ЛИТЕРАТУРНАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

СЛОВАРЬ ЛИТЕРАТУРНЫХ ТЕРМИНОВ

В ДВУХ ТОМАХ

ТОМ I

МОСКВА
ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИЯ
1925

ЛИТЕРАТУРНАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

СЛОВАРЬ ЛИТЕРАТУРНЫХ ТЕРМИНОВ

В ДВУХ ТОМАХ

ПОД РЕДАКЦИЕЙ

Н. Бродского, А. Лаврецкого,
Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского,
М. Розанова и В. Чешихина-Ветринского

ТОМ ВТОРОЙ

ИЗДАТЕЛЬСТВО Л. Д. ФРЕНКЕЛЬ

Москва 1925 Ленинград

Ленинградский Гублит № 19226 — 7384. Тираж 5000 экз. — 31.

Государственная учебно-практическая школа-типография им. тов. Алексеева, Красная, 1.

СЛОВАРЬ

ЛИТЕРАТУРНЫХ ТЕРМИНОВ

том второй

ПЕРИФРАЗА (греч. Περιφρασιζ, описание) — стилистический термин, обозначающий описательное выражение предмета по какому–либо его свойству или признаку. Например: "Царь зверей" вместо *лев;* "гороховое пальто" вместо *сыщик*; "Стагирит" вместо *Аристотель* по месту рождения. Особенно часто применяется перифраза при перечислении однородных предметов с целью избежать однообразия в именованиях. Так, в "сонете" Пушкина наряду с пятью прямыми именованиями поэтов сонета — Данта, Петрарки, Камоэнса, Вордсворта, Дельвига — даны два описательных: "творец Макбета" вм. Шекспир и "певец Литвы" вм. Мицкевич. Особый вид перифразы составляет евфемизм (см.).

М. П.

ПЕРСОНИФИКАЦИЯ см. *Олицетворение.*

ПЕРФЕКТ (лат. p◎rf◎◎tum). В латинском и нынешних европейских языках — форма прошедшего совершенного,

обозначающая законченность действия в прошедшем времени, близкая по значению к русскому прошедшему врем. глаголов совершенного вида; в древнегреч. — форма настоящего времени перфективного вида, обозначавшая результат законченного действия в настоящем времени.

ПЕСЕННИКИ. — см. Народная литература, Народная словесность.

ПЕСНЯ. — Терминологически песня, как один из видов художественного слова, является родовым понятием. Она обнимает собой: а) первобытную, синкретическую песню б) народную песню и в) песню индивидуальную, так наз. — искусственную.

Первобытная песня — первичная форма художественного слова — была тем, неразложимым по началу, художественным организмом, развитие которого неуклонно шло путем дезинтеграции — распада на самостоятельные элементы, уже издавна откристаллизовавшиеся в лирику, эпос и драму. Синкретическая песня не знала граней, отделявших эти три формальных элемента, не знала она и художественного слова

элиминированным от двух других видов искусства – жеста и музыки. Такое слияние этих трех элементов имело обоснование в том *целевом* назначении песни, какое последняя имела на первых ступенях человеческой культуры. Примитивное человеческое сознание, вовлеченное в процесс религиозных переживаний, для наиболее полного выражения овладевшего им экстаза, — этого постоянного спутника церемоний всех древних культур, — старалось использовать в едином религиозном действе все известные ему формы эстетического воплощения овладевших им эмоций. И, как следствие такой телеологической структуры песни, последняя, по началу, неразрывно была связана с жестом и музыкой, и в силу специфических особенностей языка, являющегося самым мощным орудием познания, — стала ядром, стержнем обрядового акта.

Историческая поэтика, изучая строение первобытной песни, установила главный ее признак: *хоровое* ее исполнение. У истоков

песни, правда, уже смутно вырисовывается роль солиста, но постепенное усложнение и развитие песни идет, главным образом, до пути *антифонии*, т.–е. переменного пения двух хоров. Антифонизм определяет собой структуру древне–еврейских и древне–греческих песнопений, при чем не исключена возможность, что зарождение его связано с участием в обрядах женщин и мужчин, составляющих два отдельных хора. При этом песня строилась так, что один хор отвечал другому, захватывая часть пропетой другим хором строфы. Дальнейшее развитие песни повело к выделению певца, что знаменует собой создание таких песен, которые уже не были чисто обрядовыми: обособившись от безличного хора (но все еще оставаясь безыменным), певец вывел песню на ту широкую дорогу, которой идет ее развитие в современной нам народной поэзии, зародившейся в те времена, когда безыменные слагатели закрепили свое обособление от хора созданием несвязанных с культом форм: песни героического эпоса (см. эпос), бытовой, сатирической и др. Но знак обрядового, еще дохристианского происхождения песни лежит и на всех остальных видах, явственно отмечая не только песни героического эпоса, но и современные народные. В этом отношении весьма показательно, что даже по истечении трехсот лет со дня принятия у нас христианства, церковная литература возбраняла петь песни, ибо такое занятие считалось навождением дьявольским (Буслаев. Ист. оч. русск. нар. слов. и иск. т. II стр. 69), при чем церковному v◎to подлежали песни мирские, т.–е. народные песни. Этот характер народной песни, выросшей из дохристианской мифологии, обратил внимание еще до

гонений на песню у нас и в Западной церкви, после Толедского собора (в VI в.) объявившей народную песню антихристианской. Героический эпос — самое ценное с художественной стороны в народной песне — у всех, народов несет печать языческой эпохи. Славянские героические (юнацкие) песни: Марко королевич, Секула, Угрин Янко, Косово, у нас Илья Муромец, Добрыня, Алеша, Садко. Дюк, Поток, Соловей

582

Буд, Чурило, Михаило и др., германские "Беовульф", "Кудрун", "Нибелунги", исландская Эдда, финская Калевала и пр. и пр. — все они проникнуты дохристианской мифологией, являющейся скелетом народной героической песни. Теми же элементами языческого мировоззрения проникнуты и народные бытовые песни — наши колядки, щедровки, свадебные, веснянки, царинные, купальские, зажиночные, подблюдные и некоторые образцы провансальской поэзии, напр., поэма, сложенная в XI в., содержание которой заимствовано у Боэция.

