есть смерть, что смерть — не смерть, а жизнь».

Окружающий мир болезненно воспринимается психикой героев Гауптмана. Они стремятся преодолеть его, борются за лучший мир, но обречены на поражение. Это потому, что Гауптман социально отличен от той группы мелкого мещанства, к-рую выражали Гольц и Шляф. Путь Гауптмана другой. Он, как напр. и Крецер, больше связан с слоями ремесленной мелкой буржуазии, страдающей от ударов капитализма (ср. «Мастер Тимпе» Крецера и «Ткачи» Гауптмана). Но часть ремесленничества тянет вверх, в буржуазию; мы видим примирение с буржуазией у Крецера (в «Die Betrogenen»), а у Гауптмана — болезненный процесс подъема и разочарования, выражающийся в индивидуалистической и символической борьбе мастера Генриха. Благодаря этому социальному отличию натурализма Гауптмана от натурализма Гольца и Шляфа в совершенно ином плане совершается переход Гауптмана к символизму, а не к импрессионизму Гольца и Шляфа. Борьба героев Гауптмана глубже и активнее, чем слегка элегичная созерцательность, к-рую мы видели у мелкого мещанина Шляфа, не идущего дальше

своего маленького уютного домика на лоне цветочных и световых пятен.

Но наряду с изменением положения мелкой буржуазии в Германии после промышленного подъема мы видим образование новых слоев буржуазии, не связанных с производственным процессом. Это слои рантье-буржуазии и буржуазной интеллигенции. Для лит-ры этих групп буржуазии также характерны впечатлительность, пассивность и созерцательность, но эти признаки тут совершенно иные по существу, чем у импрессионистов мелкого мещанства. Здесь окружающую действительность покрывает и поглощает человеческая личность: исходным пунктом является именно последняя — она переносит пассивность и созерцательность на окружающее тогда, когда это нужно для выявления ее душевных качеств. Искусство противопоставляет свою иллюзорно-красочную фантастику реальной действительности. Прекрасное отделяется от полезного так же, как жизнь рантье, живущего на прибыль с капитала, от непосредственного процесса производства. Характерно в этом отношении творчество Томаса Манна, к-рый от разложения буржуазного рода Буденброков (роман «Buddenbrooks») переходит в романе «Der Zauberberg» к описанию построенной на иллюзиях жизни санаторных больных. В последнем произведении мы видим утонченную психологию жаждущих гармоничной красоты больных людей, чувствительную к малейшим нюансам и изменениям. Впечатлительность стала здесь чисто субъективной. Действительность переплетается с субъективными, определяемыми настроением представлениями о действительности, к-рыми стремятся ее заменить.

Поскольку упадочная лит-ра рантье-буржуазии становится в конце XIX в. господствующей лит-рой, творчество мелкой буржуазии, уже утратившей свой прогрессивный характер, приспосабливается к этой господствующей лит-ре. В этом смысле характерен Р и х а р д Д е м е л ь, к-рый, начав с импрессионизма созерцательного, переходит к индивидуалистическому, психологическому импрессионизму, завершая свой путь символикой демонической личности и ее борьбы с природой. Для последней разновидности импрессионизма очень характерен австрийский писатель, представитель буржуазной интеллигенции Артур Шницлер, герой к-рого живет вибрацией своих настроений. Под влиянием этих настроений с молниеносной быстротой меняются также представления героев Шницлера об окружающем. Если справедливо замечание Кернера (ср. его книгу «Arthur Schnitzlers Gestalten und Probleme» — «Образы и проблемы А. Шницлера»), что превращение видимости в действительность и действительности в видимость — основная тема его творчества, то несомненно впечатление (видимость) для этого художника выше, тоньше и изменчивее самой действительности. Никто из героев Шницлера не может

сказать, что он будет делать, чувствовать, как относиться к одному и тому же явлению на другой день после определенного суждения и решения; даже через несколько мгновений его персонажи меняют самые ответственные решения. Эта изменчивость убивает всякую волю у его

«Weg ins Freie» увлечения Терезы соц.-дем. идеями рисуются как поиски новых впечатлений, нового удовольствия, как средство заполнить жизнь.

В то же время мы видим резко презрительное и отрицательное отношение этой рантьерской буржуазии и буржуазной интеллигенции к труду, к трудовому человеку, особенно к рабочему. Этого отнюдь нельзя сказать про мелкобуржуазных импрессионистов, которые с большим уважением относились к трудовой жизни и жизненной борьбе.

Герой же Шнидлера, Генрих, в том же романе так встречается в ресторане людей в рабочей одежде:

«Генрих окинул общество быстрым взглядом, прищурил глаза и сказал Георгу со сгиснутыми зубами и довольно резким тоном: „Не знаю, так ли честны, благородны и храбры эти юноши, как они о себе думают; но что от них идет неприятный запах шерсти и пота, это я знаю наверно, а потому я лично стою бы за то, чтобы мы сеял подальше от них“».

Для И. рантьерской буржуазии и буржуазной интеллигенции, к-рый условно можно назвать психологическим И. в отличие от созерцательного И. мелкого мещанства, основной задачей является изображение чрезвычайной изменчивости душевного состояния. Описания внешней среды, предметов, природы только подчеркивают эту неуравновешенную индивидуалистичность ее психологии. Но при описании внешней действительности, к-рая занимает совершенно другое место и имеет другое значение, психологический И. пользуется теми же стилистическими приемами, как и И. созерцательный. Формальное отождествление обеих категорий И. по одному этому признаку без учета взаимоотношений разных компонентов художественного произведения и их роли, как это часто путем арифметического подсчета делают формалисты, не дает возможности понять действительной их значимости и затуманивает существенное различие исследуемых явлений.

Иным по своей социальной природе является австрийский писатель Петер Альтенберг, который обыкновенно подводится под ту же категорию, что и Шнидлер. Конечно, поскольку Альтенберг выражает настроения упадочной ботемной интеллигенции начала XX в., у него много общего с упадочнической группой рантьерской буржуазии. Однако нельзя пройти мимо того различия, к-рое определено характером



Титульный лист 1-го изд. «Phantasia» Арно Гольца [1898]

героев и неизбежно приводит их к фатализму. Герои Шнидлера гонятся за наслаждением, удовольствием, но, достигши этого, впадают в сомнение, в меланхолию, в неуверенность и ничего не в силах удержать. Его Казанова («Казанова в Спа») говорит, что жизнь импровизируется и поэтому дозволено все, что в данный момент пожелается. Сама по себе личность бессильна и безволея. В романе «Der Weg ins Freie» Нюренбергер говорит Георгу, что

«...свою судьбу создаем не мы сами, а в большинстве случаев каково-нибудь обстоятельство, на которое мы не имели никакой возможности сами повлиять, которое мы даже не могли включить в круг наших расчетов».

От этого — неуверенность в себе, во всем окружающем («Hirtensflöte»). В романе «Der

представляемой Альтенбергом социальной группы.

В своих миниатюрах Альтенберг фиксирует впечатления и мимолетные мысли, набрасывает смутные контуры мелькающих перед ним людей, случайно услышанные фразы из их разговоров. Альтенберг любит

schon seit Jahrhunderten auf mich harrenden, von Juwelen um und um starrenden, tausendstimmiger, tausendfarbig, tausendschillerig, schwingengewaltig, prunkgestaltig phönixdrachenüberstücten Waldachin, in strohendstem, strahligen, in prohendstem, prahligem, in stolzestem, heiligem, königsgelbem, breitballigen, weitwalligem, tigerreiflöwen*, paradiebsögel und blütenrabsonnen durchwebtem, >durchsponnenem, >durchwirtem Reichsornat, reichsfeinobienumblicht, reichsfridungürtet, um mich die Tapfersten meiner Tapferen, um mich die Kühnsten meiner Kühnen, um mich die

«На ней было прекрасное платье из ржавокрасного шелка с широким травным темнозолотым поясом и флорентийская содоменная шляпа с белыми фиалками, с длинной шелковой лентой, завязанной бантом у подбородка».

Иногда она мечтала:

«О, черное шелковое платье, изящно выкроенное, с голыми плечами и широким, очень широким поясом из молочно-голубого прозрачного бисера! Или шелковое платье цвета гелиотропа с поясом из янтарного бисера, или светлоголубое с бронзовым бисером, или совсем белоснежное с гранатово-красным бисером».

Так же тщательно даны вкусовые ощущения, напр. «тихая оргия вкусовых нервов» в «At home»; Альтенберг отражает непосредственные восприятия действия, они следуют одно за другим. В «Idylle»:

«Albert ging neben dem jungen Mädchen dahin. Strasse, Strassenecke, Strasse, Strassenecke, Strasse, Strassenecke, Haus, stiller Hausflur, stille Steige, brim, brim, brim, stille Vorzimmer, stilles Wohnzimmer».

(Альтенберг шел туда рядом с молодой девушкой. Улица, перекресток, улица, перекресток, улица, перекресток, ворота, тихий вестибюль, тихая лестница, брим, брим, брим, брим, тихая прихожая, тихая комната.)

Точность, красочность, впечатлительность описания — те же, что и у импрессионистов мелкого мещанства. Только здесь описывается человек с другой стороны; самое интересное тут — сентенция, гармонично завершающая миниатюру, повторяющаяся часто с виду незначительные качества описываемого. Именно этим приемом резко изменяется характер всей маленькой новеллы. Все красочные описания случайных людей и встреч приобретают особую значимость некоей символики, чего мы не встречаем у мелкобуржуазных импрессионистов. В «Roman am Lande» ключительные слова: «Morgens, Abends kommen die Winde mit Lindengeruch» (Утром, вечером ветерки приносят запах лип), к-рые несколько раз повторяются в небольшом очерке, приобретают особое значение, составляют смысл всей новеллы, подчер-

кивая любовь молодого садовника к своей госпоже. В миниатюре «Es geht zu Ende» описывается поездка в экипаже по городу старого герцога со своим сыном: солнечный осенний день; перед глазами раскрывается богатство и красочность осенних цветов. Но в то же самое время мрачно

auf den benarbt, auf den zerhundenen, auf den bebentten, auf den zerhundenen, auf den erigen, dreckigen, scheidigen, speckigen, gefchorenen Räuberhauptmannschädel höhngrinsend, höhnlachend, höhnjubelnd die schon seit meinen Schimpfzeiten, die schon seit meinen Schandjahren.

Стр. из «Phantasus'» Арно Гольца

каркают вороны. Из этих же компонентов составлены последние сентенциозные строки, в к-рые вложены особый смысл:

«Hochadel und Villabesitzer! Ihr sitzt noch in den Gärten in der Herbstsonne und fährt auf den Landstrassen in den Equipagen!...»

Ihr dürft noch die goldenen Lichter der letzten Herbsttage trinken, Ihr, die Georginen und die Krähen... kraa!»

(Знатные дворяне и владельцы вилл! Вы еще сидите в садах под осенним солнцем и разъезжаете в каретах по проселочным дорогам...)

Вы еще можете упиваться золотыми лучами последних осенних дней, вы, георгины и вороны... краа!..)

Здесь выражен даже социальный мотив — осознание неизбежности гибели аристократии. Так. обр. сентенция в конце почти каждого очерка Альтенберга поднимает значение непосредственного описания и вы-

завших его впечатлений, зашифровывает в нем определенную идею, и сам наблюдатель начинает мнить, что узрел в окружающем более значительный смысл. Здесь опять формальные моменты — эпитеты и красочные пятна Альтенберга — приобретают совершенно другое смысловое значение, хотя и вырванные из своего контекста, они характеризуются «общими» импрессионистическими чертами. Но только в этой связи манера творчества Альтенберга приобретает свое настоящее значение. Искусственно изолированный анализ стилистики Альтенберга не может дать положительных результатов. Богемная интеллигенция в лице Альтенберга задается целью не только наслаждаться и следить за переливами света и тени и собственных настроений, она задается и целью придать всему этому некоторую скрытую, глубокую значимость. Отсюда один шаг к тем глубокомысленным с виду афоризмам, к-рыми в дальнейшем пытались маскировать окружающую пустоту влюбленная в свое богемное существование интеллигенция. Так. обр., несмотря на наиболее яркую «импрессионистическую» внешность, творчество Альтенберга вносит иные моменты, которые существенно отличны от пассивности прежних импрессионистов.

Мы должны остановиться еще на одной группе писателей, к-рые также часто причисляются к импрессионистам. В начале XX в. к рантьерской паразитической буржуазии чрезвычайно приблизилась по своему мироощущению и миропониманию оторвавшаяся от земли рантьерская и разорвавшаяся аристократия. В творчестве представляющих ее писателей, к-рое часто сливается с позднейшей упадочнической рантьерской буржуазией, мы видим полный отход от действительности в асоциальный эстетизм. У этой группы, организовавшейся вокруг журнала «Blätter für die Kunst», из к-рой можно указать на Стефана Георге и Гофманстала, субъективная впечатлительность и общественная пассивность, характерные для психологического импрессионизма, переходят в гордое противопоставление своего «я» миру, в возвышение индивидуальности над жизнью.

Так. обр. завершается круг упадочнической буржуазной лит-ры Германии после разложения натурализма. Мелкая буржуазия разлагает натурализм, что выражается в пассивном созерцании окружающего, рантьерская и буржуазная интеллигенция по-своему преломляет элементы впечатлительности, перенося центр внимания из внешнего мира на психологию своих героев; представитель богемной интеллигенции, Альтенберг, старается как бы навести на это разложение некоторый блеск таинственной значимости, слой новой упадочнической аристократии и рантьеризма переходит к бесперспективному эстетизму и беспочвенной, воображающей себя великой, личности. Мы уяснили также бесплодность формально-стилистического анализа (напр. в исследовании Л. Тон) без

органической связи со всеми компонентами стиля писателя или классовой группы, ибо одинаковые стилевые элементы в разных по существу стилях приобретают различное значение.

Мысля И. как стиль, характерный для определенной группы мелкой буржуазии конца XIX века, становящийся качественно иным, когда его элементы переходят в стиль другой классовой группы, отнюдь нельзя считать проблемы И. разрешенной. При построении классовой истории лит-ых стилей придется эту проблему еще раз ставить и снова решать в более обширном и разработанном контексте марксистски-диалектической литературоведческой науки.

Библиография: Моклер К., Импрессионизм, его история, его эстетика, его мастер, пер. под ред. Ф. Н. Рерберга, М., 1909; Мейер-Грефе Ю., Импрессионизм, пер. под ред. М. Сергеева, М., 1913; Вальцель О., Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии, пер. под ред. и предисл. В. Жирмунского, П., 1922; Фриче В. М., К постановке проблемы стиля (о теории Гамаиа), «Вестник Соц. академии», 1923, кн. 4; Его же, Очерк развития западных литератур, гл. VII, «Пролетарий», Харьков, 1927; Lamprich t, Deutsche Geschichte. Erster Ergänzungsband: zur jüngeren deutschen Vergangenheit, I B., 1905; Hamann R., Der Impressionismus in Leben und Kunst, Köln, 1907; Duret T., Die Impressionisten, Cassier, 1920; Körner Josef, Arthur Schnitzler, Gestalten und Probleme, 1921; Hausenstein W., Die bildende Kunst der Gegenwart, Stuttgart, 1923; Brösel K., Veranschaulichung im Realismus, Impressionismus und Frühexpressionismus, München, 1928; Thon L., Die Sprache des deutschen Impressionismus, München, 1928; Lublinsky Samuel, Der Ausgang der Moderne, s. a.

А. Запровская

ИМПРЕССИОНИЗМ В РУССКОЙ ЛИТ-РЕ может быть дифференцирован по трем своим разновидностям. 1. И. появляется как пере рождение бытового реализма, как завершающая фаза в диалектике развития реализма, на почве упадка и разложения мелкобуржуазной и разночинной интеллигенции в эпоху реакции 80-х гг., на почве разгрома мелкобуржуазного революционного движения 70 — 80-х годов, возглавлявшегося народнической и народовольческой интеллигенцией, в период «социальной анархии», «классового междуцарствия», когда капиталистическая буржуазия еще не оформилась как класс-гегемон, а помещичье дворянство явно утерало эту позицию. Ярким представителем этой разновидности И. является Чехов. Черты И., возникающего в диалектике бытового и психологического реализма, можно наблюдать у Гаршина, Короленко и др. 2. И. в своем наиболее чистом и развитом художественно-стилистическом обнаружении явился в русской лит-ре формой выражения декаданса дворянской культуры в эпоху бурного развития промышленного капитализма конца XIX — начала XX вв., в частности 90-х гг., выражением психондеологии упадочной дворянской интеллигенции, среднего и мелкого дворянства, выбрасываемого из своих усадеб в крупные городские центры, где его представители живут в окружении враждебной им индустриальной культуры торжествующего буржуазного капитализма. В этом смысле И. является как бы «тезисом», отправным моментом в диалектике развития стиля, обычно называемого суммарно «сим-

волизм», «неоромантизмом», «декадентством» и т. д. Тенденция стиля здесь — преодоление И. на почве собственно символизма. Эта тенденция решительно проявляется в 900-х гг., в предреволюционный период. Наибольшей чистоты выражения И. достиг в лирике Вальмонта, Анненского, в прозе Б. Зайцева (черты И. — уже в лирике Фета). Преодоление ярко выраженное И. и оформление символизма обнаруживает творчество А. Блока, А. Белого.

В обоих случаях И. знаменует распад социальных связей, является выражением психоидеологии классового упадка. Характерные черты этой психоидеологии — субъективизм, индивидуализм, отсутствие целостных (тотальных), объединяющих начал, пассивная созерцательность, психологизм, перенесение центра тяжести с «дневного» социального сознания на «ночное» индивидуально-биологическое, отъединение от несущей гибель современной общественной действительности, анорматизм, эстетизм и т. д. — находят себе соответствие в выразительной значимости форм импрессионистского стиля. 3. Третий, художественно малозначительный, вид И. в русской литературе — И. буржуазно-урбанистический, «И. буржуазного виверства» (Мáца), возникающий на почве развитого урбанизма, с его ускоренным темпом жизни, мельканием впечатлений и т. д., И. «смакования мгновений» торжествующим и безыдейным буржуа большого города; характерный представитель — О. Дымов.

Основной момент в И. — «его полная противоположность всякой рассудочной обработке, всему рациональному, абстрактному, всякой логизации, понятийности и господство в нем самодовлеющего, отдельного чувственного впечатления и неопределенной эмоции, преобладание пассивной репродуктивной силы восприятия впечатлений над активной логически-идеальной их переработкой в связную систему, широкую и законченную картину жизни» (Фриче).

Рисзуемая в импрессионистском художественном произведении картина обычно не сопровождается рассуждением, логической интерпретацией автора или героя (как напр. в произведении реалистическом). В поэтической лексике конкретно-чувственные представления преобладают над абстрактно-мыслимыми понятиями (особенно Зайцев). Вместо логически ясно очерченных понятий слова становятся намеками, полутонами, не столько выполняя коммуникативную функцию, сколько вызывая неясные эмоции, настроения. Вместо «перспективной» связанной разработки предмета как целого — И. дает либо беглое общее впечатление от него, либо несколько впечатляющих деталей (особенно Чехов). Этому соответствует преобладание миниатюры (новеллы Чехова, Зайцева, небольшой размер стихов Блока, Вальмонта, первых драм Блока); крупное произведение является более или менее механическим соединением разрозненных

картин («Степь» Чехова, «Спокойствие» Зайцева). И. фиксирует данный момент вне причинной его обусловленности и временной перспективы. Отсюда — повествование в настоящем времени (у Зайцева, иногда у Чехова), часто отсутствие биографий героев, форгешихте (Зайцев, Чехов).

Созерцанию импрессионистов мир предстает как поток ощущений, качеств, на к-рые распадается мир форм; конструирование предметности, более связанное с расщепочной деятельностью, в И. ослабляется. Живописное красочное пятно вытесняет линию, форму. Поэзия импрессионистов ищет живописных мотивов; пейзаж приобретает в ней максимальное значение; она избилует декоративными сравнениями, насыщена красочными эпитетами (так, в «Золоте в лазури» А. Белого их в четыре раза больше, чем у Некрасова). Увеличивается богатство палитры (у Белого обычно в два раза больше красочных тонов, чем у Некрасова). Весьма значительную роль играют оттенки: у Некрасова на основные тона (красный, зеленый, синий и т. д.) падает $\frac{3}{4}$ палитры, у Вальмонта же лишь $\frac{1}{2}$, у Белого $\frac{1}{4}$, а остальное приходится на оттенки (пунцовый, багряный, алый, рдяный, пурпурный и т. д.). Изобилуют (у Вальмонта, Зайцева, Белого и др.) красочные нюансы, выраженные формой прилагательного на «атый», «истый» (лиловатый, золотистый и т. д.), составными эпитетами (серо-голубой, нежно-палевый, слегка лиловатый и т. д.). Категория прилагательного получает максимальное развитие (по сравнению с поэзией других стилей); одно существительное сопровождается часто 3—4 эпитетами (Вальмонт, Зайцев) и даже 5—8 («Ровный, плоский, одноцветный, безглагольный, беспредметный, солнцем выжженный песок» — Вальмонт); при глаголах обильны наречия-эпитеты («Так пышно я горю, так радостно-тревожно» — Вальмонт). Среди прилагательных преобладают собственно-качественные (типа — яркий, святой, тихий и т. д.); составные эпитеты слагаются из качественного наречия и качественного прилагательного (тонко-белый, вечно-молодой и т. п.).

Акцентируя чувственный момент в поэзии, И. усиливает значимость звуковой стороны слова, стремится приблизить поэзию к музыке по линии акустической. Для И. характерны: насыщенность звуковыми повторами, ассонансами, аллитерациями (напр. стих. Вальмонта «Влага», все инструментуемое на «л»), внутренними рифмами (напр. стих. Белого «Буря»: по 2—3 внутренних рифмы в строке), обилие богатых рифм (типа травы — отравы), рифм дактилических (очистительный — властительный) и гипердактилических (томительные — усыпительные); часты повторы слов и словосочетаний, имеющие чисто фоническое значение, беззначимые в смысловом отношении («Я на башню всходил, — и дрожали ступени, И дрожали ступени

под ногой у меня» — Бальмонт). Стих стремится к напевности; преобладают более подходящие для этого трехсложные стопы; enjambement почти отсутствует. Проза ритмизуется, инструментуется, приближается к стиху, яз. ее становится «музыкальным», фонически осязаемым (подчас уже у Чехова, максимально — у Белого). В потоке беспредметных ощущений, качеств в И. скрещиваются восприятия различных рядов, признаки одного ряда переносятся на другой; для И. характерен синкретизм ощущений (окрашенные звуки, звучащие цвета — «голубая тишина», «алый звук» и т. п.).

В области психической жизни И. изображает не интеллектуальные процессы и не волевые акты, но субъективные ощущения, обращается к интимным переживаниям, бессознательному, биологическому, отвращаясь от сознательного, социального. Для И. характерно настроение как психическое качество, окраска переживания. Переживание не направлено на определенный предмет, дано как эмоция, созвучная импрессионистскому ощущению; в психике также господствуют оттенки, нюансы, полутона. Превращая внешний мир в поток ощущений, внутренних — в поток разрозненных переживаний, И. разлагает всякий субстрат, всякого носителя качеств. Качества подчас выступают без предмета, с которым они связаны, с неопределенным субстратом («что-то темное, мрачно-сладо-страстное», «что-то медвежье... пыхтит», «строка сливалась... с сиреневым, еще чем-то дальним, чудесным» — Зайцев). Часто отсутствует всякое определение субъекта (кто-то, что-то, все, это, оно); обычные и безличные предложения («Бледно-сиреневело в воздухе» — Зайцев). Безличная форма изложения (не от «я», а в 3-м лице) получает иногда (напр. в стихах Бальмонта) выразительный смысл не объективного эпического повествования (как хотя бы у Некрасова), но изображения потока ощущений, эмоций, не имеющих устойчивого стержня ни в объекте, ни в субъекте (напр. стих. «Нежная радуга», «Гавань спокойная», «Успокоение»). В новелле и драме развитого И. (напр. у Зайцева) герои не представляют собой ни типов, ни характеров (еще наличных у Чехова), персонажи подчас носят неопределенные наименования (напр. в первых драмах Блока и рассказах Дымова: он, она, поэт, девушка, первый, второй), иногда сменяются от акта к акту (Блок), от главы к главе, являются в разных обликах («Симфония» Белого); всякие виды характеристик отсутствуют.

И. акцентирует зависимость объекта от условий воспринимающего сознания субъекта. Предмет изображается не таким, каким он объективно является, а таким, каким кажется данному субъекту в данный момент; запечатлевается мгновенный оттенок индивидуального восприятия (особенно Анненский). Этот субъективизм в лирике И. находит выражение в том, что

изложение почти исключительно идет в единственном числе, множественное отсутствует. Уединенность асоциального сознания еще усиливается благодаря малому числу обращений к кому-либо — «вы» или «ты». При наличии их «ты» носит интимный и асоциальный характер; оно обращено к любимой женщине, к проявлению собственного «я», — к своему сердцу, своей мечте и т. п., к явлению природы, к цветку, осени, ручью и т. п. (Анненский, Бальмонт). В прозе импрессионистов изложение в 1-м лице, от лица рассказчика, имеет целью не выявление характера последнего, не установку на сказ, но внесение личного, субъективного отношения к излагаемому (у Зайцева, иногда у Чехова).

Чистая лирика становится в И. преобладающим родом; из стихотворения удаляется повествовательный элемент, прагматическая связь образов. В лирике И. мысль движется по случайным ассоциациям; смена туманных, отрывочных образов, сливающихся слова без ясных логических контуров создают общее музыкальное настроение, вызывают эмоции, неразложимые и невыразимые логически, как в музыке (особенно Анненский, отчасти Блок). Поэзия импрессионистов воздействует суггестивно, путем заражения настроением, а не путем сообщения, изображения или «озаменования». Проза импрессионистов лиризуется, становясь психологической новеллой без фабулы и интриги. Возникает импрессионистская драма настроений с вялым действием, без острых коллизий (см. «Драма», раздел — «Техника русской импрессионистской драмы»). Поэзия И. мало глагольна, сказуемое часто безглагольно, образуется прилагательными, существительными и т. д.; очень большой процент глагольных слов означает претерпяемое действие и состояние; слов, означающих проходящее действие, — пониженный (по сравнению с поэзией иных стилей) процент.

Принцип рядоположения изолированных чувственных моментов, не объединенных внутренней или внешней связью, делает И. стилем атектоническим, стилем множественного. Речь носит афористический характер, раздробляется на ряд мелких предложений, синтаксис фрагментарен, иногда, следуя изгибам мгновенного настроения, уклоняется от грамматической нормы (Анненский). Предложения часто лишены подлежащего или сказуемого; синтаксис выражает не логическое движение, а психологическое становление мысли («Сердце дома. Сердце радо. А чему?... Дом руины... Тыны, тыны что в прудах... Что утрат-го... Брат на брата... Что обид... Прах и гнилость... Накренилось... А стоит... Тес... ни слова... Даль былого — Но сквозь дым Мутно зрима... Мимо, мимо... И к живым» — Анненский). Чуждый установлению сложных связей между явлениями, И. избегает сложного соподчинения членов предложения, сложных периодов, усиливающих

логическую сторону речи. Наряду с кратким, афористическим предложением доминирует сочинение предложений и образование слитных предложений, где выступает более четко вещественная сторона, а не логическая. Скрепление однородных членов часто оказывается весьма слабым, связь их — механической; часто у Бальмонта оно ограничивается такой мотивацией для последования образов, как «я видел то-то», «я люблю то-то», «я есть то-то» и т. п. (напр. стих. «В дымке», состоящее из одного слитного предложения: «Флейты звук, зоревой, голубой, / Так по-детскому ласково-малый, / Барабана глухой перебой, / Звук литавр торжествуя-алый, / Соннозвонные звуки лазурны, / И дремотность баяканий няни, / Вы во мне многозвонные сны, / В золотистом дрожащем тумане»). Однородные члены слитного предложения Бальмонта не только несут одинаковую функцию в фразе, но и имеют одинаковую конструкцию. Тот же принцип лежит в основе композиции и целого стихотворения у Бальмонта; рядоположение самоценных живописных картин, образов, сцен, не обладающих внутренней и даже внешней связью, простая их смена, не дающая единого движения, развития, объединяющего смысла (напр. стих. «Четыре» — сюита из картин времен года). По сюитно-циклическому принципу строится у Бальмонта и своеобразная, им выработанная форма небольшой поэмы, состоящей из нескольких лирических стихотворений, объединяемых по какому-либо внешнему признаку (напр. поэма «Фата-Моргана» — сюита цветов, состоящая из 21 стих., из к-рых каждое посвящено какому-нибудь цвету или сочетанию цветов). Стих поэзии Бальмонта более или менее самодовлеюще замкнут, это — как ритмическая, так и синтаксическая и смысловая единица; это — поэзия отдельных строк. Аналогичный выразительный смысл имеет характерный прием И. — сочетание параллельных, не связанных, не окрашивающих друг друга, «мерцающих» рядов, словесных, образных и т. д.: параллельные и независимые друг от друга реплики в драмах Чехова, два речевых плана в его рассказах, параллелизм тем в стихах Бальмонта (любовная тема и пейзаж в стих. «Она отдалась без упрека»).

Субъективизм, моментализм И. враждебны всякому канону, всякой сверхиндивидуальной норме. И. заменяет «правильные метры» чередованием разных стоп, составными метрами, акцентным стихом, паузными формами (Анненский, Блок), тяготей к свободному стиху, превращает точную ритму в приблизительное созвучие, разлагает твердые строфические формы (А. Белый, «Золото в лазури»), стирает грани между жанрами. И. чужда завершенность, законченность, он эфемерен, эскизен. Он не требует разрешения коллизии, развязки; произведение имеет подчас неразрешенное окончание, обрывается как бы на диссонансе;

часть недоговоренные фразы, слова (расказы Дымова, финал «Усадьбы Ланиных»).

Характерный для русского И. образ — это человек без единой воли, без четкого характера, человек текучих настроений, с психикой, разорванной в потоке ощущений, эмоций, живущий как бы в полусне, ушедший в себя, пассивный, созерцательный, оторванный от социальной действительности; в его психике преобладает бессознательное, иррациональное. Характерная тематика русского И. — мотивы смерти, гибели, угасания, отчаяния, тоски, обреченности, одиночества, ухода в мир мечты и т. д. (Анненский, Бальмонт, Зайцев, отчасти Чехов, Блок, Белый и др.).

Этот основной образ и эта тематика указывают, наряду с анализом значимости формальных компонентов стиля, на генезис И. из недр упадочного класса, теряющего свое место в производственной структуре общества, вытесняемого ходом истории с арены общественной жизни. Таким классом и было в период развития И. русское дворянство, особенно некапитализирующееся, среднее и мелкое, поставляющее кадры дворянской интеллигенции. Связь положительно окрашенных психологических комплексов с образами усадьбного мира и отрицательно окрашенных — с образами промышленно-городского мира в поэзии импрессионистов (Бальмонт, Зайцев, Блок, Белый) лишний раз подтверждает, что на русской почве развитый, законченный И. — по преимуществу стиль упадочного дворянства.

Библиография: Брюсов В., Далекие и близкие, М., 1912; Жирмунский В. М., Преодоление символизма, «Русская мысль», 1916, № 12; Горбачев Г. Е., Современная русская литература, Гиз, Л., 1929; Евгеньев-Максимов В., Очерк истории новой русской литературы, изд. 2-е, Гиз, Л., 1925; Львов-Рогачевский В. Л., Новейшая русская литература, изд. 5-е, М., 1926; Иoffee И., Культура и стиль, изд. «Прибой», Л., 1927; Фриче В., Чехов, выступит. ст. и собр. сочин. Чехова, т. I, Гиз, 1929. См. также лит-ру об отдельных поэтах-импрессионистах. *Б. Мызатовский*

ИМПРЕССИОНИСТСКИЙ МЕТОД — см.

«Метод импрессионистский».

ИМПРОВИЗАЦИЯ [improviso — значит по-латыни «без подготовки»] — такой вид творчества, при к-ром и «замысел» произведения и «претворение» его в литературную форму совершаются одновременно, внезапно и быстро. Для И. необходимо, чтобы тема была задана со стороны или чтобы она возникла внезапно, так сказать, на месте происшествия, и тут же была облечена в литературную форму. Поэтому быстрее претворение «ранее» обдуманного замысла не следовало бы считать И., как это полагает Гюго, иначе импровизаторами оказались бы очень большое количество писателей, одновременно «обдумывающих» свои произведения и очень быстро переносящих обдуманное на бумагу, зачастую без всяких помарок и дальнейших исправлений. Равным образом не следовало бы считать И. и такие произведения, которые хотя и написаны на заданную тему и выполнены

быстро, но не сразу, а впоследствии, у себя дома, в привычных условиях лит-ого труда. Импровизационное творчество проявляется в очень разнообразных видах и формах. Часто указывают на устную словесность как на область преимущественно импровизационного творчества. Однако это далеко не точно. Правда, синкретические игры, как указывает Веселовский, сопровождаются часто словесными импровизациями. Характер И. носят также причитания и плачи над умершими, прибаутки и присловья свадебных дружек, иногда плясовые песни и частушки. Но во всех этих случаях налицо у «импровизирующего» певца, плакальщика, свата и т. п. большой запас словесных формул, оборотов, стиливых приемов и т. п., а пользование ими опять-таки определяется той твердо очерченной ролью, которую «импровизатор» исполняет (см. «Фольклор» и «Обрядовая поэзия»).

Почти в тех же условиях осуществляется и «драматическая» И. актеров — творчество актеров, импровизирующих свои роли. Такова была древнеримская «комедия ателлан», разыгрывавшаяся без заранее написанного текста, на основе лишь в общих чертах составленного плана. Итальянская *commedia dell'arte* точно так же вся построена была на импровизаторских способностях актеров: сценарий давал фабулу и твердо установленные характеры-маски, речи же сочинялись актерами во время самого представления. В значительной степени импровизационный характер носил «театр марионеток», в частности русский «Петрушка»; такой же характер имело творчество балаганных увеселителей — «раешников», «балаганных дедов». В последние годы в Москве сделана попытка создать театр сплошной импровизации (Семперанте). Особо следует отметить «сценические И. на злобу дня», которые играли большую роль в только что указанных видах импровизационной драматургии, а затем внедрялись в авторские тексты, главным образом комедий и водевилей, в форме так наз. «актерских отсебятин» (монологов, реплик, куплетов и т. п.) по разным животрепещущим поводам из общественной и политической жизни. Актерские И. порождаются и технико-театральными поводами — разными неувязками в ходе представления, режиссерскими и бутафорскими погрешностями, внезапными происшествиями на сцене и в зрительном зале и в особенности — незнанием ролей самих импровизаторов или их партнеров. И здесь мы имеем обыкновенно не импровизационное творчество в собственном значении этого слова, а лишь умение быстро комбинировать уже имеющийся у актера запас «словечек», речевых и стиховых формул и т. п. в пределах, очерченных его маской, его ролью. В поэзии проблема И. — проблема творческого процесса. В разные исторические эпохи она получала разное освещение. Во времена Платона импровизатором считался всякий поэт, который, по мнению

древних, в минуты вдохновения — особого состояния психики, объясняемого вселением в поэта «демона», духа, — импровизировал свои произведения без какой-либо предварительной подготовки; он вещал, как вещал пророк. Особым видом «священного» безумия считали творческий процесс романтики. Для них поэт был жителем нездешнего мира. Переносясь в свой мир, поэт создавал уже готовые произведения. Импровизированное произведение после обработки якобы только теряло в своих художественных достоинствах. После романтиков и символисты утверждали, что поэтическое творчество — это сплошная И.

Пережитком этих иррациональных воззрений на процесс поэтического творчества являются столь распространенные и излюбленные широкой публикой анекдоты и легенды об импровизационных способностях великих поэтов и писателей. Так, считают импровизаторами Горация и Овидия, Свифта и В. Скотта, Вольтера и Дидро, *м-те де Сталь* и Ламартина, Бальзака, де Виньи, Гюго, Дюма-отца, Меримэ, Т. Готье, Гёте и Шиллера, Гофмана, Тика, Словацкого и Мицкевича. Об И. последнего сохранилось множество рассказов. Уже в студенческие годы он импровизировал стихи, обыкновенно слушая музыку, к-рая настраивала его на И. Много импровизировал он, сидя в виленской тюрьме; впоследствии поражал своим импровизаторским дарованием в Москве, Петербурге, Берлине, Париже. Из русских писателей импровизаторскими способностями отличались: Херасков, Карамзин, кн. Вяземский, Кольцов, Лермонтов, Ап. Григорьев, Григорович, Мей, Чернышевский, Фофанов, Чехов, Блок, Есенин и мн. др. Импровизаторское дарование — и притом в весьма разнообразных жанрах — приписывается Пушкину. В лицее, в приятельском кругу, в обществе Пушкин импровизировал сказки, альбомные стихи, экспромты по разным случаям, эпиграммы.

Во многих случаях и сами поэты (особенно в эпоху романтизма) охотно поддерживают и распространяют легенды об импровизационном характере своего творчества. Накопившиеся данные о творческом процессе однако легко рассеивают эту легенду о поэте-импровизаторе, уносящемся в минуты творчества в мир мечтаний. Виктор Гюго, который считал себя большим импровизатором, очень упорно и долго работал над своими произведениями. Биографы указывали, что в первых набросках большинство удачных его стихов были не на высоком художественном уровне. Известно, что Байрон свои импровизированные стихи подвергал сильному сокращению. И Пушкин не очень доверял своим «минутам вдохновения», — не случайно в его рукописях встречаемся с постоянными исправлениями и переделками. Правда, ряд писателей, как напр. Дюма-отец, Жюль Санд, выпускали один за другим романы,

но у них, как правильно указывает Белецкий, был очень развит своего рода «интеллектуальный автоматизм», особенность писателей, «набивших перо и накопивших в своей памяти неисчерпаемые запасы готовых клише-образов». Таких писателей поэтому неправильно было бы назвать только импровизаторами. Речь может идти лишь о большем или меньшем труде писателя над его произведением. И. правильное было бы рассматривать как первый набросок произведения, как одно из звеньев в творческом процессе. И только в тех случаях, когда писатель к первому наброску не возвращается и считает его окончательно оформившимся произведением, перед нами И. (См. «Творчество»).

В письменной поэзии импровизационное творчество ограничено преимущественно так наз. «скоропостижными виршами», «альбомными стихами», экспромптами, эпиграммами, акростихами, «буриме» и т. п. формами «поэзии на случай» (Gelegenheitspoesie).

Библиография: Рибб Т., Психология чувств, СПб., 1898; В е с е л о в с к и й А. И., Три главы из исторической поэтики, «Собр. сочин.», серия 1, т. I, СПб., 1913; Л а п ш и н И., О первоочередности в художественном творчестве, сб. «Вопросы теории и психологии творчества», т. V, Харьков, 1914; Э р б е р г К., Цель творчества, П., 1919; Л а п ш и н И., Художественное творчество, П., 1922; «Вопросы теории и психологии творчества», вып. VIII, Харьков, 1923 (ст.: В матерской художника слова — А. И. Белецкий); Г р у з е н б е р г С., Психология творчества. Введение в психологию и теорию творчества, Минск, 1923; Г р у з е н б е р г С., Гений и творчество. Основы теории и психологии творчества, Л., 1924.

Д. Э.

ИМРУ-УЛЬ-КАЙС — см. «Арабская лит-ра».

ИНБЕР Вера Михайловна [1890 —] — современная поэтесса, беллетристка, журналистка. Состоит в лит-ой группе конструктивистов (ЛЦК). Р. в Одессе, в буржуазной семье. До революции несколько лет провела за границей. В Париже выпустила первую книгу стихов «Печальное вино» [1912]. Второй сборник вышел в 1917 («Горькая услада»). После революции И. выпустила еще три книги стихов («Бренные слова», Одесса, 1922, «Цель и путь», М., 1925, «Сыну, которого нет», М., 1927), несколько сборников рассказов («Уравнение с одним неизвестным», М., 1926, «Ловец комет», М., 1927, и др.) и книгу очерков о Париже («Америка в Париже», М., 1928).

Творчество И. корнями своими уходит в предреволюционную буржуазную культуру. Как поэтесса И. родилась на переломе от символизма к акмеизму и футуризму и впитала в себя влияние самых разнообразных поэтов той поры — от Гумилева и Виктора Гофмана до Игоря Северянина. И. не относится к категории поэтов, активно выявляющих свое отношение к описываемым вещам, настойчиво проповедующих свое мировоззрение; для нее характерно нейтральное отношение к материалу. Этим можно объяснить удивительное разнообразие ее тем, из которых ни одна по настоящему не близка, не дорога поэту. И. прошла большой творческий путь: лирика, преобладавшая в ее первых книгах, начинает

уступать место сюжетным или описательным стихам (здесь — стык И. с конструктивизмом); все ошутимее становится ироничекая струя, переходящая иногда в чистый юмор; расширяется круг тем за счет современных, советских. Однако революция входит в творчество Инбер не столько политической стороной, сколько внешне-бытовой. В отличие от других конструктивистов, пытающихся ставить в своих произведениях острые социальные проблемы, И. ограничивает свой выход в современность поверхностным оптимизмом («Земля советская», «События в Красном море»). Камерный, «домашний» угол зрения, характерный для ранних стихов И., почти не расширился. Революция выглядит в стихах И. внешне-декоративно. Проза И., в которую она переносит свои стиховые приемы (локальный образ, игра слов, ироничность интонаций), ничего не прибавляет к ее идеологическому облику. Идейные воззрения конструктивизма (см.) приобретают у нее свой особый отпечаток: она прочней, чем другие конструктивисты, связана с дореволюционной культурой. Так напр. мотивы техницизма, американизма, типичные для «вождя» конструктивистов — Сельвинского, воспринятого не столько на символистах, сколько на Маяковском, для И. мало характерны. Социалистическое будущее И. рисует «идиллическим» и «уютным».

Библиография: П. З е л и н с к и й К., Вера Инбер, «Жизнь искусства», 1924, XXI; Ег о ж е, Сб. «Госплан литературы», М., 1925; Л е ж н е в А., «Прожектор», 1926, XVIII; А д о н ц Г а й к, Вера Инбер, «Жизнь искусства», 1926, XXXIX; З е л и н с к и й К., Европейка, «На лит-ом посту», 1928, XI—XII. Ш. В л а д и с л а в л е в И. В., Литература великого десятилетия, т. I, Гиз, М., 1928; Писатели современной эпохи, т. I, ред. Б. П. Козьмина, изд. ГИИ, М., 1928; М а н д е л ь с т а м Р. С., Художественная литература в оценке русской марксистской критики, изд. 4-е, Гиз, М., 1928.

Е. Мустангова

ИНВЕНТАРНЫЙ МОТИВ — термин новейшей, преимущественно формальной поэтики, употребляемый в двух значениях: 1. в значении статического мотива, не двигающего развития действия и могущего тематически и композиционно служить нескольким заданиям (различные формы описания, торможения действия и т. п.); 2. в значении сюжетного элемента, постоянного («входящего в инвентарь») для известного жанра, совпада в этом значении с понятием «τοποι» (loci communes — «общие места») античной поэтики и с понятием симптома (см.) у немецких формалистов. Термин в общем мало употребительный. См. «Мотивы».

ИНВЕРСИЯ — нарушение принятого в разговорной речи порядка слов и, тем самым, обычной интонации; последняя при И. характеризуется большим, чем обычно, числом пауз. При И. 1. слова меняются местами («Швейцара мимо он стрелой» — Пушкин; «Или души задушены Сибирей саваном», «Смотри — растопырила ноги как» — Маяковский); 2. разбиваются вставными словами и словосочетаниями (так наз. гипербатон — «Вам, красавицы молодые, И супруге в дар моей» — Державин) —

«Над ухом шепчет голос нежный,
И швейкой бьется мне в лицо
Ее волос, моей небрежной
Руной памятою, кольцо» (Шолоховский).

Последние явления тоже можно отнести к расширенной И. И. встречается и в художественной прозе: «Соня с криком из комнаты выбежала», «В излюбленном своем углу, в крепком кресле успокоился» (Сейфуллина). Стилистический смысл И. в том, что инверсированное слово на необычном месте приобретает более выразительное значение благодаря интонационному выделению и общей перестановке смысловых акцентов, заостряющей фразу. Соединение И. с параллелизмом (см.) дает х и а з м (см.). От И. как художественного приема, т. е. И. свободной, следует отличать И., обязательную в языках с фиксированным порядком слов, где И. приобретает формально грамматическое значение, напр. во французском яз., где глагол на первом месте определяет вопросительный характер предложения («tu vois» и «vois-tu?»).

ИНГЕМАН Бернгард Северин [Inge-mann, 1789 — 1862] — датский поэт; дебютировал как самый ярый приверженец и популяризатор немецкого романтизма: сборники элегий — «Digte», «Prospe» [1811 — 1813] и др., романтическая эпопея «Черные рыцари» (De Sorte Riddere, 1815), трагедии — «Мазанелло» (Masaniello), «Бланка» (Blanca) и др. Оторванная от реальной действительности романтика И. вызвала резкие нападки современной критики во главе с Гейбергом. Вокруг его произведений завязалась жестокая борьба между романтиками и реалистами. Наиболее оригинален И. в своей лирике [«Утренняя (Morgensange) и вечерние (Aftensange) песни», сб., 1837 — 1839], живописующей датскую природу и быт окрестностей Соре, и в своих исторических романах [«Вальдемар Великий и его дружина» (Valdemar den Store og hans Leand, 1824), «Вальдемар победитель» (Valdemar Sejs, 1826, 3 тт.), «Детство Эрика» (Erik Menveds Barndom, 1828, 3 тт.), «Король Эрик» (Kong Erik, 1833, 2 тт.), «Принц Отто датский» (Prinds Otto ar Danmark, 1835)]. Последние проникнуты идеализацией прошлого Дании и были восторженно встречены широкой публикой.

В творчестве И. 30 — 40-х гг. уже чувствуется влияние «Молодой Германии» [пьеса «Ренегат» (Renegat, 1838), аллегорическая сказка «4 рубина» (De fire Rubiner, 1849), повесть «Немая» (Den stumme Frøken) и др.]. По существу далекий от радикализма активной части мелкобуржуазной интеллигенции 50-х годов, И. тем не менее, по своему идеализируя действительность, — все же отдал дань реализму, обратившись к темам современности в своем произведении «Дети деревни» (Landsbybørnene, 1853). Но в последующие годы торжества реакции И. превратился в типичного эпигона романтики [«Письма с того света» (Tankebreve fra en Afdød)]. Его «псалмы» были помещены в

церковный псалтирь [1855]. Особый интерес представляют: его автобиография «Книга моей жизни» (Min Levnetsbod, 1862), мемуары за 1811 — 1837 и переписка (Breve til og fra T. ed tr. V. Heise, 1879).

Библиография: I. Sombre Skriften, 41 Bd., Kb-n., 1843 — 1863; Tilbageblik paa mit Liv og min Forfatter virksomhed fru 1811, Bd. I, 1837, Kb-n., 1863. На русск. яз. переведены: «Старый равнин» и «Клад» в сб. «Датские повести и рассказы из лучших писателей», СПб., 1862.

И. Горн Ф. В., История скандинавской литературы от древнейших времен до наших дней, перев. К. Балзынта, изд. Солдатенкова, М., 1894; Ти а н д е р К. Ф., Эвешлегер и датский романтизм, «История западной литературы», под ред. Ф. Батюшкова, т. II, М., 1913; Grundtvig og Ingemann, Brevvexling, 1821 — 1859, 1882; Galster K., Historiske Rommaner og Digte, Kb-n., 1882; Schwanenflugel U., Ingemann's Liv og Digtning, Kb-n., 1886. Г П.

ИНГУШСКАЯ ЛИТЕРАТУРА — принадлежит к числу возникших после Октябрьской революции литератур народов СССР. Если И. л., как и письменность, возникла у ингушей после установления советской власти на Кавказе, то устное творчество — богатый фольклор — было предметом изучения со стороны ученых еще до Октябрьской революции. В ценных записях горских собирателей и исследователей: Ахриева Ч., Далгата Б., Лаудаева У., Мутушева И. и др. русских и европейцев, Бартоломея И., Грена А., Россиковой А., Жиль, Зейдлиц, Шантр и т. д., сохранились образцы народного творчества ингушей.

Разнообразные и весьма характерные былевые песни ингушей как по содержанию, так и по мотивам и ритмам выделяются среди эпоса горских народов Кавказа. В собранном и частично разработанном народном творчестве ингушей выделяется цикл песен и сказаний, посвященных нартам. В этих легендах, сказаниях и песнях наряду с нартами выступают и другие герои, как напр. Нахчоо, Бексултан, Бороган, Белхарой и др. Интересен также цикл абрекских песен и легенд, в к-рых ингуши восхваляют подвиги известных абреков — Зелмхана, Вара, Хамзада, Саламбака и т. д., цикл легенд и преданий о происхождении ингушей и легенды об исторических событиях и лицах (Тамерлан, Чингис-хан, Шейх-Мансур, генерал Слепцов и т. д.). Большой интерес представляют обрядовые песни: свадебные, похоронные, боевые и т. д., ингушские пословицы, загадки и басни.

Лопатинский в своих «Комментариях к ингушским и чеченским текстам» указывает, что ингушская и чеченская народная поэзия не только связаны с определенным историческим этапом развития народного творчества соседних народов: кабардинцев, осетин, аварцев, грузин, кумыков, но и с народным творчеством народов Запада и Востока («Сборник мат. для опис. местн. и племен Кавказа», тт. 28, 29). Б. Далгат находит некоторые общие мотивы в народном творчестве ингушей и греков.

Народная поэзия горских народов, в частности ингушские и чеченские сюжеты и образы, в достаточной степени использованы русскими писателями (напр. «Галуб»

Пушкина, «Измаил-Бей» Лермонтова, «Чеченец Берсан» К. Белевич, «Горные орлы» В. И. Немировича-Данченко и т. д.). Ингушко-чеченские мотивы обрабатывали русские поэты: Марлинский, Полежаев, А. Фет, М. Шагинян, Е. Редин и др. (см. Л. Семенов, Ингушская и чеченская народная словесность).

Письменная лит-ра на ингушском яз. появляется после Октябрьской революции, когда был создан ингушский алфавит на латинской основе. С 1924 регулярно выходит на ингушском яз. газета «Сердало». После советизации Северного Кавказа и в особенности после образования автономной Ингушской области впервые на ингушском яз. появилась учебная, социально-экономическая, сельскохозяйственная и художественная лит-ра. Первыми произведениями, переведенными на ингушский язык, были сочинения В. И. Ленина.

Молодая И. л. еще не успела дать крупных лит-ых имен, но постепенно из числа рабселькоровских и лит-ых кружков начинают выделяться даровитые молодые ингушские литераторы и поэты. После выхода № 1 «Литературной странички» газеты «Сердало» З. Мальсагов писал: «Каждый ингуш не может равнодушно пройти мимо этого отрадного явления. Мы видим стихи, написанные на родном яз., мы видим, что наш яз. способен вызывать художественные образы, что наш яз. музыкален, ритмичен». В современной И. л. особое место занимает очеркист, беллетрист Гойгов Гамид, известный своими очерками из жизни ингушского аула, и З. К. Мальсагов, автор драмы «Рхæ» (Месть) на ингушском яз. [1927]. К лит-ому молодняку относятся: Идрис Базоркин (рассказ «Несчастье»), Исрал Ахриев (рассказ «Жертва») и др.

И. л. проходит этап «первоначального накопления». Растущий лит-ый молодняк создает образцы художественной пролетарской и революционной лит-ры.

Библиография: Ахриев Ч., Ингушские праздники, «Сборн. сведений о кавказских горцах», V, 1871; Его же, Ингуши, «Сборник сведений о кавказских горцах», VIII, 1876; Его же, Несколько слов о героях в ингушских сказаниях, «Сборник сведений о кавказских горцах», IV, 1870; Дубровин, История войны и владычества русских на Кавказе, Библиографический указатель, т. I, кн. 3, 1871; Марков Е., Кавказ в его настоящем и прошлом, «Живописная Россия», IV, 1883; Грен А., Библиографический список карт, картин, сочинений и статей, относящихся к Терекской области, «Терекский сборник», II, 1892; Махиянов, Ингушская песня и легенда, «Кавказ», 1895, № 98; Далгат В. К., Страничка из северо-кавказского эпоса, «Этнографическое обозрение», IV, 1901; Его же, материалы по общему праву ингушей, «Изв. Ингушского научно-исслед. ин-та краеведения», II—III, 1930; Вертепов Р. А., В горах Кавказа, «Терекский сборник», VI, 1903; Пагриян, Перечень некоторых книг, статей и заметок о Кавказе, «Записки Кавк. отд. Русск. геогр. о-ва», XXX, 1913; газ. «Сердало», орган Ингушского Обкома ВКП(б), Облсполкома, Владикавказ, 1924—1929; на ингушском и русском яз.: Мальсагов О., Молодые победы, газ. «Сердало» № 12—325; Томашевский К., Кавказские сказки, 1926; Багрий А. В., Народная словесность на Кавказе, материалы для библиографического указателя, Баку, 1926; Городецкий В. М., Указатель библиографической литературы Кавказа, журн. «Северо-кавказский край», 1927, № 2; Семенов Л., Ингушская и чеченская народная словесность, библиографический очерк, «Известия Ингушского Научно-исслед. ин-та краеведения», I, 1928; Его же, И. Ахриев, первый ингушский краевед, там же. А. А-чи

ИНГУШСКИЙ ЯЗЫК — язык, на к-ром говорят ингуши «ghalghaj» (по переписи 1926 численностью 72 043 души), принадлежит к так наз. чеченской группе яз., относимых, в свою очередь, вместе с дагестанскими к восточно-кавказской яфетической (см.) системе яз. — с преобладающими слогами спирантной ветви.

И. яз. распространен к востоку от верхнего течения р. Терека как в горах, так и на плоскости; в Чечне ингушские говоры распространены по нагорью, откуда они вытесняются собственно чеченским (или нахчаевским по акад. Н. Марру) яз. Сравнительно с последним И. яз. повидимому представляет шипящую разновидность, по крайней мере по признаку чередования огласовок между этими яз.

Проф. Н. Яковлев чеченскую группу яз. объединяет под общим названием «вейнахская группа яз.», исходя из того, как себя называют чечено-ингуши, когда они говорят о самих себе: «вейнах» — буквально «наш народ».

Расхождения между яз., или вернее диалектами, чеченской группы и грамматически и лексически настолько незначительны, что данные языковые коллективы во взаимных отношениях друг к другу (что случается нередко) без особых затруднений обходятся средствами своего собственного говора, даже и тогда, когда сталкиваются жители отдаленных пунктов занимаемой ими территории. Особое положение занимает в лексическом отношении лишь цовское наречие, на к-ром говорят в кахетинском сел. Земо-Алвани.

По своему строю И. яз. относится к флективно-агглютинативному типу языкового строя. В нем различаются и флективные (основные) и агглютинативные (производные) падежи, причем падежей первого порядка 5 (Nominativ., Gen., Dat., Acc., Loc.; Gen. — с едва уловимой исчезающей назализацией), а второго порядка, исчисляемых по соответствию наличию послелогов (postpositiones), пока зафиксировано числом до 20. Корень слова в Nom. при склонении часто подвергается существенному изменению, теряя свой первоначальный облик, напр. «диг» — «топор» (Nom.) в остальных падежах имеет основу «дагар». Имена существительные для выражения своей принадлежности к тому или другому классу (роду) имеют 4 показателя — классные элементы: *w* (биабальный), *y*, *b* и *d*. Несмотря на присутствие только этих четырех классных показателей, некоторые из исследователей, очевидно по плюральному признаку, число классов возводят до 6 с тенденцией дальнейшего увеличения их до 8, напр. в цовотушском (Шифнер), чеченском (Услар).

Все попытки подведения классов существительных под определенные категории не привели ни к чему, и вопрос этот так и остается открытым. Ингушский словарь насыщен иноязычными элементами, следами

ТАБЛИЦА ЗВУКОВ ИНГУШСКОГО ЯЗЫКА

в передаче их принятым в Инг. авт. обл. алфавитом на латинской основе

I. С о г л а с н ы е	
А. Ш у м н ы е	
Мгновенные	Губные b, p, ph
	Зубные d, t, th
	Зубные аффрикаты { z (dz), c, ch { ž (dž), č, čh
	Небные g, k, kh
	Заднеязычные q, qh
	Гортанные h
Длительные	Губные v, f
	Зубные z, s
	Небные ž, š
	Заднеязычные gh, x
	Гортанные h, x̣
	Б. С о н о р н ы е
m, n, l, r, (rh), j	
II. Г л а с н ы е	
a, æ, ä, e, (ie), õ, i, y, oa, o, (uo), u, uv, ij.	
Примечание: В скобках заключены знаки, не применяемые в современном ингушском алфавите.	

многих культурных влияний, испытанных ингушами в прошлом. Больше всего в И. языке кумыцких и попавших гл. обр. через посредство кумык арабских и персидских слов. К более древним слоям относятся слова иранского, преимущественно осетинского происхождения, слова грузинские (терминология социального характера), несколько кабардинских; в послереволюционную эпоху приобрело право гражданства большое количество русских слов.

И. яз. был до последнего времени мало исследован или почти не исследован; до советской власти не имел своей письменности, за исключением редких записей с помощью арабской графики, весьма примитивно и уродливо приспособленной для выражения ингушской речи. Арабской графикой ингуши пользовались и при изучении арабского яз. — яз. культа.

Ныне же на И. яз. напечатано и печатается сравнительно немало брошюр и книжек, издается выходящая два раза в неделю газета «Serdalo».

По фонетическим и графическим соображениям ингушский алфавит нуждается в некоторых поправках с дополнениями.

Библиография: Мальсагов З., Ингушская грамматика, Владикавказ, 1925; Его же, Ghalghj Grammatik, Владикавказ, 1926; Его же, Культурная работа в Чечне и Ингушии в связи с унификацией алфавитов, Владикавказ, 1928; Его же, Русско-ингушский словарь, Владикавказ, 1929; Алборов Б., Осетинские названия местностей к востоку от Осетии. К вопросу об осетинско-ингушских взаимоотношениях в прошлом, Владикавказ, 1929; Немировичи Я. М. Я., К научной постановке изучения чечено-дагестанской группы языков, «Изв. Ингушского научно-исслед. ин-та», вып. II — III, 1930; Ужахов М., Ингушско-русский словарь, Владикавказ, 1927; Иковлев Н., Вопросы изучения чеченцев и ингушей, Грозный, 1927; Dörig A., Einführung in das Studium der kaukasischen Sprachen, Lpz., 1928.

X. Я. и А. Г.

ИНДИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА. I. ДРЕВНЕИНДИЙСКАЯ ЛИТ-РА. ОПРЕДЕЛЕНИЕ. — Древнеиндийская литература, точнее, литература на древнеиндийских и среднеиндийских яз. (см. «Индийские яз.»), охватывает лит-ую продукцию огромного периода, начиная от второго (а по мнению некоторых ученых — шестого) тысячелетия до христ. эры и кончая XX в. Отделение древнеиндийской лит-ры от лит-ры новоиндийской, точнее лит-ры на новоиндийских яз. (см. «Индийские яз.»), в значительной мере условно. Действительно: примерно с IX в. христ. эры налицо период длительного

существования древнеиндийской и новоиндийской лит-ры. Об этом свидетельствуют древнеиндийские поэтики и драматургии: первые в качестве яз. поэтического произведения допускают не только санскрит и пракриты, но и апабхрانشа, т. е. древнейшие формы новоиндийских наречий; вторые — отражая в языке драм сословную дифференциацию, наряду с санскритом брахманов и пракритами высших каст вводят пользование апабхрانشа для низших каст. Многие из произведений классической древнеиндийской лит-ры моложе древнейших произведений новоиндийской лит-ры. Однако чисто формальное деление индийской лит-ры на древнеиндийскую и новоиндийскую по характеру используемого в ней яз. сохраняется и в новейших работах по истории индийской литературы, ввиду необычайной трудности установить ее хронологию и разбить ее на периоды.

ПРОБЛЕМА ПЕРИОДИЗАЦИИ ДРЕВНЕИНДИЙСКОЙ ЛИТ-РЫ. — Помимо недостаточной изученности целых лит-ых эпох (лит-ра джайнов напр. обратила на себя более пристальное внимание индологов лишь в XX в.) периодизации древнеиндийской лит-ры препятствуют во многом как особенности туземной традиции, так и характер самой лит-ой продукции. Произведения более древних эпох анонимны и не датированы: сохранные индийской традицией имена и даты носят исключительно мифический характер. Отнесение известного произведения к эпохе, охватывающей не только столетия, но и тысячелетия, производится на основании косвенных указаний — языка, стиля, упоминаний о тех или иных исторических личностях, цитат из датированных произведений или в датированных произведениях. Однако и при наличии таких указаний исследование остается на шаткой почве, так как при преобладании устной традиции произведения легко подвергаются переработке, подновлению языка, интерполяциям. Внутренние критерии мало показательны и по другой причине: отображая психоидеологию господствующих классов в застойных формах экономики и общественности «азиатской государственной формации», древнеиндийская лит-ра в тех ее формах, к-рые являются достойным одной общественной группы, обнаруживает поразительное единство стиля и сюжетики на протяжении столетий; характерно, что и туземная традиция для более древних — преимущественно связанных с культом — произведений не знает индивидуального авторства, сохраняя лишь предание об авторстве брахманских родов, школ или монашеских общин. Произведения «классического» периода, когда начинает пробиваться индивидуальное самосознание автора, трудно датировать по другим причинам: характерные для этой эпохи формы меценатства вызывают довольно часто

замену имени поэта именем его царя-покровителя, тогда как столь свойственное эпигонству преклонение перед канонами поэтики и стилистики ведет к частому приписыванию позднейших произведений, получивших высокую оценку, уже признанным авторитетам древности.

Отсюда — величайшие трудности и колебания в хронологии древнеиндийской литературы. В определении возраста древнейшего памятника ведийской лит-ры — гимнов Риг-веды — исследователи колеблются между вторым и шестым тысячелетием до христ. эры. «Махабхарату» индийская традиция относит к четвертому тысячелетию до христ. эры, тогда как европейские индологи склонны связать ее окончательную редакцию с серединой первого тысячелетия до христ. эры. Творчество Калидасы, по преданию, относится к середине I в. до христ. эры, — современная история лит-ры фиксирует его в V в. христ. эры, подвергая вместе с тем сомнению подлинность значительной части приписываемых ему произведений. Существенную опору для установления хронологических рамок древнеиндийской лит-ры могли бы дать надписи на архитектурных и скульптурных памятниках и рукописи, но — в течение многих веков после освоения древнесемитского алфавита — индийцы применяли письмо лишь в узко-практических целях. Особенное противодействие со стороны жреческой (брахманской) касты встречала запись культовых произведений — о социально-экономических основах этой борьбы см. «Графика». Впрочем и древнейшая традиция буддизма и джайнизма сохраняется исключительно путем устной передачи.

Древнейшая индийская надпись знаменитого покровителя буддизма — царя Ашхи — относится к III в. до христ. эры, рукописи же, благодаря хрупкости материала (березовая кора, пальмовые листья) и разрушительному действию климата, сохранились от значительно более поздней эпохи [IX в. христ. эры]. Наряду с данными самой древнеиндийской лит-ры и истории, для установления ее хронологии имеют значение указания иноземцев, в частности греческих и китайских, а позднее — арабских писателей.

Из всего сказанного ясно, что периодизация древнеиндийской лит-ры при современном состоянии индологии может считаться лишь предварительной; однако крупные сдвиги в отображаемой в древнеиндийской лит-ре общественной психоидеологии, явно связанные с соответствующими сдвигами во взаимоотношениях господствующих классов и социально-экономической структуре страны, позволяют все же наметить в ней несколько больших разделов: 1. лит-ра, отображающая постепенное укрепление гегемонии жречества (брахманской касты) и развитие форм культа, являющаяся выражением кастовой идеологии жречества и его орудием, — ведийская лит-ра;

2. лит-ра, отображающая выявление классовых противоречий, выступления религиозных реформаторов и перерождение брахманизма, — лит-ра буддизма и джайнизма, с одной стороны, пурана и переработка национального эпоса в современную форму «Махабхараты» — с другой; 3. лит-ра, отображающая психологию связанной с царским двором верхней прослойки непродвиженных классов — лит-ра «классического» и «послеклассического» периодов.

черпают из сокровищницы сюжетов устной лит-ры. На связь с народной словесностью указывает напр. тот факт, что, согласно традиции, важнейший сборник сказок в классической лит-ре — «Великий сказ» Гунадхьи — был написан не на санскрите или праkritах, но на народном диалекте пайшячи. Однако дошедшие до нас переделки «Великого сказа» Сомадевы и Кшемендры дают лишь санскритский текст, «разукрашенный» по всем правилам классической стилистики. Не подлежит сомнению связь «Гитаговинды» с



Рельеф на мотив неизвестного буддийского сочинения [IX в.]

При этом не следует забывать, что литературная продукция низших каст обычно становится доступной исследованию лишь в преломлении лит-ры господствующих каст. Так, поздневедийская лит-ра впитала в себя ряд преданий и легенд, сложившихся безусловно во враждебных жреческой гегемонии кругах военной аристократии — кшатриев. Еще в большей мере достоинством кшатриев являются сюжетика и топика «Махабхараты»; и все же заведительствованный в своей окончательной форме национальный эпос Индии дан в преломлении жреческой (брахманской) идеологии, придающей ему своеобразную философскую и мистическую окраску и превращающей его в орудие пропаганды позднейших форм брахманизма. Точно так же дидактическая притча буддизма и джайнизма, художественная сказка классического и послеклассического периода щедро

эротико-мистическими культовыми действиями в честь Вишну-Кришны, отражение которых можно видеть еще в современной народной драме Индии, но вместе с тем эта лирическая драма является одним из величайших формальных достижений послеклассической санскритской лит-ры.

Эту специфическую черту древнеиндийской лит-ры необходимо учитывать при объяснении «внезапного» появления в ее истории тех или иных уже вполне развернутых художественных форм; объяснения этому, как ясно из сказанного выше, надо искать в глубокой социальной дифференцированности древнеиндийской лит-ры.

ОСНОВНЫЕ ПЕРИОДЫ ДРЕВНЕИНДИЙСКОЙ ЛИТ-РЫ. а. Ведийская лит-ра. — В противоречии с туземной традицией, стремящейся представить ее как священное знание, полученное аскетами незапамятной древности в форме божественного откровения,

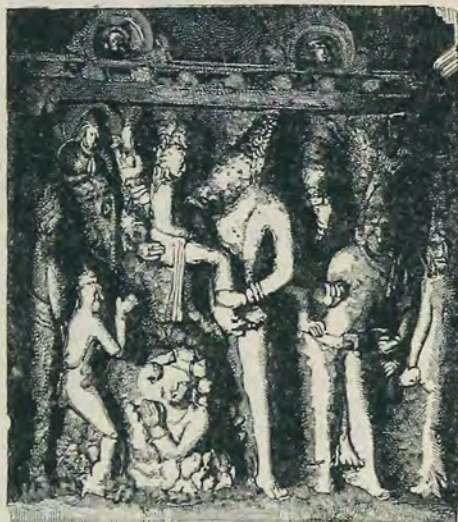
ведийская лит-ра — в ее совокупности четырех санхита (см. «Веды») и комментирующих их брахмана, араньяка, упанишад и веданга — раскрывается современным исследованием как отображение многовекового периода индийской истории, как комплекс весьма разнородных произведений художественной и нехудожественной лит-ры, получивших окончательное оформление в кругах отстаивающего свою гегемонию жречества.

Древнейшая часть ведийской лит-ры — гимны так наз. «семейных» (т. е. приписываемых известным жреческим родам) книг Риг-веды — отображают момент, непосредственно следующий за оседанием скотоводов-арийцев в области Пятиречья, и их ожесточенную борьбу с темнокожими исконными насельниками края. Примитивная психоидеология крепкого, жадного и здорового, образующего мощную боевую организацию с возглавляющими отдельные роды князьями, еще не изжившего родовый строй племени-захватчика четко отобразилась в этих гимнах, к-рые поэты из жреческих родов слагали при княжеских дворах за награду в виде коней, быков и золота и в к-рых они испрашивали у богов и прежде всего у племенного бога Индры побед над врагами, коров и сыновей.

В последней книге Риг-веды и в остальных санхита, в частности в Яджур-веде, находит выражение психоидеология того же жречества в существенно отличную от первой по формам экономики и общественности эпоху. В это время индо-арийцы уже завладели областью Ганга и Ямуны; начинается рост городов, приобретает все большее значение золото как меновая единица (не коровы, как в «семейных» книгах Риг-веды), изменяются формы быта (здесь уже встречаются намеки на гетеризм — ср. Pischel u. Geldner, Vedische Studien): боевые захватнические настроения сменяются философскими спекуляциями о происхождении мира, о сущности божественного мирообразующего начала; представления о человекоподобных богах, об упивающемся сомой богатыре-воителе — Индре — сомнением в их мощи и всеведении... «Кто слышал, откуда произошло бытие? Боги возникли уже после него, — кто же скажет, откуда оно произошло? Тот, кто сотворил бытие, кто взирает на него с небесного свода, тот, кто его сотворил или не сотворил — тот знает! Или он не знает?» — гласит знаменитый 129-й гимн X книги Риг-веды.

Полное отображение новая психоидеология жречества находит в комментирующих санхита прозаических брахманах, относимых обычно к концу второго — началу первого тысячелетия до христ. эры. Эти богословские трактаты, включение к-рых в историю художественной лит-ры возможно лишь благодаря множеству вкрапленных в них фабульных элементов — так наз. итихаса, акхьяна,

пурана, — дают исчерпывающее отображение социальных отношений эпохи. Если в древнейший период ведийской лит-ры политическое господство принадлежит военному вождю-князю, у к-рого и испрашивается дары и награды совершающий для него жертвоприношение брахман, то теперь жречество выступает в качестве единственного гегемона в структуре индо-арийского общества. Обоснование жреческой гегемонии дается в сложнейшей символике жертвенного ритуала; знание сокровенного смысла



Висну с кабаньей головой поднимает землю (Бхумидеви) из вод (рельеф из Вуладалуджа, VII в.)