Народная героическая песня, развившаяся в средние века и на западе получившая столь художественную обработку, в так наз. провансальской поэзии, в форме **chansons de geste** в настоящее время почти всюду приходит в упадок: ныне только на Балканах — в Черногории, Боснии, Сербии — слагаются новые песни этого типа, исполняемые вместе с ранее сложенными под звуки однострунной скрипки (гусле). Это явление, явно как и разительное ослабление народного творчества в создании песен других видов — бытовых, эротических и пр., констатируемое исследователями народной поэзии, находит себе объяснение. Методологическое указание для разрешения проблемы об упадке народной песни в настоящее время, дается, напр., Потебней (Из Зап. по теор. слов. стр. 138): "Народная поэзия и литература служат представителями двух различных состояний человеческой мысли, которые относятся друг к другу, как степени предшествующая и последующая". Развитие письменности, знаменующее непрерывный рост цивилизации и сопутствующее углублению социальных различий между группами, входящими в нацию — процесс, гибельный для народной песни. С одной стороны "происходит различение между urbanum и rusticum paganum между большим городом и провинцией, деревней, между цивилизованными классами и грубой чернью, несовместимое со всенародным поэтическим творчеством" (Пот. ib. 141). А с другой — закрепление художественного слова в письме, тот необходимый отбор изобразительных средств, какой имеет

583

место в литературе, как основной принцип теории индивидуального творчества, знаменует собой следующий шаг человека по пути углубления познания. И в этом смысле письменная поэзия, в частности песня искусственная, играет ту же роль в организации нашего сознания, какую играет язык, с той только особенностью, что в письменной поэзии еще более нагляднее проступают черты, определяющие организующую роль языка (см. язык). И как следствие — народная песня — поэзия устная — вытесняется песней искусственной. Эта последняя немыслима вне письменности. Авторы искусственной песни — Макферсон, Берне, Мериме, Беранже, Уланд, Кольцов и др. — заимствуют у народной песни характерные для последней приемы художественной обработки слова и стремятся затушевать знаки своей индивидуальности. Иногда им удается сего достигнуть, как, напр., Макферсону в Оссиановых песнях.

БИБЛИОГРАФИЯ: Пыпин — История русск. этногр. 1890—1, История русск. литер. 1898; Буслаев. Народная поэзия. 1887. А. Веселовский — Историч. поэтика, т. I. Потебня — Из зап. по теор. слов., 1905. Объяснение малор. и сродн. нар. пес., т. I и II. 1887. Child. Englisch and scottisch pop ballads (англ). Jeanroy Les origines de la poesie lyrique en France (франц.). Kogel. Gesch. d. deutsch litt (герм).

Евгений Ланн.

ПИЗМОН (Pizmon) вероятно от псалом, др. евр. духовное стихотворение с обязательным повтором (рефрен). По исполнению сходство с греческ. антифоном (противогласник). Форма интересная с точки зрения требования народной поэзией рефренов.

ПИРРИХИЙ в греческом стихосложении представлял собою стопу в два кратких слога. В некоторых случаях один из этих слогов имел несколько большую долготу, чем другой (позднее, может быть, и зачатки ударности), долготу, которая не могла быть выражена целой морой; такой пиррихий назывался иррациональным; по существу своему пиррихий не есть стопа, и нельзя себе представить стихотворения,

написанного пиррихиями: он может встречаться либо в логаэдических размерах, либо в случае стяжения. О пиррихиях в русском языке впервые заговорил еще Тредьяковский, отметивший, что не все стопы русского двудольника имеют одинаковое ударение, и указавший на аналогию между греческой стопой того же имени и “пропуском” ударения в русском “ямбе”

как, например, в строке “В красе негаснущих страстей”, где пропущено ударение третьей стопы, т.–е. на третьей стопе осталось его ритмическое ударение и нет словарного. Это явление называется полуударением, ускорением, пиррихием, но, конечно, не имеет ничего общего с греческим пиррихием. Так как в нашем “ямбе” мы имеем ряд разнообразных ударений (по силе ритмической), то полуударения в общей экономии стиха имеют сравнительно малую значимость, ибо заглушаются ведущими строку диподическими и колоническими ударениями. На изохронизм стоп ускарения не влияют, поскольку не разрушают диподии; строки же, разрушающие диподию (как “Кочующие караваны”), разрушают вместе с диподией и самый характер стиха, передвигая диподическое ударение на несоответствующее ему место. Но так как русский стих вообще допускает самые разнообразные отступления, то и это разрушение (разумеется, в ограниченном количестве) особо неприятного впечатления не производит, тем паче, что эти–то строки имеют характер и трибрахованного трехдольника, т.–е. метрически правильного другого размера. На основании статических подсчетов ускорений Белый произвел своеобразное обследование русского стиха, пробудившее интерес к таким обследованиям и давшее некоторые элементарные сведения об эволюции русского стиха.

С. П. Б.

ПИРРИХИОДАКТИЛЬ (pyrchichio–dactylus) пятисложная стопа, представляющая собой соединение пиррихия (∪∪) с дактилем (–∪∪). Схема:

∪∪–∪∪;∪∪–∪∪.

ПИСАТЕЛЬ. Все писатели–поэты приходят в мир со своими песнями

и сказаниями о жизни и уходят, не открыв своего настоящего лица. То, что мы обычно знаем о писателях, говорит нам больше об их литературном и социальном родстве, но очень мало, или почти ничего — об их т. наз. “писательской сущности”. Эта последняя от нас скрыта и, главным образом, потому, что скрытым от нас является творческий процесс писателя. Его осветить пока не удалось ни ученым, ни самим носителям его, писателям–поэтам. Правда, писатели в своих автобиографиях, дневниках и записных книжках пытаются подойти ближе к проблеме о своей сущности. Отдельные эпизоды из своей творческой жизни они хотя и выявляют, но исследователь бессилен по этим эпизодам восстановить полную картину творческого процесса — до того субъективны они и не поддаются

обобщению. Творческий путь писателя вне поля его наблюдений: он начинается за пределами сознания.

“Вот настоящий путь (творческий), чтобы человек не знал, что он думает. Все тогда как бы подарено”. Эти слова принадлежат не кому другому, как Гете, которому мы, быть может, больше чем кому–нибудь обязаны самыми основными данными о творческих состояниях.