священных формул, по верованиям древних индийцев, принуждает богов к повинуению жрецам и определяет прошлое, настоящее и будущее бытие; основываясь на этом, жрецы оправдывали свое господство монополистов ритуала. Теоретически эти притязания жрецов на господство получают выражение в разработке строго дифференцированной кастовой системы, утверждающей привилегированное положение брахманской первой касты; ей подчинены вторая и третья касты — военная аристократия (кшатрии) и земледельцы и купцы (вайшья); ей обязана рабским повиновением четвертая — низшая каста (шудры), к-рую образуют ремесленники, актеры, музыканты и т. п. из покоренного арийцами высококультурного темнокожего населения. Подробная разработка кастовой системы в сутрах и метрических трактатах (куда относятся и знаменитые «Законы Ману», еще в XVIII в. ставшие достоянием европейской науки в английском переводе В. Джонса) относится к более поздней эпохе — началу и середине I тысячелетия до христ. эры — и рассмотрение ее выходит за рамки истории художественной лит-ры Индии. О значении кастовой дифференциации в проблеме периодизации древнеиндийской лит-ры говорилось выше.

В примыкающих к брахманам араньяках («лесных книгах»), т. е. книгах, подлежащих изучению в лесных пустынях ограниченном кругом лиц, и во вступленных в араньяка упанишадах («тайных учениях») дан новый этап в развитии жреческой психоидеологии, вызванный в значительной мере нарастающим классовых противоречий и активным наступлением военной аристократии (кшатриев) на идеологическом фронте. Характерно, что участниками и нередко победителями в религиозно-философских спорах упанишад и героями их легенд часто выступают не только члены царских родов и кшатрии, но и женщины и простолюдины. И антибрахманскую окраску носят и основные учения араньяк и упанишад — учение о перевоплощении, об определяющем будущее бытие деянии (карма) предыдущего воплощения, об освобождении от вечной цепи сменяющихся воплощений, об единстве индивидуальной (атман) и мировой души (брахман-логос). Эти последние части Вед в своей идеологии являются так. обр. своеобразным компромиссом брахманства, сумевшим переадресовать и включить в канон (правда, в качестве «тайного учения» для избранных) тексты явно не брахманского происхождения и явно антибрахманской направленности.

б. Л и т - р ы б у д д и з м а и д ж а й н и з м а. — Однако нарастающие противоречия не могли быть всегда устранены путем жреческого компромисса. В кругах военной аристократии вырастает в середине первого тысячелетия до христ. эры мощная оппозиция, первоначально с сильно демократической окраской, направленная против теологии брахманства и выражающаяся в создании множества «еретических» учений. Важнейшими из них являются д ж а й н и з м, основанный Махавирой Победителем («джина», откуда и название культа), и б у д д и з м, основанный Сиддхартой Гаутамой Просветленным («буддха», откуда и название культа). При всех глубоких различиях в метафизических системах обеих религий, при всей силе их взаимного отталкивания, типологически они представляют одно и то же явление: обе они зарождаются в кругах военной аристократии Бихара; обе они становятся в резкую оппозицию к жреческим притязаниям на наследственную власть и к обычаям кровавых жертвоприношений, требуемых ведийским ритуалом, обе они обращаются к широкому народным массам, делая доступными им учения, ранее бывшие достоянием избранных жрецов, но избегая критики социально-политических форм современной им эпохи. Демократические тенденции обеих религий отражаются на избранной ими форме изложения: в своей канонической лит-ре обе они пользуются не санскритом, но среднеиндийскими наречиями: буддизм — яз. пали, джайнизм — пракритами (см. «Индийские яз.»).

Идеология феодальной аристократии находит себе отражение и во многих, казалось бы незначительных, деталях буддийской и джайнской литературы. Мифический туман, плотно скрывающий хронологические очертания ведийской лит-ры, авторитет которой жречество стремится укрепить превращением ее в божественное откровение незапамятной древности, сменяется более осязательными историческими именами и датами. В писаниях буддистов и джайнов часто упоминаются названия пышных царств севера Индии и имена могущественных царей, авторитет которых особенно возрастает благодаря их роли покровителей «истинного» учения. Демократическим тенденциям буддизма соответствует более широкое применение письма, столь ненавистного брахманству: буддийским монахам и монахиням разрешается прибегать к письму, родителям настоятельно рекомендуется обучать грамоте детей. Как уже указывалось выше, ко времени знаменитого «Константина буддизма» — царя Ашэки — относятся первые индийские надписи.

Эти факты, так же как и широкая экспансия за пределы Индии нового учения — буддизма, апеллировавшего ко всем народам в противоположность брахманству, к-рый исключал из пределов религиозной общины даже покоренные инорасовые народности самой Индии, — наводят на мысль о связи буддизма с нарождавшимся уже формами новой экономики, об использовании его в своих интересах торговым капиталом.

В развитии лит-р буддизма и джайнизма можно отметить несколько различных этапов. Конец последнего тысячелетия до христ. эры характеризуется в истории буддизма установлением канонической традиции в области догмы и монашеской дисциплины: согласно преданию буддистов, на третьем соборе при царе Ашэке устанавливается окончательная редакция Т и п и т а к а, закрепленная письменно лишь на Цейлоне в I веке до христианской эры. К Т и п и т а к а — «канону трех корзин», объединяющему разнообразные риторические и повествовательные жанры по тематическим признакам («корзине монашеского послушания» (Винайяпитака), «корзине наставлений» (Суттапитака) и «корзине схоластики» (Абхидхаммапитака) — примыкают позднейшие многочисленные комментарии, включающие богатый риторический (диалоги царя Менандра — «Милиндапаньха») и фабульный материалы (комментарии Буддхагхоши — V в. христ. эры, комментарии его младших современников — Буддхадатты, Ананды и Дхаммапалы и др.), легендарную биографию Буддхи («Ниданакатха») и историю буддийской церкви на острове Цейлоне (эпическая разработанная в «Дипаванса» и «Махаванса»), жития буддийских святых (важнейшая из обработок — «Расаванини», известная в окончательной редакции XIII в. христ. эры) и т. п.

С О О Т Н О Ш Е Н И Я

между отдельными санхита, комментирующими их брахманами, араньяками и упанишадами
(по Глазенаппу)

	Р и г - в е д а		С а м а - в е д а			Я д ж у р - в е д а						А т х а р в а - в е д а	
						Ч е р н а я			Б е л а я				
Санхита	Рецензия Шьякала	Рецензия Вашкала	Рецензия Ранай- нийя	Рецензия Каутхума	Рецензия Джайми- нийя	Рецензия Капиш- тхала- катха	Рецензия Катхака	Рецензия Майтра- йани	Рецензия Тайтти- рийя	Рецензия Мадхьян- дина	Рецензия Канва	Рецензия Шьяунака	Рецензия Пайппа- лада
Брахмана	Айтарейя -брахма- на	Каушита- ки-брах- мана	Панчавинша-брах- мана Шадвинша-брах- мана Чхандогья-брах- мана Аршейя-брахмана	Джайми- нийя- брахмана Аршейя- брахмана					Тайтти- рийя- брахмана	Шьятапат- ха-брах- мана	Шьятапат- ха-брах- мана		
Араньяка	Айтарейя -аранья- ка	Кауши- таки- араньяка							Тайтти- рийя- араньяка	Брихад- араньяка	Брихад- араньяка		
Упанишад	Айтарейя -упани- шад	Каушита- ки-упа- нишад	Чхандогья-упа- нишад	Кена- упани- шад; Упани- шадбрах- мана		Катха- упанишад	Майт- райана- упанишад	Тайтти- рийя- упани- шад; Ма- ханара- йана-упа- нишад. Шьвета- сватара- упанишад	Брихад- аранья- ка-упа- нишад. Ишья- упани- шад	Брихад- аранья- ка-упа- нишад Ишья- упани- шад	Мундака-упани- шад Прашьна-упани- шад Мандукья-упа- нишад		

Значительно позднее [около 500 христ. эры] получает окончательное оформление канон джайнов, признаваемый однако только сектой «белоодеянных» — шветамбара. Еще в большей мере, чем буддийский канон, канон джайнов объединяет в своих 120 книгах (членах — «анга», дополнительных членах — «уванга», смешанных сочинениях — «паинна», наставлениях — «сутта», тайных учениях — «нигама» и др.) научный и дидактический материал, риторические, лирические и эпические жанры, деформированные общим заданием собра-

ориентировки позднейшего джайнизма характерно — как в сказании о благочестивом Шалибhadра — прославление богатого «именитого купца» и противопоставление его царю-кшатри. Как и джайнизм в своей позднейшей лит-ре, буддизм, начиная с первых веков христ. эры, все чаще пользуется санскритским языком в своей письменности. На санскрите созданы важнейшие тексты «Малой колесницы» (Хинайяна): «Лалита вистара» — разработка легендарной биографии Буддхи в ее первых частях, «Махавасту» и ряд других авадана, иллюстрирующих на весьма различном сюжетном материале учение о зависимости последующих воплощений от деяний предыдущего. Уже в произведениях «Малой колесницы» выступают новые черты буддийской идеологии, — обожествление Просветленного и учение о спасении через любовь к божеству (бхакти). В произведениях «Большой колесницы» (Махаяна) отображается окончательный перелом в идеологии буддизма, ставящий на место прежнего учения о личном спасении учение об искуплении всех живых существ через благодать, носителями к-рой являются бодхисатвы. Культ бодхисатв, учение о бхакти, развитие философских систем, соединяющих изощренный негативизм с пантеизмом, проникновение в буддизм элементов шактизма (связанного с оргиастическими культами обожествления женских разрушительных начал) — наиболее характерные черты буддизма «Большой колесницы». Поэтическое преломление ее учений дано в дидактическом эпосе, гимнах (стотра), философской и дидактической лирике поэтов из школ Нагарджуна и Асанга.

Переходную ступень между учениями «Малой» и «Большой» «колесниц» отображают произведения знаменитого Ашвагхоши (см. «Асвагоша»), формально входящие уже в цикл придворной поэзии изысканного стиля (кавья), о к-рой см. ниже.

в. Эпос позднего брахманизма. — Выступления великих реформаторов и оживленная лит-ая деятельность их последователей вызывают заметное повышение лит-ой продукции и в кругах брахманизма. Конец последнего тысячелетия до христ. эры знаменуется разработкой научных комментариев к Ведам по ритуалу и праву, астрономии, метрике, фонетике, грамматике и этимологии — «членов Вед» (веданга), из к-рых вырастает в значительной степени позднейшая научная лит-ра Индии. Следует отметить, что древнейшие памятники буддийской лит-ры предполагают уже существование веданга.

С точки зрения историко-литературной наибольший интерес представляет однако переработка брахманами древнего героического эпоса Индии и включение его — правда, не как откровения, а как предания о фрагментах пятой Веды — в число своих канонических текстов. И «Махабхарата» (см.), приписываемая мифическому аскету



Кришна и его возлюбленная Радха на Гаруде
[XVIII в.]

ния. К пракритскому канону джайнов примыкает богатая лит-ра комментариев, написанных частью на пракритах, частью на санскрите; из комментаторов особым авторитетом пользуются Умасвати, Харибhadра [VIII в. христ. эры], Хемачандра [1088—1172], у дигамбара («одеянные воздухом» — другая секта джайнов) — Пуджьяпада [700 христ. эры], Немичандра [около 1000 христ. эры] и ряд других. Как и буддисты, комментаторы-джайны дают в своих произведениях множество фабульных элементов, часто становящихся предметом самостоятельной разработки в сборниках житий «великих мужей» и «праведников», в историческом и дидактическом эпосе, в аллегорическом повествовании и притче. Для социальной



МИНИАТЮРА ИЗ ДЖАЙНСКОЙ РУКОПИСИ

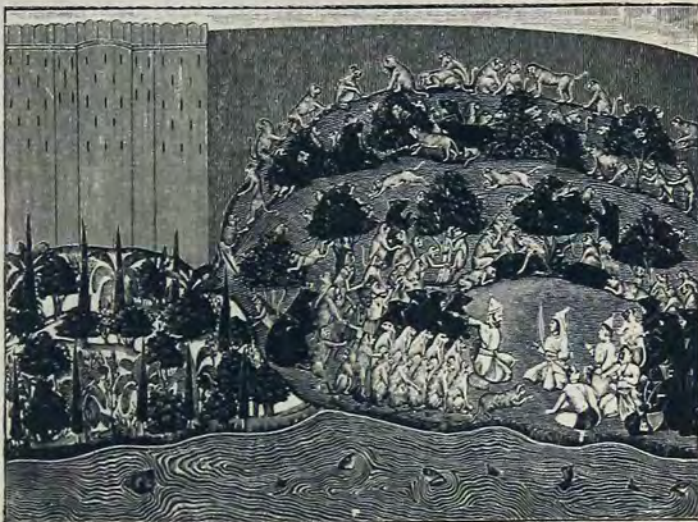
Вьяса, и «Рама яна», представляющая уже черты изысканного стиля кавья, характеризуются своеобразным противоречием между сюжетным ядром и его оформлением в окончательной редакции. Сюжетное ядро обеих эпопей — это предания о боевых подвигах великих княжеских родов в борьбе за власть и в связи с завоеванием окраин полуострова, предания, не только по отразившейся в них психоидеологии, но и по языку (см. «Индийские яз.») чуждые жречеству и типичные для военной аристократии раннего феодализма; на ту же психоидеологию указывают и некоторые из древнейших вводных эпизодов «Махабхараты», как напр. замечательный эпизод Видулы — матери, посылающей сына на смертный бой (см. «Махабхарата»).

Однако в окончательной редакции эпоса это сюжетное ядро заткано густой сетью вводных эпизодов повествовательного, дидактического и религиозно-философского содержания, притч, басен, мифов и легенд, дидактических отступлений нефабульного характера, представляющих собой яркое отображение психоидеологии жречества. Правда, брахманизм «Махабхараты» существенно отличается от брахманизма ведийского периода: в результате поглощения множества местных культов он существенно изменяется и в своей догматике и в формах ритуала. Старые племенные боги арийцев отступают на задний план: их вытесняют культы Вишну и Шивы, учение об их аватарах (воплощениях) и чудесах; рядом с ведийским ритуалом жертвоприношения вопаряется культ храма и избранных жрецов. Об изображении новых общественных отношений является и выдвигаемое жречеством учение о спасительности — наряду с доступным только брахманам сакральным знанием — верной любви к божеству (бхакти), доступной всем; изложению этого нового учения брахманизма посвящен знаменитый эпизод «Махабхараты» — «Бхагавадгита».

Последняя часть «Махабхараты» — «Хариванша» — «Генеалогия Хари» (т. е. бога Вишну в его воплощении Кришной) по характеру и сюжетике отражает еще более поздний этап в развитии брахманизма, влиявшая в обширную лит-ру космогонических и религиозно-философских эпопей — пурана. Восходя в своих древнейших текстах к первой половине I тысячелетия христ. эры, обобщая разнообразные предания

брахманизма в области космогонии, мифологии, ритуала и истории, пураны носят отчетливо сектантский (вишнуйский или шиваитский) характер, свидетельствуя так. обр. о разложении брахманизма. В конце первого и начале второго тысячелетия христ. эры укрепление и распространение брахманской контрреформации находит свое отображение в усвоении формы пурана буддийской и джайнской лит-рой.

Художественная ценность этих памятников невелика, ибо уже давно, до начала этого периода, жречество утратило руково-

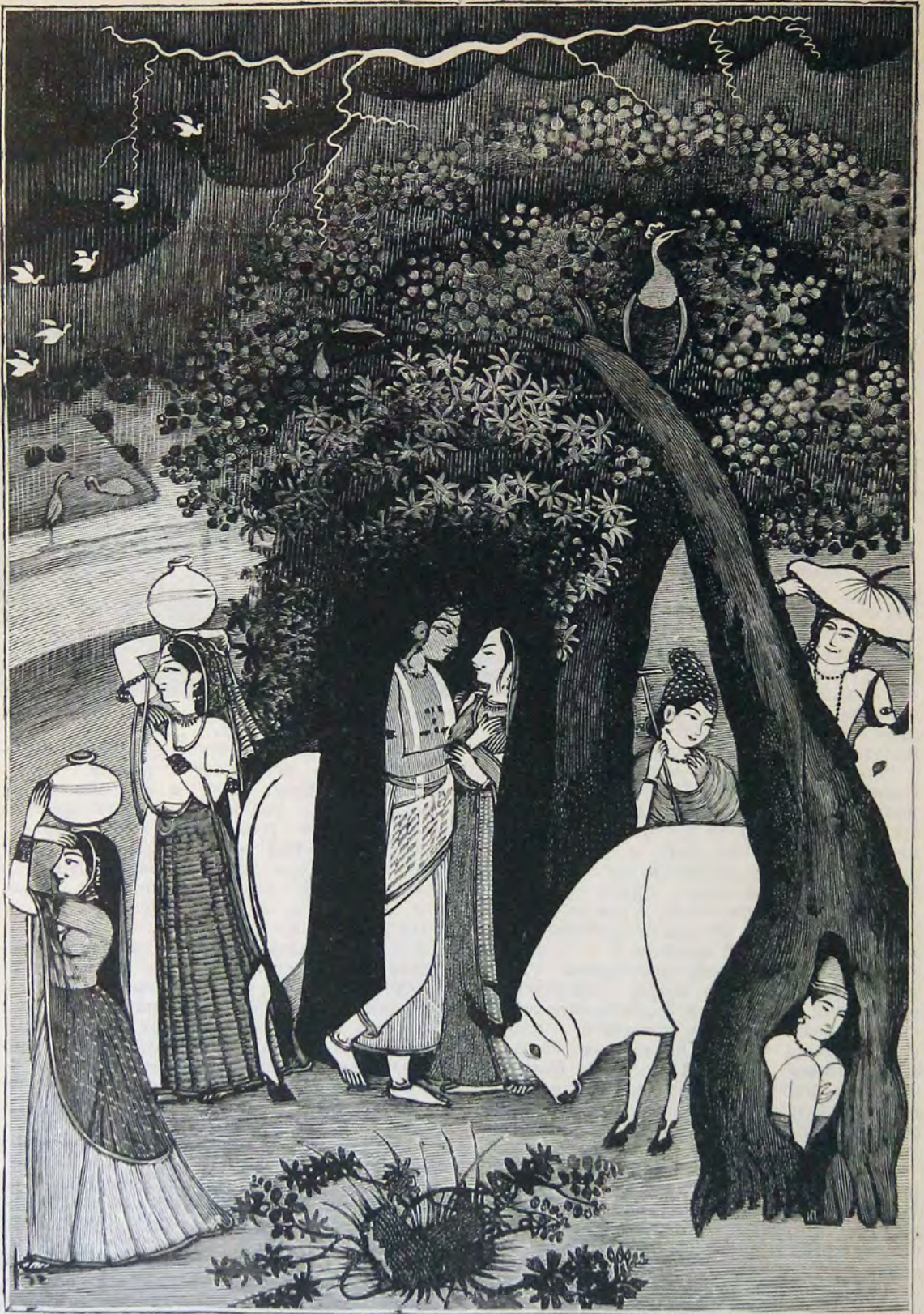


Осада острова Ланка Рамой и обезьянами (эпизод из Рамаяны), XVIII в.

дующую роль в поэтической продукции страны, которая переходит к другим общественным группам. Уже в «Рама яне», окончательная редакция которой древнее окончательной редакции «Махабхараты», выступают черты того изысканного стиля (кавья), в котором находит себе выражение психоидеология этих общественных групп.

г. Лит-ра классического и послеклассического периода. — Социальные предпосылки этого нового стиля даны в специфических формах быта и общественности, сложившихся в больших городах мощных политических объединений северной Индии; его создают и развивают «горожане» (nāgaraka) — непосредственно связанная с царским двором верхняя прослойка производящих классов, в стороне от борьбы за существование культивирующая изысканные формы материальной культуры и отношений между полами. При этом, как указывалось выше, в лит-ой традиции почти не находят отражения подготовительные этапы этой новой культуры: она заведетельствована сразу в момент своего высшего расцвета.

Отсюда ряд характерных особенностей этого стиля, типичных во многом вообще для культуры производящих классов, уже достигшей высшего расцвета и медленно переходящей в упадочническую в условиях



Кришна и его возлюбленная Радха среди пастушек [XVIII в.]

застойной экономики «азиатской государственной формации»: статичность художественных форм (сюжетки и стили), в которых на протяжении столетий невозможно отметить какие-либо изменения; исключительная установка на формальные достижения лит-ры при отсутствии актуальных моментов в ее тематике; повышенная чувствительность, утонченный рисунок индивидуальных переживаний, связанных преимущественно с эротикой и философской рефлексией; острое восприятие пейзажа и любовь к идиллическим описаниям природы и изысканных форм быта; сложная символика, игра бесчисленными синонимами и описательными выражениями, возможная лишь в яз., в значительной мере искусственном (ср. G a v g o n s k i, *Quelques notes sur les drames indiens*).

Социальная установленность этого нового стиля легко раскрывается и на мельчайших деталях лит-ры классического и послеклассического периода; и на четком отталкивании ее как лит-ры светской и культовой поэзии жречества (в бесчисленных анекдотах и легендарных биографиях знаменитых поэтов прославляются их победы над тупыми и невежественными стихоплетами — брахманами); и на выборе и характеристике типажа в драме и повествовательной лит-ре, где роль шута-паразита закреплена за брахманом и где порой героическое амплуа разделяют с кшатрием «именитый купец» и «почтенная гетера» («Глиняная повозочка» Шюдраки); и на канонизации существующей кастовой дифференциации, определяющей форму изложения драмы; и на росте авторского самосознания (впервые лит-ая традиция отмечает имена отдельных поэтов) при не менее четком отображении форм меценатства и зависимости поэтов от покровительствующих им царей в панегиризме классической поэзии. Не без основания некоторые исследователи сопоставляют культурно-экономическую базу классической лит-ры Индии с базой расцвета поэзии Ренессанса во Флоренции и др. торговых городах Италии.

В отличие от большего или меньшего синкретизма жанров в культовой лит-ре классическая лит-ра характеризруется более четкой дифференциацией родов поэзии, в частности — отделением драмы от лирических и эпических жанров.

1. Драматические теории Индии получают оформление задолго до теорий поэтики в знаменитом «Наставлении актерского искусства» (*Bhāratiya-Nāṭyaśāstra*), приписываемом аскету Вхарате [начало христ. эры], и подвергаются дальнейшему развитию в драматургиях позднейшего времени. Основным моментом индийской драматургии

является учение о настроениях (*rasa*) и их сценическом выражении (*bhāva*); с этим соединяются строгая определенность амплуа и канонизация типажа. Если прибавить к этому ограниченность сюжетки для высших драматических жанров и обязательность благополучной развязки, то неудивительно, что интрига в индийской драме играет меньшую роль, чем в европейской, и что на первый план выступают проникнутые глубоким лиризмом монолог и диалог. Следует еще отметить синкретический характер древнеиндийской драмы,



Кṛṣṇа-победитель змей (миниатюра из рукописи *Бхагавата-пураны*). Нач. XIX в.

требующей введения музыки, пляски и пения для повышения соответствующего настроения, вызываемого поступками и речами актеров. Устанавливаемое теорией деление драмы на основные и второстепенные виды (*gūra* и *uraḡra*) базируется на сюжетике и социальном положении героев (герой высшего жанра — «натака» — может быть только богом, царем или полубогом, герой второго по важности жанра — «пракарана» — может быть министром, брахманом, именитым купцом, но не может быть царем или богом, и т. д.), а также на некоторых формальных признаках (число актов, — «натака» напр. не меньше пяти и не больше десяти, — число действующих лиц, наличие массовых сцен и т. п.).

Истоки древнеиндийской драмы приходится искать в культовой мистерии, на существование которой указывают наличные уже в Риг-веде зачатки драматического диалога. Вопрос об усвоении индийцами форм драмы от греков в настоящее время решается большинством исследователей отрицательно. Для социологической интерпретации расцвета индийской драмы особого внимания заслуживает тот факт, что древнейшие из дошедших до нас драм — буддийского происхождения.

В истории древнеиндийской драмы обычно различают периоды: доклассический,

классический и послеклассический. Важнейшими из сохранившихся памятников первого являются драмы Ашвагоша (см. «Асвагоша»), Бхаса и Шюдрака: особый интерес представляет своей антифеодальной направленностью разработанный двумя последними драматургами сюжет любви прекрасной гетеры к благородному, но разорившемуся купцу (драмы «Чарудатта» и «Глиняная повозочка»). Классиками древнеиндийской драмы являются Калидаса (см.), Харшадева, Бхавабхути (см.) и Бхатта-Нараяна.



Брахма преклоняется перед Кришной в присутствии пастухов (миниатюра из рукописи Бхгавата-пурана). Нач. XIX в.

Из драм послеклассического периода особенно ценятся индийскими теоретиками драмы Раджашекхара.

В драме послеклассического периода сильнее выступает взаимодействие с народным театром. Только от этого периода сохранились многочисленные пьески сатирического содержания, направленные против распутства монахов, богатых прожигателей жизни, придворных прихлебателей, гетер; различные формы этих пьесок (прахасана, бхана) засвидетельствованы, начиная с VII в. С народной культовой драмой связана и стоящая на грани драмы и лирики знаменитая «Гитаговинда» (см.) бенгальца Джаяйдева. Влияние театра теней многие исследователи видят в проникнутом эпическими элементами «Великом Ганумановом представлении» (Nāṭyamānāṭaka или Mahānāṭaka), драматизирующем «Рамаяну». Для социологической интерпретации древнеиндийской драмы интересны также попытки создать аллегорические «моралитэ» (см.), представленные «Лунным восходом пробуждения сознания» (Prabodhacandrodaya) поэта XI в. Кришнамисхры.

2. Под сильным обаянием драматургии развивается теоретическая поэтика древней Индии, представленная в трудах

Дандина (см.), Вамана, Анандавардхана (см.) и их многочисленных последователей. Как ни резко противоречат друг другу оба основных направления древнеиндийской поэтики, — формальное, сводящее поэтическое мастерство к стилистическим «украшениям» прекрасного «тела»-смысла, и символическое, требующее от поэзии за явным смыслом «отголоска» (dhvani) других смыслов — в одном отношении они сходятся друг с другом, — а именно в исключительной установке на понятие стиля как системы выражения той или иной господствующей эмоции. Поэтому-то древнеиндийская поэтика в большей мере является учением о стилях и средствах поэтического выражения, чем учением о родах и видах поэзии.

В теснейшей связи с теоретическими учениями поэтики разрабатываются в классической и послеклассической древнеиндийской литературе различные формы художественного эпоса: лит-ые формы мифологического и героического эпоса, представленные «Рождением бога войны» (Kumārasambhava) и «Генеалогией Рагху» (Raghuvamṣa) Калидасы, написанным на пракрите «Убиением Раваны» или «Построением моста» (Rāvaṇavāha или Setubandha), изумительным своей

формальной изощренностью «Боем Арджуны с Шивой» (Kīrītārjunī) поэта Бхарави, замечательным своими эротическими сценами «Убиением Шишопальи» (Śiṣupālavadhā) поэта Магха и множеством других произведений на мотивы «Махабхараты» и «Рамаяны»; тесно примыкающие к ним эпические разработки исторических хроник, наиболее замечательным памятником к-рых является «Поток царей» (Rājatarāṅginī) кашмирского поэта Кальханы; формы лиро-эпической и дескриптивной поэзии, прославленные образцы к-рой дает опять творчество Калидасы в «Облаке-вестнике» (Meghadūta) и «Описании времен года» (Rtusamhāra).

3. Очень типичны и легко объяснимы из общего характера стиля классической эпохи и его социальных предпосылок формы древнеиндийской лирики, тяготеющей как к основной своей форме — к статическому изречению (см.), — эротическому, философскому, дидактическому, — объединяемому по тематическим признакам в бесчисленных антологиях, компилятивных и авторских. Из последних наиболее знамениты: «Сто строф о любви» (Śṛṅgāraśataka), «Сто строф о житейской мудрости» (Nītiśataka), «Сто строф об отречении» (Vairāgyaśataka) дидактика Бхатричари;

«Сто строф» эротика Амару (Amaraṅgataka), «Пятьдесят строф о любви украдкой» кашмирского поэта Бильхана (Saṅg surataṅgāsāṅgikā) и мн. др. В пракрите древнейшего из лирических сборников — «Семисот строф» (Sattasai) поэта Хала Сатавахана — можно видеть указание на связь древнеиндийской художественной лирики с устной народной песней, тогда как в антологиях мистико-эротической лирики (как напр. «Сто строф богине Чанди» поэта Бана, «Сто строф богу Солнца» Майуры и ряд других) отчетливо выступает ее связь со старой религиозно-культовой лирикой гимнов и славословий.

4. К числу наименее дифференцированных жанров древнеиндийской лит-ры принадлежат повествовательные и в особенности прозаические повествовательные формы, представленные, с одной стороны, многочисленными, построенными по принципу обрамления сборниками басен, сказок и притч (важнейшие — Панчатантра (см.) с многочисленными ответвлениями, «Семьдесят два рассказа по пугая», «Двадцать пять рассказов Веталы», «Тридцать два рассказа царского трона» и восходящие к «Великому сказу» Гунадхьи и «Океан сказочных рек» Сомадевы и «Отрасль великого сказа» Кшемандры), с другой, — произведениями, хотя и обрамленными, но более близкими к форме романа [«Приключения десяти царевичей» Дандина (см.), приписываемая Субандху «Васавадатта» и «Кадамбари» Баны]. В произведениях первого типа нельзя не отметить отображения психоидеологии более низких слоев общества, в частности представителей торгового капитала. В резкой критике жречества и придворной аристократии, в протесте против кастовой дифференциации общества, в антирелигиозных выпадах, в общей окраске жадного, цепкого гедонизма и скептической иронии можно найти много параллелей к умонастроениям средневековых фавлю (см.) и, в особенности, новелл (см.) Возрождения. О взаимодействиях этой повествовательной лит-ры с дидактической лит-рой джайнов и буддистов, а также о передаче сюжетов с Востока на Запад — см. «Сюжеты бродячие».

С начала второго тысячелетия христ. эры древнеиндийская лит-ра постепенно уступает руководящую роль лит-рам новоиндийским, хотя и продолжает существовать, постепенно превращаясь в явление глубоко эпигонское. Позднейшие события в истории страны, мусульманское, потом английское завоевания, находят более яркое отражение лишь в лит-рах новоиндийских.

II. **НОВОИНДИЙСКИЕ ЛИТ-РЫ.** — Огромное культурное наследие, накопленное лит-рой на санскритском яз., в течение многих столетий способствовало сохранению за этим мертвым яз. роли почти единственного литературного языка многоплеменной Индии. Еще в XII в. христ. эры санскритская лит-ра дала поэта такого калибра, как

Джайядева (автор «Гитаговинды»), но к концу того же века весь север Индии очутился под властью иноземной мусульманской династии гуридов, что повлекло за собой значительные сдвиги в социально-культурном укладе страны: культура стала демократизироваться, что выражалось как в росте демократических по своим тенденциям религиозных течений, так и в связанном с этим развитии лит-ры на яз., доступных пониманию широких масс. Стали переводиться и перелagаться на живые яз. памятники древнеиндийского национального эпоса, «Рамаяна» и «Махабхарата». Так получила развитие поэзия на новых яз. Индии. Санскрит продолжал служить орудием лишь для научной и философской мысли. Упрочение в конце XVIII века владычества англичан повлекло за собой проникновение в Индию элементов европейской культуры и появление, наряду с поэзией, также и прозаической лит-ры на новоиндийских яз. Особое развитие получили лит-ры: бенгальская, маратхи, тамильская, урду и хинди (см. *соответствующие статьи*) и гуджерати, канарская, кашмирская.

Библиография: Winternitz M., Geschichte der indischen Literatur, Lpz., 1909—1922; v. Glasenapp-Rasch et al., Indische Literaturen, Handbuch d. Literaturwissenschaft, hrsg. v. O. Walsch; Henry V., Les littératures de l'Inde, P., 1904; Macdonell A., A History of Sanskrit Literature, L., 1903; очень существенно — Oldenberg H., Die Literatur des alten Indiens, Berl. u. Stuttgart, 1903; Frazer R. W., A Literary History of India, L., 1898; по отдельным вопросам необходимым справочным пособием является «Grundriss d. indo-arischen Philologie».

Р. Шор

ИНДИЙСКИЕ ЯЗЫКИ. — Трехсотмиллионное население Индии (не считая Бирмы и Белуджистана) говорит на нескольких десятках языков. Если откинуть несколько бесписьменных наречий («мунда» и др.), в к-рых исследователи склонны видеть обломки яз. древнейших (додравидских) населения Индии, то вся эта масса языков распадается на две основные группы: индоарийскую и дравидскую. Границей между индо-арийскими языками (на севере) и дравидскими (на юге) является линия, идущая примерно от Гоа на северо-восток к Бенгальскому заливу.

ДРАВИДСКИЕ ЯЗ. (около 63 млн. говорящих) представляют обособленную группу языков, тесно между собою связанных, в формальном отношении агглютинативного грамматического строя, но по своему словарному материалу не сближаемых с какими-либо иными языками. Вопрос о взаимоотношениях индо-арийцев и дравидов в настоящее время подлежит серьезному пересмотру: произведенные в 1924 раскопки в Синдхе (Mohenjo Daro) и в Пенджабе (Harappa) раскрыли там существование высокой культуры в IV тысячелетии до христ. эры, связанной с шумерской культурой Передней Азии. До расшифрования найденных здесь письменных памятников (печатей) вопрос о языке создателем этой древнейшей культуры Индии приходится считать открытым. Возможно, что яз. этот окажется

принадлежащим к группе дравидских яз., на связь которых с шумерским неоднократно указывалось исследователями.

Указания на высокую культуру темнокожих насельников древней Индии, встреченных там древнеарийскими завоевателями при первом их появлении, можно найти и в гимнах Риг-веды (см. «Древнеиндийская лит-ра»). И только типичным «индо-европейским высокомерием» можно объяснять утверждения старых исследователей (вторяющиеся еще напр. у Г. Ольденберга) о «неспособных к сопротивлению дикарях»,

Семитск. алф		Брахми		
Aleph	𐤀 𐤁	a	𑀀	𑀁
Beth	𐤂 𐤃	ba	𑀂	𑀃 𑀄 𑀅
Gimel	𐤄 𐤅	ga	𑀆	𑀇
Daleth	𐤆 𐤇	dha	𑀈	𑀉
He	𐤈 𐤉	ha	𑀊	𑀋 𑀌 𑀍
Waw	𐤊 𐤋	va	𑀎	𑀏

Северо-семитские алфавиты и древнейшие формы брахми

якобы встреченных арийцами при появлении их в Индии. О высокой культуре дравидов свидетельствуют далее оживленные торговые связи этой части Индии с Европой и Передней Азией, с одной стороны, с Дальним Востоком — с другой. Отдельные заимствования из дравидских языков встречаются в яз. Библии (название «павлина»), в греческой комедии II в. (о влиянии дравидских яз. на яз. арийских завоевателей Индии — см. ниже). В настоящее время на дравидских яз. говорят до 63 млн. человек, т. е. около $\frac{1}{5}$ населения всей Индии. Часть этих яз., принадлежащих народностям примитивных общественных формаций и форм культуры, все более уступает распространяющимся за их счет яз. индо-арийским и южно-дравидским.

Напротив, дравидские яз. полуострова — тамильский (около 18 млн. человек), малайалам (около 7 млн. человек), канара (около 10 млн. человек) и телугу (около 24 млн. человек) — достаточно мощных численно народов высокой (большей частью древнеписьменной) культуры не только не уступают яз. индо-арийским, но, воспринимая от них некоторый лексический запас, в свою очередь оказывают на них заметное влияние. Подробнее об этих яз. — см. соответствующие статьи.

Индо-арийские яз. (их насчитывается 25) — относимые обычно к индо-иранской (см.) группе индо-европейских яз. (см.), на к-рых в настоящее время говорят 223 млн. человек, или 74% населения страны, появились на территории Индии между VI и III тысячелетиями до христ. эры в области современного Пенджаба. Древнейшей формой этих яз., дошедшей

до нас, является так наз. ведийское наречие, т. е. язык древнейших частей ведийской лит-ры, в первую очередь — гимнов Риг-веды.

Уже ведийское наречие отражает, в виде языковых заимствований, факт культурного взаимодействия арийцев с иноязычным населением. Так, в нем встречаются, наряду с большим количеством явно не-арийских имен собственных, культурные термины из семитских и др. переднеазиатских яз., в частности ассирийское название меновой единицы золота. Особенно обильны, как и следует ожидать, заимствования из яз. дравидских.

Дошедший до нас древнейший памятник ведийского наречия — гимны Риг-веды — не дает точного представления об яз. народной массы осевших в Пенджабе арийцев. Не только потому, что передаваемый тысячелетиями путем устной рецитации и подвергшийся окончательной обработке ученых редакторов текст с а н х и т а (см. «Индийская лит-ра») в некоторых отношениях отражает явления позднейших эпох; ведь метрическая форма позволяет в очень многих случаях восстановить более старое звучание, в других — архаические формы сохранились благодаря неправильному их истолкованию. Но — и это главное — потому, что яз. гимнов Риг-веды — это не живой яз. народной массы, а отделившийся от него яз. жреческой поэзии, социальный диалект высшей касты, передаваемый поколениями профессиональных певцов и рецитаторов. Отсюда, даже в древнейших гимнах, — отсутствие диалектической окраски при весьма своеобразных стилистических особенностях, характеризующих поэтов из разных родов. Отсюда — ряд специфических черт «искусственного» лит-ого яз., напоминающих язык Гомера в его дошедшей до нас обработке: употребление рядом форм из различных хронологически отдаленных эпох; нарочитая, иногда ошибочная архаизация яз.; обусловленные потребностями метра изменения фонетики и морфологии.

Однако не следует предполагать, что в ведийскую эпоху яз. гимнов не имел опоры в живой речи; по эта речь, разумеется без фразеологии и архаизмов поэтического яз., являлась достойным определенной ограниченной социальной прослойки — жречества; низшие же касты — вероятно в том числе и военная — пользовались языком, значительно отошедшим от жреческого диалекта и приближавшимся по своей системе к древнейшей фазе среднеиндийских яз., так наз. «фазе пали». Это явствует из многочисленных ведийских слов, являющих среднеиндийские формы: слова эти могли проникнуть в яз. певцов лишь из яз. говорящих по-среднеиндийски народных масс. Так. обр. уже в ведийскую эпоху приходится предполагать, как справедливо указывает Вакернагель, социально-диалектическую дифференциацию индо-арийского.

ПИСЬМО ДЕВАНАГАРИ

I. ОТДЕЛЬНЫЕ НАЧЕРТАНИЯ

а) Гласные:

अ a, आ ā, इ i, ई ī, उ u, ऊ ū, ऋ ṛ, ॠ ṛī, ए e, ऐ ai, ओ o, औ au.

в) Согласные:

क ka ख kha ग ga घ gha ङ ṅa
 च ca छ cha ज ja झ jha ञ ṅa
 ट ṭa ठ ṭha ड ḍa ढ ḍha ण ṇa
 त ta थ tha द da ध dha न na
 प pa फ pha ब ba भ bha म ma
 य ya र ra ल la व va
 श ṣa ष ṣa स sa
 ह ha

Анусвара अं aṃ, अनुनासिका अँ aṅ, विसर्गः अः aḥ, джихва-
 мулия अख akh, упадхмания अर arḥ,
 ведический знак ऌ ḷa (=язычный I).

II. СВЯЗНЫЕ НАЧЕРТАНИЯ:

Пишут слева направо, связывая буквы по верхней горизонтали. Гласные после согласных обозначаются особыми знаками, «а» совсем не обозначается:

क ka, का kā, कि ki, की kī, कु ku, कू kū, कृ kṛ, कृ kṛī, के ke,
 कै kai, को ko, कौ kau; र ru, रू rū, रं ṛṅ शु शु или शु ṣu, हु hu,
 ह ḥ, отсутствие гласного при согласном указывается знаком
 вирама, напр. त t; знак аваграха ऽ означает исчезновение
 гласного अ, напр. ते ऽपि = ते अपि.

Для обозначения сочетания двух и более согласных употребляются лигатуры, в которых типические части согласных расположены или по вертикали (одна под другой) или по горизонтали (одна за другой). Ср.:

द्ग dga, द्ग्रा dgra, द्दा dda, प्ता pta, प्त्या ptya, प्ना pna, त्पा tpa, त्मा tma, त्का tka,

III. ЗНАКИ ЧИСЕЛ:

१	२	३	४	५	६	७	८	९	०
1	2	3	4	5	6	7	8	9	0

Отмеченным здесь специфическим характером древнейшей формы индо-арийского (или проще древнеиндийского) яз. объясняются и его дальнейшие судьбы. В то время как яз. народных масс подвергается весьма сильным изменениям, изменения древнеиндийского сводятся преимущественно к окончательному очищению от диалектических вариантов, к устранению ряда грамматических форм и к обогащению словаря; отдельные фазы этого развития можно проследить в остальных санхита, в брахманах и старших упанишадах; в младших упанишадах и араньяках, с одной стороны, в сутрах — с другой, почти уже достигнута та ступень развития, к-рая будет закреплена грамматиками классического периода в качестве «упорядоченного яз.» — *samskrta, санскрита*.

Грамматика в древней Индии создается прежде всего в кругах жречества для удовлетворения нужд культа — для установления правильного произношения и понимания ведийских текстов. Так наз. веданги («члены веды», т. е. необходимые для понимания вед науки) включают, наряду с ритуалом и астрономией, фонетику, метрику, этимологию и грамматику. Результатом работ фонетических школ являются не только дошедшие до нас формы произносимого слитно (*sāmhita-pāṭha*) и раздельно (*padapāṭha*) ведийского текста, но и ряд наставлений по фонетике, частью довольно древних, частью совсем недавнего происхождения — пратишакья и шикша. Из трактатов по этимологии (*нирукта*) сохранился вытеснивший своих предшественников комментарий знаменитого Яски. Точно так же в области грамматики (*вйакarana* — «анализ») старые труды уступают место «Восьми разделам» (*Aṣṭādhyāyī*) Панини [между VI и IV вв. до христ. эры], к-рый устанавливает классическую форму санскрита. Но вместе с тем грамматика Панини отражает весьма существенные изменения социального субстрата древнеиндийского яз.

В ведийскую эпоху тип древнеиндийского яз., поэтическое преломление к-рого дано в гимнах Риг-веды, засвидетельствован только на северо-западе Индии. Но уже для эпохи создания остальных вед и брахман можно утверждать его укрепление на верховьях Ганга. Дальнейшее распространение приводит во II в. до христ. эры к окончательному укреплению индо-арийского во всей области между Гималаями и Виндхья, в так наз. «арьяварта». Но еще раньше, по крайней мере с VII в. до христ. эры, культура и язык брахманизма проникают и в Декан, северо-западная часть которого в конце концов становится арийской. В Декане процветают ведийские школы, создаются многочисленные сутры, культивируют язык грамматики. Социально-диалектический характер древнеиндийского яз. в районе языков высокой культуры — языков

дравидских — выступает особенно четко в смешанных санскритско-дравидских надписях: обычно в этих надписях поэтические формулы составляются на санскрите, деловая же, фактическая часть записи — на дравидских яз.

Древне- и среднеиндийские наречия проникают на остров Цейлон. Дальнейшая экспансия на восток и юго-восток заносит санскрит на Зундские острова, Борнео, Яву (где языком поэзии — *кави* и становится усвоенный санскритскую лексику искусственный язык), в древние царства Чампа (с IV в. до христ. эры по XI в., когда его начинают вытеснять местный яз.) и Камбоджа [с VI в. христ. эры]; и здесь своеобразное распределение местной и санскритской лексики в смешанных надписях свидетельствует о специфическом характере заимствуемого социального диалекта. Наконец буддизм заносит древне- и среднеиндийские тексты в Центральную Азию, Тибет, Китай и Японию.

Параллельно с экспансией локальной наблюдается экспансия социальная. Первоначально древнеиндийский яз. засвидетельствован как социальный диалект жречества и его лит-ры. Военная аристократия — каста кшатриев, не говоря уже о низших кастах, — пользуется среднеиндийскими наречиями (существование к-рых, как указывалось выше, приходится предположить уже в ведийскую эпоху). Все документы княжеских канцелярий и декреты царей (начиная с древнейших дошедших до нас надписей царя Ашэки — III в. до христ. эры) пишутся на среднеиндийских наречиях. На среднеиндийских наречиях выступают и великие религиозные реформаторы — Махавира и Гаутама Буддха — в эпоху обострения противоречий между жречеством и феодальной аристократией, идеологами которой они являются.

В дальнейшем однако наблюдается со стороны этих же слоев общества стремление овладеть социальным диалектом высшей касты, сделать его орудием и своей культуры. Так начинается санскритизация буддийской и, позднее, джайнской лит-ры. Так расцветает светская лит-ра на классическом санскрите.

Процесс освоения санскрита — социального диалекта наследственного жречества — другими классами осуществляется не сразу и находит себе отражение как в буддийской лит-ре (так наз. «диалект гатха» — санскритизированный пали вставных строф канонических произведений северного буддизма), так и в героическом эпосе феодальной аристократии; как справедливо указывает Вакернагель, архаизмы «Махабхараты» и «Рамаяны» — не столько архаизмы в собственном значении, сколько диалектизмы, отражающие освоение санскрита новым социальным слоем, исходящим в своем пользовании формами лит-ого яз. из привычных форм среднеиндийских наречий.

Сосуществование санскрита и среднеиндийских, а позднее и новоиндийских наречий, сосуществование, нашедшее себе отражение в законе индийской драматургии, ограничивающем на сцене пользование санскритом богами, брахманами и царями и распределяющем между остальными действующими лицами различные формы среднеиндийских наречий, — ведет к постоянному проникновению в санскрит классической и послеклассической эпохи диалектизмов — в частности к значительному обеднению грамматических форм и лексики

групп согласных, значительным обеднением грамматических форм. Общий переход от синтетического строя древнеиндийского яз. к аналитическому завершается в языках н о в о и н д и й с к и х, выступающих в качестве лит-ых с конца первого тысячелетия христ. эры. Лит-ое преломление переходной фазы от среднеиндийских наречий к новоиндийским носит у индийских грамматиков название а п а б х р а н ш а. Апабхрانشа является нормализованным компромиссом ряда местных диалектов (deçabhaṣā или grāmyabhāṣā).

Образец санскритской рукописи

एनिप्रदीप्यत्रुप्रश्रितः॥ किंस्वामिनापि मंत्रिणः प्रत्यक्षः प्रष्टव्यः॥ पुष्टपुचतपुकिंकानामनाहि
नाहितंम्रायावातिहितं॥ न सर्वस्वयं विचारणीयं॥ यतः कदाचिद्यथास्थापितमपि वसुमतित्रांयाः
नृप्यादश्यत॥ उक्तं च॥ तलवत्हरयतायामवाद्यातादृशवादिव॥ नतनेविद्यतायात्रिनेखायातकुना
शनः॥ अणिस॥ अस्याः सद्यसकाशः सयाद्यासयुक्तपिणः॥ दृश्यं तविविभना वांस्माद्युक्तं परीक्षा॥ त
तस्मात्पगतनायनचयनपदनिहितंस्वामिनातत्रापेव नप्रच्यतयं॥ यतः कारणात्क्षेत्र्यादिस्व
यसिद्धयविविचवाक्त्रिः कार्यमिचथाहितमच्येत्स्वामिनानिवेद्यति॥ तस्मादालोच्यस्वामिना
कार्यमिवाष्टयं उक्तं च॥ पुष्टिगानैरसददिवारितंस्वयं वबुद्ध्या प्रविविंतिताहं संकततिकायं र्वु
यः स बुद्धिमानसपुलक्ष्याशसां वनाजनं॥ तस्मात्परवचनं प्रथादाय बुद्धिनास्वामिनास्वयं
प्रवचनायं॥ ये सर्वे धिवपुरुषांस्तत्र मवक्ष्यद्विनाहितवचनात्तरकालपरिणामं स्वविचार्य अ
नादाय बुद्धिनास्वामिनास्वयमव बुद्धिमता सर्वकार्यज्ञातंसदेव प्रच्यतयति॥ समाहंत

१८

Письмо деванагари

разговорной формы санскрита. С этим и борется, с одной стороны, грамматика, комментирующая ставшего каноническим Панини, с другой — ученая поэзия классической и послеклассической эпох.

Грамматической обработке подвергаются и среднеиндийские наречия, которые индийская традиция противопоставляет «упорядоченному языку» — санскриту — как «языки естественные», prakṛta — пракриты. Важнейшие из пракритов — арша, махараштри, шьяурасени, магадхи. Практики однако не являются точным отображением существовавших в народных массах среднеиндийских наречий, но их преломлением в культовом или литературном языке. Культовым яз. является и другое, дошедшее до нас в многочисленных памятниках буддийской лит-ры среднеиндийское наречие — пали. Огромная экспансия буддизма среди иноязычных народов вызывает потребность в филологической кодификации и этого языка, являющегося своего рода компромиссом нескольких диалектов.

Все среднеиндийские наречия характеризуются по сравнению с древнеиндийскими упрощением фонетической системы, широким развитием церебрализма и ассимиляцией

Сосуществование в течение столетий санскрита и новоиндийских наречий, сказавшееся, как указывалось выше, и на развитии санскрита, наложило глубокий отпечаток на лит-ые формы новоиндийских яз., лексика к-рых массово обогащается заимствованиями из санскрита. Лишь после утраты Индией независимости наблюдается — в особенности в яз. индусов-мусульман, о чем ниже, — значительное влияние на новоиндийские яз. персидско й (и через персидскую — арабской) лексики; персидский яз. оспаривает у санскрита роль социального диалекта господствующих классов. В новейшее время в очень слабой форме то же наблюдается и по отношению к а н г л и й с к о м у яз.

Современные новоиндийские яз. распадутся на следующие основные группы. На крайнем северо-западе, в предгорьях Памира, представлены так наз. гималайские диалекты: на западе — говоры Кафиристана и веронский, в центре — к х о в а р с к и й, на востоке — говоры Кохистана и Кашмира; на базе последних содался к а ш м и р с к и й лит-ый яз., проникнутый большим количеством иранизмов и санскритизмов.

Западная группа новоиндийских яз. включает: западно-пенджабский,

синдхи, южный говор к-рого лег в основу лит-ого яз. синдхи, гуджераги, литература которого восходит к XV в., маратский, засвидетельствованный в памятниках с начала XII в., и говоры переходные между гуджераги и хиндустани: бхиль и раджастан, важнейшим из к-рых является марвари.

В центральную группу новоиндийских яз. входят: собственно пенджабский, яз. сикхов, занесенный ими далеко за пределы Индии; пахари — наиболее северный из центральной группы, западный хинди, восточный хинди и бихари. Из этих яз. особое значение имеет западный хинди, один из говоров к-рого — хиндустани — лег в основу смешанного персидско-индийского наречия, зародившегося в XII в. в центре мусульманского владычества, на базарах и в лагерях около Дели (отсюда его название «урду» — «язык лагеря») и играющего в настоящее время роль международного яз. в северной Индии. Лит.-ая форма урду, развивающаяся в XVI в., пропитана персиянизмами и пользуется арабским алфавитом; как реакция против нее в новейшее время в индуистских кругах создается другая лит.-ая форма того же хиндустани — хинди, проникнутая санскритизмами и пользующаяся индийским алфавитом.

Восточная группа новоиндийских языков включает ассамский, ория и бенгальский, обладающие богатой и древнеписьменной литературой. К новоиндийским яз. следует еще отнести сингалский, развившийся на острове Цейлоне на базе среднеиндийского, и цыганский, вынесенный за пределы Индии с V века христ. эры. Подробнее об отдельных новоиндийских яз. см. *соответствующие статьи*.

Графика. Если оставить в стороне нерасшифрованные надписи IV тысячелетия до христ. эры, найденные в Mohenjo Dago и Нагарра, то древнейшие письменные памятники Индии относятся к значительно более позднему периоду: это — надписи знаменитого покровителя буддизма, царя Ашэки [середина III в. до христ. эры].

В надписях царя Ашэки представлены оба основных типа древнеиндийского письма: идущая справа налево кхароштки и идущая слева направо брахми. Первый тип письма возникает на базе арамейского алфавита на северо-западе Индии, в области, находившейся в V веке до христ. эры в политической зависимости от Персии, следовательно в районе среднеиранской культуры; в III в. христ. эры кхароштки исчезает из употребления. Второй тип древнеиндийского письма — брахми, к к-рому восходят все позднейшие формы индийских алфавитов, представляет собой переработку древнесемитского алфавита, приспособленного к звукам древнеиндийского яз.; классификация букв по фонетическому принципу, так же как и

внесенные в алфавит изменения свидетельствуют о произведенной над ним большой лингвистической работе.

К началу христ. эры устанавливаются два основных типа брахми — северный и южный. Северная форма брахми легла в основу многочисленных позднейших алфавитов, из к-рых наиболее важным является начерк «деванагаари», — обычная форма письма для санскритских и пракритских текстов. С деванагари тесно связаны алфавиты бенгальский, ория, гуджераги и ряд других, а также алфавит тибетский. К северным формам брахми восходят и начерки палийских текстов, откуда современная форма бирманского, сямского, яванского и цейлонского письма.

К южной форме брахми восходят алфавиты древнеписьменных дравидских яз. — телугу, канарский, тамильский и др.

Наряду с этими освоенными формами письма в Индии встречается и применение чуждых алфавитов; так, в северной Индии были найдены монеты с греческими письменами; несторианские миссионеры создают сирийско-малабарское письмо, ислам довольно широко распространяет применение письма арабского; в новейшее время делаются попытки применения латинского алфавита.

Библиография: Лит-ра по древнеиндийскому яз. очень велика; основное пособие по древне- и среднеиндийским яз. и реалиям — «Grundriss d. indo-arischen Philologies», Strassb., 1896; кроме того по древнеиндийскому: Wackernagel J., *Altindische Grammatik*, Göttingen, 1896 (там же библиография более старой лит-ры); Whitney W. D., *Sanskrit grammar*; Thumb A., *Grammatik d. Sanskritsprache*; по пали: Henry V., *Précis de grammaire pâli*, 1904; по новоиндийским наречиям: Grierson G. A., *The linguistic survey of India*, Calc., 1919; Его же, *The languages of India*, Calc., 1903; Веамес А., *A comparative grammar of the modern Aryan languages of India*, Lond., 1872; по дравидским яз.: Calwale L., *A comparative grammar of the dravidian or south-indian family of languages*, 1913; Bloch J., *Les langues du monde*, 1924 (см. также статьи по отдельным яз.). По грамматической лит-ре Индии: Liebieh, *Zur Einführung in die indische einheimische Sprachwissenschaft* («Sitz. d. Heidelb. Akad.»—1919—1920); библиография грамматической лит-ры дает также общие истории древнеиндийской лит-ры (см.) по древнеиндийской графике: Bühler G., *Indische Paläographie in упомянутом выше «Grundr. d. indo-ar. Philologies»*. P. Шор

ИНДО-ЕВРОПЕЙСКАЯ ГРУППА ЯЗ. — [или ариоевропейская, или индо-германская] объединяет следующие языки и языковые группы: тохарский, армянскую, албанский, греческий, индийскую, иранскую, итальянскую, кельтскую, германскую, балтийскую и славянскую.

Единство группы, указания на которое встречаются у языковедов XVIII в. (Кёрду, 1767), было установлено для большей части ее в начале XIX в. Фр. Боппом на основании тождества морфологической системы и известной части словаря древнейших представителей каждой группы. Методы сведения к единству, выработанные на материале И.-е. яз., составляют основной предмет теоретического языкознания на протяжении XIX в. В сущности, до новейшего времени история индо-европестики

совпадает с историей лингвистических теорий (см. «Языковедение»). Проблема взаимоотношения отдельных групп И.-е. яз. между собой получала неоднократно различные разрешения. Теория «генеалогического древа», сводящая развитие яз. к распаду более древнего языкового единства (праязыка) на обособленные диалекты (ветви) и не учитывающая так. обр. фактора языкового сращения, объясняет большую близость между некоторыми языковыми группами эпохой их совместного существования после выделения их из индо-европейского праединства и сводит так. обр. общие их особенности к существованию промежуточных «праязыков»; такие эпохи совместного существования принимаются обычно для яз. индо-иранских, балтийско-славянских, а некоторыми лингвистами также для языков кельтско-италийских или кельтско-германских.

«Теория волн», выдвинутая в последней четверти XIX в. Йог. Шмидтом, пытается приложить к разрешению проблемы взаимоотношения И.-е. яз. метод изоглосс, устанавливая особые границы для распространения каждой отдельной языковой особенности в пределах всей группы.

Позднее все более выдвигается вопрос о той протоязыковой базе, на которой наслылись индо-европейские яз. и к-рая отразилась в специфических особенностях отдельных яз. и языковых групп: смешанный характер большинства И.-е. яз. (напр. наличие яфетической протоязыковой базы для армянских, дравидских — для индийских яз.) не подлежит сомнению. В этом отношении весьма интересны указания академика Н. Я. Марра на глубокие связи И.-е. яз. с яфетическим средиземноморским миром, позволяющие рассматривать их лишь как особый этап в развитии яфетических яз., связанный с крупным хозяйственным переворотом (яз. протомедийской системы).

Наибольшие результаты в смысле сведения И.-е. яз. к предполагаемому единству достигнуты в области фонетики и отчасти морфологии; по одному из наиболее характерных признаков — соответствиям звуков «к» — И.-е. яз. делятся на две большие группы: группу *satem* и группу *centum*. К первой относятся яз. индо-иранские, балтийско-славянские, албанский и армянские, к последней — все остальные. Напротив, в области синтаксиса и семасиологии И.-е. яз. применение тех же методов сведения к единству дало незначительные результаты.

Очень спорными остаются достижения индо-европейской «лингвистической палеонтологии», пытающейся восстановить по языковым данным *realia* древнейшего периода индо-европейской культуры и установить прародину «индо-европейцев» (сперва в Азии, позднее в Европе); здесь показательно, что новейшие исследователи уже не решаются говорить о племенной или

расовой культуре индо-европейцев и заменяют ее понятием «национальной» культуры.

Библиография: П. Bechtel Fr., Die Hauptprobleme der indo-germanischen Lautlehre seit Schleicher, 1892; F r u g m a n n K. u. Delbrück B., Grundriss d. vergleichenden Grammatik d. indo-german. Sprachen, 2, 1897, и др.; F r u g m a n n K., Kurze vergleichende Grammatik d. indo-german. Sprachen, 1904; Meillet K., Introduction à l'étude compar. d. langues indo-européennes, 4, 1915; Delbrück B., Einleitung in das Sprachstudium d. indo-german. Sprachen, 6, 1920; Schrynen J., Einführung in das Studium der indo-germanischen Sprachwissenschaft, 1921; Vendryes J., Les langues du monde, 1924 (статья); Ег о ж е, Reallexicon d. indo-german. Altertumskunde, 1920; Fieck A., Vergleichendes Wörterbuch d. indo-german. Sprachen, 3, 1874; Walde A., Etimologisches Wörterbuch d. indo-german. Sprachen; Ф о р т у н а т о в Ф., Краткий очерк сравнительной фонетики индо-европейских языков, II, 1922; Богородицкий В. А., Сравнительная грамматика арио-европейских языков, Казань, 1914; К у р я в с к и й, Сравнительная грамматика арио-европейских языков; П о р ж е в с к и й В., Очерк сравнительной фонетики древнеиндийского, греческого, латинского и старославянского яз., М., 1912; Ег о ж е, Очерк сравнительной морфологии; Schröder O., Sprachvergleichung und Urgeschichte, 2, 1906—1907 (русск. перев., 1913); М е ш а н о в И., Введение в яфетологию, Л., 1929 (подр. библи.). М а р р Н., акад., Индо-европейские языки средиземноморья, Д. А. Н., 1924; Ег о ж е, Классифицированный перечень работ по яфетологии, Л., 1926.

III. Систематическая библиография: Streitberg W., Geschichte d. indo-german. Sprachwissenschaft, 1916; Anzeiger für indo-german. Sprach- und Altertumskunde (приложение «Indo-german. Forschungen», 1891); «Bulletin de la société de Linguistique», P., с 1868; «Indo-germanisches Jahrbuch», с 1914. P. III.

ИНДО-ИРАНСКИЕ ЯЗЫКИ, или АРИЙСКИЕ [от «arya» — имени, которым обозначали себя древние народы Индии и Ирана] — представляют особую группу (ветвь) индо-европейских яз. (см.). Необычайная близость всей грамматической системы и словаря и строгое постоянство звуковых соответствий в древнейших представителях индо-арийских и иранских языков (наречия Вед, Авесты и древнеперсидской клинописи) дали основания ряду ученых выдвинуть теорию эпохи общего существования индо-иранских яз. Согласно этому воззрению индо-иранский «праязык», существовавший некоторое время как единая речь индо-иранского «пранарода», впоследствии, с распадением последнего на ветви индийскую и иранскую, в свою очередь распался на «праязыки» — индийский и иранский (или на «праиндийский» и «праиранский»), к-рые уже и явились ближайшими родоначальниками отдельных индийских и иранских языков, известных в историческую эпоху (см. «Индийские языки», «Иранские языки»).

Первым, кто попытался дать, базируясь на языковых данных, наиболее полную картину культурного состояния индо-иранского народа в эпоху его совместной жизни, был известный иранист, проф. Фр. Шпигель. Так, он указал на ряд общих, исключительно индо-иранцам принадлежащих терминов, которые относятся к различным областям культуры: религиозному культу (термины, обозначающие божества, мифологические существа и т. д.), военному делу и т. д. Близость И.-И. яз. настолько велика, что теория происхождения их от общего родоначальника до настоящего времени почти не вызвала критики.

Библиография: Критика теории индо-иранского праединства намечается у акад. Н. Я. М а р р а, Из доистории Индии и Вол-Камья по названиям городов (опит формального ана-

лиза), «Восточные записки», т. I, Л., 1927, стр. 223—234 и др.; Spiegel Fr., Die arische Periode und ihre Zustände, Lpz., 1887; Pizzi, Paralleli indo-iranici, «Giornale della Società Asiatica Italiana», 1893, VII, и др.; Bartholomae Chr., Grundriss d. iranischen Philologie, B. I., Abt. 1, Straßburg, 1895—1901, S. 1—151; Zachariae T., Kleine Schriften zur indischen Philologie, zur vergleichenden Literaturgeschichte, zur vergleichenden Volkskunde, 1920; Winkler H., Die altarische Völker- und Sprachenwelt, 1921; Braun T. A. und Marr N. J., Japhetische Studien zur Sprache und Kultur Eurasiens, Berlin, 1922. *П. З. Мерианц*

ИНДУСТАНИ, или ХИНДУСТАНИ [Hindūstāni, Hindostāni] — весьма распространенный среди европейских ученых термин, обнимающий два новоиндийских яз. — урду и хинди, почти совпадающие по своей грамматической структуре, но существенно различающиеся своим словарным составом. На каждом из них имеется богатая лит-ра. См. «Урду» и «Хинди».

IN MEDIAS RES [латинское «в середине дела»] — термин традиционной поэтики, обозначающий начало действия или повествования с центрального эпизода фабулы (его завязки или даже одной из перипетий) без предварения его экспозицией и Vorgeschichte, излагаемыми от лица автора или вводимыми в монологах и диалогах действующих лиц; фабула не обрамляется при этом описаниями, рассуждениями и пр. неповествовательным материалом.

I. м. г. принадлежит к числу композиционных форм, усиливающих Spannung динамичностью изложения, экономных изобразительных средств устранением второстепенных действующих лиц и сосредоточивающих внимание на основном действии. В драматургии введение начала I. м. г. тесно связано с борьбой за единство действия (классицизм против средневековья и барокко). См. статью «Композиция».

ИНОСКАЗАНИЕ — применяемый иногда в русской поэтике перевод термина «аллегория» (см.).

ИНСТИТУТ (ГОСУДАРСТВЕННЫЙ) ИСТОРИИ ИСКУССТВ [сокращенно — ГИИИ] — научно-исследовательское учреждение, находящееся в Ленинграде, ставящее целью: «а) научное исследование в области истории, социологии и теории всех видов искусств; б) изучение с научной стороны всех вызываемых государственными потребностями вопросов искусствоведения; в) подготовку научных работников по всем дисциплинам, изучаемым И.; г) популяризацию этих знаний в области научных дисциплин» (§ 1 Устава). И. перестроен из частного высшего учебного заведения (по изо-искусству), основанного в 1912 В. Зубовым. В 1920 И. превращается в высшее учебное заведение по истории искусств с четырьмя факультетами — изобразительного, музыкального, театрального и словесного искусств; в 1921 — в научно-исследовательский И. с соответствующими разрядами, а затем отделами, взамен факультетов. При каждом из отделов имеются комитеты по современному искусству и сеть научно-вспомогательных учреждений.

по ЛИТО — Кабинет изучения звучащей художественной речи, Литературный архив, Фольклорный архив.

В деятельности И. необходимо отметить три комплексные искусствоведческие экспедиции для изучения крестьянского искусства Севера, где было собрано множество весьма ценного материала по крестьянскому искусству и быту: былины, причитаний, обрядов, сказок, песен, материалов по суевериям, заговорам, играм, танцам, самодеятельному театру и проч. В трудах И., как и во всей его работе, до сих пор почти не нашел своего применения марксистский метод. Особенно это относится к ЛИТО, в к-ром сосредоточились виднейшие представители формальной школы (см. «Методы литературоведения»): Жирмунский, Тынянов, Эйхенбаум, Виноградов, Шкловский, Бернштейн, Энгельгардт и др. Из 26 тт., выпущенных лит-ым отделом И., имеется только один сборник марксистского направления. Объектом изучения служило гл. обр. творчество футуристов, конструктивистов, попутчиков, пролетарские же писатели внимания исследователей до сих пор почти не привлекали.

Обследование правительственной комиссии, произведенное в конце 1929, констатировало, что институт представляет «гнездо враждебной пролетариату идеологии». Это вынудило Главнауку к изменению характера работы И. В последнее время в И. влиты кадры марксистов и ведется подготовка к решительной реорганизации Института.

Библиография: Государственный институт истории искусства, 1912—1927, изд. «Academia», Л., 1927 (Отчет о деятельности отделов, комитетов, научно-вспомогательных учреждений, библиотек и курсов Института за время с 1 окт. 1923 по 1 янв. 1927; отчет о работе Института до 1 окт. 1923 опубликован в приложении к сб. «Задачи и методы изучения искусства», изд. «Academia», Л., 1923; сб. «Поэтика», IV, Л., 1928, со списком изданий Отдела словесных искусств и научных работ с 1/1 1928 по 1/1 1928). *Т. Удмылова*

ИНСТИТУТ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО. — Научно-исследовательский институт литературоведения в УССР (Харьков), основанный в 1926. И. Т. Ш. первоначально ставил своей задачей собирание и изучение материалов по истории новой украинской лит-ры (начиная с Котляревского) и литературно-общественной жизни. В центре его работы ставилось изучение жизни и творчества Тараса Шевченко. За время своего существования И. Т. Ш. собрал обширные коллекции материалов о целом ряде украинских писателей, а также лит-ых организаций Украины и присоединил к ним несколько значительных собраний рукописей (как напр. бывшей Фундаментальной библиотеки Харьковского университета, Полтавского государственного музея и др.). Особое внимание было обращено на шевченковскую коллекцию, которая благодаря материалам, переданным из музеев и библиотек РСФСР и Украины, в настоящее время занимает едва ли не первое место среди существовавших раньше аналогичных коллекций. Научно-исследовательская

работа Института благодаря реорганизации сети научно-исследовательских учреждений в УССР была расширена против ранее намеченного плана. К И. Т. Ш. присоединились научно-исследовательские литературоведческие кафедры — И. Т. Ш. преобразовался во Всеукраинский институт литературоведения. Эта реорганизация не только расширила круг исследовательских интересов И. Т. Ш., но и выдвинула перед ним задачу подготовки кадров литературоведов-исследователей и преподавателей. Особенно актуальными становятся проблемы методологии. Считая своей основной задачей применение марксо-ленинского метода в литературоведении, И. Т. Ш. однако пытается привлечь к своей работе и отдельных ученых-литературоведов, не совсем еще расставшихся с эклектическими или упрощенско-социалистическими взглядами, и перевоспитать их путем коллективной проработки основных проблем научного литературоведения.

Организационно И. Т. Ш. делится на ряд кабинетов, охватывающих отдельные периоды украинской литературы (включая и советский период). В особый кабинет выделено всестороннее изучение Шевченко; кроме того следует отметить кабинеты: методологии, сравнительного изучения лит-ры и библиографии. Филиалы И. Т. Ш. находятся в Киеве и Одессе; киевский филиал И. Т. Ш. организовал специальный Шевченковский музей в доме, где жил Шевченко в 1846.

Печатными органами И. Т. Ш. являются: журнал «Лит-ый архив», шевченковские ежегодники; кроме того отдельными кабинетами издан и готовится к печати длинный ряд специальных сборников. Придавая большое значение популяризации украинской лит-ры среди широких масс трудящихся, И. Т. Ш. издает значительное количество произведений украинских писателей со вступительными заметками и пояснениями. Наконец в издании И. Т. Ш. выходят полные собрания произведений украинских классиков (Т. Шевченко, П. Гулак-Артемовский, Г. Квитко-Основьяненко, П. Кулиш, А. Стороженько и др.). Общее количество изданных книг за все время существования И. Т. Ш. достигает 60; некоторые книги вышли вторым и третьим изданием.

Близко связанным с рабочей общественностью, И. Т. Ш. силами своих аспирантов ведет значительную политико-просветительную работу.

Библиография: Айзеншток И., Организация шевченковизма, Харьков, 1928; Десняк В., Культурный традици и шевченковизма в наши дни, «Критика», 1928, № 3; Скрипник М. О., Актуальні завдання українського літературознавства, «Критика», 1929, № 4.

И. Айзеншток

ИНСТРУМЕНТОВКА — см. «Фоника».

ИНСЦЕНИРОВКА — в широком смысле, сценическое оформление лит-ого текста, закрепленного в определенной форме и не допускающего импровизации. В этом смысле

И. связана с эволюцией от театра действенно-игрового, площадного, предшествовавшего Шекспиру, от анонимной в большинстве драматургии, через шекспировский (и соответствовавший ему по стилю и времени испанский театр конца XVI — начала XVII века), являющийся переходной формой, — к театру лит-ому; от хоть и писанного, но вольного сценария — к пьесе-книге; от коллективного авторства кочующих комедиантских «банд» — к индивидуализированному, персонафицированному автору. Близость театра к лит-ре, включившей драму в систему поэтики как один из разделов ее, очень частое совмещение в одном лице романиста и драматурга не могло не привести к внедрению одного жанра в другой. Качественность драматургии стала определяться ее «литературностью».

Отсюда — возможность И. в более узком смысле, а именно: непосредственное приспособление к сцене произведения, написанного в повествовательной форме. Приспособление это может быть произведено как автором, так и другим лицом. Александр Дюма-сын приспособил для сцены свой роман «Дама с камелиями», Золя — роман «Тереза Ракен» и др. Инсценировка может заключать в себе переделку повествовательного произведения в интересах сценичности. Такую переделку пушкинской «Пиковой дамы» мы имеем напр. в одноименной опере Чайковского. У Пушкина герой повести, Герман, остается жить (сходит с ума), в опере он умирает. Иногда переделка простирается так далеко, что вызывает формулировки «сюжет заимствован», «сюжет отчасти заимствован», давшие переделывателю широкий простор приспособления в смысле общей сценичности и выпуклости отдельных ролей. Таковы обильные переделки для сцены Виктора Крылова (в том числе бывшая долго репертуарно популярной переделка романа Достоевского — «Идиот»).

С расцветом Московского художественного театра требования к И. повысились в смысле точного соблюдения авторского текста и отказа от «переделок». И. стали выдвигать из инсценируемого литературного произведения ту или иную часть сюжетной ткани, ту или иную фигуру или цепь событий, ограничиваясь подбором для этого нужных мест повести или романа, зато сохраняя их во всей неприкосновенности. Таковы И. Достоевского и Толстого в Московском художественном театре («Братья Карамазовы», «Бесы», «Село Степанчиково» и «Воскресение»), предполагающие в зрителе хорошее знакомство с текстом инсценируемого произведения в его целом.

В наши дни большое место в репертуаре советских театров занимают сделанные самими авторами И. их беллетристических произведений («Бронепоезд» Иванова, «Растратчики» Катаева, «Барсуки» Леонова и др.) и переделки («Наталья Тарпова» Семенова,

«Заговор чувств» Олеси, «Инженер Мерц Никulina и др.).

Под И. понимается еще и лит-ая обработка в сценических приемах материала, имеющего общественное значение, в целях эмоционального воздействия и пропаганды (инсценированный суд, отчет, инсценированная газета и т. п.).

Эм. Вескин

ИНТЕНСА — см. «Ритмика».

ИНТЕРЛЮДИЯ — см. «Интермедия».

ИНТЕРМЕДИЯ — комические сценки, вставляемые между действиями основной пьесы. Через И., называвшиеся еще интерлюдиями (от латинского слова *ludus* — игра), в средние века проникает в мистиери светское начало, постепенно разлагавшее сюжет духовной драмы обличительно-шутовским жанром. Позже такие разрозненные сценки объединяются даже в небольшие комедийные пьески, разыгрываемые между действиями драмы или оперы. И. знала уже в XVII столетии и русская школьная драма Киевской духовной академии, где они назывались «междувброшенные забавные игральщица». Но особое распространение как театрально-литературный жанр они получили в России в XVIII столетии, после того как Петербург в 1733 — 1735 посетила труппа итальянских комедиантов под управлением Аволия, дававшая представления при дворе Анны Иоанновны (публичного театра тогда еще не существовало). «Их репертуар, — говорит П. О. Морозов в своей «Истории русского театра», — состоял из веселых комедий и И., к-рые чрезвычайно нравились императрице, потому что обыкновенно кончались потасовкой и палочными ударами». На русский яз. их переводил Тредьяковский. Для самой императрицы либретто составлялось академиком Штелиным на немецком яз. В жанре И. были сценки в характере *commedia dell'arte*. В «Примечаниях на Ведомости» 1738 дается такое объяснение появления И. в Италии: «Тамошним жителям, к-рые всегда только о новых веселых стараяются, показалась совершенная (серьезная — Э. Б.) опера уже чрезмерно важна. Надобно было нечто вымышлять, чтобы зрителей, к-рые представляемыми пристрастиями в особливое чувствие приводятся, во время самого действия могло несколько успокоить и при важных размышлениях увеселить некоторыми шутками. В самую оперу того примешивать без умаления ее красоты было не можно. Того ради выдумали новое представление, к-рое до оперы весьма не надлежит, но имеет особливое веселое содержание и может иногда на две, а иногда и на три части разделено быть. В таких И. выходят обыкновенно только две персоны, а именно буффо и буффа, к-рые какой-нибудь веселый случай представляют ариями и речитативами и чрез то как зрителям, так и оперистам дают время к успокоению от важных представлений». Всего шире развил жанр И. английский театр. «Слово интерлюдия, — говорит Ал. Веселовский, —

рано делается в Англии чем-то вроде синонима драмы вообще; в привилегиях, выданных в разное время бродячим труппам актеров, как равно и в запрещениях, нередко налагаемых на свободное занятие их ремеслом, И. упоминается как особый род драматических, а именно, светских произведений. При дворе Генриха VII находилась целая труппа актеров, посвятивших себя исполнению одних интерлюдий; их отличительным именем было «The players of interludes». В патенте, данном в 1603 Шекспиру с товарищами, И. все еще упоминаются наряду с комедиями, трагедиями и «историями». Из авторов старинных английских И. XVI в. известен Джон Гейвуд (см.). В настоящее время И. называют вставные сценки между актами основной пьесы (напр. И. в постановке в московском театре им. Вахтангова пьесы Гоцци «Принцесса Турандот») или даже по ходу самой пьесы в тексте ее (напр. И.-пастораль «Исповедь пастушки» в опере Чайковского «Пиковая дама» или арлекинада в опере Леонковалло «Паяцы»).

Библиография: Пекаровский П. П., История Академии наук, т. I, 1870, и т. II, 1873; Веселовский Ал., Старинный театр в Европе, 1870; Морозов П. О., История русского театра, 1889; Силовский В. В., Итальянский театр в С.-Петербурге при Анне Иоанновне, «Русская старина», 1900; Перетц В. Н., Итальянская интермедия 1730-х гг. в стихотворном переводе; Ероже, Итальянская комедия и интермедия, представленные при дворе Анны Иоанновны в 1733 — 1735 гг.

Эм. Вескин

«ИНТЕРНАЦИОНАЛ» [*L'Internationale*] — международный гимн трудящихся, с Октябрьской революцией — советский гимн.

Слова «И.» написаны в июне 1875 в Париже французским поэтом-шансонье, социалистом Эженом Потье (см.), под свежим впечатлением разгрома Коммуны, членом которой он состоял и за которую он дрался до конца на баррикадах. Потье писал «И.» в то время, когда, до бегства в Лондон, ему пришлось скрываться в Париже. В сборнике песен Потье «*Chants Révolutionnaires*» [1887], где впоследствии «И.» был напечатан, он посвящен Лефрансу, со товарищу Потье по Коммуне, известному французскому социалисту (впоследствии автору «Воспоминаний революционеров» и «Очерков коммуналистического движения»).

В оригинале Потье «И.» состоит из 6 строф (восьмистиший) с одинаковым вступлением и заключением (четырёхстишием). Его текст — следующий:

L'INTERNATIONALE

Au citoyen Lefrançais
de la Commune

C'est la lutte finale:
Groupons-nous, et demain
L'Internationale
Sera le genre humain.

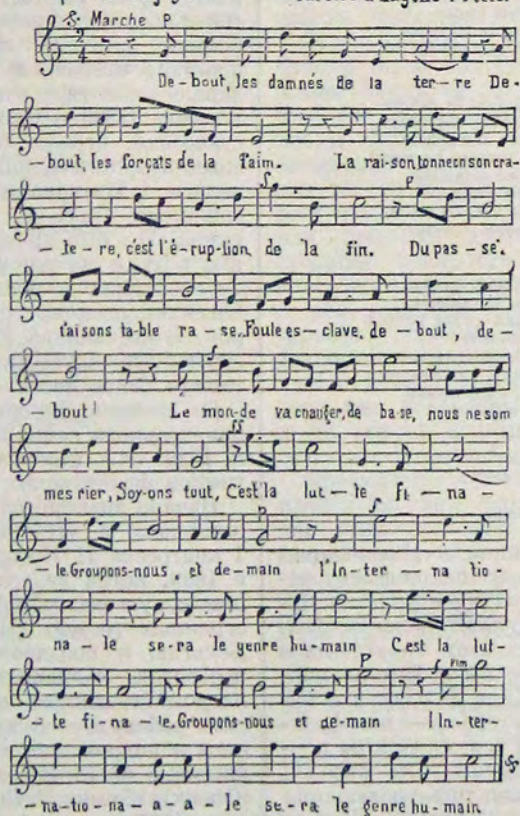
1

Debout! Les damnés de la terre!
Debout! Les forçats de la faim!
La raison tonne en son cratère:
C'est l'éruption de la fin.
Du passé faisons table rase,
Foule esclave, debout! debout!
Le monde va changer de base:
Nous ne sommes rien, soyons tout!

L'INTERNATIONALE

Musique de Degeyter

Paroles d'Eugène Pottier



De - bout, les damnés de la ter - re De -
- bout, les forçats de la faim. La rai - son, ton nez son cra -
- ie - re, c'est l'é - rup - tion de la fin. Du pas - sé.
t'aisons ta - ble ra - se. Foule es - clave, de - bout, de -
- bout! Le mon - de va chan - ger, de ba - se, nous ne som -
mes rien, Soy - ons tout, C'est la lut - te, fi - na -
- le. Groupons - nous, et de - main l'In - ter - na - tio -
na - le se - ra le genre hu - main. C'est la lut -
- te fi - na - le. Groupons - nous et de - main l'In - ter -
- na - tio - na - a - le se - ra le genre hu - main.

ГЕАР. НА ДЕРЕВЕ. В. ГОРИН.

Первое печатное издание «Интернационала» (Музей при Институте Маркса и Энгельса в Москве)

2

Il n'est de sauveurs suprêmes!
Ni Dieu, ni César, ni Tribun.
Producteurs, sauvons-nous nous-mêmes!
Décrétons le salut commun!
Pour que le voleur rende gorge,
Pour tirer l'esprit du cachot,
Soufflons nous mêmes notre forge,
Battons le fer quand il est chaud!

3

L'État comprime et la loi triche;
L'Impôt saigne le malheureux;
Nul devoir ne s'impose au riche;
Le droit du pauvre est un mot creux.
C'est assez languir en tutelle,
L'égalité veut d'autres lois;
«Pas de droits sans devoirs, — dit-elle,
Egaux, pas de devoirs sans droits!»

4

Hideux dans leur apothéose,
Les rois de la mine et du rail
Ont-ils jamais fait autre chose
Que dévaliser le travail?
Dans les coffres-forts de la bande
Ce qu'il a créé s'est fondu:
En décrétant qu'on le lui rende
Le peuple ne veut que son dû.

5

Les Rois nous soûlaient de fumées,
Paix entre nous, guerre aux tyrans,
Appliquons la grève aux armées,
Crosse en l'air et rompons les rangs!
S'ils s'obstinent, ces cannibales,
A faire de nous des héros,
Ils sauront bientôt que nos balles
Sont pour nos propres généraux.

6

Ouvriers, paysans, nous sommes
Le grand parti des travailleurs:
La terre n'appartient qu'aux hommes
L'oisif ira loger ailleurs.
Combien de nos chairs se repaissent!
Mais, si les corbeaux, les vautours,
Un de ces matins, disparaissent,
Le soleil brillera toujours!

C'est la lutte finale:
Groupons-nous, et demain
L'Internationale
Sera le genre humain.

«И.» является обращением к Интернационалу — Международному товариществу рабочих — и в то же время обращением к Интернационалу как будущему человечества. Он без сомнения отражает то огромное идейное влияние, к-рое имел Интернационал — первый камень для фундамента будущего общественного строя — на французских социалистов, а через них и на пролетарскую часть Коммуны. Он отразил те надежды, к-рые связывались уцелевшими пролетарскими бойцами Коммуны с Интернационалом.

«И.» стал гимном трудящихся и получил в этом виде международное распространение тогда, когда автора его вдохновенных строф, Потье, уже не было в живых [поэт умер 7/XI 1887]. Сборник стихов Потье «Chants Révolutionnaires» (Революционные песни), выпущенный в Париже его бывшими товарищами по Коммуне в 1887, незадолго до его смерти, был привезен в Лилль и передан организатору местного рабочего музыкально-певческого кружка «Lyre des Ouvriers» (Лиры рабочих), рабочему Пьеру Дегейтеру, родом бельгийцу, бывшему солдату

франко-прусской войны, сделавшему в 1871 попытку пробраться в Париж, чтобы присоединиться к коммунарам, но захваченному и отправленному немцами на север, где он и остался жить. Дегейтеру, составившему мелодий для рабочих песен (а также текстов для них), сразу бросился в глаза «И.» своим пафосом и ритмом, чрезвычайно подходящим для хоровой революционной песни, в к-рой ощущалась в то время большая потребность. Дегейтер в два дня сочинил музыку [1888], сделав вступление-заключение «C'est la lutte finale» рефреном к отдельным его строфам. В результате этого еще более был акцентирован революционный и интернациональный пафос «И.». Первое публичное исполнение «И.» состоялось в Лилле, на рабочем празднике, 23/VI 1888. Став хоровой песней, «И.» с этого времени быстро распространяется среди рабочих промышленных округов Северной Франции и становится их боевым кличем, привлекая «внимание» властей. Особенный повод для репрессий давала властям, в связи с «каторжными законами» [1893 — 1894], 5-я, антимилитаристическая, строфа «И.», созвучная той антимилитаристической кампании, которая велась I Интернационалом. Так, в 1894 социалист Госселен за издание (в Лилле) гимна «И.» был приговорен судом присяжных в Дуэ к тюремному заключению на 1 год по обвинению в призыве войск к неповиновению, дезертирству и убийству командиров. В песенниках стали выпускать в «И.» соответствующую часть пятой строфы, оставляя белое место.

Со времени Первого французского объединительного социалистического конгресса в 1899 «И.» фактически сделался общим гимном французских социалистов.

Начало знакомства международного пролетариата с «И.» восходит ко времени I конгресса II Интернационала в Париже в 1889, когда делегаты-гедисты, распевавшие новую песню, познакомили с ней иностранных гостей. «И.» перебрасывается в Бельгию и позднее — в соответствующих переводах, являющихся в известной мере плодом стихийного коллективного творчества рабочих, — в другие страны. Появились и подражания «И.» [так напр. «Internationale de Proletaires», слова Жака Геза (Gueux), музыка Г. Вейтса (H. Weyts, Брюссель, 1897)].

Автор музыки «И.», Пьер Дегейтер, не заботился о закреплении за собой авторского права. Потеряв на работе вследствие повреждения руки трудоспособность, Пьер Дегейтер между прочим занялся обработкой «И.» для фортепьяно. Однако, когда он вступил в переговоры с музыкальным издательством, его стали обвинять в плагиате: оказалось, что одно издательство уже выпустило «И.» с именем и портретом его брата, Адольфа Дегейтера. Судебная тяжба, начатая Пьером Дегейтером в целях реабилитации, продолжалась с 1909 по 1922. Буржуазной юстиции было выгодно

сохранять на имени автора «И.» печать плагиата. В Лилле Адольфу Дегейтеру, после его смерти, был даже в 1920 поставлен памятник как автору «И.». Между тем Адольф Дегейтер незадолго до смерти обратился из Лилля, занятого в то время германскими войсками, к суду и брату с письмами, в которых он признает авторство за Пьером Дегейтером. В 1928 80-летний Пьер Дегейтер посетил Москву.

В русском переводе, сделанном впервые А. Я. Коц (напечатан в с.-д. лондонских «Листках жизни», 1902, № 2), «И.» стал распространяться в эпоху предреволюционного нарастания рабочего движения, в первые годы XX века, в 3 строфах, соответствующих 1-й, 2-й и 6-й строфам французского текста. Текст и мелодия подверглись при этом некоторым изменениям (так, у Путье: «L'Internationale sera le genre humain» — в русском переводе: «С Интернационалом воспрянет род людской»). Вот этот русский текст «И.», закрепленный традицией распевания его рабочими массами:

«Вставай, просыпайся заспавшийся,
Весь мир голодных и рабов!
Кипит наш разум возмущенный
И в смертный бой вести готов.
Весь мир насилья мы разруим
До основания, а затем
Мы наш, мы новый мир построим:
Кто был ничем, тот станет всем!

Это будет последний
И решительный бой.
С Интернационалом
Воспрянет род людской!

Никто не даст нам избавленья —
Ни бог, ни царь и ни герой!
Добьемся мы освобожденья
Своею собственной рукой.
Чтоб свергнуть гнет рукой умелой,
Отвоевать свое добро, —
Вздувайте горы и куйте смело,
Пока железо горячо!

Это будет последний и т. д.

Лишь мы, работяги всемирной,
Великой армии труда,
Владеть землей имеем право
Но паразиты — никогда!
И если гром великий грянет
Над сворой псов и палачей, —
Для нас все так же солнце станет
Сиять огнем своих лучей.

Это будет последний и т. д.»

В этом трехстрофном переводе «И.» стал с Октябрьской революции советским гимном, причем вместо рефрена: «это будет последний и решительный бой» — стали петь: «это есть наш последний и решительный бой», — стихийный исторический корректив, внесенный в «И.» пролетарскими массами.

На призыв в 1918 Ю. Стеклова к русским писателям дать полный перевод «И.» появились новые его переводы — одни, восполняющие недостающие строфы (Ник. Теркин, Ал. Гудевич), другие — полностью новые (А. Зарницын, А. Тиртейский, Ив. Смирнов, С. Гусярлов, к к-рым позднее присоединился С. Зяичкин).

«Интернациональ» переведен на все европейские, некоторые азиатские яз. и на яз. многих народов, населяющих Советский Союз. Одним из наиболее ранних был

перевод его на еврейский яз. С. Ан—ским (см.) еще до 1900 (общепринятый еврейский текст — неизвестно чей, но без сомнения выкристализовавшийся в рабочих массах, — составлен позже). Некоторые из народов СССР имеют по несколько переводов «И.». На лучшие из них нередко объявлялись конкурсы. Без преувеличения можно сказать, что для ряда пробужденных Октябрьской революцией национальных литератур «И.» явился настоящей пробой сил. Так например мордовская газета «Якстере-Теште» (Красная звезда) устроила в 1926/27 и 1928 двукратный конкурс и напечатала, в результате последнего, несколько переводов «И.». В переводе «И.» на разные яз. заметную роль сыграли пролетарские поэты. Так, на армянском яз. среди других выделяется перевод «Интернационала», сделанный известным пролетарским поэтом Чаренцом.

Отдельные стихи «И.» отразили лозунги, брошенные в международное рабочее движение «Коммунистическим манифестом» и особенно программой I Интернационала. Своим значением международного пролетарского гимна «Интернационал» обязан заостренности его строф лозунгами, созвучными положениям научной теории рабочего движения, — идее экспроприации экспроприаторов, утверждению классового характера суда и государства и революционно-творческой роли пролетариата. Тезисом «освобождение рабочих должно быть делом самих рабочих» проникнуты замечательные строки: «Никто не даст нам избавленья — ни бог, ни царь и ни герой! Добьемся мы освобожденья своею собственной рукой».

Чрезвычайно умелое претворение этих идей в фигурах ораторской речи (обращение, воззвание и т. п.) делает «И.» образцом агитационной поэзии.

Библиография: I. Teker «И.»: Pottier Eugène, Chants Révolutionnaires (publié sous la direction de ses anciens collègues de la Commune de Paris), P., 1887, p. 15. Ноты «И.»: L'Internationale. Musique de Degenyter, paroles d'Eugène Pottier, Lille, Imprimerie ouvrière, s. a. Русск. переводы: кроме общепринятого текста другие переводы — Н. Теркина, А. Зарницына, А. Тиртейского — напечатаны в «Известиях ВЦИК», 1919, № 21 и 34, Ал. Гудевича, Ив. Смирнова, С. Гусярлова — в приложениях к книге Ю. Стеклова «Поэзия революционного социализма» (изд. 3-е, П., 1923), вместе с первыми; С. Зяичкина — в «Революционной поэзии на Западе», С. С. Зяичкина и Л. Е. Остроумова, М., 1927.

И. Стеглов Ю., Поэзия революционного социализма, изд. 3-е, П., 1923; Фриче В., Пролетарская поэзия, изд. 2-е, М., 1919; Вейс Лео, У автора «Интернационала» (перевод с немецк. из газеты «Rote Fahne» от 6/1 1927), в журн. «Музыка и революция», 1927, №№ 5—6; Из автобиографии П. Дегейтера и истории «Интернационала», в том же журнале 1928, № 7—8. Museux Ernest, Eugène Pottier et son œuvre; Mehring Walter, Pottier et Clément. Französische Revolutionslieder aus der Zeit der Pariser Commune, Berlin, 1924.

Ал. Дробинский

ИНТЕРПОЛЯЦИЯ — с латинского — собственно «подделка». Так называются ошибочные поправки или позднейшие вставки в рукописях, сделанные переписчиками или читателями. Особенно часто этот термин употребляется в критике рукописей античных писателей. В этих рукописях благодаря неоднократной переписке иногда очень много

интерполяции (интерполированные рукописи): поэке вставленных стихов, попавших в текст пояснений непонятных слов и др. И. не всегда удается раскрыть: некоторые из них вероятно еще и до сих пор фигурируют в текстах новых изданий.

Библиография: Blass F. W., *Hermeneutik und Kritik*, русск. перев., Одесса, 1891; Ego же, *Die Interpolationen in der Odyssee*, 1904.

ИНТОНАЦИЯ — лингвистический термин, применяемый в двух значениях. В более точном смысле под И. понимается система изменений относительной высоты тона в слоге, слове и целом высказывании (словосочетании).

Одной из важнейших функций интонации целого словосочетания является определение законченности или незаконченности высказывания; именно — законченность И. отделяет фразу, завершающее выражение мысли от части предложения, от группы слов. Ср. И. двух первых слов во фразах: «Вы куда?» и «Вы куда идете?». Разумеется, носителем этой И. может являться и отдельное слово и даже отдельный слог. Ср. «Да?» — «Да».

Другой не менее важной функцией интонации целого словосочетания является определение модальности высказывания — различие повествования, вопроса и восклицания.

1. Повествовательная или изъяснительная И. характеризуется заметным понижением тона последнего слога, которому предшествует легкое повышение тона на одном из предыдущих слогов. Самый высокий тон называется интонационной вершиной, самый низкий — интонационным понижением. В простой несложной повествовательной фразе обычно бывает одна интонационная вершина и одно интонационное понижение. Там, где повествовательная И. объединяет более сложный комплекс слов или словосочетаний, отдельные части последнего могут характеризоваться или повышением или частичным понижением И. (особенно часто понижение И. наблюдается в перечислениях), но менее низким, чем конец фразы. В таких случаях повествовательная фраза может содержать либо несколько вершин и одно заключительное понижение, либо несколько понижений, менее низких, чем заключительное.

2. Вопросительная И. бывает двух основных типов: а) в тех случаях, где вопрос касается всего высказывания, наблюдается повышение тона на последнем слоге вопросительной фразы, более сильное, чем отмечавшееся выше повышение голоса в повествовательной фразе (последняя, будучи оборвана на повышении, создает впечатление незаконченности высказывания, чего нет после повышения вопросительной И.); б) вопросительная И. характеризуется особо высоким произношением того слова, к которому преимущественно относится вопрос. От положения этого

слова в начале, конце или середине фразы зависит, разумеется, остальной ее интонационный рисунок.

3. В восклицательной И. необходимо различать: а) И. собственно восклицательную, характеризующуюся более высоким, чем при повествовании, но более низким, чем при вопросе, произнесением важнейшего слова; б) И. побудительную с многочисленными градациями, от просьбы и побуждения до решительного приказа; в) И. последнего характеризуется понижением тона, близким к повествовательной И.

Эти виды И. иногда объединяются исследователями в понятие И. логических, т. е. И., определяющих характер высказывания, и противопоставляются И. эмоциональным, т. е. И. аффективно деформированной речи.

Наконец третьей, не менее важной функцией И. является соединение и разъединение синтагм — слов и словосочетаний — членов сложного целого. Ср. например И. фраз: «Рукав был запачкан весь в крови», «Рукав был запачкан, весь в крови» и «Рукав был запачкан весь, в крови». Впрочем, как ясно из этого примера, изменение И., выражающее изменение синтаксической формы словосочетания, теснейшим образом связано здесь и с изменением ритмических отношений, в частности с распределением пауз (см.).

В более широком смысле термин И. и применяется для общего обозначения мелодически-ритмически-словесных средств речевой выразительности. См. «Мелодика», «Ритм», «Ударение». О графической передаче И. — см. «Пунктуация».

Р. Ш.

ИНТОНАЦИЯ В СТИХЕ является одним из существенных факторов мелодики. Особенность ее, по сравнению с И. прозаической, прежде всего в том, что она имеет урегулированный характер, снижаясь к концу каждого стихового отрезка (строки) и подкрепляясь конечной стиховой паузой (см. «Константа»). При этом понижение И. определяется уже ритмом стиха, а не значением заключенных в нем предложений (часто с ним совпадая), в силу чего она понижается независимо от условий, необходимых для этого в прозе. На фоне этой выравненной И., усиливающей ритмическое движение стиха, создается возможность варьирования различных степеней И. (в зависимости от конечных стиховых и строфических пауз, клаузул и т. п.). Такова напр. интонация монотонная, завершающаяся резкой остановкой у Мандельштама:

«И не узнаю знаменитой Федры
В старинном многооруном театре
С прокопченной высокой галереи
При свете опалывающих свечей» и т. п.

Нарушением обычной интонационной монотонии в стихе является enjambement (см.), возможный только на фоне урегулированной И. Так. обр. И. является

одним из существенных выразительных средств стиха и используется в зависимости от данного лит-ого стиля, определяющего характер своей стиховой системы и ее интонационного строя. Так, напевная И. символистам резко отличается от ораторской И. Маяковского, говорной И. Сельвинского и т. д.

Библиография: Всеволодский-Герингресс В., Теория русской речевой интонации, 1922; Яхенбаум Б., Мелодика русского лирического стиха, Л., 1922 (там же библиография, стр. 196 — 199); Жирмунский В., Введение в метрику, «Academia», 1925, стр. 170; Его же, Мелодика стиха, 1922, в кн. «Вопросы теории литературы»; Пешковский А. М., Русский синтаксис в научном освещении, 1928; Его же, Интонация и грамматика, «Изв. Отд. русского яз. и словесн.», 1928, I; Томашевский Б., О стихе, «Прибой», 1929, ст. «Проблемы стихотворения ритма»; Богородицкий В. А., Фонетика русского яз. в свете экспериментальных данных, Казань, 1930; Bourdon, L'expression des émotions et des tendances dans le langage, 1892; Roudet L., Éléments de phonétique générale, 1910; Scripture E. W., Anwendung der graphischen Methode auf Sprache und Gesang, 1927; Weingart Mil., Étude du langage parlé suivi du point de vue musical, «Travaux du cercle linguistique de Prague», 1929, I; Verrier, Essai sur les principes de la métrique anglaise, C. L., 1-е prosodie, pp. 88 — 114.

ИНТРИГА — характерный для драматических (и отчасти эпических) произведений способ организации действия. Интрига выражается в том, что то или иное действующее лицо (или группа их) стремится осуществить какой-либо план, свою линию поведения, вступая в борьбу с противодействующими этой линии персонажами. Вокруг этой И., т. е. определенной системы отношений между действующими лицами, и располагаются события, развертывающиеся в произведении и организующиеся так. обр. в определенную систему. Развитие И. и определяет характер действия, движение произведения, заканчивающегося победой одной из борющихся сторон, разрешением данного противоречия, развязкой И.; так, разрешением любовной И. между Лаврецким и Лизой заканчивается у Тургенева «Дворянское гнездо». В произведении может быть несколько И. — параллельных или пересекающихся (например в «Борисе Годунове» Пушкина интрига В. Шуйский — Годунов, Самозванец — Марина, Самозванец — Годунов). В смысле взаимоотношений действующих лиц интрига может иметь самый различный характер: И. любовная, политическая, приключенческая и т. д. Поскольку И. является одним из существенных моментов организации действия в произведении, постольку она входит в композицию (см.), и следовательно характер ее определяется теми общекомпозиционными особенностями, к-рые присущи тому или иному лит-ому стилю.

ИНТУИЦИЯ — см. «Творческий процесс».

ИОАНН ДАМАСКИН — см. «Византийская литература».

ИОАНН ЗЛАТОУСТ — см. «Византийская литература».

ИОАННИСЬЯН Иоаннес [1864 —] — армянский поэт. Окончил историко-филологический факультет Московского университета [1888]. Состоял преподавателем в

Геворкян Академии (Вагаршапат), Нерсисян Семинарии и в школе Овнанян (Тифлис), а потом инспектором городских училищ в Баку.

Писать начал со школьной скамьи. Первая небольшая книжка стихов И. была издана университетскими товарищами И. в Москве [1887]; полный сборник — «Стихотворения» — вышел в свет в Вагаршапате [1908]. На ранних стихах Иоаннисяна сказались влияния поэтов: С. Шах-Азиза (его учителя), Лермонтова, Надсона, Гейне, но в дальнейшем он стал на путь самобытного творчества.

Поэзия предшествовавших И. армянских поэтов С. Шах-Азиза и Р. Патканяна носит отпечаток публицистики и воинственности; преобладание гражданских мотивов в их творчестве было вызвано ожесточенной борьбой армянского буржуазного либерализма с феодально-патриархальными нравами и понятиями.

И. является поэтом следующего десятилетия, когда борьба завершается победой капитализма над феодализмом и принципы либерализма претворяются в жизнь. В это время Иоаннисян явился основоположником лирики в новой литературе русских армян.

«Песня, ода, элегия, обработка исторической легенды, философское раздумье, — все эти и другие основные формы лирики были любовно и тщательно культивированы И. Он с большим вниманием, чем его предшественники, отнесся также к технике своего искусства: язык И. чист и обдуман, его размеры строго выдержаны, его рифма подчинена определенным законам» (Брюсов В., Введение к сб. «Поэзия Армени», стр. 76—77).

Другая заслуга И. заключается в том, что он впервые обратил внимание на армянскую народную поэзию, обработал ряд древних песен и преданий («Рождение Ваагна», «Легенда о царе Артатесе», «Царь Артавазд» и другие).

И. мастерски использовал приемы народной лирики в стихах: «Араз течет, волной бия», «Снег засыпал все пути» («Алагяз»); последние по своей колоритности, образности не уступают народной песне, очень популярны и поются в народе. По пути, продолженному И. к народной поэзии, пошли другие армянские поэты, вступившие в лит-ру после него.

Творчество И. выражает не только субъективные переживания поэта (любовь, природа, мир грез), зачастую окрашенные пессимизмом, но и гражданскую скорбь («Прощайте, солнце, весна»), национально-шовинистические (стихотворение «С. Шах-Азизу», «Тхмут», «Ашуг»), религиозно-клерикальные («Евангелие», «Богоматерь», «Лампада Просветителя» и «Настали века») и крестьянские мотивы («Зерно», «Кручина крестьянки») — отображение мелкобуржуазной идеологии поэта. И. принадлежит также переводы из Надсона, Некрасова,

Шиллера, Гёте, Уланда, Леопарди, Гервега и Теннисона.

Библиография: На армянском яз.: Стихотворения, сб., Москва, 1887; Стихотворения, сб. «Вагаршалат», 1908.

П. Манвелян Л., Русеай гиракцутун патмунт, вып. IV, Тифлис, 1911, стр. 66—76; Папазян В., Патмунт ая гиракцутун, Тифлис, 1911, стр. 552—557; Тертегян А., Сиро ев Карекцутун ериш, Эривань, 1912; Мартунян А. А., «Гарун», Гирак-Канадатакан альманах, Гирк III, Москва, 1912, стр. 207—247.; Сурхатян, Ай гиракцутун, т. I, Эривань, 1926, стр. 364—374. Переводы из И. на русск. яз.: Веселовский Ю., Стихотворные переводы, вып. I, М., 1898, стр. 58—63; «Современные армянские поэты», сб. под ред. Л. Уманца и Ар. Дервиш, М., 1903, стр. 13—20; «Армянская муза», сб. под ред. Ю. Веселовского и проф. Г. Халатян, М., 1907; «Сборник армянской литературы», под ред. М. Горького, II., 1916, стр. 109—112; «Поэзия Армении», под ред. В. Брюсова, М., 1916, стр. 301—310.

П. Брюсов В., Введение к сб. «Поэзия Армении», М., 1916, стр. 76—77; Макиндян П., Очерк армянской литературы к сб. армянской лит-ры под ред. М. Горького, II., 1916, стр. XC—CX.

Е. Мартиросьян

ИОВАНОВИЧ Змай-Иован [Јовановић, 1833—1904] — сербский поэт эпохи романтизма. Известен гл. обр. своими сборниками стихов «Јулићи» (Розы, 1864), «Јулићи увеоци» (Увядшие розы, 1872) и двумя книгами стихов («Певанија», 1882 и 1895). Стихи И. отличаются певучестью, свежестью языка и близостью по содержанию и форме к сербским народным песням. Как и многие поэты того времени, Иовановић изучал народную песню и подражал ей (сборники его подражательной поэзии вышли в 1895 под заглавием «Снохватице» и в 1900 «Девесилъ»). И. находится под сильным влиянием революционно настроенной венгерской поэзии того времени (гл. обр. поэта Александра Петёфи). В своем творчестве отразил освободительное движение Сербии («Омладина» 60-х и 70-х гг.) и сыграл значительную роль в развитии социальных и политических идей сербского общества второй половины XIX в. Его произведения вышли многочисленными изданиями на сербском и хорватском языках.

Библиография: Степовић А., Очерки истории сербско-хорватской литературы, Киев, 1899; Хаџић В., Змај-Јован Јовановић, 1883; Врховић Радоић, Змај и његова поезија у српској књижевности; Поповић Богдан, Јован Јовановић Змај, С. К. Г., 1906, кн. 12; Цар М., Моје сѣмстаје, 1913.

М. С.

ЙОВКОВ Юрдан [1884—] — болгарский писатель. Жил и учился в Добрудже (Румыния). Первые произведения И., появившиеся в печати в 1906 году, написаны под влиянием символизма. Выдающимся писателем И. стал во время империалистической войны благодаря произведениям, посвященным войне. Стихия войны, борьба и страдания болгарских солдат — вот основное содержание его рассказов, вышедших в двух томах в 1917 и 1918. «Балкан» и «Земляки» (Земляки) — лучшие повести И. Его социальный идеал — идеал тогдашней болгарской буржуазии, борющейся за создание «Великой Болгарии». И. был искренне убежден, что его идеал был идеалом не только болгарской буржуазии, но всего болгарского народа. В своих произведениях он неизменно призывает к верности, преданности и служению буржуазному государству.

Творчество И. несет на себе печать патриотизма и однако никогда не перерастает в грубый шовинизм подобно творчеству большинства болгарских писателей военного периода. Язык его — образный, колоритный. В отношении художественной формы И. напоминает своих учителей Гоголя и Тургенева, под исключительным влиянием к-рых развивалась в Болгарии школа художественного реализма.

Библиография: Ш. Ангелов Б., Българска литература, част 2, София, 1924; Бадев Юрдан, Литературни зигзаги, «Златорот», кн. 19, София, 1922; Васильев Владимир, Марша на победите и смърта, «Златорот», кн. 1, год 1-й, София, 1920.

К. И.

ЙОГАНСЕН Михаил Гервасиевич [1895] (в последних своих произведениях подписывается М а й к и) — украинский поэт и



писатель. Окончил гимназию и Харьковский университет по историко-филологическому факультету. Состоял членом литорганizations «Валлѣте».

И. с самого начала своей поэтической деятельности решительно стал на сторону Октября. Выходец из буржуазной интеллигенции, хорошо знакомый с ее идеологическими устремлениями и бытом, И. чувствует острую ненависть к культуре и быту буржуазии. Его произведения, проникнутые глубокой симпатией к рабочему классу, сочувствием к его положению в капиталистических странах («Пора», «Тень на стѣнѣ», «Дош»), все же написаны пером постоционного наблюдателя. Оттолкнувшись от своей среды, И. среди рабочих чувствует себя чужаком, органически не связанным с пролетариатом. Многие его стихотворения проникнуты чувством одиночества. Беспочвенность и ненависть к культуре прошлого приводит И. иногда к своеобразному нигилизму. Так, в своей теоретической книге «Як будуеться оповѣдання» (Как строится рассказ) И. провозглашает лозунг «искусства между чаем и зельтерской водой», считая, что все теории о социальной значимости

искусства являются пережитком враждебных марксизму идеалистических систем. Книга эта встретила резкое осуждение украинской марксистской критики.

Формальный стержень поэзии Й. определить не легко; с одной стороны, на него оказал влияние Тычина, с другой — русский футуризм и особенно Петников. Й. оказал влияние на поэзию Доленго, к-рый формальные приемы Й. развил в целую систему. Поэзия Йогансена, несмотря на высокие художественные достоинства, осталась (кроме нескольких революционных стихотворений, вошедших в хрестоматию) сравнительно мало известной широкому украинскому читателю.

С 1925 Й. переходит к прозе. Первые его прозаические произведения проникнуты стремлением дать во что бы то ни стало занимательную фабулу. Но в этом отношении писатель не дал ничего оригинального. Загромождавая сюжет второстепенными элементами, Й. не сумел придать ему должной стройности, и часто сюжетные зачатки остаются у него неразрешенными (напр. в авантюрном романе «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших», изданном Й. под псевдонимом Вецелиуса). Но уже наряду с этими произведениями Й. пишет рассказы, лежащие вне авантюрно-сюжетного плана («17 хвилин», из книги того же имени — психологический этюд). В позднейших прозаических произведениях Й. появляются многие черты, свойственные поэтике его стихотворений: игра на фонетических ассоциациях, часто приводящая к своеобразной звуковой инструментровке, лирические пейзажи и др. Параллельно с этим нужно отметить частое обнажение приемов — откровенную позу автора, «выдумывающего» своих героев и рассуждающего об этом с читателем. Высокая художественность делает последние прозаические произведения Й. несомненно значительным явлением украинской лит-ры. Й. принадлежит также несколько работ по лингвистике.

Библиография: I. Стихотворения: Д'гори, Харків, 1921; Революція, Харків, 1923; Пролог до Коцуни, Харків, 1924; Крокове коло, Київ, 1923. Большая часть изданных стихотворений Й. собрана в книге «Дорібок» (Харків, 1924) с добавлением нескольких новых. В настоящее время выходит книга новых стихотворений Й. Проза: 17 хвилин (4 расказа), Харків, 1925; Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших (под псевдонимом В. Вецелиуса, в 10 отдельных книжках), Харків, 1925; Лубяне решето, юмористические рассказы, Харків, 1929; Подорож людини під кепом (про єврейские колонии), Харків, 1929. Кроме того, стихотворения и проза Й. печатались в «Шляхах мистецтва», «Глобус», «Веселітї», «Валдїте», «Новий громадї», «Червоному пляху», «Літературному ярмарку», «Уні»; отдельно упомянем: Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альцесті у Слободський Швайцарію, «Літ-ий ярмарок», 1928, I, и Неймовірні авантюри донна Хозе Перейра в Херсонській степу, там же, 1929, VIII. II. Теорії в літ-рі: Як будуватися оповідання, Харків, 1927. По лингвистике: Фонетичні етюди, «Наукові записки Харківської Н.-д. катедри мовознавства», 1927; Український язык, 2 статьи в кн. «Загальний курс української мови», под ред. проф. Л. А. Булаховского, Харків, 1928; Прагматичний російсько-український словник (місце в Наконичани і Ткаченко).

III. Коряк В., Шість і шість, Харків, 1923; Антологія української поезії в руських перекладах, под ред. А. Гогола і С. Пидлипенка, Харьков, 1924 (вступит. ст. проф. А. Велетского); эта же статья в перев. на укр. яз. издана отдельно:

Білецький О., Двадцять років нової української лірики, альм. «Плуг», Харків, 1924, № 1; Зеров М., Українська література в 1923 р., «Нова громада», 1924, 17; Доленго М., Критичні етюди, Харків, 1925; Коряк В., Українська література за п'ять років пролетарської революції, в об. «Організація жовтневої літ-ри», Харків, 1925, и курсу истории укр. літератури Ол. Дорошківца, А. Шапрана и др.

III. Лейтес А. і Яшек М., Десять років української літератури, т. I, ДВУ, Харків, 1928. М. Стетяк

ИОКАЙ Мавр [1825 — 1904] — венгерский романист. Его отец, принадлежавший к чиновному дворянству, был адвокатом в Коморне, одном из центров тогдашней хлебной торговли на Дунае. Учился в Прессбурге, где изучал немецкий яз. Получил юридическое образование, но вскоре отказался от адвокатской карьеры и сделался журналистом; впоследствии всецело посвятил себя литературной деятельности. В 1846 появился в свет его первый крупный роман «Будни» (Hetköznepok). С 1847 И. редактировал журнал «Образы жизни» (Életképek). Тогда же вместе с Петёфи становится одним из руководителей студенческого движения. Во время демонстрации 15 марта 1848 Иокай один из первых потребовал уничтожения крепостного права, сословной конституции, введения свободы печати, собраний и вероисповедания; в качестве оратора и в качестве редактора Иокай энергично работал в пользу национального освобождения. Но когда независимое венгерское правительство впоследствии принуждено было с оружием в руках защищать «завоевания» революции от посягательств венского двора, настроенный «лояльно» И. примкнул к лагерю «трезвых» и «умеренных». Наступившая после революции реакция поставила себе целью создать объединенную монархию с централизованным управлением и официальным немецким яз. По отношению к этой тенденции венгерские деятели 1848 образовали национальную оппозицию, к к-рой присоединился и И. Он принадлежал к так наз. «партии резолюции», к-рая довольно энергично выставляла требование венгерской независимости и боролась против осуществившегося в 1867 соглашения буржуазной Венгрии с монархом. Соглашение способствовало развитию капитализма в Венгрии под скипетром Габсбургов и обеспечивало при господстве буржуазии видную роль крупному и мелкому дворянству. И. впоследствии стал горячим приверженцем этого соглашения. Политические взгляды И. отражены и в его лит-ых (гл. обр. публицистических) произведениях. Наряду с Дюма, Гюго и Сю, И. — один из самых плодотворных рассказчиков в мировой лит-ре. Его поэтический мир построен на «твердых» основах; это — религия (какая угодно, лишь бы религия), родина, король, семья, частная собственность и наконец культ постепенного прогресса и национальных традиций. Почти все герои И. — столбовые дворяне, украшенные буржуазными добродетелями, ко всему способные, преодолевающие на пути все препятствия, — совершенные образцы человеческой породы («Золтан Карпати», «Золотой

человек», «Дрессировщик душ» и т. д.). Фантазия — Июкая — огромна, и в мире чистого вымысла он как будто чувствует себя на более твердой почве, чем в мире действительности. В «Романе будущего века» [1879] он предрекает русскую революцию и многие — с тех пор осуществленные — завоевания техники. В романе «Свобода под снегом», написанном в том же году, он описывает восстание декабристов: одним из действующих лиц здесь является Пушкин. Им написано бесчисленное множество исторических романов и повестей;



наиболее удачны те, к-рые посвящены венгерской революции 1848 («Картины сражений», «Дневник беглеца», «Отголоски бури» и др.), в которых он воздвиг памятник героям, мученикам и рядовым воинам венгерской революции — в первую очередь Александру Петёфи. Восхваляя революцию, И. хотел в этих произведениях оправдать свою умеренную роль в национальном движении. И. писал также и пьесы, но в этой области он сравнительно слаб; более других удалась ему драма «Георгий Дожа», в которой им выведен вождь венгерской крестьянской революции. И. очень быстро стал популярен; его прекрасный яз., подкупающий юмор и смелый полет фантазии могут и в наше время увлечь читателя. Полное собрание сочинений И. (100 томов) было издано к 50-летию юбилею писателя [1896].

Библиография: I. Романы И. переведены на все языки. Русские перел.: Новый помещик, 1890; Двойная смерть, М., 1891; Черные бриллианты, СПб., 1892; Любовь до шафота, СПб., 1893; Другие времена — другие нравы, СПб., 1894; Золотой человек, СПб., 1894; Из мечты, 1887 («Наблюдатель»); Божья воля, СПб., 1891 и 1895; 20 000 лет под льдом, М., 1895; Мечта и жизнь, М., 1896, и др.

II. Mikszáth Kálmán, Jókai Móréd Kora, Br., 1910; Pallas Nagy Lexikona, Br.; Lukács Sándor, Jókai («Uj Marcius»), 1925; Pintér J., Iródelmérték, Br., 1927.

ИОКУМ Конрад Янович [1894—] — латышский пролетарский писатель. Р. в батрацкой семье. Его отец за участие в аграрном восстании был осужден на 20 лет каторги и сослан на Сахалин. Сам он с детства служил пастухом и батраком, впоследствии

был фабричным рабочим. С 1916 до конца гражданской войны находился в рядах царской, а потом и Красной армии. В партию вступил в 1918. В настоящее время — редактор латышской крестьянской газеты и секретарь ЦБ латсекции РАППа.

Первые бытовые рассказы И., разбросанные по латышским периодическим изданиям, страдают слишком большой фотографичностью и протокоальностью. Недостаток обобщения, иногда несколько морализующая тенденция нейтрализуются сатирически-юмористическим подходом писателя. Появившись в 1929 сборником стрелковых рассказов «Приказ № 325» И. занял прочное место среди латышских пролетарских писателей. Переданные с большой простотой, потрясающие своим трагизмом страницы из богатой подвигами истории латышских стрелковых полков в гражданской войне навсегда запечатлеваются в памяти читателя. Такие рассказы, как «Комиссар», «Стрелки и гранаты», могут занять место наряду с лучшими изображениями эпохи гражданской войны в русской художественной лит-ре.

Стилистическая манера И. еще не оформилась, он упорно продолжает искания в этой области. Его перу принадлежат также два небольших драматических произведения.

Ю. Я.

ИОНИН — античная стопа, состоящая из двух долгих и двух кратких слогов, т. е. из шести мор (см.). И. бывает двух видов — восходящий: «○○—» и нисходящий: «—○○○»; употреблялся гл. обр. в песнях, прославлявших Диониса.

ИОНОВ Илья Ионович [1887—] — современный поэт и литературный деятель. Член ВКП (б).

В 1906 был сослан на поселение за принадлежность к РСДРП, откуда в следующем году бежал. В 1908 был приговорен к 8 годам каторги за принадлежность к военно-боевой организации РСДРП (б). Каторгу отбывал в Шлиссельбурге, Пскове, Орле. После революции — заведует Ленинградским отделением Гиза; ныне — председатель правления изд-ва «ЗиФ».

Две эпохи отражены в поэзии И.: с одной стороны — песни революционного подполья, с другой — мотивы эпохи «военного коммунизма». Такие стихи И., как «Красный кормчий», «Коммунисты», «Грядущее» и др., наиболее ярко определяют творчество поэта — воспевание революции, труда, завода в форме абстрактных категорий. Для поэзии И. характерны: космический символизм, гиперболлизм как мера образных восприятий и поэтического воплощения действительности.

Библиография: I. Книги стихов И.: Алое поле, «Прибой», Л., 1917 (изд. 2-е, Л., 1918); Колоде, Гиз, Л., 1921; Октябрьские дни, Гиз, Л., 1925. См. еще стихи в сб. «Под знаменем правды», Л., 1917; «Лит-ры альманах», Л., 1918; журн. «Память», «Грядущее», «Знамя. Автобиограф. сведения» — в сб. Родова С., Пролетарские писатели, Гиз, М., 1925.

II. Владимир Ильич Н. В., Литература великого десятилетия, т. I, Гиз, М., 1928; Львов-Рогачевский В. Л. и Мандельштам Р. С., Рабоче-крестьянские писатели, М. — Л., 1926.

И. И.

ИОРГЕНСЕН Иоганн [1860 —] — датский писатель. В начале своей деятельности испытал сильное влияние Георга Брандеса. Первый сборник стихов И. вышел в 1887. Работал в качестве журналиста в радикальных и соц.-дем. газетах, затем некоторое время издавал журнал «Башня», объединявший небольшую группу датских писателей, эпигонов французского символизма, позднее — сотрудник консервативной прессы; в последнее время И. стал деятельным сторонником католицизма. С фанатической ненавистью он отмежевывается теперь от прежних своих воззрений. Все его творчество последнего времени проникнуто реакционно-католическими тенденциями.

ИОРДАН Вильгельм [Wilhelm Jordan, 1819 — 1904] — немецкий писатель; в 40-х гг. был политическим поэтом, издал сборники стихов «Glocke und Kanone» (Колокол и пушка, 1841) и «Irdische Phantasien» (Земные фантазии, 1842). В 1848 — 1849 — член франкфуртского парламента, а после революции — один из активных деятелей по созданию германского флота.

Являясь идеологом воинствующей немецкой буржуазии, вступившей после 1848 в компромисс с феодализмом, Иордан в 50 — 60-х гг., в эпоху господства вульгарного материализма, пытался перенести методы естествознания и на поэзию. Его философская драма «Demiurgos» в 3 тт. [1852 — 1854] — апофеоз закона движения и становления, закона исторической необходимости. И. утверждает его, независимо от того, творит ли он добро или зло: критерий неизбежности и есть для И. критерий «добра». Этим И. пытался доказать и оправдать неизбежность торжества капитализма и его культуры. Как писатель восходящей буржуазии И. задан целью теоретически обосновать и создать новый, соответствующий ее мировоззрению, национальный эпос, подобно тому как Гёббель в это же время создавал буржуазную психологическую драму. Крупнейшее произведение Иордана — «Die Nibelungen» (Нибелунги, 1867 — 1874). Но кроме аллитераций и имен «эпос» И. ничего общего со старым германским эпосом не имеет; следуя своему принципу перенесения теории Дарвина на литературу, он построил «Нибелунги» на железном законе развития, отбора и борьбы за существование. Свои взгляды на поэзию И. изложил в книгах «Der epische Vers der Germanen und sein Stabreim» [1868], «Epische Briefe» [1876] и др. Жизнеутверждающее мировоззрение новой буржуазии выражено в романах И. — «Die Sebalds», 2 тт. [1885] и «Zwei Wiegen», 2 тт. [1887]. И. также переводил на немецкий язык Шекспира, Софокла, Гомера и древнеисландскую «Эдду».

Библиография: II. Stern M., von W. Jordan. Ein deutsches Dichter und Charakterbild, 1910; W. Jordan, Sechs Aufsätze zur 100 Wiederkehr seines Geburtstags, hrsg. von Vogt u. a., 1919; Günther A. W., Jordan als Freiheitssänger und Politiker; 1920; Brauwers G., W. Jordan's Verhältnis zur Heldensage, 1922; Bauer H. E., W. Jordans «Demiurgos», 1924. Ф. Ш.

ИОРДАНСКИЙ Николай Иванович [1876 — 1928] — журналист, видный представитель дореволюционной легальной соц.-дем. публицистики. С начала 900-х гг. принимал активное участие в соц.-дем. движении в Петербурге и на юге. Член I Совета рабочих депутатов в Петербурге, участник Стокгольмского съезда. Меншевик; с появлением ликвидаторства несколько приблизился к большевикам. В эпоху мировой войны — ярый оборонец (см. статью «Да будет победа», «Современный мир», 1914, IX), участник плехановской группы «Единство». После Октябрьской революции — член ВКП(б). Полпред в Италии в 1923. В 1902 — 1903 был членом редакции журнала «Образование», в 1904 редактор в заграничной «Искре» (псевдоним Н. Н а д о в). После 1905 редактировал несколько партийных газет, в 1910 участвовал в организации и редактировании большевистской «Звезды». Журналистская работа И. главным образом связана с «Современным миром» (см.), где он с 1905 был членом редакции, а с 1909 по 1917 — редактором и руководящим публицистом журнала. В «Современном мире» И. также вел отделы: «Вопросы текущей жизни» и «Политическое обозрение». На лит-ые темы им написаны статьи «Л. Толстой и современное общество» («Современный мир», 1910, кн. 12) и «Поколение лишних людей» — предисловие к роману А. И. Герцена «Кто виноват» (Гиз, М., 1923). Лит-ый отдел «Современного мира» был в период редактирования его И. довольно богат и разнообразен, но несколько не выдержан: много нареканий вызвало напр. помещение в нем «Санина» Арцыбашева.

М. к.

ИОСИФ С. О. — см. статью «Румынская литература».

ИОФИЛИС ФОР — см. «Фото-Яфулли».

ИОФФЕ Ю. [1882 —] — еврейский пролетарский писатель-прозаик. С раннего детства вел жизнь, полную лишений. С 12-летнего возраста вплоть до 1925 работал портным. Активно участвовал в дооктябрьском рабочем движении. Подвергался арестам. Литературную работу начал в журнале «Lebn un Wisnschaft» под псевдонимом Folkskind. В 1914 — 1915 печатался в журнале «Di idische welt». Некоторое время занимался скульптурой (самоучка). Был представлен на еврейской художественной выставке в Киеве в 1920.

И. — один из основателей еврейской секции Московской ассоциации пролетарских писателей (МАПП). Печатает свои рассказы в различных советских изданиях. В 1929 вышли его три книги: «Квартира», «В водвороте» и «В изпманском подворье» (перев. на русский язык, Гиз, 1930). Рассказы Иоффе посвящены героическим годам гражданской войны на Украине и современному социалистическому строительству. Рабочие, рабкоры, рабочие-студенты, ответственные работники, изпманы — вот социальный типаж его произведений. Его манера

письма — реалистическая, с яркой выпуклостью портрета, жанрового колорита и с частыми лирико-импрессионистическими отступлениями.

Все рассказы Иоффе проникнуты пафосом борьбы пролетариата, социалистической стройки, новых людей, новых человеческих отношений — пафосом растущей пролетарской культуры.

ИПЕРМЕТРИЧЕСКИЕ, или ГИПЕРМЕТРИЧЕСКИЕ СТИХИ — стихи, в которых в конце остается лишний слог, выходящий за метр; обыкновенно он присоединяется к следующему стиху, составляя его начальный слог. Это явление известно уже в античном стихосложении. В античных стихах И. с. обыкновенно встречаются не в виде самостоятельных стихов, а как члены метрического периода, связанные в одно целое: напр. в алкаеовой строфе краткий лишний слог ее третьего ямбического члена считается начальным слогом следующего члена и т. п. Некоторые считают И. с. не совершенством стихотворной техники. См. «*Стихосложение*».

ИПОСТАСА [замена] — в античной метрике под И. в широком смысле понимают видоизменения, происходящие со стопой в стихе и состоящие в том, что стопа, не меняя своей длительности [т. е. сохраняя число мор (см.), в нее входящих], меняет свой слоговой состав, или заменяя один долгий слог двумя краткими («распущение», «*solutio*») или два кратких одним долгим («стяжение», «*contractio*»), так, вместо «— ∪ ∪» (дактиль) мы можем получить «— —» (то есть спондей); одна стопа как бы «заменяется» другой, равной ей по длительности, по числу мор [вместо «анapestа» (∪ ∪ —) может (условно, так как на самом деле перед нами видоизмененный anapest) стоять «дактиль» (— ∪ ∪), вместо «∪ —» или «— ∪» получим «∪ ∪ ∪» (трибрахий) и т. д.], причем ритмическое ударение сохраняет свое первоначальное место (т. е. ипостасируя «— ∪ ∪», получаем «∪ ∪ ∪», вместо «∪ —» получаем «∪ ∪ ∪» и т. д.); так обр. эти видоизменения стоп никоим образом не изменяют их соизмеримости с другими, сохраняя их временную длительность и место ритмического ударения. Понятие И. было перенесено (В. Брюсовым в особенности) и в теорию силлабо-тонического стиха, где при помощи И. пытались объяснить характерное для него явление пропуска ударений на слогах, теоретически требующих ударения, и появления их на теоретически безударных слогах, считая, что и здесь одна стопа ипостасируется другой — равносложной, но в ином порядке располагающей ударения; с этой точки зрения в строке четырехстопного ямба «был крокодил князь, волхв, жрец, вождь» (Державин) имеем И. — первой стопы — хореем и второй и третьей — спондеем (т. е. «— ∪ / — / — — / — —»); в строке «адмиралтейская игла» — И. первой и третьей стопы — ширрихией; в строке «необозримой

Руси» — И. первой стопы дактиля — трибрахийем и т. п. Однако в то время как античная ипостаса не меняла характера стопы как ритмической единицы, сохраняя и длительность ее и место ударения и перемещая только «доли» стопы, в применении к русскому стиху учение об ипостасе приводило к коренному противоречию: допуская возможность чередования различных по характеру стоп, напр. ямба (с одним ударением) и спондея (с двумя ударениями), тем самым приходим к допущению, что ритм может создаваться чередованием резко различных по строению стоп, различных единиц, что явно невозможно; в то же время и самая возможность аналогии между античной и русской И. очень сомнительна, т. к. в последней передвигается ритмическое ударение, чего нет в античной И. и что не позволяет проводить между ними аналогию. В связи с этим понятие И. выходит сейчас из употребления (см. «*Константа*», «*Стихосложение метрическое*», «*Ритмика*»).

Библиография: Брюсов В., Краткий курс науки о стихе, ч. 1, М., 1919 (изд. 2-е, дополн., Гиз, М., 1924). Рецензия на нее Якобсона Р. в «*Научных известиях*, 1922, II; Томашевский В., Русское стихосложение, изд. «Academia», М., 1923.

ИПОПОЛИТ — в греческой мифологии сын Тезея и амазонки, страстный охотник и почитатель девственной богини Артемиды, избгавший женщин и любви; безуспешно преследующая его любовью мачеха, Федра, возводит на И. поклеп, обвинив его перед отцом в попытке обесчестить ее. Тезей проклинает сына, и бог Посейдон посылает морское чудовище, к-рое приводит в ужас коней И.; обезумевшие, они опрокидывают колесницу И., и он гибнет, разбившись о скалы. Сказание об И. — новеллистическое оформление древнего мифа: в пелопоннесском городе Трезенах, к-рый и по сказанию является родиной И., девушки перед вступлением в брак посвящали И. локон. Конфликт между суровым целомудрием И. и жгучей страстностью Федры нашел лит-ую обработку в трагедии Еврипида «Ипполит» (две редакции — «И. покрывающийся» и «И. увенчанный»; сохранилась лишь вторая) и затем неоднократно разрабатывался древними и новыми драматургами (Сенека, Расин, Габриэль д'Аннунцио, Зигфрид Липшер и др.).

Библиография: Wilamowitz, Euripides «Hippolytos», 1891; Зелляев И. Ф., Предисловие к переводу «Ипполита» во II т. «Театра Еврипида, 1917; Heinemann, Die tragischen Gestalten d. Griechen in d. Weltliteratur, Lpz., 1920.

ИПЧИ У. [1897 —] — крымско-татарский поэт, балетрист и драматург. Р. в семье кустика. Рано осиротев, И. с малых лет работает батраком в огородах и садах Бахчисарая. Учился в начальной школе и в Уфимской медресе.

С 1917 по 1923 И. учительствует в ряде крымских деревень. С образования крымско-татарского театра [1923] И. работает в нем сначала в качестве актера, а с 1928 — директором крымско-татарской театральной студии. Писать начал еще до революции,



ИРЛАНДСКИЙ ОРНАМЕНТ
Рукопись середины IX века

печатаются с 1917. Первые его произведения проникнуты националистическими устремлениями, но уже в 1922 — 1923 намечается перелом в отношении поэта к советской действительности. Так, в стихах «Кто заблудился» [1923], «Снова настал» [1923], «Красноармеец» [1928], «Ленин умер» [1927] И. полностью стоит на стороне пролетариата. В прозе и в драматических произведениях принятие советской действительности уживается с националистическими устремлениями [«Воспоминания о голоде», «Каклык базар» и в драме «Фахитше» (Проститутка)]. В одном из последних своих произведений, пьесе «Азад халк» (Освобожденный народ), написанной к 10-летию Октября, И. описывает голод, беспредельную эксплуатацию деревенской бедноты кулаками и новое советское строительство. В этом произведении И. всецело стоит на советских позициях.

И. переводил ряд произведений с русского языка М. Горького, Серафимовича, Вяч. Иванова и др. современных писателей. В настоящее время он член КрымАШПа.

Библиография: Фахитше (Проститутка), Пьеса, Симферополь, 1925; Шарк кадилары (Жизни Востока), Сб. стихотв., Крымгиз, Симферополь, 1927; Куреш (Борьба), Сб. рассказов, Крымгиз, Симферополь, 1927; Азад халк (Освобожденный народ), Пьеса, Крымгиз, Симферополь, 1927; Куреш ичун (За борьбу), Крымгиз, Симферополь, 1928; журналы: «Илеры», «Ени-Чолпан», за 1926; газета «Ени-Дувья», с 1923.

А. А. М.

ИРАНСКИЕ ЯЗЫКИ. — Под И. яз. разумеется ряд яз. различных эпох и местностей, условно возводимых к общему родоначальнику — «праиранскому» яз. Эти яз. причисляются к группе индо-европейской (см.) и, по мнению некоторых ученых, образуют более тесное единство с яз. индийскими — так наз. индо-иранское единство (см. «Индо-иранские яз.»). В хронологическом отношении вся масса иранских яз. разделяется на три группы: древнеиранскую, среднеиранскую и новоиранскую, из к-рых в наибольшей полноте нам известна последняя.

Древнеиранская группа обнимает так наз. древнеиранские языки, о к-рых сохранились некоторые сведения в сочинениях писателей классической древности. Так напр. Страбон сообщает в своем географическом труде, что народы Арианы (персы, мидийцы, батурийцы и т. д.) говорят на почти одинаковых яз. Единственные, сохранившиеся в памятниках древнеиранские яз. — древнеперсидский и авестийский — вполне подтверждают слова Страбона. Из них древнеперсидский был первоначально речью страны Pârsa (Персиды классических писателей, современного Фарсистана); памятниками его письменности являются клинообразные надписи, оставленные царями ахеменидской династии (Дарием I и его преемниками). Что касается авестийского (иначе зенда, древне-батурийского), на к-ром изложены религиозно-законодательные книги зороастрического вероучения [так наз. «Авеста» (см.)], то родина его остается неизвестной,

и предположение (Дармштетера), что это был яз. древней Мидии, разделяется лишь немногими иранистами. Особо следует упомянуть об яз. скифо-сарматском, на к-ром говорили на северном побережье Черного моря и о к-ром мы имеем некоторое представление благодаря гл. обр. собственным именам, сохранившимся в греческих надписях древнеэллинских колоний Черноморья. Ученые индо-европейцы причисляют этот яз. безоговорочно к иранским, тогда как акад. Н. Я. Марр выявляет в его прометеидской формации более древние черты яфетического типа («Скифский язык», в сб. «По этапам развития яфетической теории», М., 1927).

Среднеиранская группа объединяет, помимо среднеперсидского, также ряд яз., ставших известными лишь благодаря археологическим разведкам последних десятилетий на территории Средней Азии (Турфан и др.). Памятники среднеперсидского языка, или «пехлеви», представляющие помимо надписей гл. обр. переводы и истолкования текстов зороастрического вероучения («Авеста»), принадлежат эпохе сасанидской династии [III—VII вв.]. Наряду с среднеперсидским должен быть упомянут находившийся с ним в тесном родстве так наз. парфянский (точнее среднепарфянский). Наконец из числа остальных среднеиранских яз. следует назвать еще согдийский. Характерной чертой, отделяющей древнеиранские яз. от средне- (а также и ново-) иранских, является помимо отдельных фонетических видоизменений (напр. появления монофтонгов в соответствии со старыми дифтонгами) переход синтетического строя языка в аналитический (утрата падежных окончаний и т. д.).

Новоиранская группа обнимает все отдельные современные иранские яз. и группы наречий. Прежде всего должен быть назван новоперсидский яз., известный в памятниках богатой литературы, начиная с IX в. Словарь новоперсидского языка вследствие арабского влияния подвергся вторжению многочисленных арабских слов и оборотов. Из остальных должны быть упомянуты: 1. яз. курдский (см.); 2. яз. авганский (см.), обнаруживающий в словаре сильное влияние со стороны ближайших индийских наречий; 3. балучи (или белуджистанский яз.); 4. группа «прикаспийских» наречий (мазандаранское, гиланское, тальшинское, татское); 5. группа «памирских» наречий; 6. осетинский язык (см.), характеризующий акад. Н. Я. Марром как иранская формация прометеидской (индо-европейской) системы во вторичном скрещении с яфетическими яз.

Библиография: Подробности об отдельных иранских яз., в связи с изложением грамматического их строя, см. в «Grundriss d. iranischen Philologie», I B., Strassburg, 1895 — 1901; здесь же приведена и обстоятельная библиография; Aletan u. Volufery J., La lengua aria, Sus dialectos y paisese en que se hablan. El Polo Norte, patria del pueblo ario y del genero humano, 1925; Марр Н. Я., Классифицированный перечень печатных работ по яфетологии, изд. 2-е, исправл. и дополн., Л., 1926. А. А. М.

ИРАН-ШЕХР—см. «Персидская лит-ра».

ИРАСЕН Алоис [Alois Irasek, 1851—1930] — современный чешский писатель-драматург. По профессии учитель. Лит-ую деятельность начал в 80-х гг. XIX в. Произведения первого периода его творчества: «Рассказы о горах» (Povidky z hor), исторические романы «Виктор», «Скалацы», «Из бурных времен» и ряд других, являются продолжением традиций чешской исторической новеллы предыдущего периода, характеризующегося сентиментальной романтикой и националистической тенденциозностью. В дальнейшем (особенно к началу 90-х гг.) И. все больше приближается к строгому реализму и исторической правде, под знаком к-рых и проходит дальнейший его рост. Этими тенденциями проникнуты романы: «Клад», «Соседи», «На чужой службе», «Из эпохи золотого века в Чехии» и др., темами к-рых послужили разные исторические события в XVI—XVIII вв. Наибольшего мастерства И. достигает в своих монументальных произведениях — «Псоглавцы» [1884], «Скалы» [1886], трилогии «Среди течений» [1881—1890], «Против всех» [1883] и других, в к-рых рисует широкие картины идейных движений Чехии в средние века, гл. обр. в эпоху гуситских войн. С большим знанием этнографических особенностей написаны им целый ряд рассказов, повестей, романов из народной жизни разных эпох и пьес («Фонарь», «Ян Жижка», «Ян Гус», «Ян Рогач» и др.). В художественном отношении произведения И. не отличаются большими достоинствами. Композиция сюжетов страдает частыми провалами, обилие действующих второстепенных лиц оттесняет на задний план главных героев, обилие деталей затемняет основную канву сюжета. Несмотря на это, И. благодаря занимательности своих романов пользуется большой популярностью в Чехии.

Библиография: 1. Перев. на русск. яз.: Клад, «Известия Славянского о-ва», М., 1913; Поездка.

2. V o b o r n i k J a n, Alois Irasek, Pr., 1901; N e j e d l y Z d., Alois Irasek, Pr., 1902; М. Нув к (редакция). Сборник воспоминаний об Алоисе Ирасеке, P., 1921. М. С.

ИРВИНГ Вашингтон [Washington Irving, 1783—1859] — северо-американский писатель. Родом из семьи состоятельных нью-йоркских буржуа. Первым лит-ым опытом И. были газетные очерки в духе аддисонова «Зрителя» под характерным псевдонимом «Jonathan Oldstyle». В 1807—1808 совместно с Джемсом Полдингом (J. Paulding) И. выпускал альманах «Всякая всячина» (Salmagundi), составившийся из юмористических и бытовых зарисовок Нью-Йорка. В эти годы Нью-Йорк быстро становился центром торговой буржуазии, демократическая серость к-рой претила романтику И. Теплый юмор его «Истории Нью-Йорка (с сотворения мира и по конец голландской династии), составленной Дидрихом Кникербокером» (Knickerbocker's History of New-York, 1809) возвращал читателя к живописной экзотике заолустного голландского поселения, каким был Нью-Йорк еще

в конце XVIII в. Книга имела большой успех и дала имя целой лит-ой группировке Нью-Йорка (Knickerbocker group — Полдинг, Галлек и др.). Той же эстетической романтикой прошлого полны последующие книги И., написанные в форме очерков: «Sketch book» [1819], «Bracebridge Hall» (Поместье Брэйсбридж, 1822), «Tales of a Traveller» (Письма путешественника, 1824), «Conquest of Granada» (Завоевание Гренады, 1829) и «Legends of Alhambra» (Легенды Альгамбры, 1832). Все эти книги были написаны в Европе, где И. с 1814 был торговым представителем фирмы своих братьев в Ливерпуле, а с 1826 по 1832 — атташе американского посольства в Мадриде. Терпеливо выжидая в Европе той поры, когда из американских дельцов сформируются меценаты, И. в Англии, только что перенесшей луддитские волнения, видел лишь уютные поместья и живописные церкви, а в Испании — одни мавританские древности. Безукоризненные по яз. очерки И., соединяя блестящую стилизацию под скэтчи Аддисона с модным со времени Вальтера Скотта историзмом, стали классическим образцом английской художественной речи и сделали И. первым из американских писателей, получивших признание в Англии. Сам И. пишет в одном из предисловий: «Казалось каким-то чудом, что американский дикарь может сносно писать по-английски. На меня смотрели (в Англии) как на что-то новое и странное в лит-ре: полудикарь с пером в руке, а не в голове». И. открывает собою ряд американских писателей, тяготевших к Европе, ее культуре и ее лит-ой технике (ср. Г. Джемс, Кэбелл и др.). Написанные по возвращении в Америку «A tour on the prairies» (Поездка в прерии, 1835), «Astoria» [1836] и «Adventures of captain Bonnaville» (Приключения капитана Бонвила в Скалистых горах и на Дальнем Западе, 1837) показали, что И. отказался от романтико-эстетического пренебрежения к деловой прозе американской действительности и, как он сам пишет, «признал заслуги великого торгового и финансового класса нашей страны» и разумность «нашего правления, основанного на компромиссе». В другом письме И. находим «похвалу» земельным спекуляциям на Западе, в к-рых И. видел мощный двигатель прогресса. В «A tour on the prairies» видим художественно беспомощную попытку И. описать пионерскую экспансию, в «Astoria» — восторженный апофеоз экономического освоения Аляски одним из первых миллионеров — меховым королем Астором. Все это восставляло ослабевший в Америке интерес к И., обеспечивая ему выпуск биографий, продолжавших линию ранней его работы («Колумб», 1828). Одна за другой печатаются «Жизнь Колумба» [1849], «Жизнь Магомета» [1850], пятитомная «Жизнь Вашингтона» [1855—1859], но все эти попытки И. приспособиться к новым вкусам американской публики были вне его художественных

возможностей и сводились, по выражению одного его биографа, «к стараниям старого джентльмена выполнить свои обязанности перед издателем». Самый ценный вклад И. в американскую художественную лит-ру — это оформление им в ранних «Sketch books» нового жанра short story, получившего после Эдг. По такое широкое развитие. От переходной формы художественного фельетона (sketch) через сплетение их единым рассказчиком («Bracebridge hall») И. доходит до фабульного рассказа (short story). Таковы знаменитые «Rip Van Winkle», «Legend of sleepy hollow» (Легенда об уснувшей долине) и др. short stories, вошедшие в «Sketch books».