Таким образом, не претендуя в предлагаемой статье разрешить проблему о сущности писателя, попытаемся лишь отметить те более или менее характерные свойства его психики, которые выделяют его из общечеловеческой массы.

В глубокой древности вокруг поэта создаются легенды, и дар слагать песни (поэт — происходит от греческого слова и означает слагатель, формовщик и т. п.) считают даром богов.

“Музы, — повествуются в одном греческом мифе, — изливают росу на уста властителей, которых взыскали с колыбели, и из уст их потом выходят слова сладкие, что мед”.

“Я могу спеть всякую песню, — говорит Кара киргизский певец: — Бог послал мне в сердце дар песни, так что мне искать их нечего, все выходит из меня, из нутра”. (А. Веселовский — Поэтика т. I.).

А в библии поэт Исаия назван посланником божьим, к которому глас с неба воззвал и приказал идти в народ бичевать его пороки и зло.

И всякий раз, когда человеческая мысль в истории сворачивала с пути положительных знаний, и погружалась в мистические недра, она видела в поэте существо высшего порядка, совершеннейшее создание бога и природы. Так было с романтиками, сменившими “ложноклассиков” в литературе, для которых поэт был ученый. Ради поэта, думали романтики, и создана жизнь на земле, чтобы она могла найти свое отражение в его творческом “я”.

В часы вдохновения поэт узнает все то, что было, что будет, говорили они.

“Поэт должен отрешиться от всякой почвы, он созерцает мир сверхчувственный, он безумец” (Новалис).

Современная научная мысль от старых легенд о происхождении поэтического дара отвернулась. Поэтическое дарование она рассматривает, как одну из обычных духовных способностей человека.

“Между поэтом и не–поэтом существует количественное, а не качественное различие, говорит Р. Мюллер–Фрейенфельс. Поэт от остального человечества отличается интенсивностью переживаний и способностью их выражать в родственных чувствам образах — символах. Вдохновение поэтическое нужно рассматривать только как повышенную сильную форму переживания, оно свойственно также ученым и религиозным вождям” (см. его “Поэтику”).

Д. Н. Овсяннико–Куликовский художника определяет так: “Это тот из нас, кто ловит образы, данные в обыденном мышлении”. Для нас, — замечает он, — образы, данные в обыденном мышлении, только средство осуществления и функционирования нашей речи–мысли, направленной на текущие потребности жизни. У них (т.–е. у художников) эти образы, служа той же цели, незаметно выделяются, обособляются, освобождаются от служения ближайшим потребностям мысли и, получая самостоятельное значение и особую разработку, приноравливаются уже к другой цели — к познанию жизни и психики человеческой”.

(“Наблюдательный и экспериментальный методы в искусстве”. — Вопросы теории и психологии творчества, сб. статей).

Не входя в оценку приведенных здесь взглядов, укажем лишь, что они сходятся в своем определении поэта–писателя, рассматривая его как человека незаурядного, исключительного. Правда, как все люди, писатель зависит от социального уклада той среды, в которой вырос, жил и творил. Среда дает определенный уклон его мировоззрению и заставляет так, а не иначе перерабатывать воспринимаемый жизненный материал. Поэтому не случайно деление писателей по общественным симпатиям и группировкам. В зависимости от времени, от сопутствующих писателю в его жизни социальных пертурбаций, в его творчестве будут преобладать те или другие мотивы.

К тому, чтобы писатели были борцами–подвижниками, мы привыкли, особенно у нас в России. Русские писатели были всегда там,

Где горе слышится,
Где тяжко дышится.

А вся русская литература в целом не переставала быть общественной трибуной, с которой клеймилось позором зло действительности, за что не одна писательская жизнь оборвалась раньше времени.

И на Западе писатели боролись с реакцией. Гейне, Гюго, Зола, и другие мировые писатели были одновременно величайшими борцами за

справедливость. Тем не менее, как общее психологическое явление, можно констатировать преобладание элемента созерцательности, располагающей к пассивности в жизни, в натуре писателя. Приэтом, разумеется, надо помнить, что всякое художественное произведение есть проявление особого рода активности писателя.

В момент творчества писатели, поэты — активнейшие среди людей.

Мобилизуя все силы своей души, писатели ведут тогда ожесточенную войну за преодоление будничных шаблонных слов, в которые не идут вдохновенные мысли. И даже после того, когда писатель, казалось, нашел уже новые слова, "одеяние стиля" для своего поэтического

588

замысла, и тогда он не успокаивается. Начинаются опять поиски за формой, "муки слова". Оттого всю жизнь писатель пишет одну каигу, как говорит Флобер, — что не может никак выразить свой основной образ мира, неотступно преследующий его.

Как сердцу высказать себя,
Другому как понять тебя.
Поймет ли он, чем ты живешь.
Мысль изреченная есть ложь.

Знает и чувствует каждый поэт вместе с Тютчевым, что "мысль изреченная есть ложь", но не может примириться. И борется он без конца, чтобы "рассказать свою душу", чтобы разгрузиться от бремени своих сильных переживаний. Не находя же себе выхода, мысли всей своей огненной стихией обрушиваются на сердце поэта, сжигая в нем веру и надежду. Замыкается тогда писатель в себе, погружаясь в нестерпимое молчание. И кажется ему мир пустыней, по выражению Флобера, в которой никто никого не понимает (см. "Муки слова" А. Горнфельда. Вопросы теории и психологии творчества, сб. статей).

Так писатель расходует свои силы на творческие акты и мало их остается у него, чтобы мог он быть участником в жизни.

— Я изнемогаю от усталости всегда изображать человеческое и никогда не принимать в нем участия. Разве художник вообще человек... Кто живет, тот не работает, и чтобы стать творцом, надо умереть, — говорит устами героя рассказа "Тонио Крегер" Томас Манн.

"На какое печальное, случайное и бедственное существование обрекает себя всякий, — замечает в своей биографии–характеристике Бодлера Теофиль Готье, — направляющийся по тому скорбному пути, который зовется литературной карьерой. С этого дня он может себя вычеркнуть из

числа людей: всякое действие у него прекращается, он только зритель жизни. Всякое ощущение становится у него объектом анализа. Невольно он раздваивается и, наблюдая как бы нечто для него внешнее, становится соглядатаем самого себя".