Библиография: I. Собр. сочин. в 2 тт., N.-Y., Putnam, 1910; Irving P. M., Life and letters of W. Irving, pp. 862—864. II. Warner C. D., W. Irving, 1881; Boynton H. W., W. Irving, 1901; Hellman G. S., Washington Irving Esq. Ambassador, 1925. *Ис. Кашкин*

ИРЕДЖ-МИРЗА Джемаль-аль Мемалек [1885 — 1926] — выдающийся персидский поэт. Р. в семье обедневшего принца из династии Каджаров. Получил хорошее образование и, зная иностранные языки, познакомился с европейской лит-рой. Устроившись после смерти отца на государственной службе, И.-М. большую часть жизни, не избывавшей яркими событиями, провел в Мешхеде. В 1924, лишившись должного, переехал в Тегеран в поисках места. Не принимая лично активного участия в политической жизни и не примыкая к определенной политической партии, чутко откликался на большие вопросы современной персидской жизни в прочувствованных и всегда оригинальных по стилю и языку стихотворениях, появлявшихся в печати и ходивших по рукам в списках. И.-М. в своем творчестве был тесно связан с прогрессивными элементами персидской буржуазии, борзовавшейся против темных сторон быта, пережитков феодализма, невежества, клерикального гнета, и выступал поборником просвещения и эмансипации женщин. Последнему вопросу он уделял особое внимание и пользовался исключительной популярностью среди персидских женщин. Интересен (и популярен) фрагмент его большой сатиры на поэта Арефа (и др. современников) под названием «Хеджабнамэ» (О чадре), где проводится мысль о внутренней ценности и свободе женщины и бичуется обычай ношения чадры как позорный и нелепый пережиток. Внутреннему миру женщины посвящены и многие чисто лирические стихотворения («Сердце матери» и др.). «Диван» поэта (см.), изданный после его смерти, был изъят по требованию клерикальных кругов, но в настоящее время вновь стал выходить по частям в Тегеране.

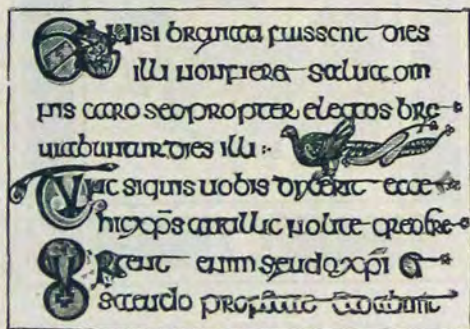
Библиография: И. Чайкин и К. И., Краткий очерк новейшей персидской литературы, М., 1928.

ИРЖИКОВСКИЙ Карл [Irzykowski, 1873—] — польский беллетрист и критик. В эпоху «Молодой Польши» обратил на себя большое внимание своими романами «Палуба» и «Сны Марии Дунин» [1904]. В «Палубе» он дал детальный и весьма тонкий

анализ внутренней борьбы между сознательным и подсознательным началами, усугубляемой стремлением скрыть перед другими и перед самим собой действительные мотивы своих поступков («Гардероб души»). Слово «палубизм», обозначающее противоречие между осознанными и бессознательными побуждениями, стало общепринятым термином. «Сны Марии Дунин» представляют собой более раннюю попытку применить тот же по существу психологический метод. Роман «Палуба» вызвал в свое время большой интерес. Позднейшие беллетристические произведения И. интересны своеобразной постановкой психологических проблем, но мало художественны. Как лит-ый критик И. — тонкий аналитик с социологическими тенденциями, но без цельного мирозерцания.

Библиография: Paluba, Sny Marji Dunin. Львов, 1904; Nowele, 1906; Wiersze i dramaty, 1907; Fryderyk Hebel jako poeta konieczności, Czyi i Słowo, 1913; Z pod ciemnej gwiazdy, 1922. *Г. К.*

ИРЛАНДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА — наиболее богатая из кельтских лит-р и самая древняя из новоевропейских. Хотя письменность появилась в Ирландии лишь после ее христианизации [V в.], — несомненно, что



Ирландское письмо и книжное украшение VIII в.

уже до этого там существовала довольно развитая устная лит-ра, носителями которой были барды (см.), друиды (см.) и филилы. Древнейшие дошедшие до нас стихотворные и прозаические произведения относятся к VII—VIII вв. И. л. можно разделить на три периода: 1. до XII века (до англо-норманского завоевания), 2. с XII по XVI в. (до окончательного подчинения Англии) и 3. с XVI в. до наших дней. Лит-ру первого периода, в силу тенденции ее к архаизму и крайней консервативности форм и сюжетов, приходится рассматривать как нечто цельное, без хронологических подразделений. Она соответствует эпохе натурального хозяйства и отражает постепенный переход от родового (кланового), затем племенного строя к примитивному феодализму, причем многие произведения (особенно эпические), в процессе их роста и позднейшей переработки, содержат в смешанном виде черты всех перечисленных социальных систем. Главными очагами

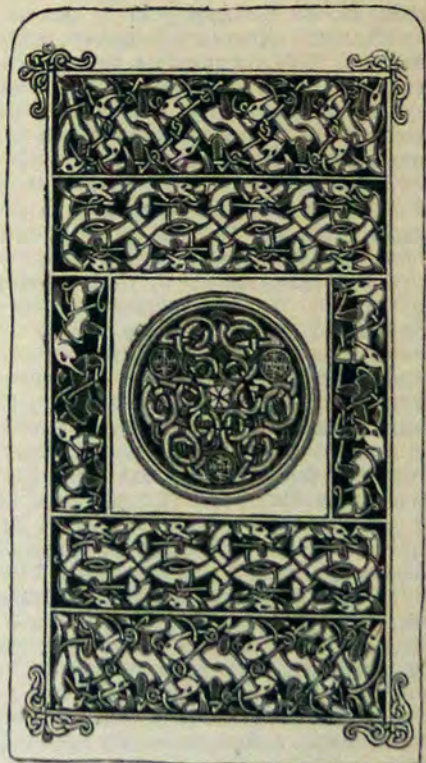
лит-ры были монастыри и княжеские дворы. В монастырях культивировалась религиозная лит-ра (гимны, жития святых, «видения», из к-рых самое замечательное — «Видение Адамнана» IX века — один из образов поэмы Данте), а также ученая

«Lebor Gabála» — «Книга завоеваний»), так и мифы, в которых боги в итоге процесса рационализации изображены в виде людей; 2. уладский (ульстерский), наиболее любопытный и обширный (более 100 сар), имеющий главными героями короля Конхобара и его племянника Кухулина; 3. цикл Финна или Оссиана, сильно окрашенный фантастикой, сформировавшийся на юге; 4. смешанный цикл, охватывавший помимо «легенд о королях» ряд других романтических сказаний, как напр. поездки героев на «тот свет» или в «страну фей» и т. п. Все это — саги небольшого объема (каждая могла быть рассказана в один вечер), и лишь две-три из них, как например «Похищение быка из Куальнге», являются попытками создать обширную эпопею. В эпоху набегов скандинавских викингов, жестоко разорвавших страну [IX и X вв.], сказители в союзе с монашеством, национально настроенным и потому относившимся весьма терпимо к языческим сказаниям, спасая рукописи, собирали их в укрепленных центрах; это дало повод к пересмотру материала и выработке сводных, координированных



Ирландский орнамент раннего средневековья

(хроники, трактаты по медицине, метрике, топографии Ирландии и т. п.). Наряду с этим в монастырских школах изучались латинский яз. и лит-ра, плодом чего явились переложения сказаний о троянской войне, о странствиях Улисса, Энея (по Вергилию), «Aethiopica» Гелиодора и мн. др. В иной обстановке расцвел эпос в виде прозаических саг с вкрапленными в повествование стихами. Возникший из родовых и местных преданий, он рано перешел в руки профессиональных сказителей (Scelid'ov), частью бродячих, частью обосновавшихся при княжеских дворах. Его темы (по преимуществу героические, но с большой примесью любовных мотивов), характеры, обстановка действия, украшенный стиль всецело отражают вкусы и идеалы знати. По своим сюжетам саги распались на ряд групп: «разрушения (замков)», «битвы», «похищения стада», «плавания», «сватовства», «убийства» и т. п. Различают четыре основных цикла: 1. мифологический, самый древний, обнимающий как легендарные предания из истории заселения Ирландии (напр.



Ирландский орнамент раннего средневековья

редакций саг. Тогда они и приняли ту форму, в которой дошли до нас в двух крупнейших рукописях: «Lebor na h-uidre» («Book of the Dunsow», около 1100) и «Lebor Laigen» («Book of Leinster», около 1160). Наряду с эпосом, в той же аристократической

среде развилась поэзия бардов, по преимуществу политического характера (панегирики и сатиры), но разрабатывавшая также иногда мотивы любви и природы. Метрика ее, весьма сложная и требовавшая долгого изучения, основанная на силлабизме, с применением рифмы и аллитерации, частично восходит к позднелатинской, частично — местного происхождения; стиль — еще более украшен, чем стиль саг, и изобилует сложными и часто туманными метафорами.

Второй период И. л. в связи с массовым истреблением старых рукописей англо-норманскими баронами и попыткой их вовсе искоренить ирландский яз. является эпохой упадка. Лит-ра не исчезает, но принимает эпигонский характер. Старые саги постепенно спускаются в народ. Цикл Финна облекается в более народную форму баллад. По типу саг разрабатываются иноземные (английские и французские) сюжеты: «Войны Карла Великого», «Св. Грааль» и т. п. Барды ютятся при дворах уцелевших ирландских феодалов, и их поэзия все более и более приобретает боевой националистический характер.

В третий период, несмотря на гнет метрополии, наблюдается [именно в XVII веке] временное возрождение ирландской литературы. Происходит частичное сплочение для организации отпора порабощателям. Усиленно собираются и пополняются национальные предания, родословные, летописи, легенды. Поэзия бардов, оставшихся верными феодально-националистическим идеям, окончательно принимает областной патристический характер. В поэзии происходит крупная реформа в смысле ее демократизации: стиль ее весьма упрощается и вместо 300 — 400 старых размеров в употреблении остаются только 24 с переходом от силлабической системы к тонической (по образцу английской поэзии). Крупнейшим памятником XVII в. является поэма «Распря поэтов» (около 7 000 строк), содержащая спор поэтов — Tadhg Mac Daire и Lughaidh O'Clery — о достоинстве двух соперничающих княжеских родов. С этим совпал расцвет художественной прозы, именно в лице Джорджа Китинга [ум. 1650], «История» к-рого до сих пор считается в Ирландии образцом прозаического стиля. К этому же времени относятся возникновение «Анналов четырех мастеров», исторические труды Мак-Фирбиса и т. п., между тем как саги, разложившиеся в сказку или народную балладу, окончательно демократизируются. Но в XVIII веке расцвет И. л. приходит к концу. Вместе с падением феодализма стмирают старые лит-ые формы и идеалы, а для выработки новых раздробленность классовых интересов, скрещивающихся с национальным антагонизмом, и общее экономическое истощение страны не создают необходимой почвы. Проза увядает, а поэзия превращается в трафаретные стихотворные упражнения. Из числа немногих даровитых поэтов можно назвать лишь «последнего барда» — Turlough O'Carolay

(Терлу О'Кэролау, умер 1738) и автора красивой поэмы «Оссиан в стране юности» Michael Comyn (Майкель Комин, ум. 1760). Такое же оскудение И. л. наблюдается и на протяжении всего XIX в. Лишь в последние три десятилетия, сначала благодаря усилиям Gaelic League (Союз певцов), устраивавшей литературные конкурсы, а в наши дни под влиянием последней политической реформы наблюдаются усилия возродить И. л., но результаты их пока еще трудно учесть.

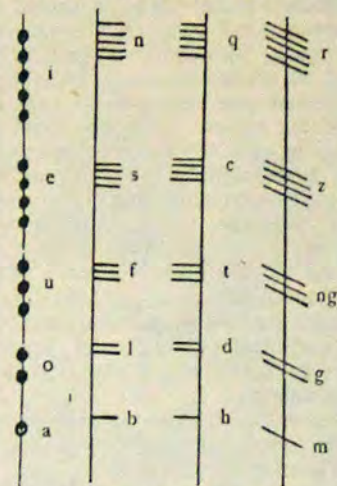
В результате политического гнета, подавления метрополий ирландской национальной культуры, ирландская интеллигенция национально обезличивалась. Эмигрируя в Англию вследствие тяжелого экономического положения своего края, ирландцы часто ассимилировались с местным населением. В XVIII в. немало английских писателей ирландского происхождения (крупнейшие из них: Гольдсмит, Шеридан и другие). Но если эти писатели принадлежат британской, а не ирландской культуре, то в XIX в., в связи с национальным подъемом, вызванным хозяйственным развитием, появляется ряд национальных ирландских писателей, пишущих на английский яз. Крупнейшие из них: драматург Д. Синг и поэт, драматург, критик В. Б. Йите. В настоящее время выдвинулись: драматург О'Кэйзи и романист Тэлли (в С. Америке).

Библиография: Смирнов А. А., Ирландские саги (переводы и комментарии), Л., 1923; Нуде Д., A literary History of Ireland, 1903; Нуде Е., A Text Book of Irish Literature, 2, 1910; The contentions of the bards, Ed. by L. Mo Kenna, 2 vv., 1918; Walters L. D., Irish poets of to-day, 1921; Lennox Robinson, Golden Treasury of Irish Verse, 1925; D'Arbois de Jubainville H., Cours de Littérature celtique, vv. I, 1883; II, 1884; V, 1892; Dotti G., La littérature gaélique d'Irlande, «Révue de synthèse historiques», v. III; Его же, Les littératures celtiques, 1924; Meyer K. M., Romanische Literaturen und Sprachen в серии «Die Kultur der Gegenwart», Teil I, Abt. XII, 1909; Thurneysen R., Die irische Helden- und Königsage bis zum XVII Jahrhundert, Teil I und II, Halle, 1921.

А. Смирнов

ИРЛАНДСКИЙ ЯЗЫК — наиболее развитой и хорошо сохранившийся из кельтских яз. (см.); наряду с шотландским и мэнским принадлежит к гойдельской (или гаэльской) группе их. Сильнейшее влияние на И. яз., особенно в отношении его словарного состава и синтаксиса, оказал яз. первобытного, докельтского населения Ирландии. Оно сказалось прежде всего в перенесении ударения на первый слог от начала, что в связи с ослаблением и выпадением следующих гласных привело к деформации форм, делающей трудным их различение; напр. «tartsat» — «они пришли» — из d o - r o - a d - d a i s s e t. До заимствования латинского алфавита [около V в. христ. эры] ирландцы пользовались так наз. огамическими письменами. Различают три периода И. яз.: 1. старoirландский [до 1100], 2. среднеирландский [до эпохи Реформации] и 3. новый И. яз. С XVIII в. обозначается деление И. яз. на 4 основных диалекта: 1. южный (Мюнстер), наиболее архаичный, 2. западный (Коннаут), 3. северный (Ульстер) и 4. восточный (Лейнстер). Современный лит-ый И. яз. является

смешением их. После английского завоевания [в XII в.], благодаря националистически настроенным феодалам, дворы к-рых являлись также и лит-ыми центрами, И. яз. долго и успешно боролся с английским, несмотря на многочисленные королевские указы [с 1360], грозившие за пользование им смертью. Лишь в середине XVIII в. английский яз. получает в Ирландии некоторое распространение, но еще в 1801 $\frac{4}{5}$ населения говорило по-ирландски. В середине XIX в. происходит резкий упадок



Огамический алфавит (восстановлен по средневековым источникам д'Арбуа де Жубэвилем)

И. яз., объясняемый гл. обр. окончательным экономическим порабощением страны Англией, а также упадком феодалов-помещиков, все более охотно идущих на компромисс с Англией после создания в Ирландии собственного парламента.

Несмотря на старания основанного в 1876 «Society for the preservation of the Irish language» (переименованного в 1893 в «Gaelic League») и усиление за последние десятилетия националистического движения, И. яз. быстро вымирает: на общее число в $4\frac{1}{2}$ —5 млн. населения по-ирландски говорило: в 1891—600 тыс. чел., в 1911—460 тыс., в 1925—310 тыс. К этому числу надо однако прибавить множество эмигрантов (в САСШ их более трех миллионов), частично сохранивших родной яз. и на чужбине (в Нью-Йорке издается несколько газет и журналов с отделами на И. яз.).

Библиография: Грамматика нового И. яз.: O'Donovan, A Grammar of the Irish language, Dublin, 1845; O'Grownev, Revised simple lessons in Irish, N.-Y., 1902. Словари: Diacoen, An Irish-English Dictionary, Dublin, 1903; Lane, English-Irish Dictionary, London, 1904. Грамматика старого яз.: Thurgesen R., Handbuch der altirischen, 2 Bde, Heidelberg, 1904; Dottin G., Manuel d'Irlandais moyen, 2 vv., P., 1910. Этимологический словарь: Macbain A., An Etymological Dictionary of the Gaelic Language, 1906.

А. А. Смирнов

ИРОНИЯ [греческое ειρωνεία—притворство]—явно-притворное изображение отрицательного явления в положительном виде, чтобы путем доведения до абсурда самой возможности положительной оценки

осмеять и дискредитировать данное явление, обратить внимание на тот его недостаток, к-рый в ироническом изображении заменяется соответствующим достоинством.

Подчеркнуто притворного тона — необходимо условие для осуществления И. Поэтому имя «Эвмениды» (буквально — «милостивые»), дававшееся древними греками неумолимым богиням-мстительницам Эриниям, при явном, прямом противоречии с действительностью (какой, разумеется, действительность эта представлялась говорящему) не может быть сочтено за ироническое, но лишь за евфемическое (см. «Евфемизм»): в интересы говорящего, трепещущего перед «милостивыми богинями», не входило конечно подчеркивать свой притворный тон и прибегать к насмешке. Аналогичен и смысл имени «Парки» (буквально — «спадаящие»), присвоенного у римлян беспощадным богиням судьбы. Но те же имена могут приобрести ироническую функцию, если диаметрально противоположность утверждаемого и действительного будет дана в обнаженном, намеренно подчеркнутом виде, так, чтобы говорящий демонстрировал свое притворство. Это условие достигается либо при помощи всего контекста, подсказывающего именно ироническое, а не буквальное понимание того или иного отрывка, либо хотя бы лишь при помощи особой иронической интонации. В письменной речи на такую интонацию могут указывать кавычки.

Изображая отрицательное явление в положительном виде, И. противопоставляет так. обр. то, что должно быть, — тому, что есть, осмеивает данное с точки зрения должного. В этой функции И. — ее сходство с юмором, тоже подобно И. вскрывающим недостатки различных явлений, сопоставляя два плана — данного и должного. Подобно И. и в юморе основанием, сигналом для сопоставления двух планов — данного и должного — служит откровенно, подчеркнуто демонстрируемое притворство говорящего, как бы предупреждающего, что его слов нельзя понимать всерьез. Однако если И. притворно изображает должное в качестве данного, то юмор, наоборот, притворно изображает данное в качестве должного. Юмор гоголевских повестей и поэмы «Мертвые души» осуществляется именно через притворно-серьезный тон рассказчика, якобы наивно приемлющего все нелепости и недостатки изображаемой жизни, якобы рассматривающего изображаемую жизнь глазами своих героев. И в И. и в юморе даются два отношения автора к изображаемому: одно притворное, другое — подлинное, и в И. и в юморе интонация противоположается буквальному смыслу высказывания, но в И. интонация несет в себе подлинное дискредитирующее отношение, в юморе — притворное уважительное отношение.

Различные теоретически, И. и юмор часто переходят друг в друга и до неразличимости переплетаются в художественной

практике, чему способствует не только наличие общих элементов, общность функций, но и общая интеллектуалистическая природа этих двух методов художественного дискредитирования: игра со смысловыми контрастами, противопоставление логически противоположных понятий требуют четкости мысли в процессе своего создания и к ней же апеллируют в процессе читательского восприятия.

Ведя к дискредитированию явления, т. е. выражая акт оценки, юмор лишь подсказывает эту оценку при помощи группировки фактов, заставляет факты говорить за себя, — И. же высказывает оценку, передает в интонации отношение говорящего.

Принято отличать еще особый вид И. — сарказм, к-рый обычно характеризуется как злая И. Однако определение «злая И.» требует уточнения. И. может быть названа злой и в зависимости от своей меткости и в зависимости от проявляемого в интонации отношения говорящего. Точнее поэтому будет определить сарказм как И., выражающую страстно-отрицательное, негодующее отношение к чему-либо. Саркастически звучат полные социального негодования и морального возмущения монологи Чацкого.

Т. к. И. рассматривает явления с точки зрения должного, а представление о должном не есть величина постоянная, но вырастает из социальных условий, выражает собой классовое сознание, то ряд слов и выражений может терять или приобретать иронический смысл при перемещении в иную социальную среду, в иной идеологический контекст. Такова судьба эпитетов «либеральный» и «демократический», выражающих претензии буржуазных политических партий на свободолюбие (в слове «либеральный») и на защиту народных интересов (в слове «демократический»), что означает буквально «народоправствующий». Эпитеты эти в устах революционного пролетариата приобретают иронический смысл, основанный на совершенно ином представлении и о свободе и о народных интересах. На игре двумя смыслами слова «демократический», точнее — двумя точками зрения на подлинный смысл этого слова, — основана И. в словах А. Франса: «Народ не настолько богат, чтобы позволить себе роскошь иметь демократический образ правления», где всем контекстом подчеркивается контраст между буквальным смыслом эпитета, окружающим демократическое правительство ореолом народной власти, и тем реальным смыслом, какой это слово приобрело в социальной практике буржуазных республик, контраст между маской и подлинным лицом политических партий.

И. не только подчеркивает недостатки, т. е. служит целям дискредитирования, но также обладает возможностью высмеивать, разоблачать неосновательные претензии, придавая самим этим претензиям иронический смысл, как бы заставляя высмеиваемое явление иронизировать само над собой.

Естественно поэтому, что с древних времен и до наших дней И. выполняет по преимуществу полемическую функцию, служит одним из излюбленных средств в борьбе на идеологическом фронте. Одним из ранних проявлений И. как метода идеологической борьбы служит так наз. «ирония Сократа» — особый прием, к-рым пользовался Сократ в диалектических целях; прием состоял в том, что философ, желая доказать какое-либо свое положение, умышленно становился на точку зрения своего противника и путем ряда якобы наивных вопросов доводил принятую точку зрения до абсурда. Однако, анализируя отдельные примеры «сократической И.», приводимые в диалогах Платона, следует строго различать, когда в примерах сократической И. принятие чужого, неприемлемого для Сократа положения выполняет роль художественного убеждения и когда оно служит лишь целям логического доказательства. В последнем случае мы не в праве усматривать И., как не в праве ее усматривать в евклидовых теоремах, построенных на доказательстве от противного, ибо логически сделанное допущение не есть еще психологически разыгранная уверенность.

Однако проявляемая в «сократической И.» связь с логическим доказательством не случайна. Логическая аргументация если и не исчерпывает собой всех необходимых предпосылок И., то во всяком случае может играть существенную роль при достижении иронического эффекта, подготавливая читателя или слушателя к осознанию нелепости того или иного положения.

И. как полемический прием была уже хорошо известна греческим риторам и римским ораторам. И. — испытанное оружие современных публицистов. В зависимости от серьезности задач, какие ставит себе полемик, И. может приобретать большую или меньшую идеологическую углубленность, то замещая собой всякую иную логическую аргументацию, служа непосредственным выражением враждебности, то лишь венчая логическую аргументацию в качестве стилистического заострения. В последнем применении мы находим И. напр. в «Анти-Дюринге» Энгельса и в ленинском «Материализме и эмпириокритицизме»: оба автора высмеивают своих противников с напряженнейшей полемической страстью, и вместе с тем их книги служат не только документами идеологической полемики, но и основополагающими трудами по теории диалектического материализма. Логическая аргументация придает здесь И. и более углубленный идеологический смысл, и более заостренное стилистическое оформление: в качестве материала для И. служат подлинные слова осмеиваемых противников и широковетательная терминология, настолько уже дискредитированная рядом логических возражений, что она может звучать для читателя только лишь иронически. Едкой иронией насыщено «Святое

семейство» Маркса и Энгельса, полон уничтожающего сарказма «Коммунистический манифест».

В своем стилистическом осуществлении И. пользуется целым рядом форм, охватывающих самый разнообразный по объему и характеру материал, — то локализирующих в отдельном слове, то проникающих все произведение в целом.

Из форм, к-рыми пользуется И., самой распространенной и самой элементарной представляется антифраза — употребление слова в значении, прямо противоположном его обычному смыслу («Хорош, нечего сказать»). В крыловском «а философ — без огурцов» насмешка сосредоточивается на звании философа, любителя мудрости, мудреца, спасовавшего перед здравым смыслом крестьянина, но здесь нет антифразы, ибо звание философа не оспаривается за объектом И., высмеиваются лишь претензии такого рода философии на мудрость, на знание жизни, следовательно слово «философ» употреблено здесь одновременно и в прямом своем смысле, правильно обозначая человека, занимающегося философией, и в смысле ироническом — так. обр. дается как бы частичная антифраза, относящаяся лишь к некоторым признакам выражаемого этим словом понятия. Контраст между данным и должным может быть еще больше подчеркнут при помощи гиперболы, доводящей иронически утверждаемое явление до в высшей степени преувеличенных, с целью большей выразительности, размеров: так, вместо того чтобы маленький предмет иронически назвать большим, его называют огромным, гигантским, колоссальным. Все указанные только что формы И. обладают тем общим признаком, что они основываются на особом словоупотреблении, касаются словесной семантики, построены на игре смыслов отдельных слов и выражений, т. е. дают ироническое название предмета. Однако название предмета — лишь элементарнейший способ изображения, так сказать, минимальное изображение. Поэтому И. может проявиться не только в словесном обозначении предмета, но и в характере его показа, даже при отсутствии иронического словоупотребления в обрисовке характера, в ситуации. Так, слова Хлестакова о посланных за ним из департамента тридцати пяти тысячах курьеров произносятся им конечно не иронически, но вся ситуация, созданная этими словами, развертывается Гоголем как ироническая. Простейший вид такой объективированной И. заключается в инсценировке иронического суждения: она вкладывается в уста действующего лица и произносится им в своем первоначальном, прямом неироническом смысле, а ироническое отношение автора вытекает из всего контекста. Так построена И. в приписываемой Пушкину эпиграмме:

«Сказал деспот: „Мои сыны,
Законь будут вам даны,
Я возвращу вам дни златые

Благословенной тишины“.
И объявила Россия
Надела с выпушкой штаны».

Для того, чтобы объективироваться в ситуации, в обрисовке характера и т. п., И. требует прежде всего объективации авторского отношения к изображаемому. Это авторское отношение, иронический тон может быть иногда с необходимостью выведен из сообщенных автором особенностей изображаемого, не допускающих иного толкования, кроме иронического. Сообщенные Гоголем сведения не допускают никакой другой трактовки, кроме иронической, по отношению к рассказам Хлестакова об его петербургских успехах. Таким же способом подказать ироническое отношение к явлению служат карикатура, гротеск и т. п. К гротеску как к излюбленной форме своей злой, беспощадной, издевающейся иронии прибегает знаменитый английский сатирик XVIII века — Свифт. Особую законченность и выразительность гротескная И. Свифта приобрела в его «Путешествиях Гулливера», аллегорическом памфлете, в котором высмеиваются все устои тогдашнего общества.

И. может возникать и из столкновения ситуации с языком, в к-ром автор эту ситуацию развертывает, напр. при стилизации авторской речи под высокий торжественный слог. В этой роли выступают словарные и синтаксические архаизмы у Щедрина, в этой роли они вошли и в нашу публицистическую традицию. Таким же орудием иронической стилизации может послужить и самый ритм стихотворения, напр. в пушкинском двустишии по поводу русского перевода «Илиады»:

«Крив был Гнедич-поэт, предлагатель слепого Гомера, —
Боком одним с образом схож и его перевод»,

где иронически проводимая параллель между Гнедичем и Гомером подчеркивается применением античного ритма — элегического дистиха. В указанных приемах иронической стилизации можно обнаружить уже зачатки пародии. Не только эпизодическое пародирование стиля, но и пародия как лит-ый жанр может целиком выполнять ироническую функцию. Так, ироничен весь замысел «Дон-Кихота». Характерно, что эпохи расцвета И. совпадают с эпохами расцвета пародии — дискредитирование изжившей себя классовой идеологии совпадает с деканонизацией изживших себя форм классического искусства.

Определяемая в социально-художественной своей целеустремленности тенденцией дискредитировать — разоблачить и изобличить изображаемое явление и осуществляемая ее через приведение к абсурду, подчеркивание нелепости, игру противоречиями и несуразностями, И., естественно, находит особенно широкое применение в двух жанрах: 1. сатире, — жанре, использующем прием иронического дискредитирования как один из самых острых приемов идеологической борьбы, и 2. комедии, использующей для

создания комического положения, для возбуждения смеха заключенную в И. игру прогноречиями и несурзностями. Комбинирует изобличительные и комические возможности И. в особенности так наз. комедия высокого стиля, иначе сатирическая комедия, а также комедия бытовая.

Пример полноценного использования комедийных возможностей И. находим в творчестве Аристофана, крупнейшего мастера сатирической, по преимуществу политической, комедии в древнегреческой лит-ре. Так, в комедии-памфлете «Всадник» под видом старика Демоса изображается афинский народ, иронически высмеиваемый с точки зрения консервативной идеологии Аристофана, сочувствовавшего земельной аристократии. В комедии «Облака» иронически изображается увлечение релятивистической философией софистов, в к-рых Аристофан не мог не видеть своих идеологических противников. В XVII в., в произведениях Мольера, И. как прием комедийного творчества, развиваясь по линии сатирической борьбы, приобретает вместе с тем в небывалой до Мольера степени конкретно-бытовой характер. Наиболее острое применение И. дает мольеровский «Тартюф», где ироничны не только отдельные фразы или ситуации, но и самый замысел, связанный с разоблачением лицемера-ханжи, где средством иронического изображения служат и лицемерие мнимого святоши и безнадёжная наивность уверовавших в него недалеких буржуа. В наши дни у Б. Шоу мы встречаемся с примером применения И. во всем разнообразии ее комедийных возможностей: и по линии сатирической комедии, и по линии комедии бытовой, и по линии комедии положений.

Комического эффекта И., разумеется, может достигать не только в комедии, но и в повествовательных и в лирических жанрах.

И вместе с тем, давая так часто повод к комическому использованию, ироническое изображение, в котором предмет 1. представляется в нелепом виде и 2. дискредитируется, может быть использовано и для достижения прямо противоположного эффекта, точнее — и этим снимается возникшее на первый взгляд противоречие — 1. комический эффект иронии может способствовать повышению серьезности тона, 2. осуществляемое в иронии дискредитирование может, в конечном счете, создать повышение симпатии к предмету иронизирования. Действительно, в так наз. трагической иронии мы встречаемся с образом того, как нелепость, несурзность, противоречивость ситуации содействует повышению трагического эффекта: Эдип трагедии Софокла, совершивший двойной грех отцеубийства и кровосмешения и, не зная о своем преступлении, отдающий приказ покарать преступника (т. е. самого себя), мог бы быть смешон в ином контексте, но в том трагическом плане, какой внушается всем произведением, эта нелепая, ироническая ситуация

еще повышает жалость и сострадание к трагическому герою. На аналогичном же отраженном, вторичном эффекте И. покоится и лирическая ирония Гейне, особенно своеобразно сказавшаяся в его знаменитых концовках, где неожиданная насмешка поэта над самим собою или над своим чувством создает своеобразное впечатление нервности тона, стыдливости сердца, не смеющего себя обнаружить и прикрывающегося наигранным цинизмом, наигранной трезвостью. Традицию Гейне в этом отношении продолжает в русской литературе А. Блок (особенно в лирических драмах «Балаганчик» и «Незнакомка»).

Если отдельные проявления иронического творчества встречаются в большей или меньшей степени у всех почти писателей, во все эпохи, то И. как начало, определяющее не только стиль отдельной фразы, отрывка, но и структуру всего произведения, стиль писателя в целом, — И. как начало стилеопределяющее расцветает в эпохи социально-экономических кризисов, является показателем сопровождающего подобные кризисы крушения классовой идеологии.

Недаром II в. христ. эры представлен в римской лит-ре творчеством Апулея, в греческой — произведениями Лукиана. Эпоха упадка Римской империи, один из глубочайших социально-экономических кризисов, какие когда-либо знало человечество, сопровождалась для тогдашней интеллигенции кризисом, даже крахом мировоззрения, явно выраженной упадочной психоидеологией. Изживший себя античный социально-экономический строй и обусловленное им общественное сознание давали материал для И., объективный повод к ироническому воспроизведению и соответствующие психологические, субъективные предпосылки (поскольку такая эпоха рождала разочарование и недоверие к жизненным ценностям). Так, в «Золотом осле» ирония Апулея направлена на увлечение его современников магией, на шарлатанство жрецов, на болезненную мечтательность и суеверие, на моральное разложение, но в построении этой иронически данной картины современности и сам автор проявил себя как продукт упадочной эпохи, его ирония проявляется в гротескной форме, дает то сочетание действительности и фантастики, к к-рому так любят прибегать художники отмирающих, разлагающихся классов. Та же непрочность, двойственность художественного мировосприятия, те же разочарованность и недоверчивое отношение к жизни сказываются в творчестве греческого софиста Лукиана. Лукиан охотно пользуется гротеском. Характерно, что в повести Лукиана «Лукий или осел» разработана та же тема, что и в «Золотом осле» Апулея.

И. может рождаться изнутри разлагающейся психоидеологии, И. может быть направлена на психоидеологию изжившего себя класса также извне — со стороны призванного сменить его нарождающегося,

крепнущего класса. Не случайно в один из наиболее острых моментов идеологической борьбы между растущим буржуазным гуманизмом и отжившей, но еще ценно хватающейся за жизнь феодальной схоластикой И. определяет собой структуру двух замечательных памфлетов — «Похвалы глупости» Эразма Роттердамского и «Писем темных людей», — обнаруживая всю силу своей полемической природы. Если иронию Лукиана и Апулея можно назвать иронией саморазложения, то И. гуманистов можно назвать воинствующей. Так же далека от настроений упадочничества ирония Бокаччо, развенчивающего в своем «Декамероне» христианский аскетизм. Иронизируя над аскетизмом и его проповедниками, Бокаччо развенчивал обветшавший идеал феодального общества с точки зрения своего молодого класса, выражал классовые интересы городской республиканской буржуазии.

Законченный образец воинствующей, боевой И. находим в творчестве Вольтера, остающегося публицистом даже в своих художественных произведениях. Ироническая насмешка Вольтера выражает собой точку зрения нового «просветительного» мирозерцания, психоидеологию высших слоев растущего буржуазного общества, выдвигая взамен ненавистного Вольтеру самодержавного деспотизма идею просвещенной монархии, опирающейся на буржуазную интеллигенцию, а взамен не раз подвергавшегося его саркастическим насмешкам церковного учения — идею деизма. Как И. воинствующая, так и И. саморазложения — проявление классовой психоидеологии.

Так наз. «романтическая ирония» в понимании самих романтиков (Фр. Шлегель) служит для гения, для свободного духа средством возвыситься над всеми условностями жизни, воспринять относительно всех ценностей, постоянно возвышаться над самим собой и над собственной своей деятельностью, не связывать себя никаким законом, никакой нормой, свободной парить над жизнью, воспринимая ее как объект для своей творческой игры. Так. обр. И. романтиков — одно из проявлений основной романтической концепции мира, к-рая утверждает за реальным бытием лишь неустойчивое равновесие, т. к. центр тяжести перемещается за пределы реального. Однако подобно всей романтической концепции мира в целом и И. романтиков в качестве одного из ее проявлений неизбежно находит свое социологическое объяснение, несмотря на тенденцию, вернее — именно благодаря тенденции, уйти не только от социальной борьбы, но и вообще от реального мира: сама тенденция эта была лишь результатом классовых сдвигов и идеологических крушений, последовавших за Великой французской революцией.

Однако говорить о связи И. с эпохами идеологического разложения того или иного экономически деградирующего класса, с изживанием или сменой классовой идеологии

можно лишь в том случае, когда И. не встречается в виде обособленного приема, не играет подсобной эпизодической роли, а характерна для стиля писателя, художественной структуры произведения.

Наибольшего развития в качестве стилеобразующего начала, в качестве основного метода художественного воссоздания мира, И. в наши дни достигла в творчестве Анатolia Франса. При не раз отмечаемом сходстве между методами иронического изображения Франса и Вольтера, при несомненных подражаниях Вольтеру и даже прямым, иногда дословным, заимствованиям природа франсовской иронии в социально-идеологических корнях своих совершенно иная, чем природа иронии вольтеровской. В И. Вольтера чувствуется пафос просветителя, в И. Франса этого пафоса нет. И. Франса выражает безысходно-скептическое восприятие действительности, отрицание дискредитировавшей себя буржуазной культуры, но она не может противопоставить ироническую развенчиваемую действительности никаких других представлений, других идеологических ценностей, для писателя бесспорных. Так. обр. И. Франса по социально-идеологической природе своей не может быть воинствующей. Боевой характер она принимает только тогда, когда касается проявлений церковного, философского или политического догматизма, т. е. всего того, что враждебно ее скептической природе. Естественно, что И. Франса обнаруживает постоянное тяготение к парадоксу (см.), безответственно сталкивающему две точки зрения, ведущему к дискредитированию их обеих. Недаром и советский читатель воспринимает в А. Франсе лишь подрывную силу его злой и меткой критики, направленной на старое, но не спрашивает у него путей к новому.

И. как коренной стилеобразующий признак, как основа всего художественного мировосприятия и мировосоздания может быть и чужда молодым, жизнеспособным социальным группам. Так, в советской литературе наиболее яркие образы иронического творчества были даны И. Эренбургом, выразителем явно упадочнической психоидеологии.

Библиография: Бэ л, Стилястика и теория устной и письменной речи, перек. Грузинского, изд. К. Т. Соловьевского, М., 1886; Потебня А., Из записок по теории словосочетания, Харьков, 1905 (отдел «Тропы и фигуры»); Бергсон А. Ари, Собр. соч., т. V, изд. Семелова, П., 1914 (статья «Смех»); Слонимский Л., Тезисы коммунистического учения, Л., 1923; Voigts A. W., Das Komische, 1844; Pischowski I., De ironia Iliadis, 1856; Schaeffer, Das Reich der Ironie, 1879; Lippa, Komik und Humor, Hamburg und Lpz., 1898; Kierkegaard S. A., Om begrebet ironi, Vaerker, B. B., 1906; Paulhan, La morale de l'ironie, 1909; Bruggemann F., Die Ironie als entwicklungsgeschichtlicher Moment, 1909; Volkelt, System der Aesthetik, 1910; Pulver Max, Romantische Ironie und romantische Komödie, 1912; Sander Erich K. H., Ironie als künstlerisches Element, «Die Literatur», 1933, abt.; Walsel O., Deutsche Romantik; Thomson A. K., Irony, an historical introduction, London, 1926. См. также общие сочинения по эстетике, напр. Ф и ш е р («Aesthetik», 1896, § 303) и др. В курсе поэтики ирония обычно рассматривается лишь как стилистическая фигура.

Валентина Дьякова

ИРРАЦИОНАЛЬНЫЕ СТОПЫ — стопы античной метрики, отступающие от сво й

нормальной длительности. В античной метрике, основанной на чередовании долгих и кратких слогов, стопы, на которые разделялся стих, могли быть разной длины по времени произнесения; единицей времени считалось время, нужное для произнесения краткого слога (υ); нормальный долгий (—) равнялся двум кратким (υ υ). Поэтому такие стопы, как спондей (— —), дактиль (— υ υ), анапест (υ υ —), в своей нормальной длительности равнялись четырем кратким. Однако иногда, по требованиям ритма, эти стопы приравнялись к длительности ямба (υ —) или трохея (— υ), т. е. произносились не в четыре, а в три единицы времени, причем, вероятно, долгий слог произносился в 1½ единицы, а краткий в ¾. Такое ускорение темпа было вполне возможно при музыкально-вокальном исполнении античных стихов, особенно в хоровых партиях. См. «Стихосложение античное». И. Д.

ИРЧАН Мирослав (псевдоним Андрея Бабюка) — современный украинский писатель и драматург, принадлежит к младшей плеяде западно-украинских писателей



(старшая — Франко, Черемшина, Стефаньк, Кобылянская). Выступил в 1918 с небольшим сборником очерков и новелл, — «Смех Нирвань», носящих ярко антимилитаристический характер. Здесь даны эпизоды из мировой войны, в которой И. участвовал как украинский «січовий стрілець». Дальнейшее творчество И. теснейшим образом связано с Октябрьской революцией. Активный боец украинской Красной армии [1919—1921], И. в 1923 выпускает посвященный военному коммунизму сборник лирических стихотворений в прозе и рассказов — «Фильмы революции», отображающих гражданскую войну на Украине. Этот сборник, в отличие от «Смеха Нирвань», свободен от какого бы то ни было пессимизма. «Фильмы революции» остаются до

сегодняшнего дня наиболее значительными произведениями И.: первое их издание вышло в Америке (Нью-Йорк), куда (Канада, Виннипег) в 1922 И. переезжает с целью организации издательского дела украинских рабочих и фермеров. В том же году выпущена его «Трагедия I мая» и продолжение ее «В бурьянах» [1926]. В первой из этих книг повествуется об изменническом переходе частей Украинско-галицийской армии на сторону поляков; во второй, носящей автобиографический характер, И. рассказал о том, как скрывался от преследований поляков. В Канаде же И. издает повесть о жизни американских переселенцев-украинцев во время мировой войны «Карпатская ночь» и сборник очерков, рассказов и новелл «Против смерти», бытописующих жизнь крестьян Западной Украины, переселенцев в Америке и современную буржуазно (новелла «Белая обезьяна»). В 1929, после травмы со стороны буржуазной критики, И. возвратился на Украину и стал во главе лит-ой организации «Західня Україна» (см.), в к-рой он состоял и раньше. По общему признанию критики И. является одним из наиболее значительных пролетарских писателей Западной Украины.

Библиография: Ш. Лейтес А. і Яшек М., Десять років української літератури (1917—1927), т. I, ДВУ, Харків, 1928. *Майяфет*

ИСАКОВСКИЙ Михаил Васильевич [1900—] — современный поэт. Р. в бедной крестьянской семье. В 1910—1917 учился в гимназии. К этому времени относятся его первые лит-ые опыты. С 1918 — член ВКП(б). Состоял редактором газеты в Ельце, с 1921 работает в Смоленске в качестве сотрудника газеты «Рабочий путь». Член ВОКПа и РАИПа. Первая книга стихов И. — «Провода в соломе», самым своим заглавием указывает на содержание и направление творчества И. Новая советская деревня составляет центральную тему его стихотворений. Для воплощения этой темы И. находит простые и волнующие слова.

Много внимания уделяет И. новым людям деревни. Ерема — делегат, едущий за советом к Калинину в Москву и возвращающийся оттуда жизнерадостным и бодрым, учитель, берущий на себя инициативу по осушке болота, комсомолка, отдающая все свои силы культурной работе в деревне, — таковы герои его стихотворений, эпических в своей основе, но окрашенных лирически.

Библиография: I. Провода в соломе (Первая книга стихов), Гиз, М. — Л., 1927.

II. Рецензия: Лежнев А., «Правда», 1927, № 264 от 18 ноября; Максим Горький, «Сибирские огни», 1928; Красильников В., «Мол. гвардия», 1928, II; Цвелев В., «На лит-ом посту», 1929, IX.

ИСАТАЙ МАХАМБЕТ — см. «Казанская лит-ра».

ИСБАХ Александр [1904—] (псевдоним Исаака Абрамовича Бахраха) — современный пролетарский писатель, член ВКП(б). С 1920 сотрудничал в «Витебских известиях», Роста и Губиздате, позднее — в Центрокроста в Москве. В 1924 окончил лит-ое отделение I МГУ. В 1922—1925

сотрудничал в газете «Рабочая Москва», в 1925 — 1926 был ответственным редактором газеты «Коломенский рабочий». С 1928 работает в изд-ве «Московский рабочий» как член коллегии «Новинок пролетарской лит-ры». Участвовал в организации группы пролет. писателей «Рабочая весна», «Октябрь» и МАПП. В настоящее время — член секретариата ВАППа и редакции журн. «Октябрь».

До 1926 писал стихи и критические статьи, с 1926 перешел на прозу (преимущественно очерк).

Библиография: 1. Рабочий Андрей Пахомов, М., 1924; Смена, сб. стихов, М., 1923; Баллада о Ленине и Ли-Чане, М., 1927; Военная репетиция (совместно с И. Штейном), М., 1927; С винтовкой и книгой, М., 1928; Одна страница, М., 1929, и др.

«ИСКРА» [1859 — 1873] — лучший из русских сатирических журналов прошлого столетия. Обострение классовых противоречий, создавшее «общественный подъем» конца 50-х

Основателями и редакторами «И.» были упоминавшийся выше редактор «Листка знакомых», известный карикатурист Николай Александрович Степанов, и талантливый поэт Василий Степанович Курочкин (см.). Первый номер «И.» вышел 1 января 1859, затем журнал выходил еженедельно вплоть до 24 июня 1873. Первые годы [1859 — 1864] журнал пользовался большим успехом, и тираж его достигал огромной для того времени цифры (семьдесят тысяч экземпляров). Значительную часть успеха «И.» надо отнести за счет высокого художественного уровня журнала.

«И.» удалось привлечь лучшие силы тогдашней журналистики, среди к-рых отметим имена Алмазова, Буренина (писал под псевдонимом Вл. Монументова), Вейнберга, Гайдебурова, Герцена, Горбунова, Добролюбова, Елисеева, А. Жемчужникова, Вс. Крестовского, Лейкина, Мея, М. Михайлова, Минаева, И. Панаева, Полонского, Плещеева, Потехиных, Кузьму Пруткова, Стопановского, Ал. Толстого, Н. Успенского, Шербину, Якушкина и др. Из художников «И.» назovem: А. Бордчелли, А. Волкова, К. Данилова, Н. Иевлева, В. Лабунского, М. Микешина и особенно Н. Степанова. Пестрота состава сотрудников показательна: в «И.» объединились представители

9-го

ФЕВРАЛЯ.



IV. САТИРИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ СЪ КАРРИКАТУРАМИ. №

и начала 60-х гг., обусловило расцвет сатирической журналистики. В «Сыне отечества» появляются злободневные карикатуры, в «Современнике» — знаменитый «Свисток»; возникает ряд сатирических иллюстрированных изданий: «Карикатурный листок» К. Данилова, «Листок знакомых», редактируемый Н. Степановым, журналы: «Весельчак», «Арлекин», «Гудок», «Развлечение», «Зритель», «Заноза», «Оса», наконец множество эфемерных листков, о характере к-рых можно судить по заглавиям: «Пустомеля», «Потеха», «Пустозвон», «Бардадым», «Силетник», «Муха», «Турусы на колесах», «Смех смехович», «Бесструнная балабайка», «Дядя шут гороховый» и т. д. и т. п. В то время как большинство журналов, не говоря уже о «бесструнных балабайках» и «шутах гороховых», ставило себе целью, как напр. «Арлекин», «забавлять... избегая крайностей», быть «милолетным чтением... людей со вкусом чистым и образованным», «И.» подчеркивала свой публицистический характер. В объявлении о выходе «И.» формулировала свою основную задачу как «отрицание ложного во всех его проявлениях в жизни и в искусстве». Редакция делала ударение на «вседневной практической сатире», обещая «упорство... в преследовании общественных аномалий».

ли различных общественных групп на почве довольно расплывчатого либерализма. На критике недостатков существующего строя нетрудно было сойтись всем недовольным окружающей действительностью, и эта социально-недифференцированная позиция являлась второй причиной успеха «И.» у различных читательских слоев. Однако по мере углубления классовых противоречий 60-х гг. в недрах «И.» усиливается процесс размежевания: от журнала отходят Б. Алмазов, А. Дружинин, Вс. Крестовский, Ал. Толстой, Н. Шербина и др., находящие себе пристанище в консервативном «Русском вестнике» и близких ему органах. Политическая сатира «И.» приобретает теперь более четкий характер. Два западно-европейских поэта оказали большое влияние на творчество «искровцев»: Беранже [В. и Н. Курочкины, Г. Жулев, В. Богданов, Н. Кроль] и Гейне [П. Вейнберг, В. Буренин, А. Сниткин, В. Тиханович, А. Пальмин, П. Ломан]. Социальная направленность большинства этих поэтов несомненно буржуазного характера.

Как ни интересна поэтическая продукция «И.», однако первом журнале был публицистический отдел «Нам пишут». Этот отдел, составившийся М. М. Стопановским по письмам из провинции, с успехом выполнял обличительные функции. Общественный

эффект таких обличений по силе своей равнялся эффекту герценовского «Колокола»; недаром существовало специальное выражение — «Упечь в „И.“». Цензура запрещала говорить полным голосом, но читатель великолепно выучился читать между строк, и все знали, что Грязнославль означает Екатеринослав, Чернилин — Чернигов, Крутогорск — Вятку и т. д. О серьезности, с какой «И.» относилась к этому делу, можно судить по тому, что в редакцию был введен далекий от легкомысленных шуток публицист крупного масштаба — Г. З. Елисеев, ведший в ней «Хронику прогресса». «И.» ожесточенно нападала на крепостников, бюрократов, взяточников, цензуру; боролась с дворянской идеологией (достаточно напомнить излюбленный объект нападков «И.» — Леона Катковского, прозрачный псевдоним Леонтьева и Каткова — лидеров консервативного лагеря). Объективный смысл деятельности «И.» первого периода состоял в критике правительственной политики и практики со стороны буржуазно-демократического общественного мнения. В этом заключается третья и самая глубокая причина популярности журнала.

С середины 60-х годов кривая развития «И.» стремительно падает. Рост ежедневной прессы, имеющей возможность быстрее откликаться на события и полнее их освещать,

Из карикатур «Искры»



Карикатура на министра внутренних дел гр. П. А. Валуева. Либерал-эквилибрист, ловко колеблющийся во все стороны, отыскивающий благоразумную середину («Искра», 1862, № 21)

лишает «И.» большой доли ее значения. Вскоре происходит раскол и в самой редакции: представитель ее «умеренной» части, Н. Степанов, в конце 1864 выходит из «И.» и основывает собственный журнал «Будильник». Усиливается нажим цензуры: в 1862 по распоряжению министерства народного просвещения ликвидируется отдел «Нам

пишут», в 1864 цензурный комитет требует перемены ответственного редактора, и с № 37 за 1864 редактором становится старший брат Курочкина — Владимир Степанович. Цен-

Из карикатур «Искры»



— Ах, любезнейший! Вы опять пришли, а я еще не успел для вас ничего сделать. Право, не знаю, как бы помочь вашему горю... Разве вот что... И прекрасно! Пришлите себе где-нибудь место, а я вам дам рекомендательное письмо.

зурные гонения на «И.» не ослабевают и в дальнейшем; по меткому слову Минаева

«Над статьями совершают
Вдвойне циничский обряд:
Их, как евреев, обрезают
И, как католиков, крестят».

Результаты незамедлительно сказываются: тематика «И.» мельчает, на первый план выдвигаются вопросы лит-ры, театра... «Резкий тон журнала, — с удовлетворением констатирует в 1865 цензура, — значительно смягчился с устранением от редакции В. Курочкина». Попыткой спасти положение был отказ «И.» в 1870 от иллюстраций, что освобождало ее от предварительной цензуры. Но и это не помогло: «И.» без карикатур была, по выражению Скабичевского, «мухой без крыльев». В последние годы «И.» в ней участвует ряд писателей-народников и близких к ним по окраске: Бажин, Засодимский, Златовратский, Кувшинский, Левитов, Оммулевский, Решетников, Слепцов, Станюкович, Гл. Успенский, Шеллер и др. Поэзия «И.» этого периода идет под знаком некрасовского влияния (Д. Минаев, А. Лакида, Дядя Пахом и др.). Но широкое общественное значение «И.» утрачено безвозвратно. Журнал переходит из рук в руки, попадает к темному дельцу Леонтьеву, наконец в 1873 пробует заинтересовать читателя переводными романами (Э. Золя, Г. Мало), переходит на трехдневный

выпуск, но это уже агония; она длится недолго, и в июне 1873 «Искра» на 31 номере прекращается навсегда. В то же время далекие от больших общественных вопросов, пошло-отбористические, полубульварные, скабрезные журнальчики типа «Развлечения», «Будильника», «Стрекозы» (см. о них отдельные заметки), назначение которых

Из карикатур «Искры»



Наступила эпоха классицизма. Я греческий поэт и берусь выучить российское юношество один всем накам древней Элады (карикатура на Щербину, «Искра», 1865, № 48)

быть развлекательным послеобеденным чтением, вполне удовлетворяют запросам и вкусам утвердившейся буржуазии.

Библиография: Трубочен С. С., Карикатуры Н. А. Степанов, «Историч. вестник», 1891, IV; Старчевский А. В., Воспоминания старого литератора, «Историч. вестник», 1892, XI (о возникновении «Искры»); Лемке М. К., Очерки по истории русской цензуры и журналистики XIX ст., СПб., 1904; Лейкин Н. А., Воспоминания: Н. А. Лейкин в его воспоминаниях и переписке, СПб., 1907, гл. IX, стр. 149—171; Амфитеатров А. А., Забытый смех, сб. «Берашировцы», т. I, М., 1914; Гиппиус В., Литературное окружение М. Е. Салтыкова-Щедрина, «Родной яз. в школе», 1927, II; Маслов Ив. Ф., Русские сатирико-юмористические журналы, вып. I, Владимир на Клязьме, 1911; Мезьер А. В., Словарный указатель по книговедению, Л., 1924, столбцы 277—279, 829.

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

ИСОКОЛОН — период, все члены к-рого одинаково построены: имеют равное количество слов в одинаковых грамматических формах, в той же последовательности и т. п., напр.:

По бабушкину благословенью,
По мздушкину приказанью,
По братеньку по приговору,
По сестричку пошкопопознонью...

В античной метрике — период, все члены к-рого имеют одинаковую длительность.

ИСПАНО-АМЕРИКАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА. — Понятие испано-американской лит-ры охватывает собою литературную продукцию (на испанском языке) на территории центральных и южно-американских республик, составлявшей в прошлом область колониальных владений Испании в Новом Свете. Вскоре после того как походы Эрнана Кортеса и последовавших за ним конкистадоров присоединили к владениям испанской короны беспредельные вестиндские пространства, после того как там стали селиться испанские эмигранты и основываться первые колониальные административные центры, начался импорт испанских книг, открыли свою деятельность духовные конгрегации. Постепенно были созданы местные центры образованности и просвещения. Все это способствовало росту испано-американских литературных сил и литературной продукции. На поэтических состязаниях в Мексико в 1585 выступает свыше трехсот ревнителей поэтического слова, а Сервантес в своем «Viaje del Parnaso» и Лопе де Вега в «Laurel de Apolo» приводят длинные перечни испано-американских стихотворцев, частью уже неизвестных современным историкам. И. а. л. этой эпохи проникнута духом и впечатлениями колониальной экспансии. Характерной особенностью этой лит-ры в период конкистадорства является безоговорочное следование высоким образцам лит-ой жизни метрополии, с которой духовно связаны ее представители, постепенное появление местных сюжетов и колониальной тематики и наконец — ученый, искусственный характер продукции, создававшейся руками дилетантов для ограниченного круга читателей. Прежде всего мы встречаем на испано-американской почве жанры описательно-дидактического и героического эпоса, восходящие, через испанское посредство, к греко-латинской (Гесиод, Вергилий) и итальянской (Тассо, Ариосто) традициям. Такая тема, как завоевание Нового Света, полное полулегендарных подвигов и потрясающих эпизодов, естественно, не могла не привлечь к себе внимания местных поэтов, зачастую живых свидетелей и участников конквисты. Современник Кортеса Франсиско де Террасас пишет поэму «Nuevo mundo y Conquista», Антонио Сааведра и Гусман выпускает своего «El Peregrino Indiano» [1599], навеянного знакомством с бытом и преданиями мексиканских индейцев, Хуан де Кастильянос [1522—1606] много лет трудится над своей, самой большой в испанской лит-ре, поэмой-хроникой «Elegias de Varones Ilustres de Indias» (до 150 000 стихов), завоеванию Чили посвящает поэму «Guerras de Chile» Хуан де Мендоса и Монтеагудо, о колонизации Аргентины повествует Мартин дель Баррио Сектенера в своей «Argentina y Conquista del Rio de la Plata» [1602] и т. д. Из этих многочисленных

удражаний на эпические темы выделяются две поэмы, связанные с историей покорения Чили и с междоусобицами среди испанских завоевателей, а именно: занимающая почетное место в истории испанской лит-ры «La Atausana» Алонсо де Эрсилы [1533—1594] и подражающая ей «Atauso domado» Педро де Оньи [1570—1643(?)]. Поэма Эрсилы помимо своего исторического интереса отличается величественными описаниями американской природы, поэма Оньи замечательна своей мастерской и оригинальной версификацией. И в той и в другой заметно сильное влияние латинского и итальянского эпоса, напр. «Фарсаль» Лукана и в особенности «Неистового Роланда» Ариосто. Описательная поэзия нашла своего выдающегося представителя в лице епископа Бернардо де Бальбуены [1568—1627] из Порто-Рико, написавшего поэму «La grandeza Mexicana», которая в восьми песнях воспевает природу, быт, народности, города и героев Мексики. С завоеванием Нового Света близко связаны и начатки испано-американской прозы. Здесь прежде всего следует упомянуть Гарсиласо Инку де ла Вегу [1530(?)—1592], сына испанца и перуанской принцессы, написавшего ряд трудов по истории Перу, в том числе «Los Comentarios Reales, que tratan del origen de las Incas», любопытные своим полуфантастическим, легендарным изложением древнейшей истории перуанских царственных династий. Целый ряд первых завоевателей и колонизаторов Америки оставил нам исторические обзоры конквисты, из к-рых живостью изложения, остроумными наблюдениями и редкой объективностью отличаются записки одного из солдат экспедиции Кортеса, некоего Берналя Диаса де Кастильо [1492—1581(?)] — участника 19 сражений с индейцами, изданные только в 1632 под заглавием «La Verdadera Historia de los sucesos de la conquista de la Nueva España».

Развитие испано-американской лирики протекает сначала под знаком итало-севильской школы, затем — под сильным и сплошным воздействием столь модного в XVII в. в метрополии гонгоризма (см. «Испанская лит-ра»). В 1675 в Мадриде выходит обширная антология испано-американских поэтов под названием «Ramillete de varias flores poéticas recogidas y cultivadas en los primeros abridos de sus años», содержащая несколько сот стихотворений, выдержанных в духе Гонгоры и его школы. Однако крупнейшим представителем испано-американской лирики колониальной эпохи является мексиканская поэтесса-монахиня Хуана Инес де ла Крус [1651—1695], прозванная «десятой музой» и создавшая ряд замечательных поэтических образов, в к-рых светская изысканность поэтической речи гонгоризма сочетается с мистико-философской и религиозной тематикой. Что касается драматических

жанров, то в И.-а. л. они развились довольно поздно. Правда, уроженцем Мексики является один из величайших испанских комедиографов Хуан Руис де Аларкон [1581(?)—1639], но связь его творчества с родиной замечается только в некоторых американизмах его языка. Первым испано-американским драматургом следует считать мексиканца Хуана Гонсалеса де Эславу, написавшего в начале XVII в. несколько «священных действ» (autos sacramentales). Такого же рода драматические композиции принадлежат упомянутой уже Хуане Инес де ла Крус, к-рая дала и первый образец светской комедии в Америке «Los empeños de una casa», написанной в манере «комедий плаща и шпаги» Кальдерона.

XVIII в. в заокеанских владениях Испании знаменуется оживлением общественной жизни, ростом местной буржуазии и ее сепаратистских тенденций. Однако вплоть до начала открытой борьбы за независимость И.-а. л. довольно вяло реагирует на эти общественные настроения. В поэме гватемальского иезуита Рафаэля Ландивара [1731—1793] «Rusticatio Mexicana», написанной на латинском языке, возрождается описательный жанр в духе «Георгии» Вергилия, героический эпос находит своего нового представителя в лице перуанца Педро де Перальты Барнуэво, к-рый в поэме «Lima fundada» [1732] возвращается к темам эпохи конквисты. На Кубе Мануэль де Сенейра и Аранго пишет героические оды; драма культивируется Луисом де Бельмонте Бермудесом (Перу) с его веселой комедией «El diablo predicador» и Мануэлем Хозе де Лабарденом (Аргентина), поставившим в 1789 свою трагедию из индейской истории «Siripo», написанную отчасти в манере вольтеровского театра. Вообще французская литература начинает проникать в американские колонии и оказывать значительное влияние на местное лит-ое творчество. Особенно ярко сказалось это на деятельности мексиканского публициста Хосе Хоанина Фернандеса де Лисарди [1774—1827] — автора замечательного во многих отношениях плутовского романа «La vida y hechos de Periquillo-Sarniento», в котором традиции старо-испанского повествовательного жанра скрещиваются с влияниями французской новеллистики XVIII в. и социально-философскими построениями Руссо. По стопам Лисарди, но с еще большим приближением к национальному быту, пошел мексиканец Луис Инклан [1816—1875] — автор остроумной плутовской повести «Astucia el jefe de los Hermanos de la Hoja».

Эпоха борьбы за независимость вызвала к жизни своеобразный жанр патриотическо-революционной лирики, главнейшими представителями к-рой являются Кинтана Роо и Санчес дель Тагале в Мексике, Хуан Крус Варела в

Аргентине, Хосе Хоакин Ольмедо в Эквадоре, Фернандес Мадрид и Хосе Эусебио Каро в Колумбии, Андрес Бельо и Рафаэль Баральт в Венесуэле и Хосе Мариа де Эредиа на Кубе. Из них наибольшей известностью пользуется Ольмедо [1780—1847] — автор пламенной «Песни Боливару», посвященной подвигам вождя южноамериканского освободительного движения. Несколько позже Андрес Бельо [1781—1865], выдающийся филолог и автор образцовой испанской грамматики, в целой серии своих «Силье» воспел как природу Америки, так и отдельные эпизоды национально-освободительной борьбы. Наибольшей известностью пользуется его «Silva a la Agricultura en Zona Torrida», где скрещиваются мотивы вергилиевских «Георгики» с образами народной индейской поэзии. Мастером пейзажа и вместе с тем пылким патриотом явился и Эредиа [1803—1839], прославившийся своими поэмами «El Niagara» и «Enel Tiocalli de Cholula». Эпигоном национально-освободительной поэзии явился уже в XIX в. кубинский мулат Габриель де Консепсион Вальдес [1809—1844], казненный испанскими властями за участие в антиправительственном заговоре.

Эпохе провозглашения независимости испано-американских республик и их последовавшего вслед за этим экономического и культурного утверждения соответствует в лит-ре широкое распространение романтических жанров. Аргентинец Эстебан Эчеверрия [1805—1851] явился проводником бабронизма. Особенно интересна его поэма «La Cautiva», в к-рой перед нами воскресает аргентинская пампа (степь), жизнь степных поселенцев, их борьба с индейскими племенами, представленные в ярких романтических красках. Традиции романтизма укрепляются уругвайским поэтом Хуаном Мариа Гутьерресом [1809—1878] и в особенности Хосе Мармолем [1818—1881], борцом против диктатуры Росаса. Ему же принадлежит интересный, написанный не без влияния Вальтер Скотта, роман «Amalia», в к-ром дана широкая картина общественной жизни Аргентины в эпоху Росаса. Шедвром романтического повествования однако является роман колумбийца Хорхе Исаакса [1837—1895] «Maria», рисующий жизнь еврейских поселенцев в тропической Америке. В это же время в Мексике можно наблюдать и первые шаги реалистической литературы в виде новелл и повестей «мексиканского Бальзака», Флоренсио дель Кастильо [1828—1863], темы к-рых берутся из повседневной жизни мексиканского города и деревни. Это предвещало уже появление теории «американизма» или «креолизма», теории, к-рая, исходя из общественно-политических предпосылок экономической и культурной эмансипации,

провозгласила во второй половине XIX в. принцип утверждения культуры самобытности и «литературной независимости» от европейских образцов. Однако уже и испанский романтизм был тесно связан с ростом национально-буржуазного самосознания, с формированием кадров испано-американской буржуазной интеллигенции, с возрастанием социальной роли масс бесправного до того, смешанного испано-индейского населения. В творчестве аргентинца Олгаро Виктора Андраде [1838—1883], испытавшего значительное влияние Виктора Гюго, идея экономической и духовной самостоятельности испано-американского мира находит себе законченное выражение. Его поэма «Atlantida» [1818] является торжественной хвалой латинской расе, к-рая заселила девственный американский материк — будущий центр мировой культуры и международной экономической жизни. Это — «высокий» романтический жанр испано-американской поэзии. Рядом с ним однако существует и «низкий» романтический жанр, посвященный жизни и приключениям гаучо — насельника аргентинской пампы, колониста, скотовода, сыгравшего громадную роль в эпоху так наз. каудильсма, т. е. междоусобной борьбы крупных феодалов-землевладельцев и диктатуры Росаса. Этот гаучо — лихой наездник, хозяин беспредельной пампы — культивировал у себя в стенах род лирико-эпических куплетов, распевавшихся под аккомпанемент гитары и повествовавших о самых разнообразных эпизодах степной жизни. С падением политической роли гаучо и с ростом городской торговой буржуазии образ первого завоевателя пампы идеализируется романтическими поэтами. Быт гаучо, его борьба с индейцами, притеснения властей и пр. служат сюжетом популярнейшей поэмы Хосе Эрдандеса, написанной в манере степной лирики, «Martin Fierro» [1872], где перед нами фигурирует гаучо-бандит, вольный хозяин пампы. Интерес к национальным мотивам, к быту и истории индейцев отличает и творчество колумбийского байрониста, Хосе Эусебио Каро [1817—1853], мексиканцев Игнасио, Родригеса Гальвана [1816—1842] и Хосе Хоакина де Песадо [1801—1861], большая поэма к-рого «Las Aztecas» воскрешает мир древней мексиканской империи. Гватемалец Хосе Батрес Монтуфар [1809—1844], подобно европейским романтикам, собирает и обрабатывает легенды и предания индейцев («Tradiciones de Guatemala»). В ином плане, в плане любовной лирики, испытавший значительное влияние Альфреда де Мюссе, интересна поэзия мексиканца Мануэля Марни Флореса [1840—1885], полная эротических мотивов и экзотических образов. Романтический пейзаж культивирует перуанец Фернандо Веларде [ум. 1881] в своем «Los Andes del Ecuador»,

представителем романтического пессимизма является талантливый мексиканский поэт Мануэль Акунья [1849—1873]. Драма в XIX веке представлена в Испанской Америке бытовыми комедиями Мануэля Эдуардо Горостисы [1789—1851], романтическими опытами Фернандо Кальдерона [1809—1845] и Игнасио Гальвана [1816—1842], в Мексике — «священными действиями» гонимого духовника Хосе Тринидада Рейеса [1797—1855], комедиями нравов перуанцев Фелипе Пардо де Алиаги [1806—1868] и Мануэля Асенсио Сегурисы [1805—1871].

Развитие европейского и испанского романа в XIX в. во всем многообразии его жанров нашло прежде всего отклик в Мексике, где появляется целый ряд талантливых прозаиков, утверждающих начала «американизма» своим интересом к местному быту и нравам и их художественным истолкованием. Традиции Инклана и Лисарди продолжает Мануэль Пайно [1810—1894], автор приключенчески-бытового романа «Los Bandidos del Rio Frio» — одного из наиболее читаемых и ценимых произведений мексиканской лит-ры. Бытовой жанр Кастильо находит своего продолжателя в лице Хосе де Куэйяра [1830—1894], автора многочисленных романов, рисующих быт и нравы современного мексиканского общества и объединенных общим заглавием «La linterna magica». Исторический роман, получивший неиссякаемый источник тем и мотивов в трагической истории Мексики, начиная с эпохи конквисты, насаждается Хусто Сиеррой [1848—1912] с его «La Hija ed Judío», описывающим быт еврейских поселенцев на Юкатане, и Хуаном Антонио Матеесом [1831—1913], автором ряда романов из эпохи борьбы за независимость. Висенте Рива Паласио [1832—1896] в своих многочисленных повестях разработал потрясающие эпизоды колониальной, инквизиционной эпохи и борьбы с французской интервенцией, Игнасио Мануэль Альтамирано [1834—1893] сосредоточил свое внимание на быте мексиканской провинции.

Уже в эпоху борьбы за независимость могли наблюдать в И.-а. л. ростки культурно-автономистского «американизма» и «креолизма», противопоставившего себя испанской ориентации и явившегося продуктом формирования национально-сепаратистской идеологии. Со второй половины XIX в. в И.-а. л. начинается реакция как против засилья французских влияний, так и против экспансии Северо-американских соединенных штатов. Эта реакция питалась той борьбой, к-рую испано-американская буржуазия вела с колонизаторскими тенденциями великих держав. В этой борьбе внимание испано-американской буржуазной интеллигенции обращалось к национальным мотивам, к народной поэзии метисов

и индейцев, а главное к тому типу креола, человека смешанной индейско-испанской крови, к-рый составил главный субстрат и основную массу населения молодых государственных образований. «Креолизмом» проникнут роман венесуэльца Мануэля Висенте Гарсии «Peonia» [1890] — реалистическое изображение быта и нравов хуторов, жизни крестьянства и батраков-пеонов. Целые страницы здесь написаны на народном диалекте — тоже нововведение, характерное для «креолизма», отстаивающего права на свой язык в противовес классической традиции кастильской речи. Венесуэлец Луис Урбанека Ачельполь пишет в 90-х гг. ряд креольских новелл. Признанным главой «креолизма» является маститый Руфино Бланко Фомбона, автор колоритных «Guentos americanos» [1904] и нашумевшего романа «Nombre de Hierro» [1907]. В первых рассказах, с мастерством, напоминающим Мопассана, он раскрыл психологию креольской массы, психологию венесуэльского пеона, колониста, пастуха и мелкого люда захолустных местечек, в «Nombre de Hierro» — дал широкую картину общественных нравов Каракаса. Ярким пропагандистом будущего величия Латинской Америки явился перуанец Хосе Сантос Чекано [р. 1867], к-рый в своей поэме «La Errepeya del Pacifico» нарисовал грандиозную картину торжества неороманской расы в Новом Свете. С другой стороны, ряд авторов обращается к разработке и художественному истолкованию быта испано-американских трудящихся масс. Чилиец Бальдомеро Лильо в цикле рассказов «Sub Terra» [1904] рисует, в манере «Углекопов» Золя, жизнь горнорабочих, а венесуэльский романист Мануэль Диас Родригес в своих «Los Idolos rotos» и «La sangre Patricia» изображает кризис буржуазной интеллигенции, мечущейся между традиционным преклонением перед Европой и поисками своей национальной почвы. В духе креольских рассказов Бланко Фомбона написал свои «Cuentos de la Pampa» аргентинец Мануэль Угарте, а его соотечественник Мартино Альдео в романе «La Novela de Torenato Méndez» дал ироническое изображение быта и нравов эlegantного, великосветского Буэнос-Айреса.

На переломе XIX—XX вв. испано-американская поэзия претерпела ряд кардинальных сдвигов, связанных с именем вождя модернизма, никарагуанца Рубена Дарико [1867—1916]. В то время как старые романтические традиции поддерживались ветераном аргентинской поэзии Карлосом Гидо и Спано [1829—1918], Рубен Дарико в конце XIX в. под влиянием французского символизма и декаданса выступил в И.-а. л. пропагандистом и искуснейшим мастером новых стихотворных форм, образов и поэтического яз. Ученик Верлена, Малларме, Бодлера и иных французских

символистов, — он произвел революцию формы в испано-американской поэзии, насытил ее свойственными модернизму мистическими мотивами, духовным аристократизмом, абстрактной тематикой и пр., оказав большое влияние и на новую испанскую лирику, где его виднейшими последователями явились Диес Канедо, Сальвадор Руэда, Хуан Рамон Хименес и другие. Целое поколение испано-американских поэтов воспиталось на «рубендаризме». Крупнейшими представителями его явились мексиканский мистик и символист Амадо Керво [ум. 1919] и аргентинец Леопольдо Лугонес [р. 1869] — пышный версификатор и мастер узорчатого поэтического языка. И в иных странах испанской Америки творчество Рубена Дарио нашло отклики. «Рубендаристами» явились и мексиканцы Диас Мирон и Гонсалес Мартинес, уругвайцы Эррера и Рейсиг, чилиец — Контрерас и Гутьеррес Нахера, колумбиец Валенсия, боливиец Хаймес Фрейре и мн. др. Между тем лозунги «американизма» объединили вокруг себя лит-ую молодежь, и начался постепенный отход от модернистских традиций и их творческое преобразование и переработка. В Мексике реакция против модернистской школы утверждает конкретную, насыщенную психологизмом и социальными мотивами поэтику. Виднейшими представителями ее являются Альфонсо Рейсе, Хулио Торри, Лопес Веларде, Карлос Пельсер, Маллес Арсе и Лист Арсубиде. В Колумбии поэтический «американизм» культивируется Анхелем Аспедесом, Гомесом Хайме, Луисом Лопесом и Леоном де Грейфом, в Перу — Хосе Эгуреном, Паррой дель Риго и Альберто Идальго. Свообразный расцвет новой лирики наблюдается в Чили, где в первые ряды испано-американской поэзии выдвинулись Виктор Доминго Сильва, Боркес Солар и в особенности поэтесса Габриела Мистраль. В уругвайской поэзии следует упомянуть о социальных устремлениях Эмилио Фругони и зреловой степной лирике Эмилио Орибе, Фернана Вальдеса и Хуаны де Ибарбурю. Чрезвычайно интенсивна поэтическая жизнь Аргентины. Реакция против модернизма началась там довольно рано оборником стихов Рикардо Рохаса «La Victoria del Hombre» [1903] и наиболее ярко проявилась в конкретизации образов и тематике в противовес модернистской отвлеченности, в снижении поэтического языка в противовес его аффектации у модернистов, особенно у Лугонеса, и частично в тяготении к национальным темам и мотивам. Энрике Банчо, Эваристо Каррьега, а за

ними Марио Браво, Фернанде Амадор, Андрес Чабрильони, Эмилио Ласкано Теги пошли по этим путям, открывая широкую дорогу более молодым поэтам, имена к-рых исчисляются не одним десятком. В 1921 в аргентинской поэзии, как и в поэзии многих других испано-американских республик, наблюдаются отклики на модные в Европе «измы», объединенные в испанской Америке общим наименованием «вангвардизма». Часть лит-ой молодежи сочетает левизну формы с известной долей мелобуржуазного протестующего анархо-индивидуализма, столь характерного для латинской буржуазной общественности не только в одной Америке. Быстрый рост Буэнос-Айреса как мирового эмигрантского и торгового центра породил особые жанры «городской» лирики, по преимуществу направленной к неприметному, рядовому жителю мирового города, его жертве, песенке в городской толпе. В этом отношении любопытны «уличные» стихи Альваро Юнке и в особенности лирика лупанара Клары Бетер. В том же направлении работают и даровитые поэты Николас Оливари и Виктор Луис Молипарри.

В области романа, повести и новеллы И.-а. л. XX в. выдвинула ряд имен, завоевавших себе твердое признание и в Европе. Мариано Асуэла в Мексике [р. 1873], а за ним Хуан Бахоркес, Сальвадор Кордеро, Ксавьер Икаса, Эстебан Кастильянос и мн. др. поддерживают лучшие традиции «американизма», к-рые представлены в Венесуэле Педро Доминиси с его красочным романом «El Condor» [1928], а в Колумбии Лоренсо Маррокином и Сото Бордо. Перу может указать на европейски-известного мастера креольской и индейской новеллы Вентуру Гарсиа Кальдерона, Чили же является родиной крупнейшего сейчас представителя испано-американского романа Эдуардо Барриоса, тонкого и острого аналитика социальной жизни и нравов чилийского города и деревни («El Hermano asno», «Un perdido» и пр.). В Уругвае Висенте Салаверри дал образцы «степного» романа, посвященного жизни пампы и ее труженников. В Аргентине проза живет не менее интенсивно, чем поэзия. Традиции Золя, блестяще представленные в конце прошлого века романом из биржевой жизни Хулиана Мартеля, нашли своих продолжателей в лице Мануэля Подесты Камбасереса и Франсиско Сикарди с его пятитомной эпопеей «Libro extrano» [1894—1902], особую ценность к-рой придает документальный анализ «дна» Буэнос-Айреса. В следующем пятилетии широкую известность завоевывает Энрике Ларрета своим шедевром исторического повествования «La Gloria de don Ramiro» [1908] (Подвиг дон-Рамиро, русск. пер.

К. Жихаревой, Гиз, Берлин, 1922; то же под заглавием «Слава дон-Рамира», изд. «Круг», М., 1928), воссоздающим мрачную фанатическую эпоху Филиппа II и написанным классическим языком. В 1928 Ларрета выпустил в свет свой второй роман «Zogóibi», посвященный быту пампы. Мартинес Сувириа в романе «Los Divertidas aventuras» нарисовал широкую картину политической жизни Аргентины 90-х гг., а в «Capitan Vergara» — эпоху колонизации берегов Ла Платы в XVI в. Эпигоном испано-американского золизма является плодовитый писатель Мануэль Гальвес, в своих многочисленных романах кропотливо изображающий жизнь социальных закоулков Буэнос-Айреса, быт его богемы, интеллигенции, мелкой буржуазии, спекулянтов и т. д. Видное место в аргентинской новеллистике занимает тематика пампы — этой основы аргентинского капиталистического благополучия и преуспевания. Из бытописателей степной жизни на первом месте стоят Орасио Кирога и Бенито Линч, из к-рых первого любят называть «аргентинским Киплингом». Рядом с ними следует поставить имя недавно умершего Рикардо Гвиральдеса, автора замечательного описания пампы и аргентинской провинции в романе «Don Segundo Sombra» [1926]. Из рядов мелкой буржуазии за последние годы выделился ряд молодых новеллистов, к-рые, между прочим под сильным влиянием, с одной стороны, Мопассана, с другой — Достоевского, Чехова и Максима Горького, являются идеологами антикапиталистических тенденций городской демократической интеллигенции и городской демократии. К числу их принадлежат Элиас Кастельнуво, Роберто Мариани, Леонидас Барлетта, Энрике Аморим, Абель Родригес, Хуан Сендойя, Родольфо дель Плата и некоторые другие, группирующиеся вокруг органа «левейших» — журнала «La Claridad».

В истории И.-а. л. наших дней необходимо уделить место обстоятельству, что установившийся в целом ряде испано-американских республик режим фашистской диктатуры, восторжествовавший еще в недавнее время и в Чили, значительно приглушил местную культурную жизнь, обескровив и без того немногочисленные круги либеральной интеллигенции, передового студенчества и пролетариата. В связи с этим пока приходится говорить по преимуществу о лит-ой жизни тех стран, где существует известный минимум условий, допускающих творчество, т. е. гл. обр. о Мексике и Аргентине. Будущее И.-а. л. находится в прямой зависимости как от исхода все более и более разгорающейся борьбы с северо-американской колониальной экспансией, так и от углубляющихся социальных противоречий в самих республиках Испанской Америки. Эти противоречия все четче

определяют социальные устремления классовых сил в латинском Новом Свете, объединяют городской пролетариат с беднейшими группами крестьянства и угнетаемыми представителями цветных рас и, революционизируя трудящиеся массы бывших испанских колоний, готовят путь новому культурному строительству и новой лит-ре, которая придет на смену буржуазно-демократическому «американизму».

Библиография: П. О новой лит-ре: Куллэ Р., Сегодня испанской литературы, «Вестн иностран. лит-ры», 1929, № 5; Выгодский Д., Литература Испании и испанской Америки, Л., 1930. Переводы: сб. «Латинская Америка», под ред. Д. Выгодского, Л., 1927; отдельные произведения Ларрета, Падро, Гарсиа Кальдерона, Васта. На иностранных языках: Coester A., The literary history of Spanish America, N.-Y., 1919; Wagner M. L., Die spanisch-amerikanische Literatur in ihren Hauptströmungen, Lpz. — Berlin, 1924; Grossman R., Algunos aspectos de literatura hispano-americana, «Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo», 1925, VII; Menéndez R. y Pelayo, Historia de la poesía hispano-americana, Madrid, 1911—1913; Blanco Fombona R., El modernismo y los poetas modernistas, Madrid, 1929. По отдельным странам: González Pena C., Historia de la literatura mexicana desde los orígenes hasta nuestros días, México, 1928; Villaregía X., La poesía de los jóvenes de México, México, 1924; De Matteis E., Panorama della letteratura argentina contemporanea, Genova, 1929; Barbagelata H. D., Una centuria literaria 1800—1900 (Poetas y Movistas uruguayos) P., 1924; García Calderón V., Del romanticismo al modernismo prosistas y poetas peruanos, P., 1920; Ramos y Rubio G. G., Historia de la literatura habana, t. I, Habana, 1925; Goldberg I., La literatura hispano-americana, Madrid, 1922.

III. Coester A., A Bibliography of Spanish-American literature, «The Romanic Review», v. III, n. I; Palau y Dulcet A., Manual del librero hispano-americano, inventario bibliográfico de la producción científica y literaria de España y de la América Latina desde la invención de la imprenta, Barcelona, 1923.

Конст. Дерюжинский

ИСПАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА. — До XII в. в Испании существовали две литературы: испано-арабская, с рядом историков, ученых, философов и поэтов, и испано-еврейская, с выдающимися классиками послебиблейской лит-ры. И. л., т. е. лит-ра, созданная и написанная на кастильском наречии, восходит к XII в. Время, к к-рому относятся первые сохранившиеся лит-ые памятники, совпадает с начальным периодом реконквисты, отвоевания у мавров захваченных ими на Пиренейском полуострове владений. Поэма о Сиде («Cantar de mio Cid»), появившаяся в середине XII в., утверждает в опозитивированном образе одного из исторических героев реконквисты, рыцаря Родриго Диаса де Вивар, идею политического единства существовавших на полуострове отдельных королевств и ведущую роль Кастилии, которая к концу средних веков объединит под главенством кастильских королей всю Испанию. Свообразием этой поэмы, возникшей на почве тех же феодалных отношений, что и французские песни о подвигах (chansons de geste), достигшие в ту же эпоху своего высшего расцвета, заключается в строго реалистической трактовке сюжета: она насквозь исторична, без малейшего налета фантастики и религиозного фанатизма, столь характерных для французского героического эпоса. Такая реалистическая трактовка Сиды — как национального героя

Испании — диктовалась характером и основной направленностью повествования; она прежде всего говорила о событиях, имевших место недавно (герой поэмы умер в 1090), причём эти события продолжали оставаться актуальными ещё долгое время, пока длилась борьба с маврами и сепаратистскими тенденциями феодальных княжеств; во-вторых, в ней отразились как политические претензии широких кругов



Украшения в рукописных сборниках романсов VIII—IX вв.

нижнего феодального дворянства (Сид, бедный дворянин, противопоставляется слабовольному и подкушному королю, завистливым придворным, корыстолюбивым крупным феодалам), так и свободлюбивые стремления других социальных групп (Сид добивается того, что его споры с крупными феодалами разрешаются не королем единолично, а собранием кортесов). Популярность Сиды на протяжении последующего ряда веков объясняется тем, что в силу охвата поэмой огромного комплекса социальных, политических и бытовых проблем образ героя легко поддавался трансформации; в дальнейшем он был многообразно использован королевской властью, в целях утверждения безусловной вассальной преданности; феодалы же видели в нем яркого защитника своих интересов против абсолютной власти, народные массы — борца за волюнтаризм. От этой эпохи сохранились фрагменты других эпических памятников: «Легенда о шести инфантах Лары» (*Los siete infantes de Lara*), «Подвиги Санчо

II Кастильского» (*Cantar de gesta de don Sancho II de Castilla*), «Ронсеваль» (*Roncesvalles*), «Подвиги дон Хуана де Монтемайор» (*Gesta del Abad don Juan de Montemayor*). Наряду с «Сидом» большой популярностью пользовалась «Легенда о шести инфантах», положенная в основу ряда драматических произведений (Хуан де ла Куева, Лопе де Вега, Уртадо де Веларде, Альваро Кубильо, Хоронья де Ривас). В то время как эти поэмы создавались и распространялись жонглерами (*juglares*), откуда и название этого вида лит-ого творчества (*mester de juglaría*), эпические произведения, принадлежавшие перу образованных людей того времени, духовенству, носили название *mester de clerecía*. Важнейшим анонимным памятником последнего вида является «Книга об Аполлонии», относящаяся к XIII в. и представляющая собой переработку одной из популярных в средние века греческих повестей. Поэма написана впервые на испанском яз. александрийским метром, заимствованным с французского или провансальского, получившим впоследствии название *cuaderna vía* в силу четырехстрочной одинаково рифмованной строфы (выведенный в поэме образ странствующей жонглерши является прототипом Хитаньли из новеллы Сервантеса и Эсмеральды из «Собора парижской богоматери» Виктора Гюго). Старейший известный нам испанский поэт — Гонсало де Берсео [*Gonzalo de Berceo*] (см.). Им написаны три жития святых и три поэмы, посвященные богородице; наиболее значителен сборник 25 рассказов о чудесах Марии («*Miraglos de nuestra Señora*»). Берсео заимствовал сюжет и манеру письма из многочисленных циркулирувавших во всей Европе в средние века легенд о Мадонне и передал их с наивной верой в клерикальные предания. Форма стиха, к-рым написаны «Чудеса», та же *cuaderna vía*, воспринятая ученой поэзией на протяжении последующих двух веков. Таким же метром написана и «Книга об Александре» (*Libro de Alexandre*), в свою очередь заимствованная из популярных в средние века рассказов об Александре Македонском. «Книга об Александре» представляет собой типичное сменение жанров, от наивной исторической хроники до фэблио. Влияние этой книги сказалось на «Поэме о Фернанде Гонсалесе» (*Poema de Fernán González*), относящейся к концу XIII в. и представляющей собой ученую обработку эпического сказа об одном из героев начала периода реконквисты. Творчеством Хуана Руиса, так наз. епископа итерского (*Juan Ruiz, arcipreste de Hita*, жил между 1283 и 1350), начинается новый блестящий период *mester de clerecía*. Победоносная борьба с маврами, постепенное освобождение и присоединение арабских владений, расцвет промышленности и торговли в занятых испанцами

городах, укрепление городских вольностей неизбежно повлекли за собою в качестве своего идеологического выражения рост личного самосознания, отрицание аскезы и интерес к реальному миру. В «Книге о благой любви» (*Libro de buen amor*) Хуан Руиса эти настроения нашли свое выражение в автобиографическом построении поэмы и в проникновении реалистиче-ско-сатирических элементов, характерных для фаблио, этого буржуазного жанра средних веков. Книга представляет собою смесь лирических и сказовых элементов, объединяемых личностью самого рассказчика, образец примитивной формы плутовской новеллы (*novela picaresca*), обрамляющей латинские реминисценции, моральные и аскетические отступления, аллегорические отрывки и апологи в эзоповском духе. Автор заимствует сюжеты из римских классиков (Овидий) и арабских сказок, из французской и провансальской поэзии, используя все это лит-ое богатство для создания занимательного повествования о своих любовных злоключениях. Дополнением к этой книге служит написанная в том же сатирическом плане «*Rimado de Palacio*» Лопеса де Айяла (*Pedro López de Ayala*, 1332 — 1407), великого канцлера Кастилии, крупного военного и политического деятеля. В отличие от Хуана Руиса, затронувшего своей сатирой низшие слои общества, Лопес де Айяла бичует гл. обр. нравы придворных. Книга епископа-голиарда проникнута радостным сознанием человека, сбросившего на время оковы средневекового миро-созерцания; «*Rimado*» Лопеса де Айяла отличается преобладанием нравоучительно-го элемента, представляя собою нечто среднее между проповедью и сатирой. Творчество Лопеса де Айяла характерно для Испании XIV века, переживавшей сильный кризис в процессе борьбы королевской власти с феодалами и городами, и направлено против коррупции двора и церкви. Небольшая анонимная поэма «Жизнь святого Идельфонсо» (*La vida de San Idelfonso*) и «Книга бедствий человеческих» (*Libro de miseria de homne*) представляют последние отзвуки поэзии *mester de clerecia*.

Кастильская проза находит наиболее яркое выражение в творчестве короля Альфонсо X, прозванного Мудрым, и сборнике новелл Хуан Мануэля (*Don Juan Manuel*, 1282 — 1349?) «Граф Луканор» (*El conde Lucanor*). Король Альфонсо X редактировал первые монументальные памятники кастильской прозы: «Первую всеобщую хронику» (*Crónica general*) и первый кодекс законов (*Partidas*). Хроника важна в том отношении, что сохранила ряд эпических народных сказаний, часть к-рых безвозвратно утеряна в подлинном виде (пересказы в прозе поэм о Фернанде Гонсалес, о Сиде, песня о Саморе, легенды об инфантах Лары, о Бернардо дель Каршио и др.); хроника служила в дальнейшем неисчерпаемым источником сюжетов. *Partidas* не являются

обычным сводом законов, а морально-поучительным произведением, к-рым окрепшая королевская власть полагала себе прочные основы, стремясь подчинить своему влиянию не только нормы судопроизводства, но и взаимоотношения между отдельными социальными группами в частном и бытовом плане. «Граф Луканор» представляет собою сборник 50 апологов, или занимательных рассказов, объединенных наподобие «Дека-

Chronica

DEL FAMOSO

CAVALLERO

CID RUYDIEZ
CAMPEADOR.



CON LICENCIA
EN BURGOS.

Титульный лист старейшего печатного издания
прозаической хроники Сиды

мерона» Бокаччо беседой двух лиц, графа Луканора и его советника Патрония, к-рый иллюстрирует соответствующим рассказом решение заданного ему графом вопроса. Наряду с баснями в эзоповском и восточном вкусе, аллегориями и рассказами о чудесах, в сборнике помещены и сатирические новеллы, выхваченные из современного быта.

XV в. отмечен значительными переменами в социально-политической жизни полуострова. Реконкиста завершается полным завоеванием всех земель, принадлежавших маврам; остается одна Гренада, к-рая в начале XVI в. присоединяется к кастильской короне «католическими королями». Опираясь на идею единства, в к-рой заинтересованы основные социальные группы — и широкие слои мелкопоместного дворянства,

и горожане, и крестьяне, — которым сильная государственная власть обеспечивает закрепление отвоєванных земель и нормальные условия хозяйственного развития, короли выступают агрессивно как против притязаний феодалов, решительно отстраняя их от участия во власти, так и против расширения политических прав буржуазии. Постепенно подготавливается почва для абсолютистской власти. Королевский двор становится центром всей жизни страны. Подчиненное ему дворянство в своей основной массе поддерживает и укрепляет королевскую власть и все ее начинания. Поэзия начинает выражать «верноподданические» чувства, иерархические отношения к королю,

величии. К той же эпохе относятся и первые издания так наз. старинных романсов (*romances viejos*), созданных еще во времена эпических сказаний и связанных тематикой с героической борьбой с маврами. Проявившийся в XV в. интерес к этим народным песням объясняется стремлением господствующих, близких ко двору групп наделить монарха всеми атрибутами, свойственными народному вождю, борющемуся во главе народных масс за коренные идеалы нации. Староиспанские романсы, написанные народным испанским метром (*redondillas*), являются богатейшей сокровищницей феодальной поэзии, отражая в себе и героические эпизоды междоусобных войн, и борьбу с маврами, и рыцарский быт старой Испании (см. статью «Романсы»). Романсы имели значение в том отношении, что служили источником вдохновения для лириков-профессионалов, группировавшихся вокруг королевского двора в XV—XVII вв., и для испанской драмы, черпавшей из них сюжеты и мотивы.

Повествовательная лит-ра этой эпохи характеризуется двумя встречными течениями. С одной стороны, сказывается прочная устойчивость средневековых лит-ых традиций и клерикально-феодального мировоззрения. Свое наиболее яркое выражение это находит в серии многочисленных рыцарских романов (см. «Романы»), зачинателем которой является автор «Аматиса Гальского» (*Amadis de Gaula*). Другая тенденция эпохи идет от городской буржуазии и мелкопоместного дворянства, принимающего наиболее деятельное участие в бюрократическом государственном аппарате, составляющего основную силу армии, открывающего новые торговые пути и колонии. Эта тенденция сказывается в реалистической трактовке окружающего мира; наиболее показательным обнаруживается это мироощущение в романе-драме «Селестина» (*Celestina o Tragicomedia de Calixto y Melibea*), приписываемой еврею Фернандо де Рохас (*Fernando de Rojas*), представителю торгово-финансовой городской буржуазии. «Селестина» открывает собою новую эпоху в истории И. л., именуемую «золотым веком» и ознаменовавшуюся небывалым расцветом всех лит-ых жанров и форм. Несчастная любовь Калисто и Мелибеи изображена на бытовом испанском фоне, данном в строго реалистических тонах. Трагикомедия имела в свое время огромный успех, положив основание реалистическому театру. Из произведений сатирико-реалистического характера, относящихся к тому же периоду, могут быть упомянуты анонимные «*Coplas de Mingo Revulgo*», острая сатира на придворные нравы в форме диалога между двумя пастухами: Хилем Аррибаго, представителем высших классов, и Минго Ревульго, представителем низших классов. Не посягая на власть и привилегии господствующих классов, Минго Ревульго жалуется на утрату



Книжное украшение XVI в. (гравюра на дереве)

его семье и придворным. XV в. является веком придворной лирики по преимуществу. Два монументальных сборника лирических стихотворений («*Cançionero de Baena*», «*Cançionero de Stúñiga*»), оба относящиеся к середине XV в., отразили лирическую поэзию XV в. во всей ее пестроте и разнообразии. Лирические произведения, помещенные в первом сборнике, заимствуют свои формы у галлисийско-португальской лирики, к-рая развивалась под непосредственным влиянием провансальских трубадуров, у итальянцев (Петрарки и Данте) и трактует преимущественно темы любви и религии. Из числа поэтов, произведения к-рых включены в эти сборники, следует выделить наиболее талантливых: маркиза Сантьяго де Сантьяго (*Marqués de Santillana*, 1398 — 1458), введшего в испанскую поэзию форму сонета и подражавшего поэтам итальянского Возрождения, особенно Петрарке, Хуана де Мену (*Juan de Mena*, 1411 — 1456), наиболее значительной вещью которого является «Лабиринт счастья» (*Laberinto de Fortuna*), аллегорическая поэма, идея которой заимствована у Данте, и наконец Гомеса Манрике (*Gómez Manrique*, 1412?—1490) и Хорхе Манрике (*Jorge Manrique*, 1440 — 1478), лучшего лирика этого периода. Поэзия Хорхе Манрике проникнута пессимистическими настроениями феодала, тоскующего о былом



Tragi Comedia de Calisto y Melibea en la qual se contiene de mas de su agradable et dulce estilo muchas setecias filosofales z auisos muy necesarios para mancebos mostrando les los engaños que estan en cerrados en seruietes z alcabuetas z nueuamente añadido el tracto do de Centurio.

CARLES AMOROS

Титульный лист первого издания романа-драмы «Селестина» (Барселона, 1525)

двором четырех добродетелей, основы прочности государственной власти и залога благосостояния народных масс — справедливости, силы, благоразумия и терпимости, аллегорически изображаемых в виде четырех

овчарок, охраняющих стадо. Другая сатира того же периода, «Ay, Panadera!», непосредственно связана с фактами предательства, имевшими место при подавлении королем Хуаном II восстания дворян, поднявшихся

против королевского фаворита Альваро де Луна [1445].

Во всех областях лит-ой жизни борьба феодально-клерикальных средневековых реминисценций с влияниями, идущими от европейского гуманизма, Ренессанса и реформационных движений, достигает особой остроты в XVI в., являясь отражением происходящей в стране классовой борьбы. Абсолютистская власть, укрепившаяся в

LA DIANA DE IORGE DE MONTE

mayor, nuevamente corregida,
y reuifia

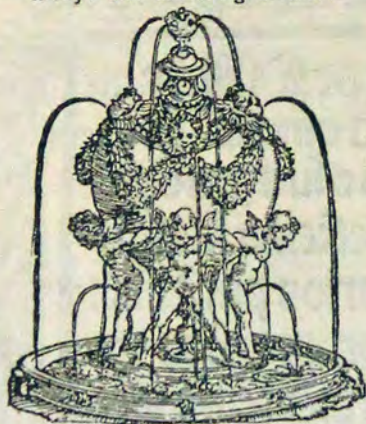
POR ALONSO DE VILLOA.

PARTE PRIMERA.

Han se añadido en esta última impresión los verdaderos amores de Abencerrage, y la hermosa Xarifa. La infelice historia de Piramo y Tisbe. Van tambien las Damas de Aragon, y Caralanas, y algunas Castellanas, que hasta aqui no hauian sido im-

preffas:

Al Ilustre Señor Don Rodrigo de Sando.



EN VENECIA. M D LXVIII.

Титульный лист 1-го изд. «Дианы Монтмайора» [1568]

конец XV в., сломившая сопротивление крупных землевладельцев-феодалов и ослабившая оппозицию крупного церковного землевладения путем привлечения церкви в качестве непосредственной опоры трона (учреждение инквизиции в конце XV в.), выступила также и против буржуазии. Революционные движения 1519—1522 (в Кастилии, Валенсии и на Балеарских островах) были последними попытками буржуазии отстоять городские вольности; после этого она была лишена важнейших политических привилегий. Открытие Америки и последовавший затем захват других колоний отрицательным образом повлияли на развитие хозяйственных сил страны. Промышленность, подъем к-рой начался в цветущих городах, принадлежавших прежде маврам, сосредоточенная гл. обр. в руках

последних, начинает постепенно деградировать как в силу экономических причин, — малой прибыльности промышленных предприятий по сравнению с неограниченными возможностями обогащения, к-рые предоставляла морская торговля с колониями, — так и в силу причин религиозно-политических: начавшихся жестоких преследований основных кадров промышленников и торговцев — арабов и евреев. В свою очередь торговля понималась в эту эпоху испанцами не так, как фламандцами и англичанами. «Вести торговлю тогда означало: снаряжать и вооружать корабли, вербовать бойцов, завоевывать страны, усмирять туземцев с помощью ружей и сабель, отнимать у них добро, нагружать на корабли и на родине, путем публичных аукционов, продавать его тому, кто больше даст» (Зомбарт). Внутренняя торговля также постепенно переходила в руки иностранцев: так, в середине XVI в. к генуэзцам перешла фактическая монополия снабжения страны съестными продуктами. Королевская власть, нуждаясь в крупных денежных средствах для продолжения своей политики экспансии, постоянно прибегала к помощи иностранных банкиров, отдавая им рудники в эксплуатацию и налоги на откуп. Так. обр. все более и более лишавшаяся хозяйственной базы буржуазия и разоренные экономическим переворотом широкие слои малоземельного крестьянства и городского пролетариата представляли на протяжении обоих веков, XVI и XVII, весьма незначительную силу, которая не могла противопоставить себя королевской власти и ее опорным социальным группам, дворянству и католической церкви, ни на политической арене, ни в области идеологии. Ни представители городской буржуазии, ни ее бытовые особенности не находят отражения в лит-ре. Даже грандиозная феодально-рыцарская эпопея Сервантеса, «Дон-Кихот», обходит полным молчанием быт и жизнь крупных испанских торговых пунктов, развешивая свои картины на фоне деревень и небольших местечек. Лит-ра занята идеалами ведущей социальной группы, мелкопоместного дворянства, идалго (hidalgo), к-рый задает тон и как чиновник на государственной службе, и как монах на службе у католической церкви, и как конкистадор, завоевывающий далекие колонии, и как основная сила регулярной армии, борющейся за укрепление «всемирной» монархии испанских королей. Идеалы идалго — в прошлом. В новой социальной обстановке, в обстановке развитых денежно-товарных отношений он чувствует себя акклиматизированным лишь постольку, поскольку король и церковь, опирающиеся на него, представляют устойчивый пережиток феодального строя и являются единственно прочными элементами в той бесконечной смене явлений, которую принесли с собою новые производственные отношения.

Прочность испанского католицизма и его инквизиторских приемов обеспечивали дворянство от вторжения индивидуалистических тенденций итальянского Ренессанса. Вот почему в Испании Ренессанс был по преимуществу гуманистическим и выразился только в интересе к старине, углубленном изучении классиков, греческих и римских, и учреждении новых учебных заведений. Влияние на современников таких эразмистов, как Луис Вивес, Хуан Альфонсо де Вальдес, Альфонсо Манрике и Хименес де Сиснерос, было весьма незначительно. Единственная область, в которой всего полнее отразился итальянский Ренессанс, была испанская лирика, но несмотря на наличие в среде лириков XVI века крупных мастеров (Juan Boscán Almagóver, Garcilaso de la Vega, Gutierre de Cetina, Francisco de Figueroa, Fray Luis de León, Francisco de la Torre, Fernando de Herrera), подражания их итальянским образцам не выходили за пределы одних формальных заимствований. Ренессансные мотивы в лирике встречали резкое сопротивление со стороны кастильской школы лириков-традиционалистов (Cristóbal de Castillejo, Antonio de Villegas, Galvez de Montalvo, Jorge de Montemayor), противников метрических новшеств лирики Ренессанса. Попытки ввести в обиход другие жанры Ренессанса, как напр. эпос, по образцу Ариосто и Тассо, также не всегда оказывались удачными. Следует отметить только поэму «Араукана» (La Araucana) Алонсо де Эрсилья (Alonso de Ercilla y Zúñiga, 1533—1594), описывающую войну в Чили [1557—1559]. В отличие от Ариосто автор старается изображать не галантных дам, любовные переживания, двор и рыцарские нравы, а подлинную борьбу за колонии. Он однако не справляется с этой задачей и вынужден на протяжении поэмы вклинить эпизоды, ничем не отличающиеся от ариостовских. «Араукана» вызвала подражания (Педро де Онья, 1570—1643). Неудачными были также попытки создания эпоса религиозного, несмотря на господствовавшие в стране религиозные настроения; католическая церковь ревниво относилась к трактовке религиозных вопросов в лит-ых произведениях. Все же одним из любопытных образцов религиозного эпоса является «Христиада» (Cristiada) патера Диего де Охеда (Fray Diego de Hojeda, 1570—1615), воспевающая жизнь и смерть Христа. В области сатирико-эпической можно упомянуть только попытку Лопе де Вега («Gatomaquia»).

Если в перечисленных лит-ых жанрах И. л. не создала ничего самобытного, то в области повествовательной прозы и драматургии она дала образцы исключительной силы и значения. Свообразную «формулу перехода» от средних веков к новому времени представляет серия рыцарских романов. Автор «Амадиса Гальского» Garcí

Rodríguez de Montalvo использовал средневековый материал и выпустил четыре части романа [1508]. Последователи и подражатели, используя его основную фабульную схему, лишь по-новому группировали материал. Трансформацией «Амадиса» явился в 1511 «Пальмерин из Оливь» (Palmerin de Oliva). Из этой последней серии наибольшую известность получил «Пальмерин Английский» (Palmerin de Inglaterra, 1547—1548). Последним рыцарским романом была «История дон Полисисне из Беотии» (Historia de don Policisne de Beocia) Хуана



Титульный лист к стихотворениям Боскана и Гарси-лассо де ла Вега (Барселона, 1543)

де Сильва, появившаяся в 1602. Такая устойчивость жанра, казалось бы совершенно чуждого реальным условиям испанской жизни XV в., объясняется, во-первых, тем, что развертывающиеся в романе события вводили читателя-дворянина в желанный мир прошлого, вызывая в нем приятные reminiscencias вольной рыцарской жизни в феодальном обществе, во-вторых, отвечали его потребности сублимировать свое страстное желание возвыситься, стать равным крупным феодалам и сыновьям королей, к-рые являются главными действующими лицами рыцарского романа. Обычная сюжетная канва его такова: красивый паж, в действительности же сын короля, происхождение к-рого однако неизвестно, влюбляется в принцессу необычайной красоты, но, не пользуясь взаимностью, удаляется и становится через некоторое время, благодаря своим подвигам, могущественным завоевателем. Свершению им подвигов мешают волшебники, зачарованные замки, феи, карлики, драконы, но все это он преодолевает. В то же время

любимая им принцесса похищается его другом. Наконец, после целого ряда препятствий и чудес герой вознаграждается: он соединяется с принцессой, и от их брака рождаются прекрасные дети. Сервантес осмеял всеобщее увлечение рыцарскими романами в своем «Дон-Кихоте» (см. «Дон-Кихот», «Сервантес»), поставив мелкопоместного дворянина, насквозь проникнутого идеей преданности католической церкви и королю, в обстановку голодной Испании, к-рая разрушает чудный сон бедного



Libro de Palmerin de Oliva y de sus grandes pechos.

Титульный лист к рыцарскому роману «Книга о Пальмерине из Оливье» (Севилья, 1536)

сумасбродного идадьго. Но вынужденный трезво смотреть на вещи, Сервантес, сам католик и испанец до мозга костей, провожает последнего рыцаря-мечтателя с ощущением скорби не только о разочарованном безумце, но и о погребенном под обломками феодального строя далеком прошлом.

Другой повествовательный жанр, также пользовавшийся у современников большим успехом, был пасторальный роман (см. «Роман»). В 1549 появился первый перевод на испанский язык «Аркадия» итальянца Саннадзаро. Вскоре за этим [1559] был опубликован первый испанский пасторальный роман «Диана» (Diana) Хорхе де Монтемайор (Jorge de Montemayor, 1520? — 1561). В отличие от рыцарского пасторального роман старается быть ближе и понятнее читателям, выводом представителей современной аристократии под

вымышленными именами в неправдоподобной обстановке. Это — мифологический маскарад, в к-ром участвуют испанские кавалеры и придворные дамы, изливающие друг другу любовные жалобы. Пасторальный роман удовлетворяет потребности высшего, группирующегося вокруг двора общества в идеальном выражении господствующих в его среде отношений, для чего действие полностью абстрагируется от реальной действительности и переносится в воображаемый мир пастухов и пастушек. Пасторальный роман отличается от рыцарского также медленными темпами развития фабулы, известной статичностью действия; рыцарский роман полон движения, необуздан, не прикреплен к одному месту, дисгармоничен в своем построении. В таких формах нашло выражение мироощущение высшей аристократии и массы мелкого дворянства. Из последователей и подражателей Монтемайора отметим Жиль Пологи («Влюбленная Диана»), Сервантеса («Галатея») и Лопе де Вега («Аркадия»).

На другом полюсе находится плутовский роман (см. «Роман»), блестящее начало к-рому положил неизвестный автор повести о «Ласарильо из Тормеса» (Lazarillo de Tormes). В плутовском романе действующим лицом является представитель народных низов, выброшенный за борт общественной жизни пролетарий, вынужденный пробиваться вверх всякими правдами и неправдами; в условиях нищеты Испании, в к-рой производительный труд обесценен, главным орудием такого человека являются хитрость и обман, при помощи к-рых он строит свое материальное благополучие. Такими типами кишела Испания в тот период, и интерес к ним со стороны всего общества был без сомнения очень велик. По своей форме плутовский роман представляет автобиографию, позволяющую автору придерживаться реалистического изображения действительности, благодаря чему бытовой фон, на котором разворачивается авантюрная фабула повести, выступает чрезвычайно выпукло и отчетливо. Было бы однако ошибкой считать, что в плутовском романе отразились буржуазные настроения, что он является продуктом мещанской культуры. Авторами плутовских романов были представители той же социальной группы, к-рая поставляла сочинителей рыцарских и пасторальных романов, драгоценных стихотворений и драматических произведений. Коренным образом отличаясь от рыцарского романа как в отношении изображенных в нем персонажей, так и общей бытовой обстановкой и реалистической трактовкой темы, плутовский роман имеет все же много сходного с ним. Основное сходство — в идейной направленности обоих: в пренебрежении к производительному труду, в том культе «испанизации», которому был чужд буржуа периода первоначального накопления, совершенно отчетливо проявляется мировоззрение испанского

дворянина XVI — XVII вв. Это «рыцарский роман наизнанку» (Кржевский), проекция на народные низы отношения дворянина к современности. «Ласарильо» вызвал ряд подражаний, из которых первым был «Ласарильо из Мансанареса» (Lazarrillo de Manzanarez). Но заслуга в дальнейшем развитии и углублении этого жанра без сомнения принадлежит Матео Алеману (Mateo Alemán y de Enego, 1547 — 1614?), автору «Гусмана из Альфараче», первая часть которого была опубликована в 1599, а вторая — в 1604. Его герой наделен чертами не только плута и бродяги, но и преступника. Автор отводит много места моральным рассуждениям и вставным новеллам. Продолжателями формы плутовского романа были: Лопес де Убеда («Плутовка Хустина», 1605), Висенте Эспинель [1550 — 1624], написавший «Маркос де Обрегон» (La vida de escudero Marcos de Obregón, 1618), и Реверо («El Buscón»).

Мадридское «дно» описано Сервантесом в его новеллах («Novelas ejemplares»), представляющих замечательные образцы этого жанра. Новеллы Сервантеса исключительно богаты бытовым материалом, характеризующим Испанию XVI — XVII вв. Их отличительное свойство заключается в том, что сатирическое изображение, а также моральные выводы не затрагивают ни с какой стороны высшие классы общества, будучи всецело обращены своим острием к общественным «низам».

К тому же периоду относится и разработка других повествовательных жанров. Лучшими образцами так называемого мавританского исторического романа являются «История Абенсерахе и прекрасной Харифы» анонимного автора [1565]; вторая часть «Гражданских войн Гренады» (Historia de las guerras civiles de Granada) Хинес Перес де Ита (Ginés Pérez de Hita, 1544? — 1613?), в которой, правда, отсутствуют герои; фабула ее богата историческими картинами из эпохи господства мавров на юге Испании. Новеллистический жанр (novela corta) не имел до Сервантеса сколько-нибудь крупных мастеров [отметим только сборник новелл Тимонеды (Juan de Timoneda, ? — 1583)].

Мигель де Сервантес Сааведра (Miguel de Cervantes Saavedra, 1547 — 1616), величайший писатель Испании, получил мировую известность созданием «Дон-Кихота» (El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha), в котором удачно объединил все господствовавшие в современной лит-ре прозаические жанры: плутовского, рыцарского и пасторального романа. Роман является лучшим отражением эпохи, давая реалистическую картину Испании поры ее упадка и изображая крушение религиозно-феодалного мировоззрения под влиянием новых производственных отношений. Влияние и значение «Дон-Кихота» в истории идеологий можно сравнить со значением

«Божественной комедии» Данте, созданной на рубеже двух эпох (см. «Сервантес», «Дон-Кихот», «Данте»). Богатейшая лит-ра, посвященная «Дон-Кихоту», кривая интересов, привлеченных им на протяжении четырех веков, различные отношений к герою романа со стороны различных общественных групп в разные исторические эпохи являются объективным доказательством того, что в «Дон-Кихоте Ламанчском»

EL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA,

Compuesto por Miguel de Cervantes
Saavedra.

DIRIGIDO AL DVQUE DE BEJAR
Marques de Gibraltar. Conde de Benalcazar, y Banaster. Vizconde de la Puebla de Alcozer. Señor de las villas de Capilla, Curiel, y Burguillos



Año,

1605.

CON PRIVILEGIO.
EN MADRID Por Juan de la Cuesta.

Vendese en casa de Francisco de Robles, librero del Rey año fecho

Титульный лист 1-го изд. «Дон-Кихота» Сервантеса
(Мадрид, 1605)

в чрезвычайно выпуклой форме кристаллизовался конфликт двух мировоззрений; последующие поколения обращаются к нему как к первоисточнику своих идеологических концепций. Сервантесом написаны также романы в пасторальном («Галатея») и рыцарском жанре («Персилес и Сехисмунда»), драматические произведения, комедии и интермедии в духе пассос (passos) Лопе де Руэды, комедии нравов, драмы на сюжеты из жизни святых и исторические драмы, из которых наиболее значительной является драматическая хроника «Нумансия» («Numancia»). В своих новеллах Сервантес является непревзойденным мастером короткого рассказа. Творчество Сервантеса завершает собою блестящий период, в который повествовательная художественная проза достигла своего высшего развития.

Во второй половине XVI века Испания превращается в мировую державу; ее завоевательные стремления выражаются в космополитических тенденциях торгового-денежной буржуазии, искавшей источников быстрого и легкого обогащения за пределами страны, в интернациональных стремлениях экономически возродившейся и политически окрепшей католической церкви, мечтающей о создании Священной Римской империи, в воинственном духе многочисленного мелкопоместного дворянства. Католическая церковь, используя в своих целях господствующую в массах городского и сельского населения боязнь экономической реставрации мавров и евреев, а также неприязнь к иностранной буржуазии, в зависимости от которой попали важнейшие отрасли народного хозяйства, энергично развращает наступление на отечественных и иностранных «еретиков». Орден иезуитов дает возможность церкви принимать ближайшее участие в светских делах и оказывать сильнейшее влияние на всю политическую и культурную жизнь страны. Церковная реакция сопровождается еще большим сосредоточением земельных и иных богатств в руках духовенства; последнее становится численно одним из важнейших элементов населения, оно делается основным поставщиком кадров умственной интеллигенции, создающей литературу и искусство. Перенасыщенность страны золотом, революция цен, наносит последний решительный удар народному хозяйству, еще более ослабляя производительные силы страны, разоряя город и деревню, делая еще более зависимыми огромные массы населения от государственной власти и разбогатевшей церкви.

В эту эпоху,ходящую вглубь XVII века, королевская власть берет на себя задачу безраздельного руководства политической и экономической жизнью Испании, предоставляя церкви направлять всю духовную жизнь народа. Прошло то время, когда «католические короли», закрепляя абсолютистскую власть, пригласили европейских гуманистов, насаждали знания и т. д.; конец XVI века характеризуется реакционными попытками Испании бороться с реформацией: в Нидерландах — военными средствами, в Германии и в других странах — реставрационной политикой, насаждающей католицизм в испанском духе с помощью иезуитского ордена. Гонимизм (см. «Прециозная лит-ра»), концептизм (см. ниже), все виды и формы барокко (см.) в искусстве и лит-ре представляют собою лучшее орудие воздействия на умы в руках иезуитов. Неудивительно поэтому, что лишь с изгнанием из Испании иезуитов [1765] литература освобождается от форм, навязанных ей церковью и абсолютной монархией. Контрреформация старается одухотворить мертвое слово, она стремится к тому, чтобы литература и искусство были не столько

занимательными, сколько инструктивными и поучительными. Тенденция закреплять господствующие идеи в наиболее конкретных, почти осязательных формах особенно характерна для Испании XVII в. Драма, этот наиболее замечательный продукт умственной жизни XVII века, преследует эту цель путем максимального усложнения интриги и нагромождения сценических эффектов, которые делают разрешение драматического действия необычайным и поразжающим. В лирической поэзии петраркизм (см. «Петрарка») переходит в прециозность, возникает не только гонимизм по аналогии с итальянским маринизмом (см.), но также и мистическая форма концептизма.

Драма, как никакой иной вид литературного творчества Испании XVI—XVII веков, показывает, как слабы были там влияния Ренессанса, несмотря на непрерывное общение Испании с народами и странами, в которых происходили мощные общественные и идеологические сдвиги. Средневековая испанская драма, как церковная, так и светская, укладывается в традиционные формы, господствовавшие во всей Европе в средние века, и вряд ли в какой-либо мере показательна для судеб испанского театра (см. «Драма», раздел «Испанская драма»). Между моментом возникновения романа-драмы «Селестина», относящегося к концу XV в., и появлением произведения Лопе де Вега (см.) проходит почти целое столетие невыразительной драматургической деятельности. За это время то подражают средневековой драме, то итальянской комедии интриги, то итальянской же гуманистической драме, то античной трагедии. Но уже предшественники Лопе де Вега [Торрес Наварро, Лопе де Руэда, Хуан де ла Куэва] рвут более или менее энергично с драмой Ренессанса, пытаются создать собственную форму и насытить драматическое действие идеями, господствующими в католической и абсолютистской стране. Испанская драма в первый и наиболее блестящий период ее развития, изчерпанный многосторонним творческим дарованием Лопе де Вега, выводит на сцену не героев, изображает не героические действия, не потрясает высокими чувствами и изряду вон выходящими событиями, а изображает обыкновенные чувства среднего человека, больше и чаще всего испанского дворянина, этого основного материала и испанской истории и сценического представления того периода. Драматургия ищет патетической выразительности не в сфере исключительно сильных личных переживаний героя, а в его восторженной примитивности с существующим общественно-политическим и религиозно-этическим порядком. Драма сценически интерпретировала то, что происходило в реальной жизни; она демонстрировала устойчивость общественно-религиозной системы среди бурного потока событий, свидетелем которой

был человек переходного времени. Тем самым, что она ставила рядом с героем случай как главную причину событий, она лучше всего выражала мироощущение современного ей зрителя, но она умела искусно развязывать узлы случайного сцепления событий и тем давала зрителю глубокое удовлетворение, освобождая его от гнета случая; отсюда и жизнерадостность испанской драмы, усиливавшаяся специальными сценическими эффектами. Нагромождая интриги, усложняя фабулу, ставя личность в центр вдоворога явлений, драма требовала от нее всегда таких поступков, к-рые приводили бы к одной и той же цели, — к самоутверждению через утверждение господствующих в обществе представлений. Естественно, что такие задачи требовали и особых способов выразительности и построения драмы — три единства, сковывающие драматическое движение, были глубоко противны духу испанской драмы; традиционная пятиактная пьеса связывала бурный темп сценического представления: испанская драма трехактна, совершенно свободна от норм, диктуемых единствами, богата разнообразием метров. Героический пафос, а отсюда и характерные для него средства выразительности, сохранились в некоторой степени в особом разделе испанской драмы, в так наз. autos sacramentales, трактующих исключительно религиозные темы: католическая церковь разрешала только порывы высь, в потустороннее, решительно подавляя свободное проявление человеческой индивидуальности в сфере земных интересов. Кальдерон (см.) под знаком творчества к-рого проходит почти весь XVII век, изображает в своих пьесах исключительно испанских католиков, в какой бы костюм они ни были одеты и к какому сословию ни принадлежали бы. Он глубже и серьезнее Лопе де Вега, требовательнее и к языку и к композиции. Его пышные сценические средства гораздо богаче; он ближе и к королевскому двору (отсюда фееричность его представлений) и к церкви (отсюда преобладание в его творчестве символистической драмы и autos sacramentales). Кальдерон завершает собою расцвет не только драматической И. л.; дата его смерти [1681] совпадает с полным угасанием блеска всей И. л.

Гонгоризм [родоначальником этого направления является значительный поэт Гóнгора (Luis у Argote de Góngora, 1561 — 1627)] был другой формой выражения эпохи. Он идеологически выразил отчуждение между высшими и низшими классами общества, к-рое усиливалось все больше и больше, по мере того как страна нищала и богатства сосредоточивались в руках небольшой кучки денежных и земельных капиталистов и королевской власти. Уже в плутовских романах, написанных дворянами о людях чуждого социального происхождения, заметен оттенок пренебрежения, выразившийся в заострении

отрицательных черт плута-нищего; уже Сервантес называл словом *gentazza* (каналья) выскочек из низов, пытавшихся равняться с интеллигенцией из рядов дворянства. Когда-то, в «Сестрине», Семпронио утверждал, что только тот язык хорош, который доступен решительно всем. А в XVII веке Г р а с и а н (Baltasar Gracián, 1601 — 1658), этот законодатель барочных форм выразительности в литературе, посвятивший свой теоретический труд инструментальным свойствам яз. («*Agudeza*

TRABAÍOS DE PERSILES, Y SIGISMUNDA.

HISTORIA SEPTENTRIONAL.
POR MIGUEL DE CERVANTES
Saavedra.



Con Privilegio: En Madrid, Por Juan de la Cuesta
Acofada de Juan de Villareal, mercader de Libros, en la Platería.

Титульный лист к роману Сервантеса «Девяня Персилеса и Сихизмунды» (Мадрид, 1617)

у arte de ingenio», положительно заявляет, что большинство людей предпочитает то, что меньше всего понимает. Лит-ра гонгористов обращается только к людям образованным (lectores cultos, отсюда также название *cultismo*, *culteranismo*), т. е. к незначительной кучке людей привилегированных, к-рым доступно образование. Лит-ая речь заполняется античными тропами и фигурами, мифологическими образами, хитроумными метафорами и сравнениями, игрой слов. Гóнгора — крупнейший мастер этой инструментовки слова. Продолжателем этой традиции является А л о н с о Л е д е с м а (Alonso de Ledesma, 1562 — 1633). Родоначальник нового стиля, концептизма, названного так по его «*Conceptos espirituales*» [1600], Ледесма требовал не столько звуковой выразительности

стиха, сколько такой конструкции фразы, которая путем резко выраженных внешних соотношений между ее отдельными составными частями, путем чисто схоластических изощрений, двусмысленностей, словесных контрастов (*conceptos*) и игры слов (*retrucanos*) напрягала бы мысль усваивающего и благодаря этому раскрывала бы смысл выраженного в слове разностороннее и глубже ходовых оборотов речи. Самым талантливым писателем консервативной школы был Кеведо [Francisco de Quevedo y Villegas, 1580 — 1645 (см.)], типичный представитель упадочной литературы, обладавший разносторонним дарованием, творчество которого имело такое же значение для прозы XVII в., как и деятельность Кальдерона для драмы. Таким образом лирика XVII в. переходит в формы барокко и своеобразного испанского рококо (см.), а драматическое творчество, в силу ограниченности сюжетов, переносит центр тяжести с поэтически выразительного на сценически эффектное (отсюда и оперно-балетный характер драматических представлений второй половины XVII в.).

Разложение лит-ых форм в конце XVII и начале XVIII вв. было ускорено политическими событиями. По окончании войны за испанское наследство [1714] Испания целиком подпадает под влияние Франции, к к-рой перешла роль европейского гегемона. Лит-ра, созданная под эгидой испанского королевского двора в XVII в., автоматически вытесняется лит-рой, возвращенной французским абсолютизмом. Во второй четверти XVIII века Игнасио де Лусан (Ignacio de Luzán, 1702 — 1754) становится тем же для Испании, чем Буало был для Франции. В его учебнике «Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies» [1737] еще перекрещиваются итальянские и французские лит-ые теории; но уже в последующем издании этого учебника, выпущенном в 1789, становится заметным, какие прочные завоевания сделала французская лит-ра в Испании. Дальнейшим шагом вперед в смысле закрепления французского влияния на И. л. является внедрение просветительных идей, отразившееся на запрещении представлений *autos sacramentales*. Реакция против лит-ых традиций XVII века обостряется с особой силой в области театра. «Сид» Корнеля, переведенный Суэлько с французского, становится знаменем борьбы против испанского драматурга XVII века Гильена де Кастро, а вместе с ним и всего XVII века с его феодально-католической идеологией. Влияние французских просветительных идей усиливается во второй половине XVIII в. и длится до первых раскатов Французской революции. Оно выражается в ограничении влияния инквизиции, в воспрещении ауто-да-фе, в ослаблении преследований евреев, в возникновении салонов, учреждении Академии хорошего вкуса, в литературных работах патера

Бенито Фейхоо (Benito Feijóo, 1676 — 1764), создавшего нечто вроде энциклопедии («Teatro crítico universal»). Показательной для антиклерикальных настроений эпохи является «Комическая история папера Херундио» (*Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas*), написанная незуитом Франсиско де Исла (José Francisco de Isla, 1703 — 1781). Испанская поэзия следует предписаниям французской поэтики: Моратин Старший (Nicolás Fernández de Moratín, 1737 — 1780) первый преодолевает в лирике традиции гонгоризма и решительно вступает на путь подражания французам. Басню в духе Ла Фонтена (см.) культивируют Ириарте (Tomás de Iriarte, 1750 — 1791) и Саманьего (Felix María de Samaniego, 1745 — 1801). Значительно большая роль в умении использовать французские образцы принадлежит Моратину Младшему [Leandro Fernández de Moratín, 1760 — 1828 (см.)], создателю испанской буржуазной драмы. Из его произведений наиболее значительны: «El viejo y la niña» [1786], «La Mojgata» [1804], «El sí de las niñas» [1805], в к-рых он подражал Мольеру. Отдельную струю в испанской лит-ре этого периода, противопоставленную французскому влиянию, составляют произведения Ховельяноса (Gaspar Melchor de Jovellanos, 1744 — 1810), крупного политического деятеля, и Кинтаны [Manuel José Quintana, 1772 — 1857 (см.)], творчество к-рого относится гл. обр. к началу XIX в. Реакция против французского влияния создала так наз. саламанкскую школу, во главе к-рой стал талантливый поэт Хуан Мелендес Вальдес (Juan Meléndez Valdés, 1754 — 1817), в поэзии к-рого зазвучали нотки старопанской лирики. Однако влияние этой школы оказалось весьма незначительным. Гораздо большую способность сопротивления проявило драматическое искусство, предназначенное для широких кругов зрителей. Протестом против иерархического принципа французского ложно-классицизма, помещавшего трагедию на самом веру лестницы искусства, явилось творчество плодовитого Рамона де ла Крус (Ramón de la Cruz, 1731 — 1794), создателя сайнет (*sainetes*), наподобие пастос Руэды и интермедий Сервантеса и Киньонес де Бенаvente. Сайнеты (свыше 300) написаны восьмисложным стихом старопанского романа, перемежающимся с сегидильями (*seguidillas*) и другими народными метрами, и представляют собою любопытный источник познания быта и нравов Испании того времени.

XIX в. открывается серией противоположных движений, за к-рыми следуют почти на всем протяжении столетия революционные восстания. Весь век проходит под знаком борьбы буржуазии с пережитками феодализма, с земельным дворянством, поддерживающим абсолютную монархию. Буржуазная интеллигенция,

выступающая на стороне своего класса, обнаруживает неуверенность и робость, когда поддержанные массами движения приводят к завоеванию буржуазией власти. Буржуазия то становится во главе власти, то почти без сопротивления уступает место земельной аристократии. Ни одной из борющихся социальных групп не удается на долгое время закрепить власть и следовательно оказать свое влияние на все стороны общественной и культурной жизни страны. На всем протяжении XIX в. в смене литературных направлений формирующую роль в значительной степени играют внешние влияния. Эти влияния весьма многообразны. Испанская лит-ра вынуждена все время питаться из чужестранных источников; не укладываясь в рамки одной и той же социально-политической системы лит-ые направления мирно уживаются друг с другом. Испания XIX — XX веков дала крупных писателей, некоторых даже с мировой известностью, но она не создала своего собственного ярко выраженного лит-ого лица, в ее творчестве нет той целостности, органичности, которая была свойственна ему в классический период И. л.

Лит-ра начала века проникнута военно-патриотическими настроениями и пафосом борьбы с французским нашествием. El dos de Mayo [2 мая 1808] вызвало массу патриотических од: две оды Кинтаны — «A España, después de la revolución de Mayo», «Al armamento de los provincias españolas»; оду Альберто Листа «La victoria de Bailen»; оду Хуана Гальеро «El dos de Mayo»; оду Барберо «La invasión francesa en 1808» и две оды Арриасаса — «El dos de Mayo» и «Profecía del Pirineo». Характерным для всей этой патриотической лирики является противоречие между формой и содержанием: будучи направлена против французов, она полностью использует внешние формы французской лирики. Война за независимость и затем абсолютистский террор были причиной того, что революционно настроенная буржуазная интеллигенция, принимавшая участие в противоборственных восстаниях и заговорах, вынуждена была эмигрировать за границу, гл. обр. во Францию и в Англию (Мартинес де ла Роса, Гальярдо, Ларра, герцог де Ривас, Эспронседа и многие др.). Они напитались в Европе новыми идеями и до такой степени сжились с ними, что некоторые даже писали свои произведения не на родном испанском, а на французском или английском яз. Так подготовлялся за пределами Испании романтический период И. л. Манифестом новой школы, наподобие знаменитого манифеста Гюго (см. «Гюго», «Романтизм»), было предисловие Антонио Гальена к романтической драме герцога де Ривас «El mouro expósito». С этого времени начинают развиваться характерные для романтизма жанры: исторический роман, на к-ром сказывается влияние

гл. обр. Вальтер Скотта (см. «Скотт») (представители его в И. л. — Мартинес де ла Роса, Ларра, Эспронседа, Эстебанес Кальдерон, Энрике Хиль и др.); историческая драма — по образцу романтической французской (Мартинес де ла Роса, Гутierrez, Артсенбуш, Хиль и Сарате, Авельянеда); историческая легенда, лучшие образцы которой дали Эспронседа, Соррилья и герцог де Ривас. Эспронседа

PARTE
TERCERA DE
LAS COMEDIAS DEL
MAESTRO TIRSO
DE MOLINA

RECOGIDAS POR DON FRANCISCO I. V.
cas de Autila, obrino del Autor.

A DON IVLIO MONTI CAVALLERO MILANES.

70 $\frac{1}{2}$

Año

1634



CON LICENCIA, 65

Impreso en Tortosa, en la Imprenta de Francisco Marcorell, año 1634
A costa de Pedro Escobar mercader de Li bros de Zaragoza.

Типульный лист 1-20 изд. комедий Тирсо де Молина [1634]

(José de Espronceda, 1808 — 1842) и Соррилья (José Sorriilla y Miral, 1817 — 1893) являются крупнейшими лириками романтического направления. Типичный байронист, Эспронседа соединяет в своей поэзии чувство протеста против общественного строя и демократические настроения с меланхолией и разочарованностью. Бретон де лос Эррерос (Manuel Breton de los Herreros, 1836 — 1873) наиболее значителен как драматург; творя в эпоху романтизма, он однако живет традициями сентиментальной буржуазной драмы в духе Моратина Младшего. Герцог де Ривас (Angel Saavedra, duque de Rivos, 1731 — 1865) окончательно утверждает господство романтической драмы своей пьесой «Don Alvaro». Соррилья в своих романтических легендах («Legenda del Cid», 1882) и драмах («Don Juan Tenorio», 1844, написана на сюжет Дон-Жуана) утверждает монархические

принципы, проповедует культ церкви, мечтает о феодально-католическом средневековьи. Вентура де ла Вега (Ventura de la Vega, 1807—1865) соединяет классицизм с романтизмом и восхваляет в своих одах королей—отечественных и иностранных. Такая же смесь стилей характерна и для романтической писательницы Хетрудис де Авельянеда. Мануэль Тамайо и Баус (Manuel Tamayo y Baus, 1829—1898), стоящий на рубеже двух эпох, пишет под псевдонимом Хоакин Эстебанес «Un drama puebo» [1867] и, открывая новый жанр реалистической драмы, создает также и новые формы: *pasillo*—коротенькую комическую пьесу, и драматическую балладу.

В области романа романтизм не создал ничего значительного. Из реалистов Фернанд Кабальеро (Fernán Caballero, 1796—1877, псевдоним Цецилии Бейль Фабер) написала первый бытовой роман в XIX в. Цель ее романа «La gaviota» [1848] доказать правильность положения, что жизненное благополучие может быть достигнуто только тогда, когда человек удовлетворяется своим социальным положением и не стремится выходить за пределы, отведенные ему классовым обществом. Фернанд Кабальеро содействовала дальнейшему развитию испанского реалистического романа, который достиг наибольшего своего развития во второй половине XIX в. Антонио де Труэба (Antonio de Trueta, 1819—1889) изображает в своих идиллиях крепкий быт баскского крестьянства, не затронутого буржуазной культурой. Он черпает свои мотивы из богатой сокровищницы баскского фольклора и воспоминаний своего детства, воспевая первобытную чистоту нравов и консервативный уклад жизни крестьян. Мастер короткого рассказа, Аларкон [Pedro Antonio de Alarcón, 1833—1891 (см.)], автор популярной «Треугольной шляпы» (*El sombrero á tres picos*), продолжает лит-ые традиции Фернанд Кабальеро. Либерал в начале своей лит-ой карьеры, он вскоре становится ярым адептом католицизма и, в целях пропаганды монархически-католических принципов, пишет романы тенденциозного характера («El escándalo», «El niño de la bola», «La pródiga»). В более резкой и законченной форме выразились монархически-католические тенденции эпохи в творчестве Переды (José María de Pereda, 1833—1905). Его романы, в которых он обнаруживает слабое фабульное мастерство, представляют собою широкие бытовые полотна, и в этом отношении он может считаться первым подлинным реалистом. Творчество его насквозь консервативно; он ругает за иерархию в государстве, церкви, семье; он за абсолютизм («Hombres de pro»), за католицизм («Peñas arribas»), за патриархальную семью («Buey Suelto»). Хуан Валера [Juan Valera, 1824—1905 (см.)] поднял жанр

романа на значительную высоту. Важнейший период его творчества (доставивший ему известность роман «Perita Jiménez» вышел в 1874) относится к периоду после-революционному (последняя буржуазная революция 1868), ознаменовавшемуся крушением политических идеалов крупной земельной аристократии, падением буржуазии и усилением рабочего движения. Основной тезис Хуана Валера: высокоорганизованный умственно человек, несмотря на все свои попытки подняться над окружающим его земным миром, терпит поражение. Главные персонажи его произведений—абстракции, в которых он воплощает свои любимые идеи. В соответствии с своим скептическим отношением к окружающему он требует от романа наибольшего опозитивирования действительности («роман должен быть поэзией, а не историей»). На другом полюсе находится творчество крупнейшего испанского романиста XIX в. Переса Гальдоса [Benito Pérez Galdós, 1845—1920 (см.)], выразившего отчетливее, чем какой-либо другой писатель, стремления и чаяния испанской буржуазии. Форма исторического романа, унаследованная от романтиков, была им широко использована не из интересов археологических, а чтобы наиболее убедительно показать рост социально-политического самосознания буржуазного класса, закалившегося в борьбе, происходившей в начале XIX в. (46 томов его «Episodios nacionales» прослеживают шаг за шагом героико-комическую историю так наз. борьбы за независимость). В рамках бытового романа он выступает за науку—против суеверий и предрассудков, против засилия католической церкви, против омертвевших государственных и морально-общественных устоев. Его лучшие романы: «Doña Perfecta», «Gloria», «Marianela», «La familia de León Roch». Выгописателем мелкой буржуазии является Паласио Вальдес [Armando Palacio Valdés, р. 1853 (см.)], который в отличие от Хуана Валера, изображает скромных буржуа или мелкопоместных дворян, медленное, простое и спокойное течение жизни, мещанский интерьер, рисуемый им подчас с диккенсовским юмором и любовью к деталям. Его главные произведения: «Marta y María», «La hermana San Sulpicio», «José», «La aldea perdida». Натуралистическая манера изображения в духе Золя достигла наиболее последовательного выражения в творчестве плодотворной Пардо Басан (Emilia Pardo Bazán, 1851—1921). Единственный роман иезуита Колома (Luis Coloma, 1851—1919) «Pequeñeces», в котором выведена вырождающаяся аристократия, бездарные министры и дипломаты периода реставрации, завершает собою первую, реалистическую стадию испанского романа второй половины XIX в.

В области лирики Адольфо Беккер [Gustavo Adolfo Becquer, 1836—1870 (см.)],

писавший также и новеллы в духе Гофмана, создал полные грусти «Rimas» [1871], подражая в их построении «Intermezzo» Гейне. Философская лирика Кампоамора (Ramón de Campoamor, 1817 — 1901) известна по его оригинальным «Doloras» и «Humoradas». В противоположность обобщенным поэтам Нуньес де Арсе (Nuñez de Arce, 1834 — 1903) вводит в лирику современные мотивы. В его поэме «Miserege» мрачные привидения Эскуриала исчезают, как только издали доносится свисток локомотива.

Театр этой эпохи дал в драматическом творчестве плодотворного Хозе Эчегарая [José Echegaray, 1832 — 1916 (см.)], наиболее яркого выразителя психоидеологии буржуазии. С театральной сцены ей преподносились на разрешение самые разнообразные социальные проблемы, полностью однако абстрагированные от общественно-политической среды. Как постановка, так и разрешение проблемы ставились Эчегараем в зависимости не от классовых и порожденных ими морально-общественных отношений, а от ситуации; в этом и заключалось мастерство драматурга, который в качестве инженера и математика (первоначальная профессия Эчегарая) строил сценический план почти строго геометрически. К тому же периоду, в связи с усилившимся рабочим движением, относится и постановка проникнутой радикально-буржуазными настроениями пьесы из рабочей жизни «Juan José» [1895], автором которой был Хоакин Дикента (Joaquín Dicenta, 1867 — 1917).

Журналист и лит-ый критик Леопольдо Алас (Leopoldo Alas, 1852 — 1901), более известный под псевдонимом Кларин (Clarín), прокладывает мост между двумя эпохами и лит-ыми поколениями — 1868, эпохи буржуазной революции, и 1898, эпохи крушения колониального могущества Испании. Буржуазная интеллигенция изверилась в испанской буржуазной системе, оказавшейся бессильной в борьбе с великими капиталистическими державами. Она начала спешно пересматривать доставшее ей от предыдущей эпохи идеологическое наследство, пытаясь найти в нем объяснение тех поражений, которые пережила страна. Она резко реагировала на либерально-буржуазное политическое пустословие, на вычурный и помпезный стиль ораторских речей. Она свергает лит-ые идолы, разоблачает квази-героев из высших классов общества и обращается к «среднему» человеку. Бытописатель буржуазии, Перес Гальдос, становится идеалом «поколения катастрофы». Лит-ра обращается к первоисточникам, возрождает архаическую поэзию Хуана Руиса, Сантьяганы и других, романтик Ларра старается освежить язык за счет заимствований из народного говора, любовно описывает природу, повседневный быт. Мартинес Руис (José Martiñez Ruiz, p. 1876), вошедший в историю

лит-ры под именем Асорина [Azorín (см.)], формулирует новые лит-ые принципы и в своих романах пытается дать им осуществление. Анхель Ганивет [Ángel Ganivet, 1865 — 1898 (см.)], другой предтеча нового лит-ого течения, выражает в наиболее резкой форме господствующее состояние безнадежности и безысходности. Мигель де Унамуну [Miguel de Unamuno, p. 1864 (см.)] перенес идеи Ганивета в XX в., требуя решительной борьбы с установленными канонами, призывая к сомнению, неверию, сея тревогу и отчаяние. То, что сделано Унамуну в области идей, Асоринем в области художественной прозы, сделано Рубен Дарио [Rubén Darío, 1867 — 1916 (см.)] в области поэзии, Бенаvente [Jacinto Benavente, p. 1866 (см.)] — в области драмы. Лит-ое движение, имеющее своим источником указанные причины, производит глубокие изменения во всей установившейся системе лит-ых жанров. Роман предыдущей эпохи преимущественно регионалистский (Передо описывает провинцию Сантандер, Пардо Басан — Галисию, Валера — Андалусию, Бласко Ибаньес в начальный период своего творчества, к-рый относится к 90-м гг., изображает родную Валенсию). Кругозор писателей ограничен, он замыкается в узкие пределы области, городка, местечка. Между тем Испания есть часть огромного мира, она окружена могущественными капиталистическими державами, к-рые надо хорошо знать для того, чтобы можно было выдерживать их конкуренцию. В том, что Испания замкнулась в себе, ищут теперь причины ее поражения в войне с передовой капиталистической страной, Соединенными штатами. Роман XX в. широко раздвигает свои рамки (Ибаньес в последние годы своей жизни жил и писал в Америке, воцарился ему). Круг проблем романа значительно расширяется, социальная база раздвигается: в романах Рио Бароха [Río Baroja, родился 1872 (см.)] появляются представители деклассированной интеллигенции, трактуются социальные проблемы большого значения; герои романов Бласко Ибаньеса [Blasco Ibáñez, 1867 — 1927 (см.)] отрываются от испанской почвы и вовлекаются в круг интернациональных интересов и проблем. Перес де Айяла (Ramón Pérez de Ayala, родился 1880) рвет с традиционной формой романа, стараясь втиснуть в повествовательную рамку рассуждения и замечания, зачастую более интересные, чем фабула; он не удовлетворяется голым развертыванием сюжета, он хочет его сделать поводом для рационалистических отступлений: его задача не развлекать, а поучать, действовать не на чувство, а на интеллект. Стоящие на крайнем правом крыле, католически и реакционно настроенные Валье-Инклан [Ramón de Valle-Inclán, p. 1869 (см.)] и Рикардо Леон [Ricardo León, p. 1877

(см.), трактуя свои темы, придают гораздо больше значения инструментальной стороне слова, чем развитию действия и психологической разработке характеров; они обращаются преимущественно к аристократическому читателю, к рафинированному ценителю. В символическом плане разрабатывают клерикальные сюжеты романисты Габриэль Миро (Gabriel Miró, род. 1879 (см.)) и Конча Эспина (Concha Espina, родилась 1877). В области лирики стихотворение-поэма замещается коротким стихом и сонетом. Крупнейшим поэтом современной Испании является Антонио Мачадо [Antonio Machado, р. 1875 (см.)], в творчестве которого господствуют буржуазно-радикальные тенденции. Рядом с ним выделяется Хименес [Juan Ramón Jiménez, р. 1881 (см.)]. В области театра творчество Бенаvente близко творчеству романистов-аристократов: социально-нравственные проблемы обсуждаются им игриво, точно в аристократическом салоне, он перебивает действие рассуждениями без малейшего насилия над классовым чувством слушателей-аристократов. Так наз. *génerochico* (малые формы: *zaguielas*, *revistos*, *liricas*, *saínetes*) нашли своего крупного мастера в лице Арничес [Carlos Arniches, р. 1866 (см.)].