О Л. Н. Толстом Софья Андреевна

589

Толстая рассказывает в своих записках следующее: "Сидел он раз у окна задумавшись и смотрел на все происходившее на улице: вот ходит будочник, кто он такой, какая его жизнь? А вот карета проехала, кто там и куда едет и о чем думает, и кто живет в этом доме, какая внутренняя жизнь их. Как интересно было бы все это описать, какую можно было из этого составить интересную книгу"...

Приведенный эпизод из жизни гениального писателя характерен не только для него.

Все писатели с исключительной жаждой устремляют свои взоры на окружающий их мир. Но созерцая этот мир, писатель одним простым наблюдением не ограничивается. Из всего виденного он выбирает только 1/100.000, по выражению Л. Н. Толстого, что всего больше соответствует его внутренним состояниям (см. Воплощение) — это труд, который требует колоссальнейшего терпения (Талант — это терпение, говорит Бюффон).

У простого смертного не может его хватить.

Оттого так непохожа жизнь писателя на жизнь простого смертного и бедна внешними событиями. Недаром Флобер, наиболее типичный в этом смысле писатель, на просьбу прислать свою автобиографию ответил:

— У меня нет никакой биографии.

Личные радости и горести, выпадая на долю писателя, никогда не поглощают его целиком, как это случается с простыми смертными. Вспыхивая в душе писателя, они приводят в движение всю творческую его организацию. Писатель тогда забывает себя.

Творческое воображение дорисовывая и углубляя его переживания, лишает их личной субъективной окраски, так что и в эти минуты писатель не участник жизни. Точно все переживания для того и возникают в душе поэта, чтобы он мог о них рассказать миру, как об этом с иронией говорит А. Пушкин:

Постигнет ли певца волненье,
Утрата скорбная, изгнанье, заточенье,
"Тем лучше", говорят любители искусств.

590

"Тем лучше", говорят любители дум и чувств.

И нам их передаст.
(Из “Ответа Анониму”).

Но не только тем отличается писатель от простого смертного, что умеет как–то поддаваться своим житейским переживаниям, не растворяясь в них, что готов принести в “жертву Аполлону” самое близкое и единственное. Об этом прекрасно повествуется в рассказе “Овальный портрет” Эдгара По.

В то время, как простой смертный испытывает на себе дыхание “житейских бурь” лишь тогда, когда они проносятся, задевая его, писатель чувствует их дважды: в первый раз слабее, ибо, как мы указали, он зритель жизни, и второй раз очень сильно во время творческого акта. Вот почему Л. Н. Толстой в беседе с А. Гольденвейзером сказал, что “он часто сильнее чувствует не пережитое им действительно, а то, что он писал и переживал с людьми, которых описывал”, — т.–е. свои собственные переживания, но только отлитые в поэтические образы, после их преображения в мире его фантазии. Подобное воссоздание переживаний, правда, знакомо каждому человеку: в воспоминаниях и сновидениях минувшее проходит перед ним. Но, всплывая на поверхность сознания, эти образы минувшего способны лишь на миг увлечь человека, и затем, словно пена на гребне волны, исчезают бесследно. Между тем, как образ минувшего, захватив поэта, не покидает его уж до тех пор, пока не найдет своего воплощения в творческом акте.

“Во время творчества идей, звуков, образов, — говорит Короленко, — писатель становится несколько выше средней личности. Он как бы удаляется в маленькую горную часовенку, отгороженную от наших будней”.

За порогом этой “часовенки” он сбрасывает свои будничные одежды, пропитанные запахами повседневности, убивающими непосредственное творческое восприятие жизни и людских отношений. Освобожденный — он легко проникает в тайники человеческой души. Перевоплощается. В этом, возможно, ему помогает та неизрасходованная на

участие в жизни энергия, которую он сберегает, как зритель жизни.

Определяя так писателя, мы должны подчеркнуть, что косвенно писатель всегда участник жизни, т. к. каждое его произведение производит соответствующий эффект в том обществе, где оно появляется. Кроме того, слупой, когда писатель оставляет свой наблюдательный пост и кидается в битву общественной жизни, наравне со всеми смертными, нередки, но тогда он только нам облегчает задачу по определению его социальной сущности, ибо, как участник жизни, он всегда ярче является сыном своей эпохи, класса.

Душа поэта не может вместить в себе по закону как бы психической непроницаемости и волю к участию в жизни, и волю к творчеству. Становясь же в ряды активных членов общества в прямом смысле, писатель заглушает в себе свой художественный талант, перестает следовательно быть для нас загадкой, оттого легче уловить тогда его социальную сущность. Что нельзя одновременно быть и участником жизни и поэтом–творцом, об этом очень убедительно говорит в своем "Дневнике" В. Короленко — писатель, отдавший много энергии и лет общественной деятельности.

"Художественный талант должен органически расти, отстаиваться, так сказать, как чистый кристалл. С того времени, как человек сознает себя, — начинается постепенное нарастание художественного темперамента и оно должно итти непрерывно. Я же, хотя меня и называют молодым беллетристом, начинаю свою карьеру уже за 30 (мне теперь 34 года), и хотя с детства я мечтал о литературе, но после целый период прошел для меня в иных увлечениях, в иных впечатлениях. Это не беда конечно, но дело в том, что в этот период я перестал даже *"относить все явления к их изображению"* (курсив наш — Э. Л.), что всегда инстинктивно делал раньше, и что, по верному замечанию Флобера, есть непременный признак художественного настроения. Среди замутившихся, т. сказать, "вихрящихся" условий нашей современности, многие у нас подверглись тому же процессу. Я знал очень многих талантливых

молодых людей с сильными задатками художника, которые направляли все силы души в другую сторону, а художественные инстинкты подавляли и глушили.

Таким образом проходили полосы жизни, которые нарушали целостность развития, и кристалл (возвращаясь к этому сравнению), получивший основание и верхушку, в средней части остался аморфным". ("Отрывки из Дневника", 1887 г. — Вопросы теории и психологии творчества, т. 8).

В эпоху кровавой схватки классов, в период гражданской войны, когда все силы и энергия целого коллектива расходуются на борьбу, невозможно поэтому и процветание искусства.

"Неверно, — указывает Л. Троцкий, — будто искусство революции может быть создано только рабочими. Именно потому, что революция рабочая, она слишком мало рабочих сил освобождает для искусства. В эпоху французской революции величайшие произведения, прямо или

косвенно отражавшие ее, творились не французскими художниками, а немецкими, английскими и другими.

Так, национальная буржуазия, которая непосредственно совершала переворот, не могла выделить достаточно сил, чтобы воспроизводить и записывать его ("Партийная политика и искусство", — Литература и революция, Л. Троцкий.).

"В до–революционную эпоху и в первый период революции пролетарские поэты относились к стихосложению не как к искусству, имеющему свои законы, а как к одному из способов пожаловаться на тяжкую участь или проявить свое революционное настроение. К поэзии, как к искусству и мастерству, поэты подошли лишь за последние годы, когда ослабело напряжение гражданской войны" ("Пролетарская культура и пролетарское искусство" — там же).

В заключение необходимо отметить, что художественный талант не требует, однако, чтобы носитель его был бесстрастным созерцателем в жизни. Не все, что писатель созерцает, он потом творчески воспроизводит. Очевидно, лишь те явления жизни могут стать объектом изображения, которые в той или другой

форме захватывают душу писателя, оставляя в ней известный след. А это возможно только тогда, когда писатель активно созерцает явления жизни. Вне активного созерцания немыслимы были бы вообще какие–либо "внутренние состояния" — переживания и настроения поэта, а следовательно и самое творчество его. Гете, этот "бесстрастный олимпиец", даже и он говорил, что "не сочинял и не высказывал того, что его не мучило и не жгло". Итак, писатель — зритель жизни, но зритель, у которого созерцание всегда активно. Чем крупнее талант художника, тем он больше и дальше видит в жизни (отсюда поэты–пророки), сильно переживает, тем больше он активен. Но активность свою он осуществляет через художественные произведения: в этом основная черта, отличающая поэта и не–поэта.

Э. Лунин.

ПИУТ. (*Пиутим*) или Пиют (Пиютим). Имея греческое происхождение, сохранился в еврейской духовной поэзии, где имеет значение *гимна.* Более широкое значение термина *Пиут* — вымысел, поэзия. В духовной еврейской поэзии встречаются П. различных видов: в форме акростихов (алфавитных и др.), в форме глоссы с библейским текстом в начальной строфе, в форме двухстишных и трехстишных строф. По темам тоже различны.

И. Р.

ПЛАВНЫЕ СОГЛАСНЫЕ. Сонорные (см.) согласные *л* и *р* разных видов. При произношении *л* кончик языка упирается в десны или верхние зубы, но по бокам или с одного боку остается проход для выхода звучащего воздуха. Чем шире такой проход, тем звук *л* тверже, и чем уже, тем мягче. Русское *л* твердое является очень открытым, осложненным кроме того велярной артикуляцией (см. Веляризация), а *л* мягкое (*люди* и пр.) — очень закрытым; т. н. "европейское" *л*, обычное в европейских языках (напр., франц., немецк. и др.) — закрытое, но менее закрыто, чем в русском яз. Звук *р* бывает разных видов: 1. *р зубное* получается от дрожания

под напором выдыхаемого воздуха прижатого к верхней десне кончика языка; таким является обычное русское *р*, твердое и мягкое; 2. *р* задненёбное или картавое, известное м. пр. во франц. яз., получается от дрожания язычка, которым заканчивается сзади мягкое нёбо. Кроме этих двух видов *р* существует также *р* губное, являющееся не сонорным, а шумным (см.) звуком, звонким (напр., в междометии "брр...") или глухим (напр., в том слове, которым останавливают лошадей: "тпру"), и получающееся от дрожания сжатых губ под напором выходящего воздуха.

ПЛЕОНАЗМ — приток слов, при остановленности смысла, включенного в них. Простейший тип — т. н. тавтология (тождесловие): например, "*душа* есть совокупность *душевных* явлений" или "*свет* — колебание *световых* частиц" (из учебников 90–х гг.).

Но при гибкости современного синтаксиса и богатстве синонимов, тавтологии легко избежать, делая плеоназм из явного скрытым: у современных писателей он, обычно, превращается из тавтологии в *накопление синонимов.*

Устная речь, вследствие невозможности "переслушивания" ее, всегда менее компактна, чем речь письменная, допускающая перечитывание.

Поэтому в так называемой реторике, искусстве устной речи, вполне допустима т. н. *амплификация*, распространение, повторность и синонимичность слова. Но и здесь скрытый плеоназм требует осторожности и умеренности в пользовании им. Цицерон заявляет ("**De Oratore**"), что самый молчаливый из людей — оратор. Но на практике Цицерон сам злоупотребляет плеоназмом, который проникает в плотную ткань его речи в виде все более ширящихся логических пробелов: слова идут — мысль стоит. У Квинтилиана вся речь как бы разжижена: плеоназм неуловим, но он везде.

Возникновение плеоназма в литературе можно объяснить переносом приемов ораторской речи в речь писателя замещением стилистики реторикой. Такова история французской литературы: "француз — говорит Легуве — когда у него есть мысли, спешит изложить

595

их; когда у него нет мыслей, — тоже спешит изложить их".

Являясь своего рода *слоновой болезнию стиля*, от которой слово разрастается, но делается бессильным, плеоназм поражает литературную речь обыкновенно в эпоху, когда все идеи данной культуры или класса *израсходованы:* "от идей слова остались, а от слов, остались буквы" (Саша Черный). И искусство мышления деформируется в искусство слов, а искусство слова (поэзия) вырождается в игру звуком и буквами. В такие эпохи болезнь слова проповедывается, как высшее здоровье, и возникает и разрабатывается особое упадочное искусство: *искусство молчать словами*.

С. Кржижановский.

ПОВЕЛИТЕЛЬНОЕ НАКЛОНЕНИЕ. См. Наклонение.