Библиография: На русском яз., кроме глав, посвященных И. л. в общих обзорах истории зап.-европейских литератур (Сторженко, Корша и Киричичева, П. Когана, А. В. Луначарского, В. Фриче), см.: Тихор Д., История испанской литературы, 3 тт., изд. Сыздатекова, М., 1883 — 1891; Келли, Испанская литература, Гиз, М. — П., 1923. На иностранных яз.: Веер К., Spanische Literaturgeschichte, 1903; Веер К., Geschichte d. spanischen Literatur, 1804; Мэриме Е., Précis d'histoire de la littérature espagnole, P., 1908; Salzedo Rui, La literatura española, Madrid, 1915 — 1917; Sanchez M., Historia de la lengua y literatura española, Madrid, 1921; Cejador S., Historia de la lengua y literatura castellana, 13 vv., 1915 — 1921; Fitzmaurice-Kelly I., A history of Spanish literature, Oxford, 1925. Для справок и библиографии: Hurtado S. y Palencia, Historia de la literatura española, Madrid, 1825. Об отдельных эпохах см., средние века — Ойшк Л., Die romanischen Literaturen des Mittelalters, «Handbuch der Literaturwissenschaft», hrsg. von Oscar Walzel, 1928. XVI — XVII vv. — Pfandt L., Geschichte der spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit, 1929; Егोजе, Spanische Literaturgeschichte, Mittelalter und Renaissance, Lpz., 1923; Klemperer V., Die romanischen Literaturen von der Renaissance bis zur französischen Revolution, «Handbuch der Literaturwissenschaft», hrsg. von Oscar Walzel, XIX v. — Туббар Г., История современной литературы в Испании, изд. Сыздатекова, М., 1892; Смирнов А., Испанский романтизм, «История западной литературы», под ред. Ф. В. Бартошова, М., 1914; Власова Сарца Ф., La literatura española en el siglo XIX, Madrid, 1899; Гонзалез Власова А., Historia de la novela en España desde el Romanticismo, Madrid, 1909; Valera y, La poesia lirica y épica en la España del siglo XIX, 2 vv., XX v. — Выгодский А., Испанская литература, Л., 1930; Кула Р., Современная испанская литература. «Вестник иностранной литературы», 1930, I; Sorol S., Los hombres del 98, Madrid, 1917; Vexinet F., Les maîtres du roman espagnol contemporain, 1907; Буенос М., Teatro español contemporáneo, Madrid, s. a.; Petriconi H., Die spanische Literatur der Gegenwart, 1926; Bell A., Contemporary Spanish literature, N.-Y., 1925.

В. Ушин

ИСПАНСКИЙ ЯЗЫК [lengua española] принадлежит к романской группе яз., являясь в настоящее время государственным и лит-ым яз. Испании, всех стран Средней и Южной (так наз. Латинской) Америки (кроме Бразилии, где господствующим языком является португальский), Мексики

и Б. Антильских островов. Кроме того И. яз. сохраняют поныне — притом в архаической форме — испанские евреи в Турции (так наз. сефарды — числом свыше 100 тыс., гл. обр. в Салониках), куда они выселились из Испании вследствие гонений в конце XV в. В самой Испании являются национальными меньшинствами со своим языком баски в провинциях Бискайе и части Наварры (около 450 тысяч), каталонцы в Каталонии и Валенсии (около 3½ млн.), имеющие и свой лит-ый яз., и население провинции Галисии (свыше 1 млн.) с яз., ближе стоящим к португальскому. Вся европейская область распространения И. яз. распадается на несколько диалектов: леонско-астурийский — на сев.-зап., арагонско-наваррский — на сев.-вост., кастильский — в Старой и Новой Кастилии и Эстремадуре и близкий к нему андалузский — на юге. С последним более всего сходства представляет благодаря историческим условиям колонизации и И. яз. Латинской Америки, который в то же время отличается своеобразными местными чертами благодаря влиянию яз. исконного населения. Общее число населения с родным И. яз. в Европе исчисляется приблизительно в 18 млн. И. яз. развится из разговорного латинского яз. (так наз. вульгарной латыни) старой римской Испании, к-рый распространился здесь со времен римского завоевания страны и вытеснил язык первоначального населения, известного под именем иберов, потомками которых являются современные баски. Язык иберов не остался без влияния на речь латинских колонистов, и некоторые своеобразные черты испанской фонетики [напр. развитие начального *f* в *h* с позднейшей утратой последнего в произношении, ср. латинское *facere*, староиспанское *hazer*, новоиспанское (*h*)acer] справедливо считаются результатом этого влияния. Меньше воздействия оказал на романизованное население Испании яз. германских завоевателей — вандалов, севов и вестготов, завладевших страной в начале V в., но быстро подвергшихся ассимиляции с местным населением. В начале VIII в. арабы положили конец владычеству готов в Испании и заняли всю страну за исключением самой северной ее части, где сохранилось романское население. Отсюда началось с X в. постепенное обратное завоевание страны (так наз. *reconquista*), приведшее к окончательному вытеснению арабов, последним этапом к-рого было падение Гренады в 1492. Но за время многовекового общения с арабами И. яз. воспринял большое количество арабских слов (терминов военно-морских — «адмирал», — правовых и научных), наличие которых заметно отличает И. яз. от прочих романских, и проводником к-рых он служил для других европейских яз. в период культурно-экономического главенства Испании. Помимо этого в И. яз. вошло значительное количество элементов из яз. латинского и ближайших романских. Латинские элементы

ТАБЛИЦА ЗВУКОВ ИСПАНСКОГО ЯЗЫКА

Г л а с н ы е				С о г л а с н ы е												
Ряд	Передний		Задний		Губные		Губно-зубные		Межзубные		Зубные		Передне-небные		Задне-небные	
	Нелабиализ.	Лабиализ.	Нелабиализ.	Лабиализ.	Глухие	Звонкие	Глухие	Звонкие	Глухие	Звонкие	Глухие	Звонкие	Глухие	Звонкие	Глухие	Звонкие
Подъем																
Верхний	i i i i			u u u u	Взрывные	p b					t d				k g	
Средний	e e e			o o o	Фрикативн.		β f		θ ð	s z			j	x	ɣ w	
Нижний			a a ə		Аффрикаты							ts				
					Плавные						l r r̄		ʎ			
					Носовые		m					n	ɲ		ŋ	

Примечание: Все испанские гласные (кроме *a*) различаются по своему качеству как закрытые, открытые и ослабленные (по терминологии Наварро Томас). Первые встречаются всегда под ударением в открытых слогах: *mira* — *mira*, *dice* — *dice*, *pecho* — *pecho*, *queso* — *queso*, *esposa* — *esposa*, *bul'xa* *bul'xa*; вторые — в определенных положениях перед известными согласными: *hijo* — *hijo*, *siβo* — *siβa*, *peño* — *perro*, *teja* — *teja*, *torre* — *torre*, *hoja* — *hoja*, *lujo* — *lujo*, *turco* — *turco*; последние — в неударных слогах после главного ударения, отличаясь большей краткостью и меньшей ясностью: *timido* — *timido*, *humedo* — *humedo*, *simbolo* — *simbolo*, *bruju'la* — *bruju'la*. Неслоговые *i* и *u* являются в нисходящих дифтонгах *ai*, *ei*, *oi*, *au*, *eu*, *ou*: *baile* — *baile*, *leje* — *leje*, *soje* — *soje*, *causa* — *causa*, *feudo* — *feudo*, *boje* — *boje*. Гласный *a* может быть более передним (перед мягкими согласными и в дифтонге *ai*: *macho* — *macho*, *kalle* — *kalle*, *baile*) и более задним (*a*), гл. обр. перед *u*, *o*, *x* и др.: *causa*, *bilbao* — *Bilbao*, *bajo* — *bajo*, *malva* — *malva*.

Примечание: Губное *b* является только в абсолютном начале слова и после *m*; так же *d* и *g*. В иных случаях (именно после гласных и плавных) на месте взрывных всегда являются фрикативные *β*, *ð*, *ɣ*: *arriba* — *arriba*, *alba* — *alba*, *escudo* — *escudo*, *madre* — *madre*, *orden* — *orden*, *arruga* — *arruga*, *colgar* — *colgar* и т. п.

На письме различаемые (этимологически) знаки *b* и *v* имеют одинаковое произношение, поэтому *vida* — *vida*, *uva* — *uva*.

Межзубный *θ* изображается чрез *s* перед *e*, *i*, чрез *z* в прочих случаях: *cerca* — *cerca*, *razon* — *razon*, *bizco* — *bizco*.

Звонкий *z* встречается только на месте *s* перед звонким согласным: *izla* — *izla*, *mismo* — *mismo*. Согласный *j* является в восходящих дифтонгах и после согласных: *pedra* — *pedra*, *rabia* — *rabia*, *acerto* — *acerto*, то же самое и *w*: *hueso* — *hueso*, *fuerza* — *fuerza*, *agua* — *agua*. Плавный *r̄* встречается с большей вибрацией в начале слов, после *n*, *l*, *s*, и между гласными: *roch* — *roch*, *honrado* — *honrado*, *torre* — *torre*.

проникали в И. яз. с самого начала его формирования как самостоятельного романского яз. (первые памятники И. яз. относятся к IX — X вв.), сначала благодаря положению латинского яз. как яз. государства, церкви и образованности, затем в период XV — XVI вв., в эпоху возрождения классической древности. Французские элементы восприняты были И. яз. в XII — XIV вв., затем в XVIII — периоды наибольшего влияния Франции на испанскую культуру. Наконец итальянские заимствования вошли в период XVI — XVII веков в связи с воздействием итальянской культуры и политическими связями Испании с Италией в эту эпоху.

Когда с конца XI в. началось постепенное возвышение Кастилии, окончившееся подчинением кастильским владетелям северных провинций, вместе с этим и кастильский диалект получил преобладание над остальными. Кастильская экспансия XI — XIII вв. на юг, в области, занятые арабизованным романским населением (так наз. *mozárabes*), привела к установлению более или менее единообразного наречия во всем центре и на юге. Политическое же возвышение Кастилии обусловило и роль кастильского диалекта в создании литературного языка страны. В основу литературной речи лег язык королевской канцелярии XIII в., сложившийся в старой столице Н. Кастилии — Толедо, с известными чертами ближайших областей — Ст. Кастилии и Леона. Этим объясняется употребительное и до сих пор в Испании обозначение И. яз. именем кастильского (*lengua castellana*).

В настоящее время звуковой состав И. яз. включает в себя гласные звуки: *a, e, i, o, u*, различного качества (открытые и закрытые), на письме не отмечаемого, далее полугласные *í, ú* в нисходящих дифтонгах, полусогласные — палатальный *j* и лабиовелярный *w* на месте неударных *i, u* — перед следующим гласным, согласные губные взрывные *p* и *b* (последний только в абсолютном начале слова после паузы и после носовых), фрикативный β (на письме *b* и *v* — во всех других положениях), носовой *m*, губо-зубной фрикативный *f* (только перед *u* и *r*: *frente, fuente*), зубные взрывные *t* и *d* (только в начале слов или после *l, n, doble, conde, falda*), носовой *n*, фрикативный *s* (несколько более палатального типа, приближающийся к β) и *z* (на месте *s* перед звонкими, ср. *saber, rosa, casi* с глухим *s* и *asno, isla, gasco* со звонким *z*); межзубные: глухой θ (на письме *c* перед *e, i* и *z* перед *a, o, u*: *cerca, cinco, razón, cruz*), звонкий δ (на письме *d* во всех случаях кроме начала слов и за *n, l*: *crudo, maderá, madre, desde, libertad*); палатальные *ʎ, ñ* (на письме *ll, ñ*), *j* (на письме *y*, ср. *hoyo, ayuda, ayer*) и аффриката $\tʃ$ (на письме *ch*); заднеязычные взрывные: глухой *k* (на письме *c* перед *a, o, u* и *qu* перед *e, i*, ср. *cundo, casa, aquí, querer*), звонкий *g* (в начале слов и после *n*, на письме *g* перед *a, o, u* и *qu* перед *e, i*, ср. *gallo, guerra*),

носовой *n* (перед веларными, ср. *lengo*), фрикативные: глухой *x* (на письме *j* перед *a, o, u* и *g* перед *e, i*, ср. *José, hijo, aguja, gemir, girar*), звонкий γ (на письме *g* не в начале и не после *n*, ср. *rogar, seguir, siglo, digno*); плавные *l, r* (более слабый внутри и в конце и раскатистый в начале и при удвоении, ср. *sofo, llamar, no gosa, perro*). При этом надо заметить, что в народном произношении наблюдаются значительные отступления, понятные из условий создания лит-ого языка и произношения на основе речи высших классов общества. Необходимо указать также, что в истории звуков И. яз. произошли существенные изменения, сильно видоизменившие староиспанский состав согласных, где еще сохранялись звонкие и глухие аффрикаты (*dz, dʒ, ts*), шипящие фрикативные β и ζ . Большинство этих изменений относится к XVI — XVII вв. Отсюда и сохранение старого произношения в таких именах, как Дон-Жуан при современном Хуан (Juan), и т. п.

В отношении своего формального состава И. яз., как и большинство романских языков, сохраняет старый вульгарно-латинский строй, существенно отличный от классической латыни. Склонение имен утрачено (кроме личных местоимений), множественное число образуется путем окончания *s* (*es* после согласных), среднего рода нет. Глаголы спрягаются по трем спряжениям (инфинитив на *ar, er, ir*) и отличаются разнообразием форм (простых и сложных) и сохранением чередования коренных гласных и согласных в известных случаях. В синтаксисе И. яз. также имеются своеобразные черты.

Библиография: По истории языка: Сарману у Монтпалау А., *Observaciones críticas sobre la excelencia de la lengua castellana*, Madrid, 1920; Гавей Н., *Essai sur l'évolution de la prononciation du castellan depuis le XIV siècle*, P., 1920; Менендес Р. Пидаль, *Orígenes del español*, Madrid, 1926 (капитальный основной труд, суммирующий все достижения в данном вопросе); Его же, *Manual elemental de gramática histórica española*, 5 ed., Madrid, 1925 (лучшее пособие); Хансен Ф., *Spanische Grammatik auf historischer Grundlage*, Halle, 1910 (неполное перев., 1913), с обширной библиографией; Навагро Томас, *Manual de prononciación española*, Madrid, 1926. Грамматики: Белло А., *Gramática de la lengua castellana*, Madrid, 1921; *Gramática de la lengua castellana por la R. Academia Española*, Madrid (ряд изд.); Хансен Ф., *Spanische Grammatik (см. выше)*; Ленз Р., *La oración y sus partes*, Madrid, 1925 (новое построение испанской грамматики по функциональному значению частей). Словари: *Diccionario de la lengua castellana, compuesto por la R. Academia Española*, 6 vv., Madrid, 1736 — 1739; Салва В., *Nuevo diccionario de la lengua castellana por la R. Academia Española*, P. (ряд изд.); Его же, *Nuevo diccionario franc.-esp. y esp.-franc.*, P. (ряд изд.); Раз у Мелиа, *Taschenwörterbuch der spanischen und deutschen Sprache*, Berlin, Langenscheidt (в серии *Fonolexika Langenscheidt*); Алеману у Болуфер Ж., *La Fuente. Diccionario Enciclopédico ilustrado de la lengua Española*, Barcelona, 1922.

М. Сергеевский

ИСПОВЕДЬ — см. «Мемуарная лит-ра».

ИССА — японский поэт-хайкуист (см. «Хайку») первой половины XIX в. После смерти родоначальника жанра хайку — Басё (см.) — хайкуисты сосредоточили все свое внимание на стихотворной технике и превратились в виртуозов-экспромтистов, увеселяющих своим мастерством меценатов-купцов. Жанр хайку стал одним из

видов изысканной салонной игры, а хайкисты — метрами поэтических фокусов. Творчество И. диаметрально противоположно поэтической практике его ближайших предшественников и современников. В то время как все хайкисты жили в городах на средства своих учеников-меценатов, И., крестьянин по происхождению, обосновался в глухой деревушке провинции Синано и писал хайку, нарочито безыскусственные, без всяких стихотворных трюков и изысканных оборотов. Особенно резко проявилось новаторство И. в области поэтической лексики: он стал вводить слова из крестьянского обихода и местные выражения. Главное внимание И. обратил на тематику. Большинство хайку И. посвящено описанию жизни крестьянской бедноты. Все его хайку проникнуты лиризмом и тонким юмором. Многие имеют автобиографический характер — в них описывается полуголодная, но бодрая духом жизнь самого И. Он охотно изображал животных, обычно самых слабых и незащищенных. Хайку И. пользовались большой популярностью среди крестьян, считавших его своим поэтом.

Библиография: Русск. перев. нескольких хайку Исы см.: Кошард Н. И., Японская литература, т. I, Л., 1927, стр. 500—501. Р. К.

ИССАКЯН Аветик [1875—] — армянский поэт. Р. в Александрополе (ныне Ленинакан). Первоначальное образование получил в приходской школе, а затем в Георг. академии. Некоторое время работает в рядах партии «Дашнакцутюн» в качестве пропагандиста. После революции 1905 И., преследуемый царским правительством, эмигрировал за границу, откуда вернулся лишь несколько лет тому назад. Проживает ныне в Советской Армении.

Первая книга стихов И. «Раны и песни» вышла в 1898 в Александрополе, другой сборник — в 1903 в Баку. И. — лирико-романтик, свои образы и краски он нередко черпает из народной поэзии. Выходит из феодально-патриархальной среды, Иссакия писал в период обостренной борьбы феодальных традиций с новыми буржуазными веяниями. Бешеная конкуренция и черствый эгоизм у людей слагающейся новой общественной среды, противоречия и язвы капиталистического общества вызывают в поэте недоумение, переходящее в возмущение и протест. Но в своем протесте И. чувствует себя одиноким, заброшенным, «с раздавленным сердцем, в дорожной пыли». Мецанское восприятие мира мешало ему видеть рост самосознания пролетариата, он остался чужд классовой борьбе. Социальное неравенство с точки зрения поэта — не результат наличия классового общества, а какое-то фатальное зло, возводимое им в вечную истину.

Чувством одиночества и беспомощности порожден безысходный пессимизм И.; разочаровавшись во всем и гонимый «роком», он весь уходит в себя, в мир грез и бесплодных мечтаний. Этот уход символически

выражен в превосходной по форме поэме «Абул Ала Маари» в виде каравана, удаляющегося из Багдада в далекую, безлюдную пустыню. «Абул Ала Маари» является синтезом его исканий и дум, обобщением всего пережитого. Здесь он отвергает все: друзей, женщину, любовь, богатство, славу, родных, семью, народ, закон, справедливость, отчизну, право. И. не только восстает против утверждающегося нового буржуазного порядка, идущего на смену феодального строя, но и против всякого общественного строя вообще. И. — выразитель мироощущения той части разоренной мелкой буржуазии, к-рая, очутившись между двумя борющимися классами и не примыкая ни к одной из сторон, не видит выхода. Не чужды его творчеству и национальные мотивы; ряд стихов И. посвящен национальному движению армян; характерно его стихотворение «Наша судьба», синтезирующее национально-шовинистические настроения поэта.

В 1927 «Закннига» выпустила новую книгу И. «Лилит» — восточные видения, стихотворения в прозе. В «Лилит» мастерство поэта доведено до совершенства; что касается содержания, то оно ничего нового не добавляет к той жизненной философии, которая сложилась у поэта до появления упомянутой книги.

В настоящее время И. работает над большим романом «Уста Каро» (Мастер Каро), отдельные отрывки из к-рого опубликованы в периодической печати. Роман охватывает годы империалистической войны, период власти дашнаков, гражданской войны и советский строй.

Библиография: I. На армянском яз.: Песни и раны, Александрополь, 1898; Стихотворения, Сб., Баку, 1903; Песни и раны, Сб., Баку, 1909; Абул Ала Маари, Поэма, Константинополь, 1910; Саема Млер, Эпос, Берлин, 1922; Лилит, восточные видения, стихи в прозе, Тифлис, 1927. Переводы на русский язык из И.: «Современные армянские поэты», под ред. Уманца, М., 1906; «Армянская муза», под ред. Ю. Веселовского, М., 1907; «Цветы Араза», М., 1907 (с предисловием Макинцяна, П.); «Сборник армянской литературы», под ред. М. Горького, П., 1916, стр. 195—201; «Поэзия Армении», Сборник под ред. В. Брюсова, М., 1916, стр. 365—386.

II. Макинцяна П., Предисловие к книге «Цветы Араза», М., 1907; Гюни И. В., Мотивы армянской поэзии, Саратов, 1915, стр. 65—70; Брюсов В. В., Введение к сборнику «Поэзия Армении», М., 1916, стр. 79—80; Макинцяна П., Очерк армянской лит-ры, к «Сборнику армянской литературы» под ред. М. Горького, П., 1916, стр. С—С1. На армянском языке: Рубенян Алекс., журн. «Мурч», Тифлис, 1904; Манвелян Л., История литературы русских армян, вып. IV, Тифлис, 1911, стр. 115—129; Павлян В., История армянской литературы, Тифлис, 1911; Макинцяна П., статья в альманахе «Гарун», М., 1912, стр. 316—363; Сурхатян, Армянская литература, Эривань, 1926, стр. 129—132; Дабагян Н., статья в журн. «Гракан даркерум», №№ 3—4, Эривань, 1927, стр. 37—39.

Е. Мартыросьян

ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ МЕТОД — см. «Метод культурно-исторический».

ИСТОРИОГРАФИЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ (определение и объем). Термин «историография» обычно употребляется в двойном значении: 1. как вся совокупность исследований и опубликованных источников по истории (в том или ином объеме) и 2. как изучение развития исторической науки (в целом, в том или ином периоде, в том или

ином отделе или вопросе). В таком двойном значении термин И. применяется и к литературной науке. В первом смысле можно говорить например о богатстве И. русского бытового эпоса, о скудости И. Максима Горького и т. д. Во втором смысле говорят об И. романа XVIII в., о либеральной И., о периодизации лит-ой И., о значении в лит-ой И. работ В. М. Фриче и т. д. В дореволюционное время, при одностороннем развитии русской лит-ой науки, под нею разумелась только история лит-ры, почему и лит-ая И. мыслилась только как И. лит-ой истории. В революционную эпоху, при обострении интересов к теоретическим и методологическим вопросам, вошло во всеобщее употребление иное более широкое понятие и термин: литературоведение (см.). Поэтому в настоящее время следует говорить о литературоведческой И., включающей (во втором значении термина) изучение развития не только истории лит-ры, но и теории лит-ры и лит-ой методологии. В состав И. естественно включается и развитие самой этой дисциплины — «история истории» литературоведения. Охватывая в своем объеме историческое развитие всех дисциплин литературоведения, И. сама может входить как составная часть в одну из этих дисциплин. Так, И. может частично включаться в историю лит-ры, поскольку состояние и тенденции литературоведческих знаний и понятий в том или ином периоде истории лит-ры связаны так или иначе с литературно-художественным творчеством (такова напр. связь русского футуризма с формализмом). В монографических исследованиях И. может касаться изучения отдельных литературоведов, напр. Александра Веселовского, Плеханова (персональная И.), отдельных научных направлений (напр. культурно-историческая школа, марксизм), исследований отдельного писателя (напр. И. пушкиноведения), литературно-художественных направлений (И. романтизма, реализма) и т. д. Принципы и приемы лит-ой методологии вырабатывались в процессе исторического развития литературоведения, констатируемого И. Теоретическая поэтика, определяющая содержание своих терминов и понятий, считается с историческими наслоениями в их значении и употреблении, которые раскрыть ей помогает лит-ая И. И обратно: то или иное построение И., отбор привлекаемого ею к изучению материала, приемы историографического анализа определяются методологическими и теоретическими воззрениями исследователя-историографа. Так. обр. лит-ая И. является ближайшей и главнейшей вспомогательной дисциплиной при трех основных разделах литературоведения: методологии, теории лит-ры и истории лит-ры.

Выявляя наличную совокушность лит-ых источников и изучений, И. прибегает к помощи других, подчиненных, вспомогательных дисциплин, каковы: археография (см.), архивоведение (см. «Архив»), библиография

литературы (см.), библиоковедение. Эти дисциплины помогают установить наличные фонды рукописных и печатных материалов для историографического изучения. Развитие литературно-библиографических, археографических, архиво- и библиоковедческих работ и само может становиться предметом историографического изучения (как и другие вспомогательные дисциплины, напр. лит-ая палеография).

Внутреннее историческое развитие лит-ой науки И. устанавливается в разных направлениях и разными приемами. Вспомогательной дисциплиной здесь является хронология (с ее разновидностью — синхронистикой).

В поле зрения И. как истории развития литературоведения находится прежде всего внешняя история лит-ой науки: развитие общего лит-ого образования, организация лит-ого преподавания в высшей школе (филологические факультеты в университетах, специальные литературоведческие институты и т. д.), научно-исследовательские учреждения (напр. лит-ые отделения в Академии наук, секция лит-ры, искусства и яз. Коммунистической академии, Институт языка и литературы РАНИОНа), затем — лит-ые общества и организации (напр. старейшей в России «Общество любителей российской словесности», ассоциация пролетарских писателей и т. д.), лит-ая и литературоведческая журналистика (напр. журналы Карамзина, «Отечественные записки», журнал «Литература и марксизм») и пр.

Лит-ая И. на Западе разработана очень богато; русская представлена гораздо беднее. Но и та и другая страдали до самого последнего времени одним основным недостатком: отсутствием классового анализа. Марксистское литературоведение, устанавливая классовость литературно-художественного творчества, ставит очередной задачей раскрытие социологической обусловленности самих литературоведческих исследований. Здесь прецедентом являются опыты в смежной области: книги М. Н. Покровского «Борьба классов и русская историческая лит-ра» (П., 1923) и «Марксизм и особенности исторического развития России» (М., 1925), а также коллективная работа под его редакцией «Русская историческая лит-ра в классовом освещении» (2 тт., М., 1927 и 1930); и П. Парадизова, «Очерки по историографии декабристов» (М., 1928; здесь и большая глава об А. Н. Пылине). Таких книг в русской литературной И. пока нет.

Библиография: На старых работ можно указать знаменитые обзоры (по главам) в Истории русской лит-ры Пылина (несколько изд.; изд. 4-е, СПб., 1911—1913, 4 тт.), а также — в его Истории русской этнографии, СПб., 1890—1892, 4 тт. Обширный историографический обзор находим в книге Архангельского А. С., Введение в историю русской литературы, т. I, П., 1916; ср. В г о м е, К лекциям по истории русской литературы, 1898 (работы неоконченные и глубоко архивные по научно-общественным тенденциям). Снятый и дельный обзор «Истории изучения русской лит-ры» дал Лещенко А. И. в старом Энциклопедическом словаре Брокгауза (подлито 55), 1899. Обширный историографический обзор работ по древнерусской лит-ре напечатан Гудзиным И. К.

в «Zeitschrift für slavische Philologie» за 1928—1929. В том же журнале [за 1927] помещен обзор русских исследований по лит-ой методологии за 1910—1925, составленный Вознесенским А. Ср.: Сакулин П. Н., К итогам русского литературоведения за десять лет, в журнале «Литература и марксизм», 1928, кн. 1; Е го же, Современное литературоведение в Германии (обзор лит-ры за последние два десятилетия), там же, 1928, кн. 1; Е го же, Марксизм в немецком литературоведении, там же, 1928, кн. 2; Риза-Зада Ф., Современная французская методология истории литературы, там же, 1928, кн. 6; Г а л ь п е р и н а Е. Л., Первые шаги марксистского литературоведения во Франции (по поводу книги M. Iz k o w i c z, La littérature à la lumière du matérialisme historique), там же, 1929, кн. 3. Об этапах развития немецкой, русской и французской И. с. в статьях: «Немецкое», «Русское», «Французское» литературоведения. Статья «Английское литературоведение» будет напечатана в дополнительном томе.

Н. Пиксанов

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ—см. «Былины» и «Песни».

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ—см. «Литературоведение».

ИСТОЧНИКОВЕДЕНИЕ — одна из частных дисциплин литературоведения, изучающая литературное произведение со стороны его источников. В пределах литературной науки, занятой изучением творчества писателей на основании законченных произведений, И. занимается обследованием незавершенных, предварительных, первичных редакций, текстов, черновых материалов и т. п. литературного сырья. Виды этого сырья, встречающиеся в действительности и находящиеся после смерти писателей в их архивах, разнообразны: это — замыслы, черновые материалы к роману, записные книжки писателей, всякого рода «редакции» текста и пр.

З а м ы с л может принимать форму краткого плана, программы, схемы. Таков например у Пушкина замысел «Капитанской дочки». Приводим его текст: «Метель — кабак — разбойничий воятый — Шванвич старший. Молодой человек едет к соседу, бывшему воеводой — Марии Александровна сосватана за племянника одного любимца. Младший Шванвич встречает разбойничьего воятого, вступает к Пугачеву. Он предводительствует шайкой. Является к Марии Александровне — спасает семейство и всех. Последняя сцена — мужики отца его бунтуют, он идет на помощь. Приезжает. Пугачев разбит. Молодой Шванвич взят». Замыслу писатель может придать более развитый вид, выразив в нем определенные социально-психологические черты будущих образов, наметив примерную композицию образов, набросав фабулу и т. д. Таков замысел «Дыма» Тургенева, недавно опубликованный в «Revue des études slaves» А. Мазона. Таков замысел Достоевского — «Житие великого грешника», так и оставшийся неосуществленным. В проекте будущего романа «Житие великого грешника» Достоевский в кратких отрывочных записях изобразил подробно характер главного героя романа «с ребяческих лет» (выражение Достоевского), за время жизни в монастыре и по выходе из монастыря. Этот образ и его сознательная жизнь показаны на фоне большой социальной группы людей. Обрисованы идейная, эмоциональная и

волевая стороны этого героя, его лит-ые интересы, сложные взаимоотношения этого «необычайного» человека с родными, знакомыми и т. п. Попутно в проекте разбросаны замечания Достоевского о тоне романа («рассказ-житие, т. е. хоть и от автора, но сжато, не скупясь на изъяснения, но и представляя сценами. Тут надо гармонию. Сухость рассказа иногда до Жильблаза» и т. д., на стр. 71), канве романа (стр. 73—75), о художественных приемах («втиснуть мысли художественно и сжато... Но и владычествующая идея жития чтоб видна была»).

М а т е р и а л ы к художественным произведениям могут классифицироваться на ранние и поздние, в зависимости от того, какую стадию работы писателя они отражают. В одной из сохранившихся записных тетрадей Достоевского сосредоточены напр. материалы к его роману «Подросток», освещающие начальную стадию романа, стадию предположительных плановых соображений, когда для художника не определилась даже тема романа. Эти записи относятся еще не к «Подростку», а к «Роману 75 года». Чем будет этот «Роман 75 года» — этого еще не знает и сам Достоевский. Темы роятся, перебивают друг друга, художник бросается от одной к другой, не зная, на какой из них остановиться. То он хочет написать «роман о детях», то роман об «атеисте», то о разложении, то о подростке, то об «отцах и детях». В аналогичных материалах к роману «Бесы», опубликованных в журнале «Свиток» (1922, № 1, стр. 96—124), мы находим те же колебания автора, такие же зарисовки будущих героев романа, размышления о композиции романа, предположения о жанре произведения («Бесы», по замыслу писателя, вначале должны были иметь «вид поэмы о том, как хотел жениться и не женился Грановский»), о том, как развернуть сюжет, как построить взаимные отношения героев, намечен календарь (хронология) романа («Хронология, — пишет Д., — действие романа в сентябре, там же»). Сохранились материалы, рисующие процесс работы Достоевского над композицией романа «Идиот». План его «дался» художнику с трудом; он последовательно переменял восемь планов. По ним можно судить не только о творческой технике художника, но и о процессе постепенной эволюции персонажей романа, в частности образа главного героя «Идиота», женских образов и т. д. Одна из тетрадей с материалами к «Подростку» является ближайшей ступенью к оформленному тексту романа. Здесь уже не беспорядочные, поспешные наброски образов, эпизодов, диалогов, как в материалах, предваривших самую работу над «Подростком» и «Бесами». Теперь писатель занят систематизацией материала для находящихся в обработке глав и частей романа. Записи этой тетради расположены так. обр., что в них легко прослеживаются целые пласты, соответствующие отдельным его частям. Правда, здесь отсутствуют

законченные, завершенные в смысле отделимости эпизоды, но основа для их разрывания уже имеется. Иной вид представляет собой сырье, сопутствующее процессу создания окончательного текста романа. В материалах к «Подростку», сохранившихся в тетрадях в Историческом музее и Центральном архиве в Москве, исследователь найдет уже законченные черновые редакции «Подростка», детали, близкие к печатному тексту «Бесов», образы дефинитивного печатного текста.

Лист 8 (тетрадь)



Нарисок задуманного Достоевским в 1869 «Жития великого грешника»

Материалы к произведениям представляют несомненную ценность для изучения творческой истории шедевра, для исследования писательской техники. В ряде случаев они могут помочь установлению социальной природы творчества. Поскольку замысел — одно из проявлений писательского сознания, детерминированного социальным бытием его класса, исследователь может найти в этих материалах данные для определения социального бытия, породившего творчество того или иного художника, обусловившего его творческие приемы. Пример подобного использования первоначальных материалов, из анализа которых исследователь почерпнул ценные данные для социального генезиса художественных образов и целого поэтического произведения, — можно указать в статье В. М. Фриче «К вопросу о характере образа в стиле индустриального капитализма» (в журн. «Лит-ра и марксизм», 1928, кн. 3, стр. 160—169).

«Эти ранее неизвестные материалы, — так оценивает далее В. М. Фриче наброски к роману Э. Золя „Деньги“, — извлеченные из архива писателя, бросают порой

яркий свет на такие подробности и частности, к-рые в читателе не могли не вызвать недоумения. Так, известно, что в романе „Деньги“ выведен социалист Сигизмунд Буш, лично знающий Маркса и его последователь, представления которого о социализме и о путях, к нему ведущих, ничего общего с революционным марксизмом однако не имеют. Теперь, когда из архива Золя извлечены его предварительные наброски к роману (они напечатаны в приложении к полному собранию сочинений Э. Золя, изд. ЗИФом, под редакцией М. Эйхенгольца, М., 1928), мы знаем у кого „марксист“ Буш заимствовал свою „социалистическую“ систему, в которой сохранены „предприниматель и рабочий“, „буржуа и пролетариат“, хотя между ними и нет „враждебных отношений“. Оказывается, что Золя, помещая в своих набросках среди персонажей Маркса, вовсе не выступающего в романе как действующее лицо, некоторые данные биографии и деятельности к-рого тут же приводятся, хотя и не всегда правильно (они затем перешли и в самый роман), делал в то время большие выписки из сочинения мелкобуржуазного немецкого социалиста Шеффле, во французском переводе Малона. Идеи Шеффле и вложены в уста „марксиста“ Сигизмунда Буша» (там же, стр. 163—164). Разгадать идейную сторону социализма С. Буша исследователь, правда, мог бы на основании текста романа, но предварительные материалы проясняют замысел автора до полной прозрачности и показывают его идейные источники до бесспорной очевидности. Тем самым работа исследователя существенно облегчается.

Метод изучения историко-литературного сырья должен быть тем же, что и метод изучения законченных лит-ых произведений. Но значение замыслов и материалов к романам не следует преувеличивать. Замыслы, первоначальные наброски, могут помочь понять произведение, но не следует их свидетельству считать более важными, чем само творение; все эти материалы не закончены, не обработаны, несовершенны. Изучение сырья не самостоятельно, а особенно для историко-литературного исследования творчества того или иного художника. Сырье это не заключает в себе ничего принципиально иного в сравнении с тем, что впоследствии дано в полных образах в законченных редакциях. Творчество писателя в целом, как в виде законченных произведений, так и в виде предварительных материалов (замыслов, черновых текстов и т. п.), составляет единую закономерность, единый стиль, единое объективированное сознание, но, разумеется, установить социальную детерминированность творчества правильнее на материале законченного шедевра. Изучение сырья, материалов, не будет решающим, основным для изучения творчества, для определения стиля писателя, но оно бывает нужно и как дополнение к изучению законченных образов. Установление в частных

и эмбриональных материалах, в сырье, того единства, что бывает «открыто» в полных, завершенных видах поэзии, в целостных образах, полезно для марксистской науки о лит-ре.

Разумеется в обширной области лит-ого сырья не все одинаково ценно. Современный исследователь не может ценить бессодержательные источники только в силу принадлежности их великому писателю. Исследователь-марксист ищет в первичных материалах выражения социальной их сущности, художественно объективированного классового сознания. Устанавливая общее в творчестве писателя как в законченных формах, так и в сырье, источниковед-исследователь должен раскрыть своеобразие художественного выражения образов, сюжетов и т. п., представленных в сырье, и объяснить это своеобразие социальной природой того или иного творчества. Очередной задачей И. является именно спецификация сырья, сохраняющего для исследователя ценные, зачастую отброшенные в дальнейшей работе над произведением подробности и варианты повествования.

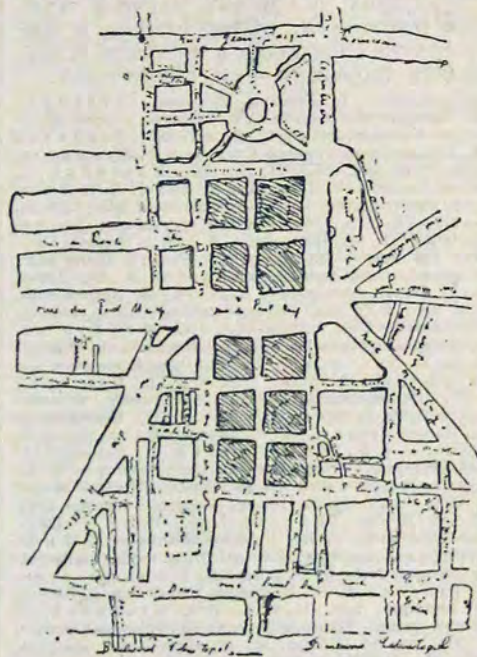
Помимо историко-литературного сырья, к области И. относятся письма писателей и переписка их с современниками, мемуары, дневники, автобиографии писателей (см. «Мемуарная лит-ра»). Названные материалы содержат больше данных о биографии писателя, о технике и условиях его работы и жизни, чем о самом творчестве. Для исследователя художественного творчества эти материалы представляют интерес лишь в тех случаях, когда в них он найдет выражение художественного стиля или его элементов.

Помогая литературоведению и пользуясь единым с ним методом изучения фактов, источниковедение имеет свои специальные задачи более узкого порядка. Историко-литературное сырье необходимо возвести в источник, подвергнув его экспертизе. Без последней ни один документ не может стать источником науки, источником для построения на его основе научного изучения, научных выводов. В отличие от археографии (см.), изучающей рукопись и описывающей ее, источниковедение изучает тексты произведений, сбереженных рукописями. Оно направляется к содержанию рукописного текста. Два основных вопроса предостоят источниковедению в отношении каждого документа при возведении его в источник: 1. вопрос о подлинности произведения и 2. вопрос о научном издании текста.

Проблема подлинности произведения распадается на ряд частных моментов, выяснение которых в итоге дает исследователю возможность определить, с произведением какого писателя он имеет дело: таковы вопросы о принадлежности произведения писателю, о времени написания, о степени авторитетности рукописного текста, к-рым представлено произведение, о точности копии или списка, в к-ром может сохраниться

текст, и вопрос о редакциях текста и о степени наибольшей авторитетности той или иной редакции данного произведения, о вмешательстве цензуры в текст при печатании, о поправках и редактировании текста друзьями писателя, редакторами журналов, им самим и т. п.

При разрешении вопроса о подлинности произведения современный источниковед должен научно обоснованные приемы экспертизы рукописи (почерка, бумаги) дополнять контролирующими их показания



План центрального рынка, набросанный Э. Золя (из материалов к «Утробе Парижа»)

данными, почерпаемыми из познания социальной природы произведения, должен уметь сочетать описание и обследование текста с научным познанием его содержания (стиля писателя).

При разрешении вопроса о научном издании текста источниковед также должен объединить технику и приемы научного издания с задачами подлинного литературоведческого изучения художественных произведений, должен издавать те тексты, которые ценны в плане научного изучения, издавать их не только с «абсолютной» точностью и полнотою, без искажений, но и уметь дать комментарии к ним, отражающие научные взгляды на факты и явления лит-ого процесса.

Последние две задачи одинаково относятся как к разновидностям историко-литературного сырья, так и к полным, завершенным текстам. «Открытия» последних продолжаютя и до сего времени. В прошлом году только найдена целая поэма Пушкина «Монах», которую опубликовал «Красный

архив» (1929, тт. XXXI и XXXII). «Manuscrit Autographe» опубликовало в этом году два произведения Флобера — «La dernière heure» (Последний час) и «La fiancée et la tombe» (Невеста и могила) (подр. см. в журн. «Печ. и рев.», 1929, кн. 7, стр. 121). В случаях таких открытий естественно встают обе названные задачи. Вполне научное разрешение таковых задач источниковедением обеспечивает литературоведению подлинный источник не в искаженном, а в научно препарированном тексте. О принципах и приемах научной обработки текста — см. «Текстология», о психологических процессах в сознании и подлинности творческого — см. «Творчество».

Библиография: I. Замыслы Пушкина: Анненков П. В., Литературные проекты А. С. Пушкина, в книге П. В. Анненков и его друзья, кн. 1, стр. 447—485; Измайлов Н. В., Невыполненный замысел Пушкина, в сб. «Пушкин и его современники», вып. XXXVII, Л., 1928; П о в а р и н С., «Русский Пелаг» А. С. Пушкина, в сб. «Памяти А. С. Пушкина», Сб. статей предп. и слушателей вост.-фил. фак., СПб. у., устав 328—350, СПб., 1900. Замыслы Достоевского: Д о с т о е в с к и й Ф. М., изд. Центрархива, М., 1922: 1. Исповедь Ставрогина. Три неаполч. главы из романа «Бесы»; 2. Жизнь великого грешника (план романа); А л е к с е в М. П., Драматические опыты Достоевского, в сб. «Ф. М. Достоевский», Одесса, 1921; Е г о ж е, Весенняя любовь (один из замыслов Достоевского), «Моск. поведельник», 1922, № 15; Е г о ж е, Неосуществленные замыслы Ф. М. Достоевского, изд. «Недра», 1922, кн. 2; Б е л ь ч и к о в Н. Ф., Один из замыслов Достоевского, «Красный архив», 1926, т. XVI; Г р о с с м а н Л. П., Недовершенные замыслы Достоевского, «Красная нива», 1923, № 7; К о м а р о в и ч В. Л., Непубликованная поэма Достоевского, в сб. «Ф. М. Достоевский», под ред. А. С. Долинина, сб. I, П., 1922; Б р о д е к и й Н., Замыслы Тургенева (Материалы о творчестве), М., 1917; Г о н ч а р о в И. А., Намерения, задачи и идеи романа «Обрыв», «Русское обозрение», 1895, январь, стр. 95—100 (ср. «Северный вестник», 1895, № 2, стр. 95—98); Т о л с т о й Л. Н., «Петр I» и «Декабристы». Незавершенные работы, Библиотека «Огонек», № 73 и 85, М., 1926 (ср. «Новый мир», 1925, кн. 5); Два начала неоконченного романа из эпохи Петра I. Замыслы Чехова: Л а з а р е в Г. У. Г. и о к и й А. С., Пропавшие романы и пьесы Чехова, в сб. «Энергия», вып. III, СПб., 1914; Измайлов А. А., Погашенные замыслы Чехова, в сб. статей «Литературный Олимп», М., 1911, стр. 86—122 (ср. его же «Прерванные аккорды», «Русск. слово», 1909, № 150).

II. Материалы к романам: Б р о д е к и й Н. Л., Незавершенные материалы к роману «Бесы» Достоевского, «Синто», 1922, I, стр. 83—119; К о м а р о в и ч В. Л., Рукописные варианты романа «Подросток», «Начало», 1922, № 2, стр. 217—230; Д е й т а н А. Г., Тургеневские рукописи из Парижского архива Визардо, «Печать и революция», 1927, кн. 2 (материалы к романам «Дым» и «Новь»); Г л и в е я к о И. И., Раскольников и Достоевский (по незавершенным материалам), «Печать и революция», 1926, IV, стр. 70—85; Е г о ж е, «Преступление и наказание» (из «Записных книжек» Ф. М. Достоевского), «Красный архив», 1924, том VII (текст 2-й главы — дневник Раскольникова); Т о л с т о й Л. Н., Варианты текстов романа «Война и мир», «Новый мир», 1925, № 6, стр. 20—58; Г р у з и н с к и й А. Е., Комментарии к вариантам текста «Война и мир», там же, стр. 3—19. См. также библиографию к ст. «Текстология» и «Творчество».

Н. Бельчиков

ИСТРАТИ Панат [Panait Gherassime Istrati, 1884 —] — французский писатель. И. — румын по национальности, вырос из социальных низов (сын прачки), провел первые пятнадцать лет своей жизни на берегах Дуная (в Браилове) — это был мрачный и жестокий пролог его существования. Следующая глава его жизни охватывает четверть века непрерывных исканий. «Я испробовал все ремесла, на к-рые способен человек, вынужденный зарабатывать свой хлеб. В Египте и Малой Азии, в Греции и Италии, во Франции и Швейцарии, повсюду я принимал то, что мне предлагали:

грузчик на вокзале и в портах, подручный на верфях, лакей в гостиницах, кухонный мальчик в ресторанах, гарсон в пивных, кузнец, землекоп, расклейщик афиш, фигурант в цирковых пантомимах, тракторист, аптекарский ученик, пильщик, газетный экспедитор, странствующий фотограф...», рассказывает о себе писатель. Первая книга И. «Кира Киралина» (Kuga Kuralina) появилась в 1923.

Произведения И. автобиографичны. С этим связана форма сказа, к к-рому он постоянно тяготеет. Здесь намечается своеобразное подразделение: 1. Сам автор рассказывает о себе («Мои скитания» — «Mes départs», 1927 — наиболее характерное выражение этого раздела) и об Адриане Зограффи — «подставное лицо», являющееся образом автора; 2. Адриан Зограффи рассказывает о себе («Кодин» — «Codine», 1926); 3. Адриан Зограффи передает слышанные им рассказы (здесь речь идет преимущественно об историческом прошлом). Переплетение этих сказовых пластов произошло сквозь все творчество И., которое отличается однообразием, бедностью очертаний. И. не стремится охватить действительность широко, раскрыть ее движущие противоречия, — он замкнут в себе самом, его книги являются «исповедями» мятущегося мещанского искателя. Ограниченность художника исключительна: несмотря на то, что все время он стоит перед фактом ужасающей уродливости капиталистического порядка и сама драма мещанской беспощенности является лишь порождением этого порядка, Истрати не поднимается до последовательной и открытой критики капитализма, подменяя эту критику сентиментальным «самоуглублением», ханжеским «правдоискательством», убогой морализирующей фразеологией. Замкнутость И. есть выражение его косности, он — целиком в пределах мелкобуржуазного мышления, слишком трусливого для того, чтобы понять действительную сущность противоречий капиталистического общества.

В «Моих скитаниях», в романе «Михаил» (Michail, 1928) дана наиболее последовательная формула мещанской ограниченности. Здесь очень убедительно выясняется, что Истрати, который, казалось бы, всем ходом обстоятельств готовился к роли революционного художника (вспомним его трудовую биографию), пребывает в болоте мещанской философии роландистского типа. Что утверждается в этих необычайно слащавых произведениях? То, что капиталистический порядок — несправедливый порядок. Но уже в критике, в отрицании капиталистической действительности у Истрати ощущается половичатость, робость. Еще больше очевидна эта трусливость в тех выводах, к-рые художник делает из критики капиталистической действительности: мы сразу оказываемся здесь перед чем-то крайне расплывчатым, беспомощным. Проповедуется бунтарство против

капиталистической действительности, но оно — лишь внешняя поза, прикрывающая самое откровенное примиренчество. Бунт Истрати — бессодержателен. Здесь нет и признака революционной сознательности, это только крик, истерика растерявшегося мещанина. За бунтарем стоит, в сущности, толстолицый чистейшей воды, призывающий к примирению с уродливой действительностью. И. переносит все внимание в область моральных вопросов. Такое перемещение есть метод снятия обнажившихся противоречий буржуазного мира. Герой «Моих скитаний» и романа «Михаил» — это правдоискатель, стремящийся уйти от «жестокостей жизни» к самоусовершенствованию, к самоуглублению. Это мещанский святой и мещанский ханжа, прикрывающийся «высокой» моралью.

Если мы перейдем теперь к образу Адриана Зограффи, то увидим, что здесь даны уже известные нам положения. Адриан не стоит еще в таком отношении к капиталистическому миру, чтобы он мог осознать его противоречивость, как это сделал герой «Моих скитаний», но, бесспорно, он составляет с ним неразрывное единство. Адриан — это человек, не нашедший своего места в жизни. Это непонятый, мятущийся искатель. Две стороны подчеркивает в Адриане автор: его прекраснодушие, высокую моральную чистоту, большую внутреннюю яркость, обаяние этой человеческой индивидуальности (здесь мы находим отголосок той проповеди морального совершенства, которую слышали уже в «Михаиле»); с другой стороны, это — полная неприспособленность к жизни, глубочайшее безразличие ко всякому деланию. Перед нами человек, разьедаемый внутренними сомнениями, безвольный, обреченный на прозябание. Он настолько же пассивен, насколько высоки его внутренние совершенства. В первых книгах И. — «Кира Киралина» и «Дядя Ангел» (Oncle Angel, 1924) — мы находим пеструю россыпь людей очень специфической формации. Все они восприняты в свете исторической романтики. Это красочные люди прошлого, стальные, нестигающиеся характеры, люди, выкованные из металла. Суть здесь в том, что это — люди докапиталистической эпохи, отсюда их идеализация. Мещанин в прошлом хочет найти утраченную цельность. Но сделаны эти романтизированные люди по образу мятущихся современных мещан, и мы узнаем в них ближайших родственников Адриана Зограффи и Михаила. Так же как идеализировалась моральная чистота Адриана, идеализируется теперь мощь, непоколебимость, величие этих новых людей. Они даны как люди необычных поступков в период высокого трагического напряжения, в них кипят большие страсти. Но вслед за тем их развитие приходит к мрачному концу. Эти люди оказываются лишними, опустошенными, надломленными какой-то внутренней болезнью. Их сметает

с лица земли какая-то непреодолимая сила. Все они — люди прошлого, стоящие в глубочайшем противоречии с современной (капиталистической) обстановкой.

В книгах «Представление гайдуков» (Présentation des Haidoucs, 1925) и «Домница из Снагова» (Domnita de Snagow, 1926) мы имеем новый этап творчества И. Крестьянские революционеры-гайдуки, борющиеся против феодального режима, разбойники во имя социальной справедливости, беспощадные разрушители — вот новые люди, в которых дано новое выражение основной концепции автора. Истрати делает попытку подняться на революционную высоту. Но его гайдуки имеют больше отношения к болезненным метаниям современного мещанского искателя, чем к своей собственной истории. Ограниченность мелкобуржуазного художника эпохи кризиса сказывается в его неспособности постигнуть историческое прошлое в его действительном содержании. Гайдуки И. — герои не исторические, а истерические. Как в книгах «Кира Киралина» и «Дядя Ангел» выступали люди надломленные, опустошенные, несмотря на свой внешне героический облик (это были лишние люди), так и в книгах о гайдуках утверждаются вместе с красочной героикой беспочвенность, обреченность восстания против социальной несправедливости. Отсюда — глубочайший пессимизм, безнадежность, горечь этих книг. Они обращены к героической истории, но они говорят о том внутреннем разладе, беспочвенности, растерянности, к-рые характеризуют сознание мещанства, переживающего кризис.

В истерических метаниях И., на пути его ханжеского «правдоискательства», являющегося, как мы уже говорили, лишь формулой примирения, отказа от действительной борьбы с капиталистическим порядком, было и то, что можно назвать «революционным эпизодом». И. сближается с французской компартией, клянется в верности рабочему классу, публикует ряд деклараций, бичующих капиталистический мир и возведающих о революционном прозрении автора «Кира Киралина». Со слезами на глазах И. приезжает в Советскую Россию, умиленно и восторженно проводит здесь несколько месяцев, потом отправляется в Париж с намерением вернуться в СССР навсегда. Очень скоро выясняется, что И. оказался наглейшим ренегатом, его интервью, а позднее и целые книги оказываются тупыми, циническими контрреволюционными пасквилями. И. всегда был жонглером пустыми фразами, его творчество всегда имело махровый цвет мещанской беспринципности, но никогда этот писатель еще не раскрывался так неприглядно и полно, как то было в «революционном эпизоде». Бесспорно это обозначает окончательную творческую гибель И. Он разоблачен окончательно, ничтожество его раскрыто, — путь пасквилянта, продажного

писатели — единственный оставшийся И. путь; он вступил на него уверенно, он «нашел себя».

Библиография: I. Русск. перев. произв. Истрати: Дяля Ангел, Рассказы, перев. О. М. Новиковой, под ред. И. А. Новикова, Гиз, М. — Л., 1926 (и в др. изд.); Кира Кириалина, перев. О. М. Новиковой, предисл. Роман Роллана, Гиз, М. — Л., 1926 (др. перев., изд. «Время» и «Книга»); Гайдук, перев. О. М. Новиковой, Гиз, М. — Л., 1926 (др. перев. в изд. «Мысль», Л., 1926); Кодири, перев. Вл. Левинского, изд. «Пролетарий», Харьков, 1927 (др. перев., изд. «Прибой», Л., 1927); Мои скитания (автобиография), перев. Г. Наматарь, под ред. А. Н. Тихонова, изд. «Круг», М., 1927; Детство Адриана Зограффи, Кодири, Рассказы, перев. Р. Райт, Гиз, М. — Л., 1927; Домница из Снагова, Рассказы, перев. З. Вершинной, Гиз, М. — Л., 1927 (др. перев., изд. «Моск. рабочий», М., 1927); Неррантсула, Роман, перев. Ек. Летковой, изд. «Время», Л., 1927; то же, авторизов. перев. Г. Наматарь, под ред. А. Н. Тихонова, изд. «Круг», М., 1927; Михаил, перев. Г. Наматарь, Гиз, М. — Л., 1928; Вместе с Иехуду Дяношуа, Семья Перльмутер. Роман, авториз. перев. Г. Наматарь, предисл. Х. Г. Раковского, Гиз, М. — Л., 1927 (и др. издания).

II. Кроме указанных выше предисловий см. Коган П. С., Панаат Истрати, «Революция и культура», 1927, № 3—4; Фридрих Я., Панаат Истрати, «Новый мир», 1927, № 7; Андисимов И., Панаат Истрати, «Красная новь», 1928, № 2; Воллин Б., Литературный гайдук, газ. «Правда», 20 окт. 1929; К писателям Запада. Панаат Истрати и Советский Союз, «Лит-ая газета», 9 ноября 1929 (обращение за подписями Вс. Иванова, Н. Огнева, Л. Леонова, Вл. Лидина и др.). Рецензии: М а ц а И., «Печать и револ.», 1925; Нусинов И., «Книгознание», 1925, № 21 («Дядя Ангел»), № 7, и его же, там же, 1925, № 6; Андисимов И., «Новый мир», 1925, № 6 («Кира Кириалина»); Фридрих Я., «Печать и револ.», 1927, № 6; Григорьев Я., «На лит-ом посту», 1927, № 10 («Кодири»); Д и а р, там же, 1927, № 23, и Фридрих Я., «Печ. и револ.», 1928, № 2 («Мои скитания») и др.

И. Андисимов

«ИСЭ-МОНОГАТАРИ» — один из шедевров японской лит-ры периода аристократической монархии (период Хэйан, IX—

новелл-эпизодов. Это строение повести — собирание новелл, посвященных одному герою — было заимствовано впоследствии многими японскими авторами, в том числе Мурасаки Сикибу в «Гэндзи-Моногатари» (см.) и Сайкаку в его повести «Итидайотоко» (повесть о любовных похождениях осакаского купца). «И.-М.» замечательно своим гибридным жанром: каждая новелла имеет стихотворную концовку — танку, где дается резюме всей новеллы или сентенция, причем автор ставит акцент на этих танках, превращая новеллы в вводные примечания. Повидимому эта форма стихотворных концовок после новеллы взята из буддийской лит-ры.

Библиография: I. Русск. перев.: Иса-Моногатари, литературская повесть древней Японии, Гиз.

II. Конрад Н. И., Японская литература, т. I, Л., 1927. Р. К.

ИТАЛЬЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА. —

Начало И. л. относится к первой трети XIII в., когда итальянский яз., обособившийся от латинского уже в конце X в., настолько самоопределился, что стала возможна его лит-ая обработка. Уже в XII в. И. яз. начинает употребляться в торговой корреспонденции, а к 1226 относится письмовник Гвидо Фава из Болоньи, в к-ром наряду с латинскими образцами писем имеются и итальянские. Около того же времени появляются и итальянские народные песни, распеваемые жонглерами (см.) на пирушках горожан и трагующие семейно-бытовые или любовные темы в грубовато-реалистическом стиле: самая известная из них — «Contrasto» (Любовный спор) сицилийца Чулло д'Алькаммо [после 1231]. Таким образом первые опыты И. л. связаны не с феодальной, а с буржуазной средой. Это объясняется своеобразием социально-экономического развития Италии, в к-рой непрекращавшиеся в течение всего средневековья торговые сношения с Востоком, разлагающе влиявшие на феодальную систему, обусловили раннее развитие производства, рассчитанного на внешний сбыт. Быстрое накопление торговых капиталов и рост товарно-денежного хозяйства вызывает в итальянских городах освободительное движение, за которым следует насильственная «урбанизация» (переселение в город) феодалов, к-рая в торговых городах северной Италии (Венеция, Генуя) закончилась уже в XII в., а в промышленной Флоренции произошла лишь в XIII в. в результате ожесточенной классовой борьбы. К XIII в. Италия являлась уже буржуазной страной с рядом феодальных оазисов (напр. Папская область). Но победоносная итальянская буржуазия не обладала на первых порах достаточно мощной культурой, чтобы непосредственно выразить свое классовое сознание в новых формах идеологической практики. Развиваясь в феодальном окружении и в борьбе с феодализмом, она много воспринимает от его культуры и долгое время находится под влиянием держки, пропагандировавшей феодальные принципы. Отсюда сильная струя религиозной тематики



Принц Нарихира похищает придворную даму. Из новеллы «Иса-Моногатари» (первая японская книга, иллюстрированная гравюрой на дереве, 1608)

XII веков), повесть о любовных похождениях вельможи, распадается на ряд самостоятельных (иногда очень коротких)

в итальянской литературе двух первых веков ее существования.

Уже в первой половине XIII в. в Умбрии возникает религиозная лирика, связанная с именем св. Франциска Ассизского [1182 — 1226], создателя демократической религии «нищеты и любви», пользовавшейся популярностью в среде мелкой буржуазии и ремесленного пролетариата. Франциск и его последователи, провозвещая проповеди на народном яз., прибегали подчас к поэтической форме (сам Франциск сочинил гимн, прославлявший творь Божию). Когда папство узаконило францисканскую ересь ввиду ее влияния на массу, «божьи жонглеры» стали играть на руку господствующей церкви. Орудием воздействия на массу были мистические песни — *laude*, распеваемые возникшей в 1258 сектой «флагеллантов» (самобичующихся) и принимающие подчас форму народных баллад. Крупнейший из этих поэтов — Якопоне да Тоди [1220 — 1306], покаянные песни к-рого имеют явно патологический характер. Некоторые *laude* его облечены в форму диалога и являются первыми опытами литургической драмы на народном яз. В то же время в северной Италии появляется религиозно-дидактическая поэзия, представители к-рой (монахи Угуччоне да Лоди, Пьетро да Барзегане, Джакомо да Верона) призывали горожан отрешиться от «мирской суеты», напоминания о смерти, воздаянии за гробом и страшном суде. Более разнообразны произвещения Бонвезини да Рива, который поучал буржуазию на латинском яз. «о пятидесяти правилах приличия за столом», а для «простого народа» писал религиозные наставления, переплетенные с легендами и баснями. Наряду с религиозной появляется в северной Италии и феодально-рыцарская поэзия, занесенная из Франции паломниками и жонглерами, певшими на площадях о подвигах паладинов Карла Великого и рыцарей Круглого Стола (см. «Французская лит-ра»). Эти поэмы, исполняемые сначала на французском, а затем и на И. яз., пользовались широким распространением и служили пропаганде феодальных принципов, преподносимой в форме увлекательного рассказа. Переносится в Италию и провансальская лирика. Экономические связи северной Италии с югом Франции обусловили и культурный обмен. Провансальские трубадуры (см.), привыкшие в поисках заработка к бродячей жизни, появляются при княжеских дворах северной Италии уже в конце XII в., а отсюда переходят на юг. Посещения эти учащаются в пору альбигойских войн, опустошавших Прованс [XIII в.]. Поэзией трубадуров увлекаются не только итальянские феодалы, но и буржуазия, переживавшая пору своего культурного подъема. Это увлечение вызывает подражания им, сначала на провансальском яз., лингвистически близком наречиям северной Италии, а затем, по-

итальянски — в Сицилии, при дворе Фридриха II, где провансальский яз. был непонятен. Абсолютная монархия Фридриха II [1194 — 1250] в Сицилии — первый образчик новой военно-политической системы, вызванной к жизни потребностями капиталистического развития. Возникнув в стране с высокой земледельческой и промышленной культурой, она успешно боролась с феодализмом и папством и являлась рассадником новой культуры. Поэзия трубадуров нашла



Титульный лист к сборнику «Цвет добродетели» [XIII в.]

в Фридрихе II своего покровителя как образец «вежественного» рыцарского стиля, помогавшего оформлению придворного быта. Под ее влиянием возникает сицилийская школа поэтов, к-рой принадлежали сам Фридрих, его сын Энцо, Пьер делла Винья, Гвидо делле Колонне и др. Лирика этих поэтов разрабатывает образы и схемы трубадуров. В основе ее — чисто рыцарская концепция любви: «мадонна» — жестокая повелительница, образ абстрактной красоты, — доводит покорного вассала-любownika своей холодностью до смерти; но он благословляет эти мучения во имя «достоиншей». При всей своей условности эта лирика способствовала оформлению итальянского поэтического стиля и побуждала поэтов, собравшихся с разных концов Италии, к созданию единого лит-ого яз. В Сицилии же были выработаны

основные формы итальянской лирики — канцона и сонет.

Сицилийская лирика находит свое продолжение в середине XIII в. в городах Тосканы, но становится все более искусственной в классово-чуждой ей обстановке буржуазной жизни. Отсюда — формализм тосканских поэтов, увлечение затрудненной формой («темная манера» поздних трубадуров), словесно-звуковая эквилибристика (игра слов, аллитерации, внутренние рифмы

содержание создает новую форму: банальная риторика отмирает, лексика освежается философскими терминами, а ритмы становятся гибче и разнообразнее. Эта философская лирика переходит во второй половине XIII в. во Флоренцию, где в рядах купеческой аристократии возникает культ поэзии, недоступной широким массам. Основными принципами этой школы «сладостного нового стиля» (*dolce stil nuovo*, см.) были: изощренность мысли, утонченность психологии, благородство яз., гибкость и гармония стиха. В стихах основателя школы, Гвидо Кавальканти [1259 — 1300] (см.), совершенно исчезают реальные любовные отношения. Любовь становится символом преклонения перед морально-философскими идеями. В знаменитой канцоне о природе любви Кавальканти использует целый арсенал схоластической премудрости, для истолкования которой требуются ученые комментарии. Новая школа выработала свой условный поэтический словарь и подняла на большую высоту культуру поэтической формы. Из рядов школы вышел величайший поэт Италии Данте [1265 — 1321] (см.), в юношеских канцонах к-рого и в романе «Новая жизнь» [1292 — 1295], излагающем историю его любви к Беатриче, налицо все условности «сладостного нового стиля» (например выявление психологических процессов, изображаемых в виде маленьких духов). От своих предшественников Данте отличается однако как силой,



Иллюстрация к «Божественной комедии» Данте. Встреча с Беатриче. «Чистилище», песнь XXX (рис. XV в.)

и т. п.). Однако сквозь условную форму начинает пробиваться актуальное содержание. Поэты отгадываются на современные события, затрагивают политические темы. Так, Гвигтоне д'Ареццо [1230 — 1294] при всей своей приверженности формализму и схоластике создает канцону о сражении при Монтеапerti [1260] — первое политическое стихотворение в И. л., а в старости пишет дидактические стихи. В то же время экономически и политически окрепшая буржуазия обращается к занятиям науками и философией, к-рые отесняют прежний интерес к чисто практическим дисциплинам, вроде юриспруденции. В поэзии этот сдвиг отражается исканием глубины и значительности мысли. Возникает ученая лирика в Болонье, обладавшей знаменитым университетом, к-рый был средоточием философских штудий. Болонская школа, возглавляемая Гвидо Гвиницелли [1230 — 1276] (см.), преодолевает бессодержательность сицилийской школы путем внесения в любовную лирику философского элемента. «Мадонна» становится символом добродетели; рыцарская любовь преобразуется в спиритуальную; целью поэзии становится изображение истины под прекрасным покровом образа. Новое

так и яркостью образного мышления, преодолевающего абстрактность концепции. Во второй книге Данте «Пир» [1308] особое значение имеют ее олицетворения: новая возлюбленная, Философия (нравственное совершенство), ведет поэта к Беатриче (высшему блаженству). Несмотря на схоластическую ученость, введенную в канцоны Данте, современники восприняли их как реальную любовную лирику. Но поэзия молодого класса не может замкнуться в рамки абстрактного идеализма и мистического символизма. Поэтому наряду с философской лирикой возникает ее антитеза — юмористическая поэзия. Уже Гвиницелли и Кавальканти писали шуточные сонеты и баллады. Еще громче звучит эта нота в сонетах Рустико ди Филиппо [1230 — 1280], отображающих в забавных или сатирических тонах партийную борьбу и бытовые отношения флорентийской буржуазии.

В конце XIII века во Флоренции и других городах Тосканы создаются кружки буржуазной молодежи, проводящей время в забавах, попойках, празднествах. Певцами такого сытого веселья были Фольгоре и Чене далла Китарра.

Однако Фольгоре пишет и смелые сатирические стихи, бичующие его политических противников. Еще резче контрасты в поэзии Чекко д'Анджольери, у которого шутка, веселый смех перемежаются взрывами возмущения и скорби; откровенная чувственность его любовной лирики разбивает платонизм «сладостного нового стиля». Важное значение для культурного воспитания буржуазии имела аллегорическо-дидактическая поэзия, связанная с традициями французской аллегорической лит-ры XIII в., в частности с «Романом о Розе», пересказанным на И. яз. Дуранте. Несмотря на ученую форму, поэзия эта была рассчитана на широкую публику. Так, Брунетто Латини [1220 — 1294], написавший по-французски энциклопедию в стихах «Книга сокровищ», сокращенно популяризировал ее по-итальянски («Малое сокровище», 1262 — 1263). В аллегорическую рамку здесь вставлены целые курсы богословия, зоологии, астрономии и географии, а также рассуждения о нравственности. Другая аналогичная поэма «Разум» (L'intelligenza), приписываемая Дино Компаньи, заключает сведения из античной истории и мифологии. В поэме заметно влияние лирики трубадуров, явственное также в моральном трактате Франческо да Барберино [1264 — 1384] «Наставления любви», снабженном латинским комментарием. Тому же Барберино принадлежит своеобразный женский Домострой «О воспитании и нравах женщин», в котором стиховой текст перемежается прозаическими новеллами, вставленными в виде примеров.

Итальянская проза возникает и развивается на чисто бытовой почве. Древнейший памятник лит-ой прозы — письма Гвитоне д'Ареццо [ок. 1260], написанные длинными периодами, которые свидетельствуют о лит-ых претензиях автора. К тому же времени относятся переводы отрывков из латинских и французских сочинений, издаваемые с педагогической целью под названием «Fiore» (Цветки), а также переделки рыцарских романов («Тристан», «Фьораванте», «Буово д'Антон»), рассказы исторические («Деяния Цезаря», «История Трои») и назидательные («Двенадцать моральных повестей»). В самые последние годы XIII века появляется анонимный сборник «Новеллино», начинающий историю специфически буржуазного жанра И. л. — новеллы (см.). Материал «Новеллино» весьма разнообразен: античные, восточные, библейские, средневековые сказания, басни, исторические и бытовые анекдоты. Задача автора сборника чисто практическая: «Мы занесли сюда, — гласит предисловие, — отдельные цветы изящной речи, отменных учтивостей, остроумных ответов... с большой пользой для людей, не имеющих образования, но желающих его получить». Новеллы кратки и схематичны, стиль суховат и безыскусствен, но яз.—

драгоценный образчик живой флорентийской речи. Именно флорентийским писателям и принадлежит заслуга создания литературного языка на основе тосканского наречия.

Первые произведения И. л. имели областной характер. Языковая разобщенность отражала экономическую разобщенность торговых городов, обслуживавших заморские рынки и мало интересовавшихся итальянскими делами. В объединении полуострова



Иллюстрация к «Божественной комедии» Данте. «Чистилище» (Флоренция, 1405)

были заинтересованы промышленные области Средней Италии, производившие товары для внутреннего рынка. Вот почему в ее крупнейшем промышленном центре — Флоренции — и пробудилось впервые сознание национального единства. Первым идеологом единой Италии был Данте, завершивший работу по созданию итальянского лит-ого яз.

Личность Данте соткана из противоречий, отображающих противоречия общественного бытия и сознания его класса на переломе от феодальной к буржуазной культуре. С одной стороны — верующий католик, мистик, теолог, ученик средневековых схоластов, полный феодальных предрассудков, создатель «Божественной комедии» — величайшего памятника религиозной поэзии, синтезирующего всю монашескую культуру средневековья. С другой стороны — ученый, знаток и почитатель античных поэтов, горячий публицист и полемист, использовавший свою поэму как орудие политической борьбы, идеолог всемирной монархии, сторонник отделения церкви от государства, могучий реалист, впервые

сделавший человека с его страстями объектом поэзии. Представитель «сладостного нового стиля», Данте рассматривает однако свою поэзию как «хлеб, к-рым насытятся тысячи», и потому пользуется народным яз., «на к-ром говорят между собой даже женщины». Моральная функция поэзии для него на первом месте; цель его поэмы — «вывести живущих из когтей бедствий и направить их к блаженству». Его философия — не умозрительная, а практическая; поэзия

превращающее реальное «хождение по мукам» в символическое изображение процесса нравственного перерождения грешника. Отсюда же — монашеский аскетизм, осуждение «преходящих вещей», мистический экстаз и визионерство. Но эта связь Данте с феодально-католическим миром прорывается новым мироощущением, здоровым классовым инстинктом восходящей буржуазии, вступающим в конфликт с ее традиционным мировоззрением. Этот инстинкт

Salaccio sopra la ruota
 la feru colle e fia lampa scudo
 aneda fca sol ppa d'innocentia
 O ui d'oeleggi uo d'innocentia
 cia fca d'all'appa costa gli occhi guolse
 ql pma d'ha c'os far era piu crudo
 Non auantefe fca suo capo colle
 feno lep'ate e arcau a' un p'ico
 falo e' d'ap'io p'osto i'orte f'olse
 D'ic' q'ual' m' d'colpa fu co' p'ico
 ma' q'io piu d'ce ragion fu del d'fca
 q' f'umofse e' g'ruo tu f'eg'um
 E' p'col' m'ale d'elali al f'ol p'co
 no p'coz au' a' q'z quelli ando f'co
 et que d'ug'ouo l'ando fu f'ol p'coz

Enoi la fca' mo loz co' f'p'ac'cau
 Incom'cia lo d'geffimo re'co co'
 to dela p'ima cantica dela Com'
 dia di Dan'ce. E' el qual canto
 lau'coz' tracta dela f'etra a'ala
 to' l'ga' d'one p'uni f'ce ly p'coz' ei
 falh' p'rofez' Lapena de quali e'
 canno cappe d'ip'ombo i' m'ozat'
 d'if'coz'.

TAcu' f'ola f'anga co' p'agma
 na' d'aman' l'um' d'ina' q' el al' to' po
 come f'ra' m' m'oz' na' no' p'ua
 Voltera i' fu la f'auola de' fo' po
 lomuo p'enf'ica pla' f'ent' r'iffa
 d'one p'aulo de' l'ana' a' del' to' po



Иллюстрация к «Божественной комедии» Данте. «Ад», песнь XXII (рукопись XIV в.)

смыкается с жизнью и политикой. Такая точка зрения вывела Данте из круга схоластических мудрствований и сделала его великим поэтом, к-рому ничто, волнующее его класс, не чуждо. Идеологическая позиция Данте определяется тем, что по мере своего созревания он возвышался над партийными интересами различных буржуазных группировок и проникался обще-классовой идеей итальянской буржуазии. Отсюда его мечта об единой Италии, утопическая идея всемирной монархии, выражающая буржуазный идеал развитого торгового капитализма. Однако итальянская буржуазия еще недостаточно окрепла в культурном отношении, чтобы выйти из-под опеки церкви. Отсюда — религиозная тематика поэмы Данте, ее аллегоризм, учение о скрытом, спиритуальном смысле,

проявляется в реализме Данте, индивидуализации образов, ясности и конкретности мышления, в его подлинно геометрическом уме, дисциплинирующем фантазию. Все мастерство поэмы, ее архитектурные пропорции, как бы вымеренные циркулем, целиком принадлежат позитивному уму человека эпохи торгового капитала. Противоречия психики и общественной практики Данте уравниваются в грандиозном творении, дающем синтез антиномичных устремлений подобно готическому храму. «Божественная комедия» — яркий образец готического стиля в И. л. со всеми присутствующими ему противоречиями. Элементы этого стиля были уже у Кавальканти и Брунетто; Данте придает ему окончательное оформление, синтезируя достижения своих предшественников. [Иллюженный здесь взгляд

на Данте как на поэта восходящей буржуазии (впервые эту точку зрения обосновал А. В. Луначарский в лекциях, читанных им в Свердловском университете, «История зап.-европейской литературы», т. I, изд. 2-е, М., 1930) не является в марксистском литературоведении единственным: для В. М. Фриче Данте — поэт нисходящего феодализма. Впрочем обе гипотезы, несмотря на их принципиальную различность, сходятся в признании творчества Данте своеобразным сплавом противоположных элементов двух эпох (см. статью «Данте», в которой дана характеристика поэта, близкая к концепции В. М. Фриче). — *Ред. Л. Э.*] Но современники Данте были ослеплены не столько художественными красотами его поэмы, сколько ее ученостью. Под влиянием Данте возникают такие вещи, как «Dittamondo» Фацио Дельи Уберти — географическое описание трех стран света; «Dottrinale» Якопо Алигьери (сына Данте) — энциклопедия естественных наук и этики; «Асераба» Чекко д'Асколи и др. С 20-х гг. XIV в. появляются комментарии к поэме, а в 1373 Бокаччо публично истолковывает ее по приглашению флорентийской коммуны. Аналогичные кафедры учреждаются в Болонье, Пизе, Пьяченце, Милане и Венеции. Данте дал образцы не только поэзии, но и художественной прозы, повествовательной («Новая жизнь») и дидактической, научной («Пир»). Авторы обильных переводов, трактатов и компиляций в точности воспроизводят писательские приемы Данте.

В то же время получает лит-ую обработку жанр хроники, дающий яркое отражение современной политической жизни. Крупнейшие хроникеры — Дино Компаньяни [1257—1324], политический единомышленник Данте, описавший события, которые сыграли такую трагическую роль в его жизни, и Джованни Виллани [1275—1348], идеолог купеческой аристократии, написавший «всемирную» историю, ценную только в своей современной части. Параллельно с этим расцветает и духовно-нравственная лит-ра, рассчитанная на более широкие круги читателей. Таковы: «Золотая легенда» — календарное собрание житий святых, начатое Якопо да Вораджине в 1298; «Цветочки св. Франциска» — собрание его изречений и подвигов; «Зерцало истинного благочестия» — проповеди Якопо Пассаванти, устрашавшего массу рассказами о дьяволах и выходах с того света, и т. д.

Между тем буржуазная интеллигенция проникается новыми воззрениями, подтачивавшими церковную идеологию. Стремление буржуазии к всестороннему развитию автономной человеческой личности, ее интерес к реальной жизни получают идеологическое оформление под воздействием изучения античной лит-ры, возникшей в сходной социально-культурной обстановке. В середине XIV века начинается широкое

культурное движение, названное гуманизмом (см.).

Первый итальянский гуманист — Франческо Петрарка [1304—1374] (см.). Восторженный почитатель античности, выдающийся ученый, отец классической филологии, он ставил свои научные труды выше итальянских стихов, которые называл «безделками». Славу великого поэта среди современников он приобрел латинскими сочинениями, в особенности эпопеей «Африка», за которую был увенчан лаврами на Капитолии. Античная лит-ра сообщала тонкость и изящество его мысли, подсказывала формулы для культа личности, порожденного развитием товарно-денежного хозяйства. Но под языческим покровом в Петрарке жил старый католик, который ощущал разлад между жизнелюбием и аскетизмом и пытался оппортунистически сгладить эти противоречия. Те же черты — в политической идеологии Петрарки: будучи, подобно Данте, сторонником всемирной монархии, он приветствовал утопическую попытку Колла ди Риенци восстановить римскую республику [1347] и в то же время заискивал перед тираном Галеаццо Висконти. Этому оппортунизму и электизму Петрарка обязан своей грандиозной карьерой. Сам он гордился сложностью своей личности, анализировал собственные противоречия; Петрарка — первый настоящий индивидуалист в Европе.

Противоречия психики Петрарки отразились в его любовной лирике. Петрарка идеализирует возлюбленную, как и его предшественники, но без аллегоризма и абстракций. Любовь сочетается с добродетелью, получает идеальную платоническую окраску, но «мадонна» не теряет реальных очертаний. Поэт любит ее как художник, описывает ее красоту на тысячу ладов (об одних слезах Лауры написано 4 сонета). Но красота Лауры — повод для выражения переживаний поэта, к-рый стремится «дать простор порывам скорбного сердца». Раздвоенная личность — основная тема его поэтической исповеди в «Canzoniere». Классическая формула дана в знаменитом стихе: «Nè sì nè no nel cor mi sudna intero» (Ни да, ни нет полностью не звучат в моем сердце). Из этих противоречий рождается внутренняя динамика образов, нарастающих, сталкивающихся, переходящих в собственную противоположность. Синтеза поэту не дано.

В канцонах, посвященных умершей Лауре, она сбрасывает традиционное обличие «скестокой мадонны», ее образ становится более живым и трогательным. Буржуазная непосредственность побеждает рыцарскую позу. Но объективные условия бытия его класса не дали Петрарке остановиться на этом этапе. В конце жизни побеждает старая культурная традиция. Петрарка вступает на путь подражания Данте и создает морально-аллегорическую поэму «Триумфы», в к-рой пытается связать изображение судеб

человечества с апофеозом Лауры. Но желанного синтеза не получилось и здесь. Главное достижение Петрарки — создание индивидуалистического стиля лирики. Присущее этому стилю стремление к эмансипации поэтической формы от идейных заданий приводит Петрарку к уклонам в эстетизм (увлечение виртуозничеством, игрой слов, комбинациями ритмов и рифм). Подобная «чистая» лирика побеждает в XVI в., когда бесчисленные подражатели заштамповывают приемы Петрарки.



Деталь титульного листа венецианского изд. «Декамерона» [1492]

Второй великий гуманист — Джованни Бокаччо [1313 — 1375] (см.) — тоже сочетает занятия науками и увлечение античностью с католицизмом. Противоречия в психике Бокаччо выступают еще резче, чем у Петрарки, в силу особенностей его дарования. У Бокаччо крепкая буржуазная закваска, трезвый, позитивный и практический ум. Он не поэт, а прозаик, хотя и написал много стихов и даже впервые ввел в И. л. народную форму октавы (поэмы «Филострато», «Тезеида», «Нимфы из Фьезоле»). Он высоко ценил Данте и пытался подражать ему, но подражание обращалось в пародию («Любовное видение», «Корбаччо»). Бокаччо тоже имел свою «мадонну», но его Фьяметта — совершенно реальное лицо, и любовь его — не платоническая, а чувственная, ищущая обладания. Феодально-рыцарская концепция любви, от которой несвободен еще Петрарка, уступает место буржуазному воззрению на женщину. Жизнь и красота для Бокаччо — не тень и символ, как для Данте, но прекрасный покров, как для Петрарки, а непосредственная реальность. Отсюда

эпикуреизм и эротика Бокаччо, защита естественных влечений от церковного аскетизма, последовательный аморализм, прикрываемый разговорами о морали и религии. Его беспредельная жизнерадостность выражает мироощущение молодого, восходящего класса. В произведениях Бокаччо буржуазная идеология впервые становится воинствующей и ведет наступление против «устоев» феодализма — благородства происхождения и святости церкви. Буржуа, плебей становится героем, а поп, монах — персонажем неизменно комическим.

Бокаччо создает антиклерикальную традицию, питающую новеллу в течение трех веков. Стиль Бокаччо — критический реализм — коренится в классовой психологии торговой буржуазии. Ее проявления сдерживаются грузом культурных навыков и лит-ых традиций. В своих ранних произведениях Бокаччо отдает дань рыцарской тематике, аллегоризму, символизму, сочетая их с мифологическими образами, античными реминисценциями. Отсюда — стилистическая пестрота, не вполне преодоленная даже в «Декамероне», в котором ряд новелл прославляет феодальные доблести. У Бокаччо часто встречаются пророческие сны, видения, суеверия. Верующий католик то и дело восстает в нем против безумия языческих вымыслов, наполняющих его книги. Нарастание этого противоречия приводит его в старости к отречению от «Декамерона» и к мракобесию «Корбаччо», — этого отзвука средневековых трактатов против женской похоти и лукавства. Другая антигега реализму Бокаччо — его гуманистические навыки, суеверное преклонение перед античной формой, во имя которой он втискивает живую флорентийскую речь в рамки латинских конструкций. Он строит длинные искусственные периоды, контрастирующие своей монотонностью с живостью и актуальностью содержания. Эта литературная манера у Бокаччо однако еще не застыла, как у его подражателей. Комические персонажи говорят живым разговорным яз., диалог динамичен, усеян меткими словечками, поговорками, каламбурами. Кричащие противоречия Бокаччо временно снимаются в «Декамероне». Побеждает здоровая психика, прирожденный реализм горожанина. Специфически буржуазный жанр новеллы получил здесь окончательное лит-ое оформление. Бокаччо канонизировал итальянскую новеллу во всех ее образных и структурных элементах. Закрепляется и прием обрамления сборника основной новеллой,

участники к-рой являются рассказчиками прочих; в эту издавна существующую на Востоке композицию Бокаччо вносит новый мотив — рассказывание ради рассказывания, обеспечивающее большее разнообразие вводимого фабульного материала.

Успех «Декамерона» породил множество подражаний. За новеллу берутся люди, лишенные гуманистического образования. Бокаччо для них — непререкаемый авторитет; они копируют его стиль и композицию, делают дословные заимствования, стремясь механически приблизиться к прославленному образцу. Сравнительно мало взял у Бокаччо Сер Джованни из Флоренции, автор «Пекороне» [1378]. Часть его новелл — сухой пересказ хроники Виллани; другие, более оживленные, все же лишены динамичности и юмора Бокаччо. Яз. прост, не риторичен и потому доступен широким слоям читателей. Ближе к Бокаччо по композиции и стилю новеллы Джованни Серкамби из Лукки [1347 — 1424], к-рые живее новелл «Пекороне», но и непристойнее. Рассказ снабжается моралью, в которой испорченности высших классов противопоставлена религиозность низших. Оригинальнее других новеллистов Франко Сакетти [ок. 1335 — 1400]. Его новеллы — бытовые анекдоты, факты и наблюдения, изложенные живым разговорным яз., подчас — совершенно бессюжетные. Композиция их примитивна, характеристики — однобоки и поверхностны. Но автор одарен в высшей степени чувством карикатуры; он любит описывать проделки шутов и плутов, забавные происшествия, протекающие из ничтожных причин. В приложенных к новеллам поучениях Сакетти выступает идеологом мелкой буржуазии, поднимающей против капиталистов. Он сеует на войны и анархию, на новые порядки, введенные капиталистами, на тиранию, увеличение налогов и т. д. В ожесточенной классовой борьбе между «жирным» и «гощим» народом, приведшей к восстанию «чомпи» (оборванцев) в 1378, Сакетти был на стороне «народной» партии, и только выступление пролетариата оттолкнуло его от революции. Мелкобуржуазное течение проявляется в конце XIV века также и в поэзии, охотно трактующей политические темы (Сакетти, Паладжо, Ваноччо), но разрабатывающей и сельскую, пастушескую тематику. Здесь рождается мадригал (см.), к-рому сами поэты сочиняли музыку. Крупнейший из этих «народных» поэтов, звоняр Антонио Пуччи [ок. 1310 — 1380], пишет на злободневные политические темы, трактует мелочи повседневной жизни, перелагает в стихи хронику Виллани, сочиняет стиховые новеллы и рыцарские истории. Здравый смысл, остроумие, насмешливость — характерные черты его поэзии. Эта струя не иссякает в И. л. и дальше, но играет подчиненную роль, соответственно уменьшению политического влияния мелкой буржуазии.

В XV веке она представлена флорентийским пирульником Буркьяелло [ок. 1400 — 1448], смело нападавшим на диктатуру Медичи и поглотившимся за это тюрьмой и изгнанием. Его сатирические и шутовские сонеты написаны на особом жаргоне, сотканном из каламбуров и смешных бессмыслиц и усвоенном рядом поэтов XV века (Беллинчони, Адимари, Алламани).

В конце XIV в. гуманизм становится все более ученым и культивируется в оппозиционных кругах средней флорентийской буржуазии. Правящая купеческая аристократия боролась с гуманизмом как новаторским, революционным направлением, противопоставляя ему поэзию Данте, узаконенную традицией. Когда в 1378 средняя буржуазия пришла к власти, она отвергла Данте как символ реакции и принялась за пропаганду гуманизма. Реставрация 1393 вынуждена была считаться с укреплением гуманизма, как с совершившимся фактом. Лит-ая жизнь Флоренции конца XIV в. ярко освещена в романе «Il Paradiso degli Alberti», приписанном А. Н. Веселовским Джованни да Прато, по прозвищу Акеттино. Озвучки Данте и Бокаччо сплетаются здесь с подлинным бытовым материалом. В числе персонажей — виднейшие гуманисты, собирающиеся на вилле Альберти. Их беседы, прерываемые балладами и новеллами, рисуют лит-ую среду, в к-рой развивался гуманизм. Восторженные поклонники античности, Марсили и Салутати остаются добрыми христианами и почитателями итальянских поэтов; их гуманизм еще инстинктивный, не сложившийся в стройную теорию. Окончательная победа гуманизма пришла с установлением новой власти, не имевшей культурных традиций. Эта власть — принципат, тирания — явилась результатом борьбы капиталистов с низшими классами и обеспечивала буржуазной аристократии диктатуру в скрытом виде. Она ослабила политическую борьбу, отвлекла интеллигенцию к занятиям наукой и лит-рой, использовала гуманистов как консультантов, идеологов, панегиристов. В свою очередь и гуманисты учли громадную силу своего профессионального писательского труда. Они переходят от одного двора к другому, торгуя своим пером, вымогают плату за похвалу или порицание (Филельфо). Тираны побаиваются гуманистов и ухаживают за ними. Но не только эти соображения делают их меценатами. Новая культура создает идеологию новой власти, оправдывающую и утверждающую ее. Многие князья и папы сами являются гуманистами, создают при своих дворах литературные центры. Козимо Медичи учреждает во Флоренции Платоновскую академию; по ее образцу Помпони и Йлет основывает академию в Риме, а Панормита (Антонио Бакаделли) — в Неаполе. Лит-ра становится учебной и аристократической, отрывается от массы и

народного яз., стремится передавать не только стиль, но и образ мыслей древних. Гуманисты возрождают все жанры античной лирики (оду, элегию, эклогу, сатиру, эпиграмму, послание), пытаются возродить эпопею (Веджо пишет продолжение «Энеиды», Филельфо — «Сфорциаду», жизнеописание знаменитого кондотьера), сочиняют дидактические и описательные поэмы, трактаты, памфлеты, ораторские речи, пишут трагедии и комедии в подражание Сенеке (см.) и Теренцию (см.) и делают опыты постановки античных комедий (Помпоний Лет). Латинским языком они владеют в совершенстве. Неаполитанец Джовиано Понтано [1426 — 1503] был выдающимся латинским поэтом-лириком, как и его соотечественник Саннадзаро. Понтано писал не только латинские элегии, но и греческие эпиграммы. Поджо Браччоллини [1380 — 1459] сочинял по-латыни новеллы; его «Фацеции» [1452] — собрание непристойных анекдотов о поках и монахах, почерпнутых будто бы из бесед папских секретарей. Другой опыт в новеллистическом жанре — «История Евриала и Лукреции» Пикколомини (папы Пия II) — чувствительная новелла, основанная на действительном происшествии и написанная в манере Бокаччо. Увлечение античностью не заглушило интереса к современности в И. л. Филельфо комментирует «Божественную комедию», Манетт и пишет биографии Данте, Петрарки и Бокаччо, многие гуманисты подражают Петрарке, а Маттео Пальмери [1406 — 1478] сочиняет большую поэму на итальянском яз., повествующую дантовскими терцинами о происхождении человеческих душ из ангелов. Но такие попытки кажутся реакционными; они напоминают о республиканском прошлом итальянских городов, об изжитой системе купеческой олигархии. Однако некоторые тираны (напр. Филиппо Висконти), не обладая гуманистическим образованием, сами побуждают гуманистов писать по-итальянски. Пример подает венецианский патриций Леонардо Джустиниани [1388 — 1466], сочиняющий на родном наречии любовные канцоны в народном стиле. Но самым ревностным защитником национальной лит-ры был флорентинец Леоне Баттиста Альберти [1407 — 1472], типичный «универсальный человек» итальянского Ренессанса, к-рый первый перенес в И. л. гекзаметр, первый писал по-итальянски элегии и эклоги. Главное произведение его — трактат в диалогической форме «О семье» [1434], рисующий идеал буржуазной семьи XV в. с ее лозунгами «святой хозяйственности» и деловой морали, написанный живым и выразительным яз., хотя и перегруженным латинизмами.

Культура Ренессанса (см.), сложившаяся в XV в., была культурой общественных верхов. Низовые слои буржуазии, пролетариат и крестьянство, разоренные новым экономическим укладом, оставались

во власти невежества и суеверий. Этим пользовалось духовенство, влияние которого на массу усиливалось по мере отхода от религии высших классов. Отсюда — расцвет религиозной лит-ры в самый разгар гуманизма. Она обращалась к массе и вела религиозную и подчас политическую пропаганду. Проповеди Савонаролы [1452 — 1490], проникнутые страстной ненавистью к строю торгового капитала и его языческой культуре, — красноречивый образец средневекового аскетизма, принимающего бунгарский характер. Но религиозная пропаганда редко бывала агрессивной и обычно ставила задачей укрепление официальной церкви. Целям такой «благонадежной» агитации служила возникшая в XV веке из драматизованных laude мистерия (см.), называемая в Италии sacra rappresentazione (священное представление). Центр ее развития — Флоренция; старейшая пьеса — «Авраам и Исаак» Феобелькари [1449]. Итальянская мистерия отличается от французской меньшими размерами и быстрой действии. Организаторами представлений были духовные братства, исполнителями — дети и подростки. Массовой установке спектаклей отвечала эффектная инсценировка, вкрапленные комические интермедии и возрастающая реалистическая трактовка, особенно сильная в миражах (см.) — «Святая Олива», «Стелла». Мистерии писались октавами и являлись диалогизованными рассказами в лицах и костюмах. Они держатся до середины XVI в., впитывая все больше светский элемент и теряя религиозно-пропагандистскую установку. Это и явилось причиной их гибели в эпоху католической реакции.

С середины XV в. начинается новый расцвет И. л. на основе достижений гуманизма. Гуманистическое движение теряет академическую замкнутость; лит-ра переходит на народный яз. и расширяет круг своих потребителей, продолжая выполнять социальный заказ буржуазной аристократии, группирующейся вокруг княжеских дворов. На первом месте попрежнему — Флоренция, официально остающаяся в течение XV в. республикой. Ее новые правители, банкиры и промышленники Медичи, добиваются популярности у народа всякого рода податками, снижением налогов и т. д. Лит-ра является для них способом укрепления своей тирании и отвлечения масс от политики. Отсюда — показательный демократизм флорентийской лит-ры, возглавляемой Лоренцо Медичи Великолепным [1448 — 1492]; к-рый объединял любовь к народной поэзии с культом античной лит-ры. Он сочинял любовные сонеты и канцоны в манере Петрарки с примесью платонизма, мифологические поэмы в духе Овидия, пастушеские идиллии в псевдо-деревенском стиле, шуточные стихи на бытовые темы, духовные песни и мистерии, карнавальные стихи для так наз. «триумфов» — шествий колесниц, наполненных

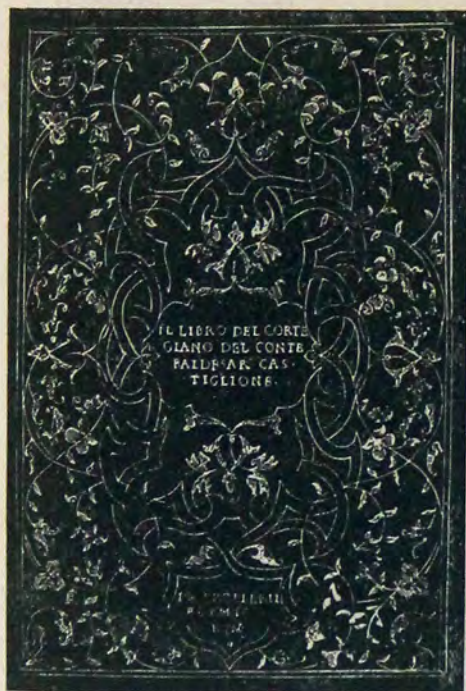


Иллюстрация к «Триумфам» Петрарки (Венеция, 1488)

мифологическими и аллегорическими персонажами. Эти триумфы чередовались с театрализованными турнирами, выражавшими тяготение купеческой аристократии к феодальному быту. Идеалом разбогатевшего буржуа становится рыцарь, и это увлечение куртуазными правами вызывает расцвет рыцарской поэзии. Поэты кружка Лоренцо воспевали его победы на турнирах в возвышенном эпическом стиле. Из таких опытов вышла неоконченная поэма Полициано [1454 — 1494] «Стансы для

диалогов, написанных чарующими стихами, эффект к-рых дополнялся музыкой и роскошными декорациями.

Интерес к рыцарству вызывает к жизни также поэму Пульчи [1432 — 1484] (см.) «Морганте». Это — грубоватая пародия на рыцарские романы, занесенные из северной Италии уличными певцами — «кантасториями», в устах к-рых эпический материал своеобразно искажался: вулгаризация героев, огрубление их лексики и стиля производили на образованного слушателя комический эффект. Пульчи использовал этот контраст между «высоким» сюжетом и «низким» стилем в плане сознательной пародии. Ведя рассказ в серьезном тоне, он время от времени разрушает иллюзию ироническими замечаниями. В результате читатель никогда не знает, говорит ли автор серьезно или шутит. Чудовищные преувеличения в характеристике персонажей, буфонада в самых трагических местах поэмы вскрывают подлинное лицо автора, скептика и «нигилиста», который не щадит ни религию, ни рыцарство. В пору аристократического перерождения верхушки буржуазии он представляет ее здоровое ядро, сохраняющее еще чистоту своего классового облика. Совсем иной характер получает рыцарская поэма в Ферраре, этом значительнейшем феодальном «оазисе» северной Италии, при дворе герцогов д'Эсте, мечтавших о возрождении традиций старого рыцарства. Эти мечты имели здесь реальные предпосылки в быту землевладельческого дворянства, группирувавшегося вокруг двора. Социальный заказ феррарской аристократии побуждает графа Боярдо [1441 — 1494] (см.) выступить с поэмой «Влюбленный Роланд», к-рая исходит непосредственно из французских оригиналов, хорошо известных придворной знати. Боярдо берет фабулу из каролингского эпоса, но обрабатывает ее в стиле романов Круглого Стола, превращая грубоватых паладинов в изящных рыцарей, а сурового Роланда — в нежного любовника. Главные пружины действия — любовь, ревность, соперничество, женская хитрость — чувства, наполнившие жизнь придворного общества. Фабула поэмы соткана из фантастических приключений и подвигов, о к-рых Боярдо повествует с мягкой иронией, подчеркивающей их неправдоподобие. Композиция поэмы многопланна; основная сюжетная линия перебивается на каждом шагу эпизодами, то параллельными, то переплетающимися. Боярдо часто прерывает рассказ «на самом интересном месте» и столь же неожиданно к нему возвращается, создавая впечатление изящной игры воображения, отвечающей эстетике придворной аристократии. Поэма Боярдо осталась незаконченной. Всех ее продолжателей (Агостини, Брузантини и др.) затмил Ариосто [1474 — 1533] (см.). Буржуа по происхождению и взглядам (ср. его сатиры с реактивными отзывами о придворной жизни), Ариосто дал



Переплет книги Кастильоне «Придворный» (Флоренция, 1518)

турнира», навеянная панегирическими стихами Клавдиана и воспевающая Джулиано Медичи в полупасторальном, полуаллегорическом стиле. В поэме много отступлений, посвященных описанию природы и женской красоты, что соответствует мироощущению социально бездельного класса, в восприятии к-рого преобладает момент созерцания. Пластичность образов, изящество выражений, мелодичность стиха, умение живописать словами и звуками при бессодержательности, банальности замысла — таковы особенности придворной поэзии Ренессанса, типичным представителем к-рой был Полициано. Тематика для него безразлична; он подражает то античным или средневековым поэтам, то народным балладам, всему придавая отпечаток изысканного эстетизма. Такова и его мифологическая драма «Орфей» [1472], сочиненная для придворного спектакля в Мантуе, — серия любовных песен и

в своем «Неистовом Роланде» идеальное выражение стилю, намеченному Боярдо. Мир рыцарства здесь — арена для фантазии поэта, к-рый свободно играет материалом, ежеминутно напоминая о себе читателю. Так подчеркивается ироническое отношение к материалу, выраженное у Ариосто тоньше и острее, чем у Боярдо. Ариосто материализует фантастику, детализирует описания чудес, выявляя их абсурдность. Он вскрывает анархичность и иррациональность феодального быта, в к-ром господствует случай; показывает призрачность мечтаний о возрождении рыцарства в условиях современности. Его ирония имеет классово-буржуазный характер, замаскированный изысканным эстетизмом. Ариосто смешивает серьезное с шутливым, переходя от одного тона повествования к другому, перемежая стиль комический, идиллический, лирический, эпический в зависимости от характера эпизодов. Его поэма — сложная симфония, политематическая и богато инструментованная. Внешняя хаотичность построения скрывает строгий и точный расчет. Ариосто обладает большим чувством меры, пишет ясным и конкретным слогом, без всякой риторики. Яз. и стих поэмы — плод долгой, кропотливой работы. В целом это уже — классическое искусство, отвечающее идеологии абсолютизма, с присущим ему принципом авторитета, единоличного руководства сверху всей хозяйственной и культурной жизнью.

Когда Ариосто кончал свою поэму [1532], в Италии начиналась феодально-католическая реакция, обусловленная экономическим упадком и военным разорением страны. Завоевание Константинополя турками [1453], открытие Америки [1492] и морского пути в Индию [1498] переместили торговые пути со Средиземного моря на Атлантический океан. Флоренция, Милан, Венеция лишились большей части рынков для своего промышленного экспорта. Началось свертывание промышленности и банкового дела. Испанцы, водворяющиеся в Неаполе и Ломбардии, сжимают торговлю и промышленность, покровительствуя землевладельческому хозяйству. Примеру испанцев следуют другие князья. Абсолютизм заключает союз с феодальным дворянством, к-рое отказывается от политических претензий ради укрепления своих социальных привилегий. Феодальная реакция влечет за собой католическую. Испанская инквизиция и папская цензура борются с реформацией, подавляют всякую свободную мысль. Идеальный уровень интеллигенции понижается, падает спрос на ее труд, отмирает просвещенное меценатство. Лит-ра становится орудием увеселения придворной знати, обслуживает ее бытовые потребности. В ней преобладают формализм и эпигонская подражательность. Подражание античности из средств социально-культурного самоопределения буржуазии становится симптомом ее творческого оскудения.

Лит-ое движение Ренессанса завершается классицизмом (см.), к-рый в Италии является стилем эпохи феодально-католической реакции. Эту эпоху агонии Ренессанса часто называют «золотым веком» И. л., ибо как раз в это время она становится общеевропейской. Завладевшие Италией хищники-соседи подчиняют ее культурному влиянию, усваивают итальянские моды, искусство, язык, литературу.

С конца XV в. первенство в области И. л. переходит к феодальным центрам (Неаполь,



Титульный лист комедии Макиавелли «Мандрагора» [1550]

Рим, Мантуя, Феррара, Урбино). Инициатива принадлежит Неаполю, опорному пункту испанского владычества. Здесь, при дворе аррагонских королей, возникает пастораль (см.), отражающая пресыщение городской культурой и грезу об опрошении на лоне сельской природы. Настроения эти характерны для испанского абсолютизма, политика к-рого определялась землевладельческими интересами. Лит-ое выражение этих настроений опирается на традиции античной буколической поэзии (Феокрит, Вергилий, Овидий, Кальпурний) и ее подражателей (Петрарки и Бокаччо). Но Бокаччо вносил в эллогу элементы буржуазного психологизма («Нимфы из Фьезоле», «Амето») и тем самым преодолевал ее условность. Придворную же знать привлекает именно последняя: идеализация жизни пастухов, их простоты и невинности нравится не только в силу контраста с собственной тонкостью и испорченностью, но и

потому, что кажущаяся простота прикрывает большую искусственность. Аристократы узнают себя под обликом пастухов; пастораль для них — светская игра в «опрошение». Начало пасторальной моде положил Якопо Саннадзаро [1458 — 1530], автор латинских эклог в манере Вергилия («Рыбачьи эклоги») и романа «Аркадия» [1502] — описания блаженной страны пастухов, в которой ищет убежища несчастный любовник. Тематика, образы, структура романа насыщены литературны: это свод всего материала буколической поэзии от

реакции пастораль вытесняет все драматические жанры и приводит к созданию оперы («Дафна» Ринуччини, 1594).

В Неаполе расцветает в конце XV в. и галантная лирика, удовлетворяющая бытовые потребности придворного общества, главными занятиями к-рого являются игра в любовь, ухаживание за дамами, светская болтовня. Стремление поразить, превзойти соперников остроумием и изобретательностью вызывает появление особого манерного цветистого стиля, к-рый в конце XVI и начале XVII века утверждается во всей

Европе (см. «Прециозная школа»). Характерные приемы стиля: материализация метафор (огонь любви обжигает тело, потоки слез вздувают реку), галантные гиперболы и сравнения и т. п. Главные его представители: Тебальдео, Каритео, Серафино дель Аквила. Из Неаполя эта лирика переносится в другие центры. В Риме, при блестящем дворе папы Льва X, последнего гуманиста, она встречает отпор со стороны Пьетро Бембо [1470 — 1547] — законодателя придворной поэзии и создателя догматической классической поэтики. Венецианец родом, Бембо боролся с начавшимся языковым сепаратизмом отдельных лит-ых центров и проповедывал подражание яз. великих флорентийцев, в то же время не допуская обогащения



Иллюстрация к «Морганте» Пульчи (Флоренция, 1500)

Феокрита до Бокаччо; у последнего заимствован и прием чередования прозы («гимны») со стихами («эклоги»). Но традиционный материал освежен утонченным изображением чувств. Под влиянием «Аркадии» оформляется пасторальный стиль в И. л. Эклога становится излюбленным придворным жанром. Она пишется стихами, в форме диалога двух пастухов, изливающих свою любовь к нимфе изящным выложенным яз. Диалогическая форма удобна для декламации во время придворных празднеств; аллегорический элемент дает простор злободневным намекам. С появлением в числе персонажей нимфы и фавна завязывается интрига, приводящая к созданию пасторальной драмы. Место ее развития — Феррара. Пастораль использует форму либо трагедии («Жертва» Беккари, 1554), либо комедии («Аретуза» Лоллио, 1563). В 1573 возникает шедевр жанра — «Аминта» Тассо, к-рая опирается непосредственно на Феокрита и Вергилия, но сочетает простоту фабулы и кажущуюся наивность стиля с изящной сентиментальностью и изысканной стиховой формой. Под влиянием этого произведения создан «Верный пастух» [1585] Гварини (см.), сочетавшего здесь стиль «Аминты» с запутанной интригой. В эпоху католической

литературного языка из простонародных источников. Его пуризм имеет явно классовый характер. Даже Данте не удовлетворяет его своими «грубостями»; зато Петрарка и Бокаччо — идеальные образцы, которым следует подражать наряду с античными писателями. Так декларируется основной догмат классической поэтики — принцип подражания; область его применения определяется классовыми потребностями аристократизировавшейся буржуазии. Опираясь на авторитет Петрарки, Бембо борется с «извращением вкуса» в галантной лирике Неаполя: здоровый вкус, воспитанный на буржуазной лит-ре Ренессанса, протестует против начинающейся «испанизации» И. л. Свою теорию подражания Бембо подкрепляет личным примером. Он канонизирует лирические жанры Петрарки, его образы, эпитеты, метафоры, рифмы. Манья «петраркизма» охватывает итальянскую лирику. Из массы посредственных рифмачей выделяются Мольца, Тансилло, Джованни делла Каза, Галеаццо ди Тарсия. Кроме любовных стихов они пишут религиозные, панегирические и политические; последние лишены у этих придворных поэтов всякой остроты. В числе петраркистов XVI века — много женщин. Эмансипация женщины



ИЛЛЮСТРАЦИЯ К ДРАМЕ МЕТАСТАЗИО „КАТОН“

Рис. и грав. Мартини (Martini) Париж, 1780

высших классов — продукт буржуазной культуры Ренессанса; уже XV век выдвинул много просвещенных дам, влиявших на развитие лит-ры; в XVI в. женщина входит в лит-ру. Стихи пишут либо знатные дамы (Виттория Колонна, Вероника Гамбара, Джулия Гонзага, Гаспара Стампа), либо куртизанки (Туллия Арагона, Вероника Франко), для к-рых лит-ра — одно из средств выдвинуться. Особое место среди лириков XVI века занимает великий художник Микель Анджело Буонаротти [1475 — 1564] (см.), у которого культ формы отступает перед мыслью. Единственный из поэтов XVI в., он почитал Данте и подражал ему в своих сонетах, написанных сжатым и энергичным, но подчас грубоватым языком.

Классическая теория требовала подражания античности. Лирика мало соблюдала это требование; один Ариосто писал элегии и сатиры в манере латинских поэтов. Иначе — в области эпоса. Наряду с бесчисленными подражаниями поэме Ариосто делаются попытки создания классической эпопеи. Аристократ-эрудит Триссино [1478 — 1550] сочиняет по примеру Петrarки национальную эпопею в стиле Гомера. Его «Италия, освобожденная от готов» [1547 — 1548] написана белыми стихами (вместо октав Ариосто) и детально копирует «Илиаду», механически заменяя языческих богов ангелами и т. п. Поэма не имела успеха: педантизм был не по вкусу придворной аристократии, искавшей в поэзии развлечения. Другой классик, Аламанни [1495 — 1556], идет на компромисс со вкусами публики, переряживает гомеровских героев в рыцарские костюмы и пишет свои поэмы («Girone il Cortese», «Avarchide») октавами. Ту же проблему сочетания рыцарской тематики и классической формы ставит Бернардо Тассо [1493 — 1569] в «Амадисе» — переработке испанского рыцарского романа, вызвавшей ряд других обработок испанских сюжетов. Сходную картину борьбы между классической (в основе своей буржуазной) теорией и вкусами придворной публики дает и история трагедии (см.). Первая итальянская трагедия — «Софонизба» Триссино [1515] — эпизод из истории Тита Ливия, уложенный в рамки трех единств (см.), с прологом, хорами, вестниками, наперсниками, аристократическими условностями в обхождении героев. Несмотря на прозаичность стиля, пьеса явилась событием, а стихотворный размер ее (11-сложный белый стих) навсегда остался в итальянской трагедии. Последователи Триссино (Ручеллаи, Аламани, Панди, Мартелли) ничего не прибавили к его достижениям. Все эти пьесы не проникли на сцену. Впервые была представлена трагедия Джиральди «Орбекке» [1541], оригинальная по фабуле, взятой из новеллы самого Джиральди, но написанная под влиянием Сенеки, которого Джиральди ставил выше Софокла и Еврипида. В его понимании

трагическое тождественно ужасному; трагедия должна действовать на нервы. Такое понимание отвечало вкусам аристократии, требовавшей от театра эффектности и занимательности. Но требование это было невыполнимо в рамках классической поэтики. Фабула «Орбекке» — нагромождение кровавых ужасов, но все эти ужасы происходят за сценой, вызывая лишь риторические излияния героев. Та же картина у Спероне Сперони («Каначе»), Луиджи Грого («Далида»). Отсюда и недолговечность этого гибридного жанра. Суеверные князья считали, что представления трагедий приносит несчастье, а духовенство относилось к ним с подозрением. Трагедия сходит на-нет, уступая место пасторали, а затем опере. Этого упадка не удается задержать даже Тассо, который сделал попытку оживить трагедию путем внесения в нее модной рыцарской тематики («Король Торрисмондо», 1587). Более продуктивна история классической или «ученой» комедии (см.), возникающей в начале XVI века в Ферраре по образцу комедий Плавта и Теренция. В отличие от трагедии комедия с самого начала ориентирована на театр: толчок к ее возникновению — успех гуманистических спектаклей, перенесенных из школ в княжеские дворцы и переходящих на итальянский яз. [впервые — 1486]. Создатель итальянской комедии — Ариосто; его первые комедии («Шкатулка», 1508, «Подмененные», 1509) воспроизводят построение, сюжетные мотивы и положения римских комедий; но античные персонажи и обстановка скрывают намеки на итальянский быт. В то же время античная традиция сплетается с традицией итальянской новеллы, вносящей фарсовую струю; на этом основан успех «Каландрии» Бибиены [1513] и даже «Мандрагоры» Макиавелли [около 1514], первой и единственной комедии характеров в И. л. до XVIII в. «Мандрагора» связана с традицией только своей формальной структурой; по сюжету и целевой установке она вполне оригинальна, рисуя картину глубокого разложения, вносимого в буржуазную жизнь церковью с ее иезуитской моралью. Носитель этой религиозной заразы — монах Тимотео, плут и лицемер, обходительный и невозмутимый — яркая сатирическая фигура, очерченная с язвительной иронией. Написанная гибким и метким яз., пьеса имела большой успех даже при папском дворе, но никакого влияния на дальнейшее развитие комедии не оказала. В последней усиливается развлекательность за счет идейности; побеждает комедия интриги, построенная на новеллистическом материале. В пяти комедиях Ареттино встречаются, правда, бытовые образы с примесью памфлетного элемента; но обрисовка характеров поверхностна, а над сатирой преобладает зубскальство. В целом «ученая» комедия рассчитана на увеселение придворной знати и перерождающейся в рантье буржуазии;

отсюда — ее бессодержательность и быстрое застывание в штампах. Свежее других пьес — «Ариодзия» Лоренцино Медичи [1536], «Оборванцы» Аннибале Каро [1544] и ряд комедий флорентийца Чекки [1518 — 1587], инсценирующего бытовые анекдоты из буржуазной жизни. С середины XVI в. развитие жанра прекращается. Зритель начинает отдавать предпочтение импровизированной комедии — *commedia dell'arte* (см.), унаследовавшей все свойства ученой комедии, но искупающей



Титульный лист 1-го изд. поэмы Тассо «Освобожденный Иерусалим» (Феррара, 1581)

ее пустоту блестящей театральностью, обликом действия и движения, мастерством исполнения профессиональных актеров, к-рые разносят ее по всей Европе.

Комедия и трагедия часто черпали фабульный материал из новеллы, к-рая в XV—XVI вв. переходит к обслуживанию придворной знати, не порывая однако связей и с породившей ее буржуазией. Жанровые признаки новеллы остаются почти неизменными с тех пор, как она вышла из рук Бокаччо. По его стопам идут все новеллисты XV в. (Сабандино делья Ариенти, Джентиле Сермини, Бернардо Иличино), в том числе и крупнейший, Мазуччо, автор «Новеллино» [1475]. Но влияние Бокаччо не подавляет оригинальности Мазуччо; его новеллы — грубее и резче, но и динамичнее «Декамерона»; отсутствуют

описания, портреты, аксессуары; все сведено к действию; персонажи не индивидуальные, а типичны: они — носители абстрактных классовых черт. Мазуччо — неаполитанский дворянин, идеолог монархии и враг папства; его бешеные нападки на попов имеют политическую подкладку (неладья короля Ферранте с курией). Тяжеловесный слог Мазуччо — неловкое подражание риторической манере Бокаччо; живость он обретает только в новеллах из простонародного быта. В XVI в. новеллистическая продукция возрастает количественно, но ослабевает качественно, соответственно ослаблению активности породившего ее класса. Закрепляется композиционное членение сборника новелл на ряд «дней» (Фиренцуола, Парабоско, Мариконда), «ночей» (Страпарола), «ужинов» (Граццини), «остановок» (Джиральди) и т. п. Столь же стандартизируются сюжеты и положения. Классицизм относится к новелле свысока; почти все новеллисты XVI в. одновременно работают в более «серьезных» жанрах. Единственный новеллист по призванию — Банделло [1480—1562]. Его сборник — свод всех типов и достижений итальянской новеллы за три века ее развития. Оригинальность Банделло — документальная точность рассказа, стремление к объективизму повествования, отсутствие памфлетной заостренности. Банделло издал свои новеллы в Париже; в Италии инквизиция вносит сборники новелл в «Индекс запрещенных книг».

В противовес новелле, рисующей реальную картину итальянского общества, Кастильоне [1478 — 1529] идеализирует его аристократическую верхушку. В трактате-диалоге «Придворный», изображающем беседу блестящего общества герцогини Елизаветы Гонзага в Урбино, он намечает тип идеального придворного, сочетая старый гуманистический идеал «универсального человека» с классовой природой дворянина-землевладельца. Герой Кастильоне подчиняет все свои физические и интеллектуальные доблести (*virtu*) одной высшей цели — служению монарху. Задача книги — классовое воспитание дворянина. Форма диалога лишена условности; собеседники пересыпают развитие основной темы непринужденной светской болтовней. Автор влагает свою мысль в уста то одного, то другого лица, подчеркивая солидарность, идеологическое единство своего класса. Кастильоне часто сравнивали с Маккиавелли [1469 — 1527] (см.), но идеологическое лицо обоих авторов глубоко различно. Кастильоне — представитель дворянской интеллигенции, не протестовавшей против иноземного владычества, т. к. оно укрепляло абсолютизм на феодальной основе. Маккиавелли — представитель буржуазной интеллигенции, в к-рой интересы классового самосохранения пробуждают патриотизм, страстную ненависть к «игу варваров». Его идеал — создание сильного

государства, могущего противостоять иноземцам, объединить Италию и задержать ее экономический упадок. В трактате «Государь», анализируя условия создания такого государства, он рисует тип идеального монарха, для которого все средства хороши, если они ведут к цели. Его рассуждения проникнуты неутомимой логикой и остротой политической мысли. Его стиль сочетает колоритность флорентийской речи с древнеримской величавостью в построении периодов. Те же черты — в других трудах Макиавелли («Рассуждения о первой декаде Тита Ливия», «О военном искусстве», «История Флоренции», «Жизнь Каструччо Кастракани»). Другой знаменитый флорентиец, Гвиччардини [1483 — 1540], продолжает политический реализм Макиавелли, доводя его до цинизма: он объявляет высшей целью человеческих действий частный интерес, кладет в основу политики умение выпутываться из трудных обстоятельств. Он не доверяет общим идеям и интересуется фактами. Его «История Италии» замечательна умением автора разбираться в путанице событий, охватывать действительность во всех ее проявлениях. Последнее порождает особую синтетическую манеру изложения, с длинными запутанными периодами.

Деморализация буржуазной интеллигенции — плод ее социальной дезориентации под ударами крепнувшей реакции. Обострение борьбы за существование заставляет быть неразборчивым в средствах. В этом отношении характерен Пьетро Аретино [1492 — 1556] (см.) — «бич королей», знаменитый публицист, памфлетист и пасквильянт, шантажист и вымогатель, создавший себе положение и богатство исключительно своим пером. Его деятельность связана с Венецией, единственным городом, незатронутым феодальной реакцией и дававшим приют независимым писателям и мыслителям. Отсюда Аретино призывал буржуазную интеллигенцию бороться за свободу и независимость мысли. Выходяц из мелкой буржуазии, Аретино вносит в И. л. плебейский задор, остроты и сарказм, площадную брань и порнографию, пренебрежение к вопросам формы в самый разгар классицизма. Он пишет во всех жанрах, но особенно замечательны его письма и сатирические предсказания (*giudizii*) — злободневные памфлеты, расхвалившиеся в большом количестве экземпляров. Стиль Аретино своим стихийным реализмом отрицает все условности аристократической поэзии, утверждая самознание буржуазной интеллигенции в пору феодальной реакции. Орудием классовой борьбы является пародия. Аретино пародирует петраркистов и подражателей Аристо (в его «Orlandino» все рыцари — болваны и трусы) во имя «разума и природы». Фоленго [1496 — 1544] (см.) пишет свои юмористические поэмы «макаронической» (см.) латынью, используя этот шутовской

жаргон, возникший еще в XV веке, для издевки над духовенством, судом, полицией, военщиной. Франческо Берни [1498 — 1535], продолжая традицию шутовой лирики Пуччи и Буркьялло, создает особый пародийный стиль, воспевающий низменные вещи возвышенным слогом (см. «Бурлеска») и используемый иногда в целях политической сатиры (нападки на пап Адриана VI и Климента VII). Манера Берни, названная его именем (*bernesca*), находит многих подражателей [самый талантливый

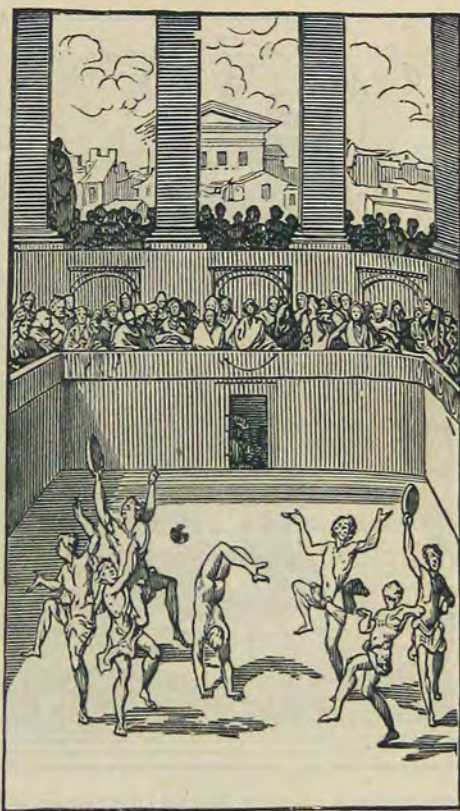


Иллюстрация к «Адонису» Марино (Амстердам, 1673)

из них — Грацидини (Ласка)] и культивируется в поэтических кружках и академиях. Здесь же находит пристанище буржуазная реакция против аристократического театра; в противовес пасторали возникает фарс (см.) из деревенской жизни, изображающий крестьянина самыми грубыми чертами. Эта сатира на мужика выражает протест буржуазии против укрепления земледельческого хозяйства в пору феодальной реакции. Она процветает в Сьене в кружках ремесленников, которым покровительствует банкир Киджи, и в Венеции, где ставит свои пьесы из крестьянского быта, написанные на падуанском диалекте, актер-драматург Анджелио Беолько, прозванный Рудзанте [1502 — 1542], вносящий в изображение крестьян тонкую

психологическую характеристику и здоровый юмор.

К концу XVI в. католическая реакция достигает апогея. На костре инквизиции погибает знаменитый мыслитель Джордано Бруно [1548 — 1600], известный в истории И. л. комедией «Светоч» [1582], высмеивающей глупость, суеверие и педантизм; ему же принадлежит сатирическая аллегория в бурлескном стиле «Изгнание торжествующего зверя», осыпающая ядовитыми сарказмами католическую церковь. К этому



Иллюстрация к «Адонису» Марино (Амстердам, 1678)

времени относится и деятельность Торквато Тассо [1544 — 1595] (см.), к-рого страх перед духовной цензурой довел до маниакального преследования и безумия. Классик по образованию и вусам, придворный поэт герцога Феррарского, Тассо разрабатывает рыцарскую тематику, пытается примирить ее с классической формой («Ринальдо», 1562), а затем замышляет создание христианской эпопеи на том же материале. Так возникает «Освобожденный Иерусалим», эпос католической реакции, зачинающий эпоху Барокко (см.) в И. л. Задача поэмы — показать величие и могущество христианской веры. Тема поэмы — взятие крестносцами Иерусалима — имела политическую актуальность в связи с водворением в Европе турок и ассоциировалась с борьбой католицизма против реформации.

Рыцарские подвиги, о к-рых поэты Ренессансо повествовали с иронией, излагаются Тассо серьезным, благоговейным тоном, получают религиозную мотивировку. История Ринальдо и Армиды подчеркивает аскетическое отречение от земной любви во имя служения богу. Но Тассо не удается придать своей поэме ортодоксальный католический характер, ибо сознание его антиномично: христианский мистицизм переплетается с чувственными, языческими элементами; любовные сцены, пронизанные сентиментальным лиризмом, отсылают основную религиозно-эпическую тему; чистейший лирик, Тассо не овладевает эпическим стилем, форсирует звук, впадает в высокопарную аффектацию. Так, выполнение поэмы противоречит ее замыслу; поэт бессилен преодолеть накопленные его классом культурные навыки. В сознании этого бессилия — творческая трагедия Тассо, к-рый отрекся от своей поэмы в первой ее редакции и выпустил ее «исправленное» издание («Завоеванный Иерусалим»), вытравив из поэмы вместе с языческим элементом все ее художественные красоты. Тем не менее отвергнутая редакция осталась одним из перлов И. л. и получила массовое распространение (особенно в Венеции), а авторизованный текст был сразу забыт.

XVII в. — время глубокого упадка И. л., обусловленного застоєм производительных сил страны, утерей политической самостоятельности и бешеным разгулом реакции. Из лит-ры исчезает всякое общественное содержание. Переневы Петрарки, Тассо и Гварини господствуют в поэзии расцвета Барокко, представленного в его гедонистическом, галантно-эротическом выражении. Звезда эпохи — неаполитанский дворянин Марино [1569 — 1625] (см.), автор мифологической поэмы «Адонис» [1623], идиллий и лирических стихотворений, воспевающих любовь, наслаждение, роскошь и легкость нравов. Для Марино цель поэзии — изумлять читателя неожиданной новизной оборотов, хитроумными словесными узорами, причудливыми метафорами, сравнениями и гиперболоми. Крайняя экстенсивность композиции, вычурность и орнаментальность слога, виртуозничанье, бравированье неиссякаемостью «вдохновения» (в «Адонисе» около 45 000 стихов) — таковы признаки поэзии Марино и маринистов, разрывающей тенденции, заложенные в галантной лирике Ренессанса. Но там они уравновешивались антистетичным стремлением к инстинктивности композиции; Барокко же высвобождает антитезу Ренессанса, развивает и канонизирует ее. Приемы галантной лирики применяются также и в лирике религиозной, панегирической, дидактической. Успех маринизма в придворных кругах поддерживается его соответствием испанскому вкусу, воспитанному на «культызм» Гонгора (см.). В противовес маринистам Кьябрера [1582 — 1638] ищет вдохновения у Анакреонта

и Пиндара, воспринятых через призму Ронсар и его школы. Но этот «пиндаризм» — только другая разновидность того же стиля Барокко. Отдельные нотки патриотизма, жалобы на иностранное засилье и унижение в сонетах Тести [1593 — 1628] и Филлиа [1642 — 1707] тонут в море мажорности и жеманства. Та же картина — в театре, к-рый отрывается от лит-ры и празднует главные победы в *commedia dell'arte*, связанной с лит-рой только запасным текстовым материалом, к-рым пользовались актеры в помощь своей импровизации, — и в опере, в к-рой либретто отстает на второй план перед музыкой и постановкой. Разрыв между театром и лит-рой показателен для эпохи Барокко как лишнее проявление пренебрежения содержанием в угоду самодовлеющей форме. Наиболее богатое развитие оба жанра получают в буржуазной Венеции. Оперная тематика здесь расширяется, захватывая также исторические и политические темы. Но консервативность купеческой олигархии в этой деградирующей торговой республике удерживает театр в рамках все той же развлекательной концепции. Лит-ая комедия, ничтожная по своему распространению, находится в XVII в. под влиянием испанской «комедии плаща и шпаги» с ее запутанной интригой (Чиконьини). То же испанское влияние заметно также в трагедии, в к-рой запутанная интрига оттесняет на второй план разработку характеров. Лучшим образцом такой трагедии интриги является «Солиман» Просперо Бонарелли [1619]. Особняком стоит комедия Микель Анджело Буонаротти-младшего [1568 — 1646] «Ярмарка» — ряд колоритных бытовых сцен на различных тосканских диалектах; здесь видна свежая струя, не подавленная гегемонией аристократического стиля. Формой классового протеста буржуазии против шутовской дворянской лирики остается шутовская пародийная поэзия в манере Берни (Русполи, Малатеста, Браччолини). Самый яркий ее представитель — Тассони [1565 — 1635] (см.), смелый и независимый, но беспорядочный ум, протестовавший против всякого лицемерия и подражательства. Его бурлескная героико-комическая поэма «Похищенное ведро» [1622], пародирующая классиков и маринистов, чередует однако буффонаду с элементами возвышенного стиля. Другой антимаринист, художник Сальватор Роза [1615 — 1673], высмеивает поэтов-академиков в грубоватых сатирах. Как и Тассони, он горячий патриот, протестующий против испанского засилья.

Во второй половине XVII в. центром реакции против маринизма является поэтическая академия, основанная в 1674 в Риме отрекшейся от престола шведской королевой Христиной. Академия вела борьбу с эротизмом, мажорностью и напыщенностью маринистов; она проложила путь своей преемнице, продолжавшей ее дело. После смерти Христины была основана новая

академия — Аркадия [1690], оказавшая громадное влияние на И. л. XVIII в. Борьба с маринизмом ведется здесь под лозунгом возвращения к простоте и наивности сельской жизни. Увлечение пасторалью сказывается в самом названии и статуте академии, члены которой носили пастушеские имена и собирались на лоне природы. Аркадийцы пишут сонеты и мадригалы, воспевающие любовь и радость жизни, красоту, костюм и даже любимую собачку дамы. Таковы стихи Паоло Ролли (1687 — 1765) и галантного аббата Карла

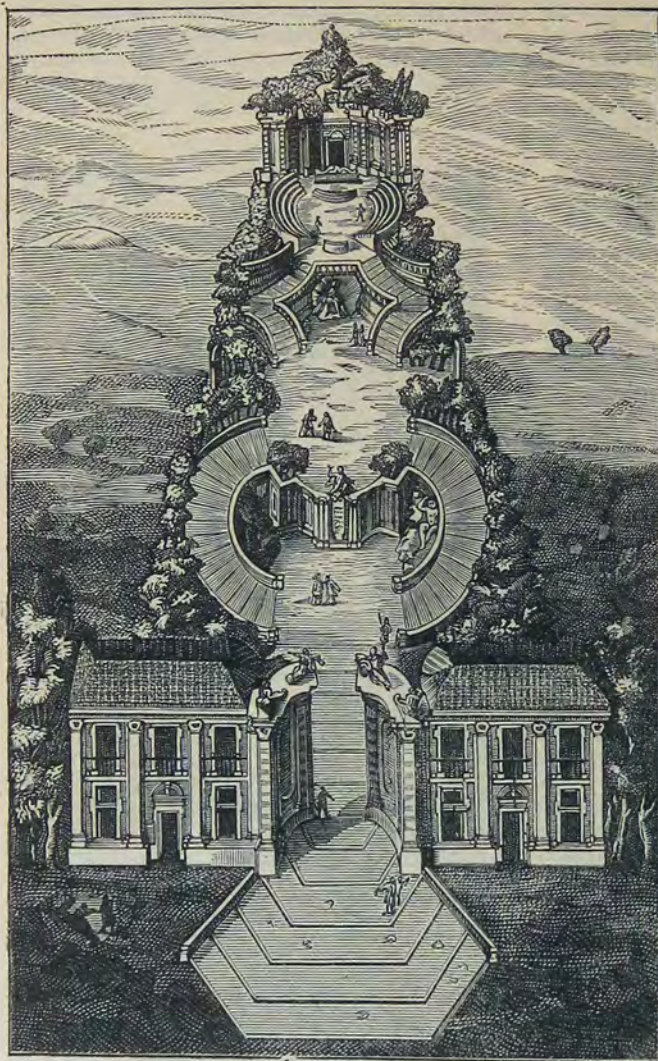


Титульный лист трагедии Бонарелли «Солиман» (Флоренция, 1620)

Фругони [1692 — 1768]. Хотя вся лит-ая «революция» и ограничивается некоторым понижением тона, сужением диапазона, заменой трескучей риторики аффектированной шаловливостью, переходом от трудной формы маринистов к гладкому, отшлифованному слогу, плавному и легкому стиху, тем не менее в этом движении возможно усмотреть рост элементов буржуазного протеста против дворянско-аристократической мажорности прециозной школы. В числе основателей Аркадии были видные ученые (Крешимбени, Гравина), да и все движение проводилось буржуазной интеллигенцией. Творчество «академиков» (вслед за «Аркадией» по всей Италии возникают многочисленные академии, стремящиеся перещеголять друг друга оригинальностью своей структуры) знаменует закат Барокко и переход к лит-ре классицизма и Рокко (см.).

Влияние Аркадии сказалось в возрождении классической трагедии, ориентирующейся на Корнеля и Расина. Но в руках их итальянских подражателей классическая трагедия становится сухой и прозаичной (Мартелли, Гравина). Одному М а ф ф е и [1675 — 1755] удалось найти более искрен-

внимание на обрисовке характеров. Но Дзено был больше теоретиком, чем поэтом. Начатую им реформу довершил М е т а с т а з и о [1698 — 1782] (см.). Талантливый лирик, он построил на основе достижений Дзено более страстную и поэтическую драму, к-рая изысканной мелодией своего стиха



Парраийская роща, место собраний «Аркадии» (гравюра 1730)

ние и поэтичные тона; его «Меропа» была переведена на все европейские яз. и вызвала подражание Вольтера. Однако итальянская трагедия редко попадает на сцену; все симпатии публики попрежнему отданы опере, к-рая к началу XVIII в. застывает в штампах. Против омертвления драматургической ткани оперы выступил венецианский историк и критик Апостоло Д з е н о [1668 — 1750], к-рый реформировал оперное либретто, подчинив его правилам классической поэтики и сосредоточив

могла конкурировать с сопровождающей ее музыкой. От французских классиков он унаследовал простоту фабулы, строгое единство действия, четкость структуры, постоянство характеров. Тематический стержень его драм — конфликт между любовью и долгом; обрисовка персонажей поверхностна, душевные движения строго дозированы, острые углы сглажены; все проникнуто жеманной грацией Рококо. М е т а с т а з и о — последний большой поэт придворного типа, доживший до полного изменения общественных отношений в Италии, повлекшего за собой эмансипацию буржуазной культуры от господствовавших в течение долгого времени форм культуры аристократически-придворной. Это нарастание буржуазных тенденций явственно заметно в юмористической поэзии Рококо. Ее пародийный стиль дает удобную форму для выражения классового протеста буржуазии против шаблонов и условностей аристократической поэзии. Лучший образец юмористической поэзии — «Ricciardetto» Никколò Фортегуэрри [1674 — 1735] — пародийная поэма, обновляющая рыцарскую тематику Пульчи, Боярдо и Ариосто, но трактуемая ее в карикатурном стиле, сплетающем манеру Берни и Тассони. Изящная шутка маскирует здесь сатирические выпады против развращенности духовенства и пустоты аристократического общества.

Значительно более серьезное перерождение испытывает в XVIII в. комедия. Увлечение

Аркадии французским классицизмом ведет к первым попыткам подражания Мольеру, в лице к-рого итальянская буржуазия знакомилась с великим идеологом, воспитателем и моралистом третьего сословия. Те же причины, которые заставили итальянских буржуазных писателей увлечься Мольером, побудили их обратиться к собственной действительности, изображать быт и нравы буржуазии, ее пороки и недостатки. Первые подражатели Мольера, тосканские комедиографы Д ж и л ь и [1660 — 1722],

Фаджуоли [1660 — 1742] и Нелли [1670 — 1766] — типичные буржуазные литераторы, ставящие театру моральные и сатирические задания, хотя и неспособные еще избавиться от условностей *commedia dell'arte*. Они заимствуют у Мольера целые фабулы или отдельные положения, применяя их к итальянским нравам. Таков итальянский «Тартюф» — «Дон Пилоне» Джильи, сатира на религиозное лицемерие, царившее в Тоскане при дворе Козимо III. Попытки обновления комедии мало отражались на театре, где продолжала царить *commedia dell'arte*.

Передовая интеллигенция возмущалась «безразличностью» спектаклей и требовала административного воздействия на театр; но сломить *commedia dell'arte* было нелегко: за нее говорили традиции, высокая театральная культура, прочные симпатии зрителей. Перед буржуазией стояла проблема овладения комедией масок. Эту проблему разрешил великий венецианский драматург Карло Гольдони [1707 — 1793] (см.). Идеолог крепнущей итальянской буржуазии, он использовал театр как орудие классовой борьбы с феодализмом и абсолютизмом, как способ перевоспитания общества на основах буржуазной идеологии и морали. Большой театральный практик, он знал цену театальному мастерству и усваивал из наследия *commedia dell'arte* все нужное для своего класса. Поставив задачей создание реалистической бытовой комедии без масок и импровизации, с индивидуализированными характерами, он осторожно вводил в *commedia dell'arte* противоречивые элементы, приучая к ним актеров и зрителей. Так ему удается в короткий срок переложить все кирпичи старого здания; образы *commedia dell'arte* получают новое осмысление и новую направленность. Гольдони устанавливает буржуазное отношение ко всем явлениям быта и морали, противопоставляя упадочную аристократно-здоровую буржуазии и бичу отдельных представителей своего класса за стремление тянуться за дворянством. Наряду с купечеством и интеллигенцией он охотно изображает мелкую буржуазию и трудовой народ, создавая целую серию комедий на венецианском диалекте. Тематический диапазон Гольдони необычайно широк; за свою многолетнюю деятельность он перепробовал все жанры и испытал разнообразное влияние, из к-рых самым сильным было влияние Мольера. Но комедия Гольдони не комедия характеров, как у Мольера, а бытовая комедия положений: социально-практическая установка Гольдони не позволяла ему отрываться от конкретной буржуазной действительности. Кроме Мольера на него повлияла также буржуазная драма (см. «Драма»), вносящая в его комедию чувствительность, патетику и морализацию. Но у Гольдони эти черты не подавляют динамичности, бодрого и здорового юмора, как у соперника

его аббата Кьяри [1711 — 1785]. Отсюда громадный повсеместный успех Гольдони, который стал в своих комедиях на точку зрения общенациональной буржуазии, вступавшей на путь капиталистического развития, тогда как венецианская буржуазия мельчала и опускалась, утрачивая крепкие основы своего экономического бытия. Последнее объясняет и неустойчивость вкусов венецианской публики, и склочную атмосферу, царившую в здешних лит-ых кругах, и предпочтение, оказанное заготовке врагу Гольдони, аристократу-реакционеру Карло Гоцци [1722 — 1806] (см.), к-рый возродил *commedia dell'arte* в гротескной форме театральной сказки («Фиабы»), сочетавшей мистику и фантастику с буффонадой масок и эффектной постановкой. Лит-ая полемика Гольдони и Гоцци являлась отражением классовой борьбы между аристократией и буржуазией; в процессе этой борьбы гибнущая аристократия ищет опоры в деградировавшей мелкой буржуазии, к-рая и создает фиабам Гоцци шумный, но кратковременный и чисто местный успех. Еще при жизни Гоцци был совершенно забыт, Гольдони же продолжал пользоваться успехом и влиянием в течение всего XIX века.

Культурный рост итальянской буржуазии выразился в XVIII в. в усилении научных и философских знаний. Выдающиеся историки (Муратори, Джанноне), философы (Вико), юристы (Беккариа), экономисты (Гальяни, Верри), филологи и литературоведы (Куадрио, Тирабоски, Чезаротти, Беттинелли) содействовали культурному самоопределению итальянской буржуазии, стремившейся сравняться с буржуазией передовых стран. Освободительные идеи, проникавшие из Франции и Англии, вызывают космополитические настроения (Альгаротти, Баретти), англоманию и галломанию; развивается лит-ая критика и журналистика, проповедующая возврат к здравому смыслу («Лит-ый бич» Баретти, 1763—1765; «Кафе» бр. Верри, 1764—1776). Особое место занимает «Венецианский наблюдатель» Гаспаро Гоцци [1762] — сатирико-нравоучительный журнал по образцу «Зрителя» Аддисона (см.). И. л. конца XVIII века отдается вопросам гражданского воспитания и политического строительства; художественное наслаждение признается неотделимым от нравственной пользы. Первый поэт этого направления — Джузеппе Парини [1729 — 1799] (см.). Аббат-разночинец, классик по воззрениям, автор эпикурейских стихов в манере Аркадии, Парини вкладывает в традиционные формы новое общественное содержание. В сатирической поэме «День» [1763—1765], написанной в виде наставления молодому дворянину, он подвергает уничтожающей критике бытовой уклад и образ мыслей родовой аристократии, переходя от изящной иронии к ядовитому сарказму и негодованию по адресу паразитов, живущих на счет

измученного и голодного народа. Ненависть к феодальной знати он объединяет с ненавистью к нарождающейся промышленности и видит союзника в «просвещенном абсолютизме»; восторженно встречает революцию, но затем отшатывается от ее «крайностей». Несмотря на эти противоречия, Парини — первый поэт-демократ в И. л., поднявший голос против социального неравенства. Еще более противоречива судьба Витторио Альфиери [1749 — 1803]

когда он выступил противником буржуазии и революционной Франции («Мизогалл»). Субъективное сознание Альфиери разошлось с объективной ролью его творчества: несмотря на свое ренегатство, он — крупнейший певец политической свободы в И. л.