ПОВЕСТЬ — род эпической поэзии, в русском литературном обиходе противопоставляемый обычно роману, как более крупному жанру, и рассказу, как жанру меньшему по объему. Однако применение этих трех наименований у отдельных писателей настолько разнообразно и даже случайно, что приурочить каждое из них, как точные терминологические обозначения, к определенным эпическим жанрам крайне затруднительно. Пушкин называет повестями как "Дубровского" и "Капитанскую Дочку", которые легко могут быть, отнесены к романам, так и коротенького "Гробовщика", входящего в цикл "Повестей Белкина". "Рудина" мы привыкли рассматривать как роман, и в числе шести романов фигурирует он в собрании сочинений Тургенева, но в издании 1856 г. он включен самим автором в состав "Повестей и рассказов". Своему "Вечному мужу" Достоевский дает подзаголовок "рассказ", между тем, как более короткие

произведения он называет “повестями” (“Хозяйка”, “Слабое сердце”, “Крокодил”) и даже романами (“Бедные люди”, “Белые ночи”). Таким образом, дифференцировать термины, равно как и жанры, ими обозначаемые, только по литературной традиции, с ними связанной, не удается. И все же есть полное основание для установления

596

внутренних границ в пределах родового понятия, подразумеваемого за всеми этими наименованиями. Легче обособляется от понятия повести *роман* (потому уже, что это термин международный), и о нем см. особую статью. Что же касается других эпических жанров, к которым хотя бы расширительно можно приурочивать понятии повести, то о них удобнее говорить вместе в настоящей статье.

Наше слово “повесть” не имеет точного соответствия в других языках. Ближе всего к нему подходит немецкая «**Geschichte»,** употребляемая также очень распространительно. 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 Грале” — «**Conte del Graal**»). Не меньшая спутанность словоупотребления связана и с термином *“новелла”*. В итальянском, 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 по просту «**short story»,** т.–е. краткая повесть. В виду расплывчатости нашего термина “повесть”, и виду того, что одной своей гранью понятие “повести” почти сливается с понятием “романа”, с которым в поэтике связано все–таки более или менее определенное содержание, удобным представляется наметить прежде всего жанровые признаки для понятия противоположного, так сказать, полярного роману, обозначив его как “рассказ”, или “новеллу”. Под повестью же можно разуметь те промежуточные жанры, которые не подойдут точно ни к роману, ни к новелле. Тому есть и принципиальные основания. Дело в том, что внутренние границы в этой области никогда не могут быть с полной четкостью установлены: один жанр слишком родствен другому и слишком легко переходит

597

в другой. А в таком случае целесообразно исходить от крайних пунктов, направляясь к середине, а не наоборот, ибо только так мы достигнем наибольшей отчетливости. Из двух слов "рассказ" и "новелла", как термин, предпочтительнее употреблять второе, уже в силу того, что с ним в нашем языке связано меньшее разнообразие значений, да за последние годы в научный обиход теоретической поэтики именно это слово вошло как технический термин. И на западе теория повести направляется по двум главным руслам: теории романа и теории новеллы.

Попытка определить новеллу только по внешним размерам не достигает цели. Такое внешне–количественное определение дал *Эдгар По*, ограничивая срок прочтения новеллы пределами "от получаса до одного или до двух часов". Более приемлемым является преобразование этой формулы у **W. H. Hudson'a (An Introduction to the study of Literature. London 1915)**, именно, что новелла (**short story**) должна быть легко прочитана "в один присест" (**at a single silting)** Но сам **Hudson** считает, что этого признака недостаточно. Насколько новелла отличается от романа по длине, настолько она должна быть отличаема от него по своей теме, плану, строению, одним словом по содержанию и по композиции. Определение новеллы со стороны содержания, ставшее классическим, записано Эккерманом со слов *Гете*: новелла есть рассказ об одном необычайном происшествии **("Was ist eine Novelle anders als eine sich ereignete unerhorte Begebenheit?")** Развивая это определение новеллы, как повествования об изолированном и законченном в себе событии, *Шпильгаген* выдвигает еще тот признак, что новелла имеет дело с уже сложившимися, готовыми характерами; сцеплением обстоятельств они приводятся к конфликту, в котором принуждены обнаружить свою сущность. Нетрудно видеть, что и такие характеристики не исчерпывают существа предмета. Не только необычайное, но и заурядное происшествие может с успехом быть положено в основу новеллы, как мы это видим, напр., у Чехова, а иногда и у Мопассана, этих мастеров

современной новеллы; с другой стороны, очевидно, что и новелла допускает известное *развитие* характеров, т.–е. конфликт, о котором говорит Шпильгаген, не только может быть вызван уже определившимися характерами, но и в свою очередь повлиять на их преобразование, на их развитие. (Ср. хотя бы такую несомненную новеллу, как "Станционный смотритель" Пушкина). В связи с подобного рода соображениями

определение новеллы переносили в другую плоскость. Так, *Мюллер–Фрейенфельс* (“Поэтика”, русский перевод вышел в Харькове в 1923 г.) ищет сущность стилистического различия между романом и новеллой в способе изложения, передачи (**Art des Vortrags**). Новелле присущ совсем иной темп, иной ритм, иной размер, чем роману. Роман расчитан на книжное чтение, новелла гораздо более приспособлена для устного рассказывания, или, по крайней мере, для прочтения вслух. Уже то, что новеллисты часто вводят в повествование рассказчика, в уста которому вкладывают главный рассказ, показывает, что новелла и по сию пору не потеряла связи с изустным повествованием. Напротив, романы часто излагаются в форме дневников, писем, хроник, словом в форме *написанного*, а не *произнесенного*. Отсюда выводятся и нормы новеллы, как требования ее воображаемых *слушателей*: сжатость композиции, быстрый темп, напряженность действия. Все это сближает новеллу, гораздо более чем роман, с драмой. И, действительно, новеллы гораздо легче поддаются драматической обработке, нежели романы. (Ср., напр., шекспировские драмы, сюжеты которых заимствованы из новелл). Подобную же близость новеллы к драме устанавливает и теоретик современного германского неоклассицизма *Пауль Эрнст* в своей статье о технике новеллы. Существеннейшим элементом в новелле, как и в драме, является ее строение, композиция **(Aufbau).** Роман есть полуискусство **(Halbkunst),** драма — полное искусство **(Vollkunst),** такова же и новелла. Роман допускает разного рода отступления, новелла должна быть сжатой, напряженной, концентрированной.