Революция, перекинувшаяся в Италию из Франции в 1796, вызвала огромный подъем политической активности буржуазной демократии. Лит-ра поступает на службу общественности; старые классические жанры наполняются революционным содержанием. Но этот подъем длился недолго. В 1804 Наполеон учредил Итальянское королевство, зависимое от Франции, а в 1814 Венский конгресс поделил Италию между европейскими хищниками, восстановившими старые порядки. В эту бурную эпоху И. л. полна противоречий, отражающих неустойчивость общественного бытия и сознания итальянской интеллигенции. Колебания в области идеологии порождают у одних писателей оппортунизм и эклектизм, у других — упадочные настроения, меланхолию и пессимизм. Старые формы перестают удовлетворять новым потребностям; итальянские писатели ищут в иностранной литературе ответ на свои идеологические запросы. В И. л. входят Шекспир, Оссан, Геснер, Клопшток, Грей, Томсон, Юнг; под их влиянием в Италию появляется сентиментализм (см.) со всеми присущими ему чертами (субъективизм, повышенная нервная возбудимость, искание грустных эмоций и т. п.). Пионером итальянского сентиментализма был Ипполито Пиндемонте [1753 — 1828] — англоман, путешественник, любитель природы, поклонник Юнга и Грея, воспевавший «кроткую» нимфу — «меланхолию» — в манере Аркадии и сохранявший приверженность классической традиции. Сходный формальный эклектизм сочетается с политическим оппортунизмом у Винченцо Монти [1754 — 1828] (см.), этого поэта-хамелеона, прославлявшего последовательно старый порядок, якобинцев, Наполеона и реакционную Австрию, бравшегося за все жанры и объединявшего влияния античных поэтов и итальянских классиков, с увлечением Мильтоном, Клопштоком, Гете и Оссаном. Подобный эклектизм характерен для стиля а м п и р, сплетающего образы, мотивы и орнаментику различных эпох в затейливое целое, сохраняющее классические пропорции. Поэмы Монти — «Басвиллана» [1793] и «Маскероннана» [1800] — типичные образчики этого стиля. Однако противоречия Монти сглаживаются двумя пронизывающими все его творчество мотивами. Это — горячий патриотизм, страстная мечта об объединении Италии, толкавшая Монти от одного правительства к другому, и культ античности, доминирующий над пестрой его стилистикой и делающий его подлинным классиком, виртуозом поэтической формы. В отличие от оппортуниста



Иллюстрация к комедии Гольдони «La Scozzese» (Венеция, 1760)

(см.), объективно сыгравшего роль провозвестника буржуазного общества, но по существу оставшегося республиканцем-аристократом. Альфиери насыщает классическую трагедию революционным пафосом. Кладя в основу трагедии, подобно Корнелию, конфликт между страстью и волей, он придает ему политический характер, освещая его как борьбу тирании и свободы. Его образы тиранов (Филипп II, Сауд, братья Медичи) и тираноборцев (оба Брута) однообразны, лишены психологической разработки; все внимание сосредоточено на развертывании действия, бурного и стремительного. Но главная трагедия эта строго рационалистична; она — плод кропотливой работы. Под революционным покровом в Альфиери дремали классовые инстинкты дворянина, пробудившиеся в пору революции,

Монти Уго Фосколо [1778 — 1827] (см.) — остается неизменно борцом за свободу и объединение Италии и покидает родину после водворения австрийцев. Однако и в его литературной практике сказываются противоречия переходного периода. Классическая простота и четкость линий, ясность слога, пластичность образов, к-рыми отмечена его патриотическая лирика, сменяются беспорядочной, сентиментальной риторикой романа «Последние письма Якопо Ортиса» [1802], написанного под влиянием «Вертера» (см.), но переносящего его «мировую скорбь» на социально-политическую почву Италии. Роман отражает глубокий пессимизм, охвативший итальянскую демократию после крушения ее патриотических надежд. Противоречия стиля Фосколо снимаются в поэме «Гробницы» [1807]; излюбленная сентименталистами тема «могильных» размышлений перекладывается в патриотический план; скорбь о настоящем Италии умеряется воспоминаниями об ее великих людях; жизнеотрицание Ортиса перерождается в светлую мужественную скорбь, к-рая отливается в классически-скульптурные образы.

С момента водворения в Италии австрийцев [1814] и до объединения страны [1870] основной задачей итальянской буржуазии являлась борьба за национальную и политическую свободу. Отсюда — утилитарный, гражданский характер итальянской литературы, ее пренебрежение к проблемам формы. Эти черты характеризуют и итальянский романтизм (см.). Первый романтический манифест издан Джованни Бершэ [1783 — 1851] в качестве предисловия к переводу баллад Бюргера [1813]. Органом новой школы был миланский журнал «Conciliatore» [1818—1819]. Ее лозунги — современность, либерализм, национализм, всенародность и учительный характер поэзии. Только в первом пункте романтики расходились с классиками; впрочем, формальные разногласия (отрицание мифологии, подражания древним, авторитета правил, разграничения жанров) не имели большой остроты, т. к. политическая платформа обеих школ была почти одинакова. Романтики приняли участие в «карбонарской» революции в Неаполе и Пьемонте, вспыхнувшей вслед за революцией в Испании [1820]. Певцами революции были поэт-импровизатор Габриэле Россетти [1783—1854] (см.) и Бершэ, эмигрировавшие в Англию после подавления революции. В среде итальянской интеллигенции воцаряются теперь пониженные настроения, чувства смирения и покорности, культ религии и церкви. Романтизм становится здесь лит-ой программой крепнущей торгово-промышленной буржуазии, считающей, что освобождение страны является результатом длительного эволюционного процесса. Так Сильвио Пеллико [1789 — 1854] (см.), в юности сенсуалист и эпикуреец, примыкавший к карбонариям, превращается

после 15-летнего сидения в австрийских тюрьмах в ревностного католика. Его знаменитая книга «Мои темницы» [1832] проникнута христианским смирением. В своих стихах и поэмах он воспекает религию, святых и обряды, а в книге «Об обязанностях человека» [1834] дает апологию буржуазного строя и неравенства состояний. Сходное «обращение» пережил и Мандзони [1785 — 1873] (см.), начавший свою карьеру одою «Торжество свободы» [1801],



Илл. к «Полинику» Альфиери (акт V, сцена 3)
(Флоренция, 1821)!

но затем под влиянием Шатобриана (см.) написавший «Священные гимны» [1812 — 1822], которые при видимом демократизме поэтизируют социальное неравенство. Сначала классик, Мандзони переходит после манифеста Бершэ в лагерь романтиков и становится их вождем. Его исторические трагедии — «Граф Карманьола» [1820] и «Адельгиз» [1822] — служат пропаганде религиозного фатализма; лирические монологи и хоры преобладают в них над действием. Вслед за тем Мандзони создает знаменитый исторический роман «Обрученные» [1827], навеянный Вальтер Скоттом (см.) и положивший начало развитию популярнейшего жанра И. л. XIX века. Рисуя мрачными красками феодальное общество XVII в., повергшее Италию в анархию, Мандзони противопоставляет ему трудолюбивую буржуазию и идеализированных служителей церкви. Мотивы христианского смирения, покорности и целомудрия сочетаются в романе с сочным жанровым юмором, установкой на точность бытописания и колоритность пейзажа. Все это характерно для итальянского романтизма. Уходя в прошлое, итальянская буржуазия как бы расширяет свой социально-практический опыт; из прошлого берутся моменты, сближающие

его с настоящим (излюбленная тема — борьба народов за национальную и политическую свободу). Пассеистическое любованье старинной чуждой итальянским романтикам, к-рые все больше склоняются к чистой истории без примеси вымысла (Мандзони после 1845); отсюда — расцвет историографии (Вотта, Колетта), ставящей целью национально-либеральное воспитание буржуазии. К романтикам примкнули также миланские поэты Порты и Гросси.



Титульный лист к роману Мандзони «Обрученные» (изд. 2-е, Милан, 1840 — 1842)

Карло Порты [1776 — 1821] прославился своими юмористическими стихотворениями на миланском диалекте, подкупающими свежестью и простотой формы, искренностью тона, выпуклой жизненностью образов. Влияние его сказалось в «Обрученных» Мандзони. На миланском диалекте писал сначала также друг и сотрудник Порты, Томмазо Гросси [1791 — 1853], впоследствии перешедший на итальянский яз. В своих исторических поэмах («Ильдегонда», «Ломбарды в первом крестовом походе») и романе «Марко Висконти» [1834] он ставит в центре женские образы, сочетая сентиментальность с клерикализмом, к-рый отталкивал от романтизма классиков, в остальном сдвигавших позиции. Последним великим классиком был Леонарди [1798 — 1837] (см.). Выдающийся филолог-аллианци, переводчик греческих поэтов, виртуозно подражавший стилю гуманистов XIV в., он был романтиком по темпераменту и «романтизировал настроения классической древности» (Кардуччи). Воспитанный в дворянски-консервативном духе, дебютировал

реакционной одой в честь возвращения «законных государей», но затем, под влиянием классика и патриота Пьетро Джордани [1779 — 1848], стал либералом и националистом, оплакивал в патриотических канцопах рабство Италии, призывал юнойшей готовить себя к борьбе за отчизну. После крушения революции Леонарди превращается в пессимиста-жизнеотрицателя; пессимизм его, усилившийся субъективными причинами психо-физиологического порядка, выражался с объективной точки зрения классовую неприязнь аристократа к утверждавшейся буржуазной культуре. В своих «Диалогах» и «Рассуждениях» он отрицает прогресс, не верит в будущее Италии, не признает религии, считает сущностью бытия скуку, а его конечной целью — смерть. Невозможность личного счастья влечет невозможность счастья общественного: Леонарди издевается над «политиканами», пишет карикатуру на освободительное движение («Война мышей и лягушек»). Даже античный мир, в к-ром он сначала искал убежища от современности, под конец провозглашается миражом, а тем самым упраздняется и смысл классицизма.

Начиная с 1830, когда Июльская революция вызвала в Италии ряд восстаний — последних откликов карбонаризма, — настроения итальянской интеллигенции идут на убыль. Начинается период массовых активных выступлений, названный «Рисорджименто» (Возрождение). И. л. становится выражением партийных программ, заслоняющих литературные группировки. Застрельщиком нового общественного направления в лит-ре является радикальная мелкобуржуазная интеллигенция, возглавляемая Мадзини [1805 — 1872]. Первоначально литературный критик либерального журнала «Антология» [1830 — 1832], сторонник романтизма, Мадзини развещал его за индивидуализм и непротивленчество и провозгласил задачей лит-ры «призыв к непрерывной борьбе». Основанный им журнал «Молодая Италия» [1832] дал направление всему движению революционной демократии, в программу к-рого входила организация восстания и провозглашение республики. По примеру мелкой буржуазии организовались и более умеренные группы, расходинившиеся в вопросе о том, кто должен быть спасителем Италии. Крупная буржуазия и аристократия видели такого «мессии» в папе, средняя буржуазия — в либеральном монархе. Идеологи различных групп используют для пропаганды своих идей одни и те же жанры эпохи романтизма. В большом ходу исторический роман, разрабатываемый приемами «Обрученных», но под различными идеологическими аспектами. Так, в романах Массимо д'Адзельо [1798 — 1866] («Генерал Фьерамоска», «Никколо де Лали») проводится классовая линия средней буржуазии; его герои — люди среднего достатка, горячие патриоты, враги самодержавия.

Неоконченный роман его «Ломбардская лига» прославляет средневековых горожан, борющихся с Барбароссой за независимость, за строй, основанный не на «промысле», а на «законности». В романах разночинца-пессимиста Гверацци [1804—1873], особенно в «Осаде Флоренции» [1836], находим наоборот апофеоз республики и республиканской доблести, подчеркиваемый кровавым памфлетом на деспотизм [«Изабелла Орсини», «Беатриче Ченчи»]. Документальная точность фабулы сочетается здесь с приподнятым, напряженным стилем агитатора. Сходную республиканскую установку проводит в драме Никколини [1782—1861], начавший с сочинения классических трагедий в стиле Альфиери, но затем перешедший под влиянием Байрона, Шекспира и Шиллера к историческим драмам, обличающим монархический деспотизм и религиозную тиранню. Его «Арнольд Брешианский» [1843] — яркий образ демократа-революционера, погибающего в борьбе с императором и папой. Дисциплина классицизма вызывает у Никколини культ формы, заботу о красоте яз. и стиха. В области лирики продолжает бытовать религиозная поэзия в манере Мандзони (Мамьяни) и политическая ода-инвектива (Россетти). Вместе с тем расцветает сатирическая поэзия, прибегающая к диалекту в целях массового воздействия. Ее представитель — «народный» поэт Белли [1791—1863], к-рым восхищался Гоголь. В своей поэме из 2 000 сонетов он дает колоритную картину простонародной жизни Рима, осуждая религию и церковь устами римских ремесленников и рабочих. В старости Белли стал однако благонамеренным буржуа, другом иезуитов. Более радикален Джусти [1809—1850] (см.), обновивший вслед за Гваданьоли [1798—1858] традицию шуточной поэзии Берни, но под влиянием гражданской сатиры Парини придавший ей серьезную обличительную установку. В своих «шутках» (scherzi), усеянных простонародными словечками и поговорками, он высмеивает весь общественно-политический строй Италии, не щадя ни паразитов-аристократов, ни разбогатевших лавочников, ни политических карьеристов и оппортунистов. Однако сам Джусти не был последовательным республиканцем и склонялся к монархизму.

Освободительные войны 1848—1849 вызвали новый расцвет патриотической лирики (Поэрио, Мамели), кратковременный, как и итальянская национальная революция, подавленная австрийцами и французами. Крушение надежд итальянской интеллигенции вновь порождает пониженные настроения, давшие пищу романтическому индивидуализму и «мировой скорби». Яркий представитель этого запоздалого романтизма — Джованни Прати [1815—1884]. Он пишет баллады, романсы и романтические поэмы, вкладывая в унаследованную от Пеллико и Гросси форму современное содержание («Эдменгарда», 1841)

и заимствуя у Байрона образы для воплощения охватившего итальянскую молодежь пессимизма («Последние часы Чайльд Гарольда», «Армандо», «Родольфо»), лекарством от к-рого является религия. Другое проявление той же «нравственной болезни» — скептицизм, сочетающийся с карьеризмом и делячеством, — изображается в ряде комедий («Проза», «Женщина и скептик») крупнейшего итальянского драматурга XIX века Паоло Феррари



Иллюстрация к сочинениям Карло Порты [XIX в.

[1822—1889] (см.). Как и все его предшественники (Жиро, Нота, Бон), Феррари — ученик Гольдони. Но строгости австрийской театральной цензуры вынуждали Феррари уходить в прошлое, давая под маской исторических персонажей намеки на современность. Так родились исторические комедии из жизни Гольдони, Парини, Альфиери и Данте, выражавшие демократические и националистические идеалы передовой буржуазной интеллигенции. К тому же времени относится роман Ньюво [1831—1860] «Исповедь 80-летнего старика», изображающий всю эпоху освободительного движения Италии (в числе персонажей фигурируют Фосколо, Парини, Гарибальди).

В 1859 начинается последний этап национально-политической революции, возглавляемый народным вождем Гарибальди, с именем к-рого связана патриотическая лирика Ньюво («Песни гарибальдийца»),

Меркантини («Гимн Гарибальди»), Алларди («Семеро солдат»). Наконец в 1870 мечты патриотов исполнились: Рим был очищен от французских войск, вместе с иноземным игом пало и самодержавие, но Италия стала не республикой, а конституционной монархией, консолидирующей буржуазное общество на основе развивающегося промышленного капитализма. Для И. л. кончилась пора националистического мессианизма. Буржуазия потребовала от лит-ры



Обложка футуристического журн. Маринетти, Понти и Сем Бенелли «Пoesia» (Милан, февраль-март 1906)

не поэтизации прошлого, а воспроизведения настоящего. Историческая поэма уступает место роману. Исторический роман превращается в современно-бытовой («Лоренцо Бенони» Руфини, «Отверстие в стене» Гвераци). Аналогичную эволюцию переживает драма. Пьетро Косса [1830 — 1881], начав с трагедии в стиле Альфиери, переходит к изображению событий недавнего прошлого («Бетховен», «Пушкин»). Маренко трактует исторические темы в стиле мещанской драмы («Сокольничий из Пьетра Ардена»). Джакометти [1816 — 1882], сделавший первую попытку изображения в комедии буржуазного быта («Поэт и балерина», 1841), обращается к сочинению мещанских мелодрам с нотками социального протеста («Гражданская смерть», 1868, и др.). Мартини («Авантюрист») и Сунер («Аристократы-спекулянты») рисуют жизнь обуржуазившейся флорентийской знати. Даже Феррари отходит от исторической тематики, обращаясь к социальной комедии в стиле Дюма-сына и Ожье. Прогресс в области научно-технических знаний отражается даже в лирике. Регальди [1809 — 1883] создает «научную» поэзию, воспевая телеграф, туннель через Альпы, Суэцкий канал. Либеральный аббат Дзанелла [1820 — 1888] примиряет науку и религию, слагает гимны в честь прогресса, индустрии, техники.

По форме эти поэты — эпигоны Мандзони, который является в 1870 таким же патриархом И. л., как В. Гюго французской. Поэзия либеральной буржуазии, тяготеющей к римской церкви, вызывает протест со стороны мелкобуржуазных групп, частью пауперизированных развитием капитализма и превратившихся в бегому (см.), частью пополняющих кадры радикальной, антиклерикальной интеллигенции. Типичным образцом первой группы являются поэты миланской Scapigliatura (Уберти, Ровани, Прага, Таркетти) — антиклерикалы, анти-милитаристы, ненавистники мещанства, враги прекрасноречивых мандзонистов, апологеты вдохновенного, беспорядочного лиризма, энтузиасты чистого искусства. Другая группа радикальной интеллигенции борется с мандзонистами с помощью классицизма, ставшего лит-ой программой республиканской демократии. Во главе этой группы — крупнейший итальянский поэт конца XIX в. Джозуэ Кардуччи [1835 — 1907] (см.). Политическому и лит-ому оппортунизму мандзонистов он противопоставил культ жизнерадостного язычества («Весенняя песня»), апологию разума и науки, разбивающих цепи духовного и политического рабства («Гимн сатане», 1863), прославление вождей республиканской демократии от Джано делла Белла [XIV в.] до Мадзини и Гарибальди и вместе с тем — увлечение античной и ренессансной лирикой (Лоренцо Медичи, Полициано), ненависть к «легкой» поэзии, попытку воскресить греко-римские метры и классические формы. После 1870 Кардуччи становится великим национальным поэтом, к-рый будит сознание прошлого величия Италии, связывая его с традициями древнего Рима. Немизда истории, разрушающая религии и царства, своего рода имманентное правосудие, карающее за преступления против истины и добра и в свою очередь побеждаемое разумом и прогрессом, — таков основной образ лирики Кардуччи, вождя радикальной интеллигенции, претендующей на духовное руководство новой Италией. Но эти иллюзии были разбиты объективным ходом экономического развития. Вместе с ростом итальянского капитализма крепнул и пролетариат, приступивший к организации своих кадров и оформлению своей идеологии. Интеллигенция должна была примкнуть к одной из борющихся групп. Кардуччи был сначала сторонником Интернационала [1872], но затем испугался усиления рабочего движения и примирился с монархией [1878]. С этого момента он стал подлинным лит-ым диктатором итальянской буржуазии, наложившим отпечаток на всю лит-ру своего времени. Теснее всего с ним связана так наз. болонская школа, или «современные голиарды» (Ненчони, Пашпаки, Кьярини), культивирующие ученую, философскую поэзию. Звание поэта становится неотделимым от звания профессора; все ближайшие ученики Кардуччи

(Северино Феррари, Джованни Марради, Гвидо Маццони) — одновременно поэты и историки литературы. С 1890 почти все кафедры заняты учениками Кардуччи. «Кардуччанизм» заполняет газеты и журналы, становится официальной лит-рой, не менее плоской и оппортунистической, чем победивший «мандзонизм». Противниками Кардуччи выступили сицилийские поэты во главе с Марио Раписарди [1844 — 1915], автором «Люцифера» [1877] и др. философских поэм, проникнутых социалистическими тенденциями; его «Углекопы» — первое изображение рабочего класса в итальянской поэзии. Другим противником Кардуччи — «справа» — был Артуро Граф [1848 — 1913] (см.), авторитетный критик и историк лит-ры, автор оккультных романов («Искушение», «Во имя веры»), в поэзии — запоздалый представитель леопардиевского пессимизма, выразитель настроений обреченной на гибель аристократии, не приемлющей капиталистическую культуру.

Опаснее для школы Кардуччи был взрыв изнутри, исходивший от его ученика Лоренцо Стеккетти [1845 — 1913] (см.). Его легкие стишки, сентиментальные и эротические, серьезные и шуточные, воспевали радости и горести каждодневной жизни в манере Гейне, Мюссе, Бодлера и Рипшена. Их громадный успех в мелкобуржуазных кругах вызвал резкую отповедь кардуччанцев, упрекавших Стеккетти за низменный материализм и порнографию. Эти упреки будут повторяться по отношению ко всей школе веризма (см.), к которой относили себя Стеккетти и поэт-композитор Арриго Бойто [1842 — 1918] (см.). Они восставали против Мандзони и Кардуччи, сходящихся в дидактизме, гражданственности, культе общих идей. Защищали индивидуальную свободу, право на изображение личной жизни, неприкрашенной действительности. Отсюда крайний субъективизм, напоминающий манеру ранних романтиков. Индивидуалистический бунт мелкого буржуа отражает его усталость от повышенного тона поэзии Рисорджименто, не изжитого и школой Кардуччи. Эти тенденции проявляются и в романе; ранние вещи Джовани Верга [1840 — 1892] (см.), будущего главы веризма, носят лирико-сентиментальный, мелодраматический характер («Ева», «Эрос», «Светские львицы», «Малиновка»). Все это противоречит позднейшей программе веризма, как она была сформулирована в 1880 Верга и Капуана [1839 — 1918] (см.). Принцип школы — объективное, «научное» изображение современной жизни, основанное на изучении общественных отношений. Роман должен быть «социальной летописью», подбором фактов, «человеческих документов», говорящих за себя; личность автора не должна проглядывать в его произведении. По программе веризм сходится с французским натурализмом (см.),

являясь продуктом позитивного мирозерцания утвердившейся буржуазии, культивирующей естественные науки. На практике же веристам чужд урбанизм натуралистов: они — бытописатели деревни. Своеобразное «народничество» Верга, Капуана и Чьямполи [р. 1852] объясняется экономической отсталостью их родины — Сицилии, в которой царит не промышленный, а аграрный капитализм. Веристы изображают разорение крестьянства и мелкой буржуазии под напором капитала; отсюда — глубокий пессимизм, фатализм, филантропия, нарушающие искомый объективизм повествования. При всем стремлении к фактичности и научности, стиль веристов импрессионистичен; они пишут мазками, прибегают к прямой речи и сказу. Сжатость, лаконизм, драматичность рассказа влечет пристрастие к малой форме новеллы за счет романа. Крупнейший мастер веризма, Верга, так и не преодолел юношеского субъективизма стиля, к-рый борется у него с «летописным» объективизмом. Искусственно сдерживаемая эмоция клокочет под почвой, прорываясь в моменты пароксизма страсти или страдания героев. Верга — тонкий психолог; но психологизм у него, как и у других веристов, индивидуален и не приводит к созданию социального романа. Язык веристов — сочный, живой, красочный; не прибегая к диалекту, они мастерски передают особенности крестьянской речи. Характерна локальная замкнутость веризма, его областной сицилийский характер. Этот «регионализм» — реакция против абстрактного национализма Рисорджименто. После объединения Италии идея национального единства оказалась столь же пустой, как и мнимая солидарность классов. На смену отвлеченной «Италии» выступили конкретные области, различные по своему экономическому и бытовому укладу. Веризм дал метод регионализму всех видов и оттенков; в этом его значение для И. л., но в этом же причина его малой популярности за границей. К веристам примакает в своих первых вехах («Черво Неаполя», «Страна избобилля») Матильда Серо [1856 — 1927] (см.), снискавшая впоследствии мировую известность мещански-сентиментальными романами типа «Процай, любовь». Журналистка по профессии, Серо придала изображению мелкобуржуазной жизни Неаполя своеобразный экзотический колорит, обеспечивший ей успех за рубежом. Ее Неаполь — город романсов, веселья, беспечности и сентиментальности. Ближе к веристам по четкости и ясности образов, по сдержанности и простоте языка сардинские романы и повести Грации Деледда [р. 1872] (см.). Федерико де Роберти [1866 — 1927] применил формулу веризма к историческому роману, разработав в «Вице-королях» [1893] тему о гибели аристократической семьи и буржуазном перерождении ее последнего отпрыска (ср. «Побежденные» Верга).

Плодотворным было воздействие веризма на лит-ру диалектов, расцветшую после объединения Италии. Важную роль в ее распространении сыграли бродячие актерские труппы. Но пьесы, написанные на местных наречиях, редко поднимаются до уровня лит-ры; выше других — сицилийский театр, для к-рого писали Верга, Капуана и Пиранделло; сицилийская труппа де Грассо пользовалась около 1910 мировым успехом. Во Флоренции прославился



Титульный лист к «Нокторну» Габриэле д'Аннунцио (Милан, 1921)

Новелли [1867—1927], сначала журналист-социалист, затем реформатор местного театра, которого сравнивают с Гольдони: он упразднил продолжавшую свое существование комедию масок, заменив ее пьесами из мешанского и простонародного быта. Но основной жанр диалектальной лит-ры — лирика, опирающаяся на устную традицию и проникнутая местным колоритом; сонеты пизанца Фучини [1843—1921], римлянина Паскарелла [р. 1858], неаполитанца Сальваторе ди Джакомо [р. 1860] стали в Италии классическими. Веризм обогатил их методом точного наблюдения, но утерял свою исконную

остроту. Это особенно ясно в новеллах ди Джакомо («В жизни», 1903), сглаживающего изображение быта деклассированных низов Неаполя мягким юмором. Те же черты — в новеллах Фучини из жизни тосканского крестьянства («Посиделки в Нери», 1882). Диалектальная лит-ра южной и средней Италии выражает идеологию мешанства провинциальных городов со слабо развитой промышленностью и неизжитыми еще патриархальными формами быта; отсюда — узкий кругозор, близорукий оптимизм, удовлетворенность буржуазным строем, стремление сгладить социальные противоречия. Иная картина — в лит-ре северной Италии, этого передового экономического района, в к-ром развитие фабрично-заводской промышленности породило, с одной стороны, рост больших европеизированных городов с интернациональным укладом жизни, а с другой — обострение классовой борьбы и усиление рабочего движения. На этой почве веризм дает толчок к развитию лит-ры, насыщенной социальными мотивами. Пионер такой литературы — Эдмондо д'Амичис [1846—1907] (см.), активный участник освободительных войн, деботировавший книгой «Военная жизнь» [1863] и снискавший мировую славу детской повестью «Сердце» [1886], переведенной на все яз. В 1894 он вступил в социалистическую партию, написал затем ряд социалистически окрашенных повестей и пропагандистских брошюр, но и на этом этапе остался сентиментальным филантропом, а не революционером. Стиль Амичиса прост и прозрачен, лишен остроты и напряженности веристского стиля. По манере письма Амичис — фельетонист; его любимый жанр — очерк, в к-ром преобладает то беллетристический, то публицистический элемент. Писатели следующего поколения вносят социальные мотивы в сферу психологического романа, стремясь преодолеть регионализм постановкой больших проблем. Сюда относятся автобиографические романы «Женщина» [1907], в к-ром Сибилла Алерамо [р. 1876] поднимает голос за освобождение женщины от пут буржуазной семьи и морали, и «Предостерегатели» [1904] Джованни Чена [1870—1912] — первый итальянский роман из рабочей жизни, рисующий инстинктивную тягу пролетариев к осмысленной и культурной жизни. Рост сознательности и культурного уровня рабочего класса вызывает к жизни и близкую ему поэзию. Первая ее представительница, Ада Негри [р. 1870] (см.), сочетает страстный протест против угнетения пролетариата с бодрящей жизнередачностью и верой в грядущее царство свободного труда и братства народов. Однако Негри лишена ясного политического чутья; ее социальный протест имеет обобщенный гуманитарный характер, а выдержанности ее классовой установки мешает чрезмерный интерес к собственной личности. Эта неустойчивость

объясняется причинами как объективного, так и субъективного порядка (отрыв Негри от пролетариата после ее замужества). В отношении стиля Негри испытала ряд различных влияний, в том числе и веризма; но своеобразная «цыганская» мелодия ее первых стихов уступила затем место более классической форме, навеянной Кардуччи.

Если передовые слои интеллигенции проникались социалистическими идеями, то консервативная часть ее оставалась верна либеральному католицизму Мандзони, которого не удалось убить ни Кардуччи, ни веристам. Глава этой романтической реакции на грани XIX—XX в. — Антонио Фогаццаро [1842—1911] (см.), основоположник идеалистического психологического романа в стиле Поля Бурже (см.). Но Фогаццаро сложнее своего французского собрата. Ученик Дзанелла, он стремится согласовать религию с передовыми научными, философскими и социальными теориями; религия для него — высшая надстройка над позитивным знанием. В концепции романов Фогаццаро есть дидактизм, утилитаризм, доктринерство в стиле рисорджименто, преобладающие подчас над искусством («Святой», 1905); чаще побеждает мастерство романиста-бытописателя буржуазных нравов. Так «Даниэле Кортис» [1885] и «Отживший мирок» [1896] имели успех не как католические, а как любовные романы. Несмотря на субъективизм стиля, Фогаццаро испытал воздействие веристов. Отсюда — его регионализм, склонность к пользованию диалектом, точность описаний, обилие аксессуаров и эпизодических персонажей. Но эти натуралистические приемы подчинены основной идеалистической концепции; они оттеняют внутреннюю жизнь героев, придают рельефность их фигурам. Фогаццаро — художник уходящего поместного дворянства, пытающегося примирить свою идеологию с буржуазной действительностью. Иная позиция — у Альфредо Ориани [р. 1852]. Этот оригинальный писатель прошел путь от социализма и атеизма к национализму и спиритуализму. Начав с веристских романов и очерков, изображавших ничтожество буржуазной Италии, он развернул в позднейших книгах («Политическая борьба в Италии», «Идеальное восстание») доктрину возрождения Италии на основе воинствующего национализма и империализма. В лице Ориани дворянская интеллигенция вступает в союз с капиталистической буржуазией и разрабатывает ее идеологию. Однако при жизни Ориани остался непонятым, и только фашисты вознесли его на пьедестал как своего предшественника. Сходный путь проделал также (но с большей художественной продуктивностью) крупнейший итальянский писатель эпохи господства буржуазии Габриэле д'Аннунцио [р. 1863] (см.). В своих ранних книгах стихов (дебютировал в 1879) и романах он — ненавистник буржуазного общества,

демократии и социализма, ученик Ницше (см.), верящий в конечное торжество «благородной касты» над «грубым стадом». Его любимый образ — аристократ-индивидуалист, эгоист и аморалист, эпикурец и эстет, носитель идеи красоты, любви и наслаждения, антипод прозаической трезвости, деловитости и погони за наживой, характерных для буржуа эпохи первоначального накопления. Однако итальянская буржуазия уже вышла в 90-х гг. XIX в. из этой стадии; потому при внешней антибуржуазности Аннунцио индивидуализм и гедонизм его отвечали потребностям капиталистической буржуазии. Антитрадиционность Аннунцио при всей его любви к прошлому, его блуждания от одной стилистической манеры к другой отражают отсутствие у нового класса закрепленного стиля. Аннунцио начинает с подражания Кардуччи (в стихах) и веристам (в прозе), переходит к увлечению Толстым и Достоевским, Гюго и Бодлером, Бурже, Гюисмансом, Уитменом. Но все эти влияния не уменьшают значения Аннунцио, которое — в его всеобъемлющем дилеттантизме, стремлении отразить все разнообразие мыслей и чувствований своего времени. Стилистически Аннунцио — яркий представитель субъективного и мпессионизма, он деформирует заимствованные мотивы и приемы, амплифицируя их, доводя до пароксизма, граничащего с безвкусицей. Все это характерно для молодой итальянской буржуазии, проникнутой стремлением догнать и перегнать буржуазию более передовых капиталистических стран, подчинив ее своему влиянию. Эта задача удалась Аннунцио, к-рый действительно стал общеевропейским писателем. Но завоевав интернациональную славу, он стал добиваться славы национального поэта «Третьей Италии». По мере роста капиталистической экспансии итальянской буржуазии индивидуализм Аннунцио проникается общественными нотками, постепенно теряя свой эстетский покров. Аннунцио превращается в пророка итальянского империализма, проповедника идеи колониальной империи, певца морского могущества Италии, технического завоевания воздуха. Отсюда — прямой путь к его милитаристической пропаганде, военной авантюре в Фиуме и конечной солидаризации с фашизмом. Аннунцио перевел И. л. на подлинно современную платформу, способствовал изжитию академизма школы Кардуччи и подготовил почву футуризму (см.). Но эта новая тематика не сочеталась с адекватной поэтической формой. Формальный пессимизм Аннунцио и был причиной вражды к нему футуристов. В последнее время он вернулся к мистицизму. Полная противоположность Аннунцио — Пасколи [1855—1912] (см.). Любимый ученик Кардуччи, виртуоз поэтической формы, писавший стихи на 4 иностранных языках, Пасколи ненавидит город и культуру, воспекает деревню, природу,

домашнюю и трудовую жизнь, все незаметное, случайное, ускользающее от глаз торпливого наблюдателя. Все это, равно как и его концепция поэта-ребенка, готового всем восхищаться, характеризует его как поэта доиндустриального стиля, идеолога провинциальной мелкой буржуазии, продолжателя веристов и регионалистов. Хотя Пасколи пытался конкурировать с Кардуччи и Аннунцио, но слава его основана на интимной лирике, пропитанной гуманитарными, евангельски-«социалистическими» идеями. Та же мелкобуржуазная стихия — в романах и новеллах Пандзи и нн [р. 1863], типичного представителя «Маленькой Италии», врага империализма, индустриализма и европеизма, бытописателя семейного очага и провинции. Лейтмотив Пандзини — неприятие буржуазной действительности, в которой царят право сильного и грубый расчет. Его любимый образ — беспомощный в практической жизни интеллигент-идеалист, к-рого ждут горькие разочарования. Грустная ирония, лежащая в основе его стиля, — антитеза объективной манере веристов. Этот субъективизм приводит к разработке особых жанров — «сентиментального путешествия», очерков, прерываемых описаниями и критическими размышлениями.

Начало XX в. отмечено в И. л. подъемом критической мысли. Во главе движения — выдающийся философ, историк и критик Бенедетто Кроче [р. 1866] (см.), сменивший Кардуччи в роли «владельца дум» итальянской интеллигенции. Сначала марксист, затем гегельянец, Кроче восстановил права эстетической критики, основанной на признании автономности искусства. Протестуя против пассивного историзма в критике, против сенсуализма, риторики и эгоцентризма в лит-ре, он с догматической прямолинейностью применял к оценке лит-ых произведений критерий интуитивизма и лиризма. Из учеников Кроче выделяются Борджезе [р. 1881], отстаивающий права интеллекта в лит-ре, и Тильгер [р. 1887], борющийся за современность, оригинальность и актуальность лит-ры. В тесной связи с Кроче находился журнал «La Voce» [1909 — 1915], разбивший узкие рамки национальной лит-ры, познакомивший Италию с рядом видных иностранных писателей, поставивший множество проблем политики, философии, эстетики и морали, борющийся с бессодержательностью, эстетизмом, риторичностью. Погоня за искренностью и непосредственностью порождает вкус к автобиографизму, к жанру лит-ой исповеди, изложенной в отрывочной, фрагментарной форме. Здесь корни нового стиля — «фрагментизма», укрепившегося в И. л. после 1910. Сотрудниками «Voce» были Преццоллини, Соффичи, Слатапер, Жайер; писал здесь и Муссолини. Но самая большая фигура, выдвинутая журналом, — Папини [р. 1881] (см.), воинствующий индивидуалист,

непостоянный и колеблющийся, кидаящийся от буддизма к атеизму, от анархизма к католицизму и фашизму. Между 1910 и 1920 он — кумир итальянской молодежи, обожавшей его за вечную неудовлетворенность и искания, за ненависть к буржуазной ограниченности, за любовь к парадоксам и крайнюю резкость в отрицаниях и инвективах. Все произведения Папини — автобиографичны. Его шедевр — «Конченный человек» [1912] — интеллектуальная автобиография, «драматическая история одного мозга», излагающая погоню за абсолютным, надежды и разочарования, бессилие достигнуть духовной цельности. Папини — выразитель настроений левого крыла мелкобуржуазной интеллигенции с ее повышенным интересом к духовной жизни и протестом против иссушающего капитализма. Социальная неустойчивость этой группы — причина ее идеологических шатаний. В поисках новых форм Папини вместе с Соффичи [р. 1879] бросается к футуризму, основывает журнал «Lacerba», но затем отходит от него и обращается к религии, воспринимая христианство как революционное учение («История Христа»). На этой стадии он — толстовец, непротыленец, пацифист, антинационалист. Последнее превращение его в фашиста лишний раз характеризует неустойчивость его общественного сознания; именно из таких интеллигентов рекрутирует свои «эскадроны» Муссолини.

Влияние эстетики Кроче и журнала «Voce» испытали почти все итальянские поэты XX в. Между 1905 и 1914 главная роль принадлежит группе так наз. «сумеречников» (serpuscolari), не имевшей единой платформы. Критика объединила этим названием поэтов разных дарований, сходящихся на презрении к риторике и классическим традициям, культе интимной, элегической лирики, на склонности к провинциализму и народной песне, освеженной приемами французского модернизма. Влияние миланской Scapigliatura, Скеткетти и Пасколи (в его семейных и деревенских стихах) сочетается у них с влиянием Лафора и Жамма. «Сумеречники» склонны к автобиографизму, к-рый приводит к возрождению романтического индивидуализма, но без присущей последнему декоративной пышности и фразерства. Общий тон их поэзии минорный; болезненная тематика выражается в крайне утонченной форме. Крупнейший поэт группы Гвидо Гоццано [1883 — 1916] (см.) — типичный горожанин, играющий в любовь к деревне и провинции, эстетски смакующий вульгарные слова, хромающие ритмы, прозаические рифмы и вместе с тем культивирующий подобно Прусту игру ассоциаций и иллюзионизм восприятия. Подражатели Гоццано перенесли его манеру в прозу (Моретти) и в драму (Маргини). Вся эта поэзия, — продукт индивидуалистического распада мелкобуржуазной идеологии — находилась в разительном противоречии с ростом

фабричной промышленности, с централистическими тенденциями крупного трестированного капитала, с возрастающим техницизмом капиталистического производства. Новый социально-экономический уклад властно требовал создания индустриального стиля, отображающего психоидеологию капиталистического общества высокой формации. Попытку оформления такого стиля впервые сделали футуристы, так как молодой итальянский капитализм был особенно преисполнен боевого задора, протеста против характерного для Италии культа прошлого, традиционализма, пессимизма, музейщины. Глава итальянского футуризма — Маринетти [р. 1878] (см.) — колониальный итальянец, родом из Александрии, писавший одновременно на итальянском и французском яз. К нему примыкали Буцци [р. 1874], Фольгоре [р. 1888], Говони [р. 1884], Паладески [р. 1885], Папини, Соффичи. Для большинства этих писателей футуризм был временной стадией; последовательный футурист — один Маринетти. Первый манифест футуризма появился в парижской газете «Фигаро» в 1909. Период его расцвета — 1913 — 1915 (журнал «Lacerba»). После войны орган футуристов — фашистский журнал «Impero» [с 1923]. Футуризм проявился почти исключительно в лирике. Он начал с обновления тематики на основе урбанизма, индустриализма, техницизма; прокламировал уничтожение «я» в литературе, то есть вытеснение человека и его психологии во имя утверждения вещей, динамических сил, движения. Новое содержание потребовало новой формы; начав с использования французского «свободного стиха», футуристы пришли к выработке динамического стиля, основанного на упрощении старого синтаксиса, отмене ряда грамматических категорий и знаков препинания, крайнем лаконизме, замене слов цифрами и т. п. Для Маринетти идеал поэтического стиля — стиль военных корреспондентов; таким стилем он написал «Zang-tumb-tumb» [1914]. И тематически и формально футуризм — поэзия развитого капитализма с присущей ему захватнической империалистической идеологией. Итальянские футуристы — поэты империалистической войны и хищнической политики фашистов (в 1919 — 1922 футуризм был официальной лит-рой боевого фашизма). Но носительница этого капиталистического стиля — мелкобуржуазная интеллигенция с ее анархо-индивидуалистической психологией. Отсюда — типичная для этой группы идеологическая неустойчивость, колебания между революцией и фашизмом. Отсюда же — идеалистическое, метафизическое миросозерцание, абстрагирующее категории капиталистического хозяйства, превращающее движение в эстетическое и этическое начало жизни, придавая культу скорости почти религиозный характер («божественная скорость»). Те же черты анархического индивидуализма — в языковой тактике

футуристов, разрушающей веками сложившийся социально-практический опыт. Отсюда и быстрое банкротство итальянского футуризма, который сейчас уже почти не имеет приверженцев. На сцену футуризма пришел фрагментизм, представляющий разновидность импрессионизма. Глава направления — Соффичи, отколовшийся в 1915 от футуристов вместе с Папини, к-рый тоже оказал большое влияние на фрагментистов (Бернаскони, Аньоветти, Бойне, Кампана, Оноффи, Саба, Линати и др.). Характерные черты стиля — отказ от сюжетности, фиксации мимолетных впечатлений и образов, мелькающих подобно кинокадрам. От импрессионизма Пандзини фрагментисты отличаются быстрым темпом монтажа фрагментов, на которых они не задерживаются для детального описания. Помимо стихотворений и лирической прозы фрагментисты разрабатывают также большие жанры (например плутовской роман Соффичи «Леммоньо Борео», 1912), но тем же методом.

Империалистическая война, в к-рую втянулась и Италия, расколола И. л. на ряд группировок. Одни писатели отдали дань урпатриотизму («Vae victis» Виванти) и увидели в войне повод для империалистической пропаганды («Ноктюрн» Аннуцио, стихи Маринетти), другие рассматривали войну как неизбежное зло и сосредоточивали внимание на описании переживаний интеллигента, попавшего в армию и впервые познакомившегося здесь с «народом» («Кобилек» Соффичи, «Со мной и с альпийцами» Жайер, «Рубе» Борджезе). В отношении стиля лит-ра военного времени продолжает традиции фрагментизма и прибегает к форме дневника. К военной лит-ре примыкает послевоенная, рисующая разочарование итальянской интеллигенции, обусловленное тяжелым экономическим кризисом, постигшим эту страну — «победительницу». Мелкая буржуазия резко расслаивается. Интеллигенты, жаждущие «покоя» и «мирной жизни», обрушиваются на разбогатевших кулаков — фермеров и подрядчиков, на послевоенную порчу нравов и дороговизну (Бонтемпелли, Пандзини), другие проникаются революционными настроениями, агитируют за борьбу с капиталистами (Готта, Брокки), рисуют картины ужасной нищеты, разорения и морального разложения мелкой буржуазии («Бедняга» и «Дом без солнца» Мариани). В то же время расцветает развлекательная беллетристика, рассчитанная на вкусы мещанской публики. Звезда этой «миланской» лит-ры — Гвидо да Верона [р. 1881] (см.), автор популярных сентиментально-психологических романов с развернутой любовной интригой, приправленной эротикой и несколько вульгаризованным эстетизмом в манере Аннуцио. Сюда же относятся любовные романы ученицы Кардуччи Анни Виванти [р. 1868] (см.). Эта многотиражная беллетристика вызвала резкий

отпор группы писателей (Баккелли, Бальдини, Кардарелли, Монтано, Чеки и др.), объединившихся вокруг журнала «La Ronda» [1919 — 1922]. Но «рондисты» боролись не только с дешевой беллетристкой, но и со всей «авангардной» лит-рой — от Кардуччи и Аннунцио до футуристов и интимистов, противопоставляя их «упадочному» романтизму классическую дисциплину и традиционализм Леопарди. Это была настоящая лит-ая реакция в области как формы, так и содержания, к-рая привела к осуждению современной тематики, к пропаганде разработки «вечных» сюжетов. Этот формальный академизм обличает идеологию верхушки буржуазной интеллигенции, претендовавшей на монопольное руководство духовной культурой Италии. Деятельность рондистов имела чисто негативное значение: пробуждение вкуса к вопросам стиля и формы, обуздание беспорядочности и экстравагантности «авангардной» лит-ры. Положительный же вклад их в лит-ру ничтожен и почти не выходит за пределы фрагментизма («Этюды» и «Нагюр-морты» Кардарелли). «Ronda» распалась в 1922, к моменту захвата власти фашистами. Первое время фашизм покровительствовал футуристам, но вскоре объявил себя на стороне традиционализма. Влияние фашизма на лит-ру проявляется преимущественно в области идеологии. Своего же стиля в лит-ре фашизм не создал. Лит-ая борьба концентрируется вокруг старой дилеммы: традиционализм на местной базе или модернизм на базе европейской. Но только теперь представители обоих течений заостряют вопрос в политическом отношении. В противовес формальному академизму «Ronda» возникла группа модернистов, объединившихся вокруг журнала «900» (т. е. «Novescento» — «XX век»), основанного Бонтемпелли [р. 1878]. В программу группы входит борьба с психологизмом, натурализмом, сентиментализмом и эстетизмом, провозглашается презрение к стилю ради стиля и призыв к созданию «мифов» и героев в духе XX века. Лозунг группы — европеизация И. л., преодоление национальной замкнутости. Традиционализм нашел защитника в Соффичи, отстаивавшем мысль об особом национальном характере итальянцев, которым не по пути с демократической Европой. Эти идеи были подхвачены фашистскими журналами «Selvaggio» во Флоренции и «Italiano» в Болонье. Группа националистов приняла наименование «Strapaese», подчеркивая этим свою установку на деревню как опору итальянского национализма: непосредственный отзыв фашистской политики «рурализма», стремящейся перенести центр хозяйственной жизни из города в деревню и опереться на сельского кулака в борьбе с индустриальным пролетариатом. Тогда группа «900» переименовалась в «Stracitta», подчеркивая установку на город, на расширение капиталистической культуры.

Идеология обеих групп — фашистская; расхождение их — только в вопросах политической тактики. Правительство Муссолини поддерживает обе точки зрения (националистическое самоуглубление и империалистическую экспансию), к-рые уживаются с его официальной идеологией. В лит-ой практике обеих групп нет больших расхождений. Из писателей «Stracitta» выделяются Бонтемпелли, автор оригинальных новелл, в к-рых самые невероятные приключения описываются с кропотливым психологическим реализмом («Дама моих мечтаний»), и Кампаниле, присоединяющий к этому ироническую трактовку, граничащую с буффонадой («Но что же такое эта любовь?»). При кажущейся поверхностности ирония Кампаниле имеет метафизическую основу; она коренится в идеалистическом мировоззрении, характерном для мелкобуржуазной интеллигенции. Тяжелое экономическое положение в сочетании с идеологическим гнетом фашистов порождает в ней сознание призрачности окружающей жизни, бессмысленной случайности мельчайших образов, приводящее к их иронической трактовке; отсюда же стремление построить собственный внутренний мир, не похожий на окружающий, ведущее к тонкому психологическому анализу. Из этих черт складывается господствующий в современной И. л. стиль — юморизм, получивший широкое применение в театре, где он явился главным орудием борьбы с веризмом и порожденной им мещанской драмой (ее главный представитель — неаполитанец Роберто Бракко, р. 1862). В довоенной Италии реакция против мещанской драмы была представлена империалистическими драмами Аннунцио, романтическими трагедиями Сем Бенелли [р. 1877] и своеобразными пьесами на античные темы Морселли [1882—1921]. В послевоенной Италии группа драматургов «гротесков» (Кьярелли, Антонелли, Кавальоли, Росо ди Сан Секондо, Мартини) борется с позитивизмом буржуазной драмы, кладя в основу пьесы мотив раздвоения, сочетая приемы трагедии и фарса, вводя в реальное действие фантастику и символику, подчеркивая призрачность и автоматичность бытия применением приемов кукольного театра, обращением к маскам и обобщенным персонажам. Высшая точка этого стиля — у Пиранделло [р. 1867] (см.), крупнейшего итальянского писателя наших дней. Начав писать в 1889, Пиранделло развернулся во всю ширь только после 1917, когда его драмы принесли ему мировую славу. Лит-ая продукция Пиранделло огромна. В своих 400 повеллах и 8 романах он нарисовал грандиозную картину быта средних слоев буржуазного общества Италии между 1870 и 1914. Манера его письма реалистична (Пиранделло — ученик веристов), отличается точностью деталей, меткостью характеристик, умением схватить и зарисовать мельчайшие бытовые подробности.

Но этот реализм скрывает в себе чисто метафизическую концепцию, в основе которой — признание призрачности реального мира, дуализм жизни и «формы», которую человек сам создает по собственному желанию. Конфликт между жизнью и формой — источник юмора Пираделло. Стремление человека разбить свою «форму» и создать новую приводит к трагедии. Правдивый художник, Пираделло рисует мрачный мир разложения, нищеты, бесправия, горести и боли. Но из этого призрачного мира нет никакого выхода. Страшный мир жизни непреодолим. В основе бытия — трагическая нелепость, так как мир мог бы быть иным. Этот пессимизм Пираделло — продукт его идеалистического мировоззрения — порожден социальной дезориентированностью его класса, потерявшего точку опоры в капиталистическом мире и сознавшего свою обреченность. Философия Пираделло вывела его из рамок итальянского провинциализма и сделала его любимым писателем мелкобуржуазной интеллигенции всех стран. Но она же явилась и причиной сближения его с Муссолини, которому оказалась весьма наружу такая бесхребетная философия, отвлекающая массы от революционной борьбы и переводящая их недовольство в метафизический план. Так, даже крупнейший писатель современной Италии оказался в духовном плену у фашистов, от чего удалось уберечься только небольшой группе литераторов, группирующихся вокруг Бенедетто Кроче.

Итальянская пролетарская лит-ра еще только намечается. Из предвестников и предтеч пролетарской лит-ры в Италии можно отметить анархистов или революционных социалистов, Пиетро Гори «Pensieri ribelli» [1915] и его «Орег» (2 тт., 1911). Ни одного из них нельзя конечно назвать пролетарским писателем. Класс как таковой только смутно отразился в произведениях этих «соседей»-попутчиков.

Мировая война, необычайно резко заострившая классовые противоречия всех стран, послужила толчком к пробуждению пролетарского творчества. Среди писателей и поэтов во время войны и до фашистского захвата власти можно указать на писателей непролетарского происхождения, сделавших уже попытки охвата тем социального протеста, каковы Пиетро Мандрэ [«Contro la guerra» (1915), с предисловием К. Ландари], Альберто Малатеста («Liriche di guerra», 1919), Альбатрелли — псевдоним Франческо Перри («Conquistatori»), Марио Мариани (которого почему-то в СССР ошибочно считали коммунистом), Марино Моретти и Пьетро Кьеза.

Итальянская пролетарская лит-ра покуда выдвинула только три имени: Гиацинто Менотти Серрати («Руководство для безупречного каторжника», Гиз, и его незаконченный биографический роман «Sergio

Florinski»), Артуро Кароти (см.) — эмигранта, написавшего ряд рассказов и повестей для юношества, и Джиованни Джерманетто (см.) — автора большого историко-биографического романа «Записки цирюльника» («ЗИФ», М., 1930), переведенного на ряд языков. И даже из этих трех только одного Дж. Джерманетто можно назвать выдержанным пролетарским писателем Италии.

Библиография: На русском яз. кроме отдельных глав, посвященных И. л. в обзорах истории зап.-европейских лит-р Когана П., Луначарского А. В., Фриче В., Де-ла-Барта Ф., Стороженко Н., а также в больших коллективных изданиях — Всеобщая история литературы под ред. Корша В. и Киричаникова А., 4 тт. СПб., 1877 — 1892, и История западной литературы [1800 — 1910], под ред. Ватюшкова Ф., 3 тт. М., изд. «Мир» (незакончен.) переводные книги: Гаспарри А., История итальянской литературы, перев. К. Бальмонта, 2 тт. М., 1895—1897 (классический труд); Овэтт А., История итальянской литературы, СПб., 1908, и Гиз, М., 1922; Пиетро М. А., История национальной литературы в Италии, ч. 1. СПб., 1869; История литературы древнего и нового мира (по Шерру), вл. П.: Италия, сост. В. Костомаров, СПб., 1863; Пранди Ф., Очерк новой итальянской литературы, перев. А. Зражевской, СПб., 1841. Из оригинальных работ на первом месте — труды Веселовского Ал-дра Н. по итальянскому Возрождению — Собр. сочин., изд. Академии наук, тт. III — IV (полный перечень их см. у Симони П. К., Библиографический список учено-литературных трудов А. Н. Веселовского, П., 1921); затем — Корелин М. С., Ранний итальянский гуманизм и его историография, 4 тт., М., 1892 (изд. 2-е, СПб., 1914); Егоров В., Очерки итальянского Возрождения, М., 1896 (изд. 2-е, М., 1910); Дживелегов А. К., Назало итальянского Возрождения, М., 1908 (изд. 2-е, М., 1924); Егоров В., Очерки итальянского Возрождения, М., 1929 (далее в тексте указания см. в библиографии к ст. «Ренессанс», а также к ст. об отдельных авторах). По новой И. л.: Фриче В., Итальянская литература XIX в., ч. 1: Литература эпохи объединения Италии, М., 1916; Иванова М. М., Очерки современной итальянской литературы, СПб., 1902; Рубцова Г., Современная итальянская литература, Л., 1929 (брошюра). На иностранных яз.: Casini T., Geschichte der ital. Literatur, «Grundriss d. romanischen Philologie», hrsg. von G. Gröber, B. II, Abt. III, Strassburg, 1901 (есть новое изд., ценная для справок работа с обширной библиографией); D'Ansona A., e Vassè O., Manuale della letteratura ital., 6 vv., Firenze, 1904 — 1906 (составлена в виде хрестоматии с библиографическими введениями); Wieser B. und Pegerer E., Geschichte der ital. Literatur, Lpz. und Wien, 1899 (есть итальянский пер., Турин, 1904); Ronelli L., Il teatro italiano, Mil., 1924. Коллективные труды: Storia letteraria d'Italia, scritta da una società di professori, 10 vv., Milano; Storia dei generi letterari italiani, Milano. По И. л. XVII в.: Croce Benedetto, Storia dell'età barocca in Italia. Pensiero, poesia e letteratura, vita morale, Bari, 1928. По И. л. XVIII в.: Landau M., Geschichte der ital. Literatur im XVIII Jhrh., Berlin, 1899. По И. л. XIX в.: Ferrari V., Letteratura ital. moderna e contemporanea, Milano, 1901; Roich A. m., Histoire de la littérature contemporaine en Italie sous le régime unitaire, P., 1894; Dornis J., La poésie ital. contemporaine, 2-е éd., P., 1898; Croce B., La letteratura della nuova Italia, 4 vv., Bari, 1914—1915 (захватывает также лит-ру XX в., изд. 13-е, перемотренное т. I, 1-29). — По И. л. XX в.: Russo L., Guida bibliografica: I oratori, Roma, 1923 (словарь современных итальянских писателей с обширной библиографией); Vossler K., Ital. Literatur der Gegenwart, Heidelberg, 1914; Die neuesten Richtungen d. ital. Literatur, 1925; Pinchetti R., La lirica italiana dal Carducci al d'Annunzio, lineamenti estetici, 1928; Crémieux V., Panorama de la littérature ital. contemporaine, P., 1928.

С. Мокульский

ИТАЛЬЯНСКИЙ ЯЗЫК — один из романских языков, развившийся на основе живого разговорного латинского языка Италии (так называемой вульгарной латыни) в период времени после падения римского государства. Область распространения современного И. яз. составляют Италия, республика Сан-Марино, Корсика, так называемая итальянская Швейцария (кантон Тессин и несколько южных пунктов Граубюндена)

с общим числом населения, для которого И. яз. является родным, свыше 39 млн. (по статистике Л. Тенбера на 31 декабря 1926). В пределах указанной территории И. яз. не является однородным, но распадается на 16 основных диалектов, зачастую весьма далеких друг от друга. Такое разнообразие диалектов находит свое объяснение отчасти в старом этническом разнообразии древней Италии (на севере — лигуры, кельты, веныты; в центре — этруски, итальянские племена умбров и самнитов, латиняне; на юге — оски, греки, япиги и мессапийцы), отчасти в экономической и политической раздробленности Италии и самостоятельном развитии ее отдельных частей в последующие периоды истории.

Из всех этих диалектов получил преобладающее значение тосканский, ставший лит-ым языком страны со времени развития торгового капитала, причину чему надо искать в преобладающем торговом значении тосканских городов и Флоренции, в частности начиная с XIII в. Здесь именно ранее всего выявилась потребность в пользовании национальным яз. вместо бывшего доголе официальным яз. латинского. Достоинно внимания, что первым памятником тосканским и вообще итальянским деловой речи является мемориал флорентийских банкиров 1211. Свое первое лит-ое оформление тосканский диалект получил в буржуазной лирике, возникшей во Флоренции и других соседних городах во второй половине XIII в. и известной под именем лирики *dolce stil nuovo* (см.). В следующем столетии в произведениях Данте, Бокаччо и Петрарки окончательно закрепились та языковая норма, к-рая была выражением речи нового класса крупной буржуазии и служившей ей гуманистической интеллигенции. Этот лит-ый яз. вытеснил возникший было в середине XIII в. на юге Италии и в Сицилии при дворе Фридриха II и Манфреда яз., нашедший свое выражение в лирике так наз. сицилианской школы. Этот язык представлял собою тип речи, далекой от живого языка населения и свойственной только замкнутому кругу придворных сфер. Хотя в основу его и лег местный сицилианский диалект, но в нем преобладали иностранные элементы — французские и особенно провансальские, не имевшие всеобщего распространения. С падением империи Фридриха II быстро исчез и лит-ый яз. сицилианской лирики, т. к. вновь образовавшаяся на юге Италии в XIV в. анжуйская феодальная монархия воспользовалась уже сложившимся типом языка тосканской буржуазии, с к-рой она была связана. Также постепенно потеряли всякое значение попытки создания лит-ого яз. на основе других диалектов, имевшие место в XIII в. в Северной Италии, где возник ряд литературных памятников — в Венеции, Вероне, Милане и т. д. Все эти области в последующие века принимают тосканскую речь, и только в Венеции благодаря ее

обособленному развитию сохраняется лучше местный диалект в литературной обработке (напр. у Гольдони).

Установившийся в XIV в. лит-ый язык с тех пор почти не подвергся никаким изменениям в своем звуковом и формальном строе. В настоящее время в системе И. яз. мы имеем следующие гласные звуки: *a*, открытое *e*, закрытое *e*, *o*, *i*, *u* (причем *o* и *e* только под ударением, в неударных же слогах все гласные имеют закрытое качество), дифтонг *uo* (в флорентийском произношении просто *o*), дифтонг *ie* (правильнее *je*), далее неслоговое *u* (перед гласными) и согласные: *b*, *d*, *g*, *p*, *t*, *k*, *s*, *z*, *š*, *f*, *v*, *j*, *m*, *h*, *n*, *r*, *l*, *l*, а также аффрикаты: *ts*, *dz*, *ts* и *dz* (последние два во флорентийском звучат почти, как *š* и *ž*). На письме *k* передается через *c* (перед *a*, *o*, *u*) и *ch* (перед *e*, *i*), *g* через *g* (перед *a*, *o*, *u*) и *gh* (перед *e*, *i*), *s* и *z* через *s* (*z* может быть между гласными, но не всегда, и перед звонким согласным, ср. *paese*, *sbatta*, *sveglia*, *tesoro* *c* *z* *isca*, *mese* *c* *s*), *š* через *sc* (перед *e*, *i*) и *sci* (перед *a*, *o*, *u*), *n* через *gn*, *n* через *n* (перед *e*, *g*), *é* через *gli*, *ts* через *c* (перед *e*, *i*) и *ci* (перед *a*, *o*, *u*), *dz* через *g* (перед *e*, *i*) и *gi* (перед *a*, *o*, *u*), *dz* и *ts* через *z*. Характерную черту составляет в И. яз. обилие гласных (нет слов, оканчивающихся на согласный звук, кроме определенного члена *il* и предлогов *con*, *in*, *per*) и наличие двойных согласных, причем в связной речи начальный согласный слова, следующего за конечным ударяемым гласным предыдущего, произносится, как двойной. В морфологии склонения нет, и падежные формы заменены предложными конструкциями; формы рода только мужские и женские, причем прилагательные могут быть и без родовых окончаний. В глаголах есть простые времена и сложные, различаются формы наклонений изъявительного, сослагательного и повелительного; из безличных форм есть инфинитив, дееспричастие и глагольное причастие.

В своем лексическом составе И. яз. испытал всего более воздействий со стороны латинского яз., бывшего всегда источником обогащения И. яз. новыми элементами. В период своего формирования из вульгарной латыни И. яз. воспринял ряд германских элементов из яз. остготов и еще более лангобардов. Затем в XI—XII вв. в И. яз. вошло значительное количество галлицизмов из старофранцузского, а в XIII в. в лит-ом языке обнаруживается в известной мере сицилианское влияние (позднее исчезающее) и усиливается латинское, к-рое достигает своего апогея в XIV—XV веках, когда гуманистически образованные писатели вносят в свой яз. не только лексические элементы, но и синтаксические конструкции латинской речи. В следующие века яз. воспринимает некоторое количество испанских слов [XVII в.] и снова французских — (XVIII век). Со своей стороны, в период расцвета культуры торгового

капитала и экономического преобладания Италии И. яз. оказал влияние на все европейские яз., которое сказалось особенно в области торгового и банкового дела, в области искусства: архитектуры, живописи и музыки. Терминология этих областей до сих пор базируется на итальянском материале XV—XVI вв.

Библиография: По истории итальянского языка: Grandgent Ch. H., *From Latin to Italian*, Cambridge, 1927; Bottiglioni Gino, *La penetrazione toscana nelle regioni di Piemonte nei parlari di Corsica, saggio di ricostruzione storico-linguistica*, Pisa, 1926; Zaccaria E., *L'elemento iberico nella lingua italiana*, Bologna, 1927; Meyer-Lübke W., *Grammatica storico-comparata della lingua italiana e dei dialetti toscani*, Torino, 1906; изд. 2-е, 1927; D'Ovidio e Meyer-Lübke, *Italienische Sprache, Grundriss der romanischen Philologie*, hrsg. von G. Gröber, 2 Aufl., 1906 (есть итальян. перев. в серии «Manuali Hoepli»). По истории лит-ры яз. см.: Vivaldi, *Storia delle controversie linguistiche in Italia da Dante ai nostri giorni*, v. I, Catanzaro, 1925; Labande-Jeanroy Th., *La question de la langue en Italie*, Strassbourg, 1925; Ее же, *La question de la langue en Italie de Baretto à Manzoni*, P., 1925. По диалектологии: Bertoni, *Italia dialettale*, Milano, 1916 (там же указ. лит-ра). По фонетике: Josselyn F., *Étude sur la phonétique italienne*, P., 1900. По этимологии и лексике: Zambaldi, *Vocabolario etimologico italiano*, Citta di Castello, 1889 (во многом устарел, есть и 2-е изд.); Pianigiani O., *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, 2 vv., Roma, 1907; Bertoni G., *L'elemento germanico nella lingua italiana*, Genova, 1914; Nappi C. F., *Dizionario di vocaboli poco conosciuti della lingua italiana*, Napoli, 1923; Bezola R., *Abbozzo di una storia dei gallicismi italiani nei primi secoli*, Heidelberg, 1925; Levi Attilio, *Dizionario etimologico del dialetto piemontese*, Torino, 1927. О разговорной речи: Spitzer L., *Italienische Umgangssprache*, Bonn, 1922. Словари: Petroschi, *Novo dizionario universale della lingua italiana*, 2 vv., Milano, 1894; Его же, *Novo dizionario scolastico della lingua italiana*, Milano (разн. изд.); Zingarelli, *Vocabolario della lingua italiana*, Milano, 1925; Rigutini-Bulle, *Neues italienisch-deutsches Wörterbuch*, Lpz., Teubner (разн. изд.); Де Виво Домени, *Словарь итальянско-русский*, Одесса, 1894; Гливиенко И. И., *Итальяно-русский словарь*, М., 1930. Практические грамматики и учебники: Malagoli, *Orthoepia e orthographia italiana moderna*, 2 ed., Milano, 1912; Mussafia, *Italienische Sprachlehre*, Wien (ряд изд.); Sauer O., *Italienische Konversationsgrammatik*, 14 Aufl., Heidelberg, 1919; Motti, *Petite grammaire italienne*, Heidelberg, Groos (ряд изд.); Гливиенко И. И., *Руководство для изучения итальянского языка*, Киев, 1899; изд. 2-е, СПб., 1912; изд. 3-е, Гиз, М., 1923; Де Виво Домени, *Практическое руководство для изучения итальянского языка*, в 2 ч., изд. 2-е, испр. и дополн., Одесса, 1898.

М. Сергиевский

ИФЛАНД Август Вильгельм [August Wilhelm Iffland, 1759—1814] — немецкий актер и драматург, пользовавшийся в свое время значительным успехом в бюргерских кругах. Слава И. основывалась на его многочисленных комедиях, в которых он весьма умело воспроизводил слегка идеализированный быт немецкого бюргерства. Особенно охотно останавливаясь на мелочах обыденной мешанской жизни, он никогда не пытался, подобно своему современнику Шиллеру, возвыситься до изображения жизни героизированной. Великие политические события конца XVIII и начала XIX веков не оказали заметного влияния на творчество Ифланда, не заставили его перейти к более заостренной и углубленной интерпретации поставленных им проблем. Его мир — это мир честных, чуждых устои семейной жизни, чувствительных бюргеров, добродетель которых неизменно в конце пьесы торжествует над преступными замыслами представителей господствующих сословий. Однако разрешая себе нападки на

чиновников, придворных и т. д., И. далек от посягательства на существующий в Германии социально-политический строй; его бюргерское сознание довольно консервативно, он только разоблачает «недостойных» представителей привилегированного общества, не высказываясь за необходимость уничтожения самой общественной системы, порождающей разоблачаемых им злодеев. Свое высшее призвание герои И.



Прамберг. Иллюстрация к комедии Ифланда «Самобладание» (Лейпциг, 1800)

находят в успешной защите бюргерской морали от всяких на нее посягательств; в преданности нормам этой морали — их счастье и сила. Насыщенные этическим дидактизмом, но не лишенные занятости, несмотря на сравнительно однообразный типаж (der polternde Alte — «шумливый старик» и др.), нередко трогательные, бытовые комедии И. сыграли значительную роль в деле вытеснения с немецкой сцены рыцарских драм, размножившихся после «Гёца фон Берлихингена» Гёте. И. на время сумел стать любимцем бюргерской аудитории, оценившей его не очень яркое, но несомненное дарование, отмеченное скромной оппозиционностью по отношению к существующим порядкам. К числу лучших произведений И. принадлежат его пьесы: «Der Jäger. Ein

ländliches Sittengemälde in 5 Aufzügen» (Охотник. Изображение сельских нравов в 5 актах) и «Die Hagestolze» (Холостяки), комедия, должествующая «укреплять домашнее счастье».

Актерская техника И. (в ст. «Лессинг» помещено изображение И. в роли Натана Мудрого в пьесе Лессинга того же названия) тесно связана с основным устремлением всего творчества И.; в качестве актера он также был сторонником бытового реализма, зорким наблюдателем деталей, выхваченных из жизни. Статьи Ифланда о театре собраны в «Fragmente über Menschendarstellung» [1785], «Theorie der Schauspielkunst» [1815] и в «Almanach für Theater und Theaterfreunde» [1806 — 1811].

И. оставил автобиографию — «Meine theatralische Laufbahn» [1805].

Библиография: I. Dramatische Werke, 16 Bde, Lpz., 1798 — 1802; Neue dramatische Werke, Berlin, 1807. На русск. яз. перев.: Охотник. Изображение сельских нравов, в 5 д., перев. М. Фрейтаг, СПб., 1802; Мое театральное поприще, М., 1816.

H. D u n c k e r C., Iffland in seinen Schriften als Künstler, Lehrer und Direktor der Berliner Bühne, 1859; L a m p e K., Studien über Iffland als Dramatiker, 1899; S e u f f e r t B., Ifflands «Jäger» u. Ludwigs «Erbförster», «Euphorion», V. XXV, 1924. В. Пурше

ИУДА — см. «Христос и Иуда».

ИШКИ Мир-Задэ [1894 — 1924] — персидский поэт-националист, сын хамаданского сеида. В эпоху мировой войны И. эмигрирует в Константинополь, по возвращении борется против закабальвшего Иран англо-персидского договора 1919 (попадает при этом в тюрьму), примыкает в дальнейшем к «зия-од-диновским» радикально-интеллигентским кругам, борется за диктатуру Реза-хана, но после провала республиканского движения сближается с консервативными кругами и выступает в редактируемой им газете-листочке «Кэри-обистом» [XX в.], инспирируемой отчасти кадждарскими кругами, с резкими выпадами

против Реза-хана. Газета закрывается, а через несколько дней И. погибает от руки неизвестного убийцы, застреленный из-за угла.

В последние дни жизни И. сблизился с консерваторами как случайными в данный момент союзниками в борьбе против Реза-хана, определенно клонившего тогда не к республике, а к личной диктатуре, к монархии. В этом трагическом сближении с кадждарскими кругами И. не изменил своего облика, оставаясь тем же радикалом-интеллигентом.

Творчество И. характеризуется главным образом бурным протестом против национального, социального и бытового гнета, призывом к разрушению устоев старой Персии и т. п. Его стихи (появлявшиеся в периодической прессе) — большей частью сатирические отклики на жгучие современные темы; в целом они не выдаются особыми художественными достоинствами, за исключением поэмы «Идеал», где И. выступает как большой художник слова и сознательный новатор в области формы, идущий по пути упрощения поэтического языка и стиля, приближающий язык поэзии к языку современности. Смелая по мыслям и образам, проникнутая бурным революционным протестом поэма И. (печатавшаяся в 1924 в газете «Шефег-е-сорх») может быть отмечена как наиболее яркое произведение новейшей персидской поэзии. Большим успехом пользовалась также поставленная на сцене в Тегеране национально-патриотическая драма И. «Рестахиз-е селятин-е Иран» (Воскресение властителей Ирана). В 1927 в Тегеране вышли «Избранные сочинения И.», а в 1929 — «Диван» поэта — с биографическим очерком Селими (см. К. И. Чайкин, Краткий очерк новейшей персидской литературы, М., 1928).

А. Стариков

ИЗДАТЕЛЬСТВО КОММУНИСТИЧЕСКОЙ АКАДЕМИИ ПРИ ЦИК СССР,
№ 740 □ СТАТФОРМАТ Б, (176 × 250) □ ОТПЕЧАТАНО В ПЕРВОЙ ОБРАЗ-
ЦОВОЙ ТИПОГРАФИИ ГОСИЗДАТА, МОСКВА, ВАЛОВАЯ УЛИЦА, 28 □
ГЛАВЛИТ А-69106 □ ЗАКАЗ 925 □ ТИРАЖ 35 000 □ ИЛЛЮСТРАЦИИ НА
ВКЛАДНЫХ ЛИСТАХ: ЖУРНАЛЫ РУССКИЕ, ЗОЛЯ, ИБСЕН, ИДИЛЛИЯ,
«ИЛИАДА», ИНДИЙСКАЯ ЛИТ-РА (ТРЕХЦВЕТКА), ИТАЛЬЯНСКАЯ ЛИТ-РА —
В ТИПОГРАФИИ ГАЗ. «ПРАВДА» □ ИРЛАНДСКАЯ ЛИТ-РА (ЛИТОГРА-
ФИЯ) — В ПЕРВОЙ ОБРАЗЦОВОЙ ТИПОГРАФИИ □ КЛИШЕ ИЗГОТОВЛЕ-
НЫ В ЦИНКОГРАФИИ ГАЗ. «ПРАВДА» □ ГАЛЬВАНО ВЫПОЛНЕНЫ В ТИП.
ГАЗ. «ПРАВДА» ПОД НАБЛЮДЕНИЕМ КУДИНОВА