599

Все эти определения, которые можно было бы умножить и целым рядом других, колеблются между рассмотрением новеллы, как художественной нормы, с двух основных точек зрения. Одни отправляются от ограничения понятия новеллы по материальным признакам, по признакам особенностей ее содержания, темы, сюжета, другие — от ограничения по признакам формальным, стилистическим. Но если стилистические особенности и дают более твердую почву для жанрового определения, то это не значит, что следует вообще игнорировать и вопрос о специфичности новеллного содержания. В самом деле, сюжет, который кладется в основание новеллы, как всякий поэтический материал, заключает в себе уже сам некоторые формальные особенности, которые могут воздействовать на новеллистическое преобразование этого материала и даже определять стилистическую структуру того или иного вида новеллы. Полная характеристика и определение новеллы должны говорить о

материально–формальном единстве в ней. Может быть, слишком общим определением новеллы, но широко применимым, было бы такое: *краткая органическая повесть.* Краткость и указывает на внешние размеры, которые все–таки вовсе устранять не приходится, но в сочетании с требованием *органичности* понятие краткости ведет к требованию *внутренней экономии* в привлечении и обработке повествовательного материала. Другими словами: компоненты (т.–е. составные элементы композиции) новеллы должны быть *все* функционально связаны с ее *единым органическим ядром.* Содержание новеллы может группироваться прежде всего вокруг единого события, происшествия, приключения, независимо от степени его "необычайности"; но также и единство психологического порядка, характера, или характеров, независимо от того, что эти характеры, готовы ли, неизменные, или же развивающиеся на протяжении новеллы, может лежать в основе ее композиции.

Первый тип новеллы можно в общем охарактеризовать, как новеллу приключения, *авантюрную новеллу*. Это — исконный, "классический"

600

тип, из которого исходил и Гете в своем определении. Его, по преимуществу, мы наблюдаем в средние века и в новелле эпохи Возрождения. Таковы, в большинстве своем, новеллы Декамерона. Примером такой новеллы в чистом виде у нас может служить хотя бы пушкинская "Метель". Второй тип новеллы также очень обще можно охарактеризовать, как *психологическую новеллу*. Уже "Гризельда" Боккаччио подходит под это определение. Авантюрный элемент здесь подчинен психологическому. Если "приключение" играет и здесь большую роль, то оно все–таки служит иному началу, которое и организует новеллу: в "приключении" обнаруживается личность, характер героя, или героини, что и составляет главный интерес повествования. Таковы в "Повестях Белкина" уже упомянутые "Станционный смотритель" и "Гробовщик". В современной новелле редко удается строго дифференцировать оба жанра. Занимательный рассказ редко обходится без психологической характеристики, и обратно, одна характеристика без обнаружения ее в действии, в поступке, в событии еще не создает новеллы (как, напр., большая часть рассказов в "Записках охотника"). Исследуя новеллу, нам прежде всего и приходится рассматривать в ней взаимоотношение между тем и другим началом. Так, если у Мопассана мы очень часто наблюдаем *авантюрность* в композиции его новелл, то у нашего Чехова обычно

перевешивают психологические компоненты. У Пушкина в “Выстреле”, в “Пиковой даме” оба начала находятся в органическом равновесии.

Обращаясь теперь к жанру “повести”, как промежуточному между новеллой и романом, можно сказать, что в эту группу следует относить те повествовательные произведения, в которых, с одной стороны, не обнаруживается полного объединения всех компонентов вокруг единого органического центра, а с другой стороны, нет и широкого развития сюжета, при котором повествование сосредоточивается не на одном центральном событии, но на целом ряде событий, переживаемых одним или несколькими персонажами и охватывающих,

если не всю, то значительнейшую часть жизни героя, а часто и нескольких героев (как в “Войне и мире”, “Анне Карениной”, “Бесах”, “Братьях Карамазовых” и др.). Устанавливать нормы композиции для повести поэтому гораздо труднее, да и принципиально не имеет смысла. Повесть — наиболее свободный и наименее ответственный эпический жанр, и потому она получила такое распространение в новое время. Роман требует глубокого знания жизни, жизненного опыта и широкой творческой интуиции, новелла требует особого мастерства техники, это — *артистическая* форма творчества **par excellence**. Но это не значит, что повесть не подлежит эстетическому обследованию. Ее композиция и стиль могут представлять не мало характерных, индивидуальных и типических черт. Она есть также предмет ведения поэтики. Но только изучать повесть, как художественный жанр, нам всегда приходится, исходя из тех норм, какие могут быть установлены для романа и для новеллы. В сочетании и преобразовании этих противоположных (полярных) норм и состоит специфичность повести, как особого жанра. Мастером повести в русской литературе должен считаться Тургенев со своими шедеврами: “Фаустом”, “Первой любовью”, “Вешними водами”.

БИБЛИОГРАФИЯ.

Определения и характеристики повествовательных жанров см. в общих пособиях по поэтике, особенно: **R. Lehman. Poetik. 2. Aufl. Munchen 1919; Rich. M. Meyer, Deutsche Stilislik. 2. Aufl. Munchen 1913; Muller–Freienfels, Poelik 2. Aufl: Leipzig, 1921.** (есть русск. перев., см. выше); **W. H. Hudson, An Introduction to the study of Literature. 2 ed. London 1915.** Также: **H. Keiter und T. Kellen, Der Roman. Theorie und Technik des Romans und der erzahlenden Dichtung, nebst einer, geschichtlichen Einleitung. 4 Aufl. Es en 1921,** Специально по теории новеллы см. статью **Paul Ernst, Zur Technik der**

Novelle в его книге **Der Weg zur Form. 2 Aufl. Berlin 1915.** На русск. яз.: М. Петровский, Композиция новеллы у Мопасана. Журнал "Начало", № 1, П. 1921; А. Реформатский, Опыт анализа новеллистической

602

композиции. М. 1922. Ср. также: В. Фишер. Повесть и роман у Тургенева, в сборнике "Творчество Тургенева". М. 1920. Для ориентировки по истории повествовательных жанров и сюжетов можно указать **J. C. Dunlop, History of prose fiction. A new edition by H. Wilson. V. 1—2. London 1896.**

М. Петровский.

ПОВТОР см. Рефрен.

ПОДЛЕЖАЩЕЕ или *субъект*. Термин П. употребляется в разных значениях, которые не следует смешивать: 1. *психологическое* П. или *субъект суждения* — представление, от которого отправляется процесс суждения; психологическое П. противополагается психологическому сказуемому (см.); 2. *грамматическое* П. или *субъект грамматического предложения* — независимый именительный падеж существительного, обозначающий предмет, являющийся производителем или носителем признака, выраженного сказуемым (см.) в его открываемом в мысли сочетании с этим признаком.

Н. Д.

ПОДРАЖАНИЕ. От заимствования (см.) подражание отличается тем, что там центр тяжести лежит на собственной переработке, здесь же особенно важен элемент сходства. Подражание вытекает из желания приблизиться к образцу, сравняться с ним или превзойти. Особую и обширную область подражаний составляют литературные пародии, преследующие цели осмеяния. Подражание внешним приемам граничит со стилизацией. Лучшие образцы художественных подражаний в русской литературе это Пушкинское подражание Корану и подражание Анакреону. То и другое по поэтичности превосходят подлинник. Обыкновенно же подражания, бывают, конечно, несравненно ниже образца. В подражании Данте Пушкина исследователи (Н. Страхов и друг.) находят вид очень тонкой художественной пародии, где ирония раскрывается только для очень чуткого читателя. Наоборот, подчеркнутая пародия дана в Пушкинской "Оде графу Хвостову". Как пример подражания, имеющего характер стилизации, можно указать

603

на имитацию А. Измайлова “Любовь у русских писателей”. Как и по отношению к заимствованиям, в подражаниях следует помнить, что авторские указания могут быть сознательно лживы. Указывается на источник, чтобы замаскировать себя. Так, Некрасов свое стихотворение “В неведомой глуши” и т. д. назвал “подражанием Лермонтову”, не имея никаких в сущности оснований. Особым видом подражаний могут быть собственные продолжения чужих произведений, независимо от того, остались ли эти произведения незаконченными или продолжение и не ожидается. Но это же может быть и не подражанием, а заимствованием. Майков, взяв четыре строчки Пушкина “Тихо все. В небесном поле ходит Веспер” и т. д., очень мало имитировал Пушкина в своем длинном продолжении. Это пример заимствования. Но Валерий Брюсов в своем продолжении “Египетских ночей” явно старался подражать языку и ритму Пушкина. Это — подражание. До сих пор речь шла о подражаниях открытых. Подражания скрытые далеко не всегда могут быть разграничены с влияниями. Эпигоны всякого значительного писателя под обаянием своего кумира и невольно (влияния) и вольно (подражания) повторяют его. “Жалкими” эти подражатели могут быть названы потому, что не умеют привести в связь и соответствие принятого ими литературного наследия с изменившимися условиями их бытия, сравнительно с бытием их кумира. Нормально, чтобы период подражания был периодом ученичества: подражая, писатель приобретает литературные навыки, которыми впоследствии может воспользоваться более самостоятельно. Но сильные таланты даже в период ученичества и подражания могут показать свое собственное лицо. Так, Лермонтов, будучи почти еще мальчиком, в своем подражании “Кавказскому Пленнику” посмел резко разойтись со своим кумиром Пушкиным в развязке поэмы, как бы исправляя его на свой лад. Польза подражания или, наоборот, ненужность его решается в каждом отдельном случае в зависимости от соотношения творческих сил того и другого автора: подражателя и

его оригинала. Когда создание маленького писателя вызывает подражание со стороны более крупного, для литературы это выигрыш, если же мелкое дарование подражает крупному — для литературы выигрыша нет, а для самого писателя иногда это необходимое упражнение.

Ив. Розанов.

ПОДЧИНЕНИЕ или; гипотаксис (см.). Способ сочетания предложений, указывающий на зависимость одного из них от другого. Последняя может быть, наприм., выражена: 1. частичными словами (см.), указывающими на отношение одного предложения к одному из членов другого предложения; в русском яз. такими частичными словами являются союзы *что, чтобы* и некот. др., указывающие на отношение к глаголу, глагольному слову или местоимению *то* (заменяющему глагольное слово), и относительные слова (см.), указывающие на отношение к существительному (см. Главное предложение); 2. употреблением в зависимом предложении формы наклонения, указывающей на отношение к проявлению действия или состояния, выраженного формой сказуемости такого предложения, не самого говорящего, а субъекта другого предложения; так, напр., в латинск. яз. такое отношение обозначалось формой конъюнктива или сослагательного наклонения, во франц. иногда обозначается формой **subjonctif'**а; 3. порядком слов в зависимом предложении, отличным от порядка слов в независимом предложении, как, напр., в немецком яз., где в независимом предложении глагол ставится на 2–м месте в утвердительной речи и на 1–м месте в вопросительной и повелительной, а в зависимом всегда на конце. В случаях соединения предложений по способу П., предложение, обозначенное, как независимое, наз. главным, а предложения, обозначенные, как зависимые, придаточными (см. Главное предложение).

Н. Д.

ПОЛЕМИКА ЛИТЕРАТУРНАЯ — играла всегда большую роль, в особенности в те периоды и эпохи, когда новый склад жизни приходил на смену старому и новые верования

и убеждения на место прежних. Так, огромная полемическая литература была в эпоху просвещения, в эпоху реформации и ренессанса, у нас в России в шестидесятых годах, в годах девяностых и девятисотых, когда на смену народничеству пришел марксизм, а также в настоящее время. Преследуя чисто боевые задания, П. литература прибегает зачастую к приемам, с объективной точки зрения предосудительными и неоднократно делались попытки определить границы дозволенного и недозволенного в П. литературе. В настоящее время всеми уже разделяется, напр., мнение, что извращение смысла высказываний оспариваемого писателя, недобросовестное сопоставление цитат из его произведений, доносы на него, нападки на его личную жизнь, религию, национальность,

происхождение — все это является приемами, в литературной полемике недопустимыми. Прекрасные образцы полемической литературы дал Карл Маркс.

К.

ПОЛИСИНДЕТОН — см. фигура.

ПОЛИСИНТЕТИЧЕСКИЕ ЯЗЫКИ. Такие языки, в которых существует способ образования слов–предложений из сложения основ отдельных слов; к П. Я. принадлежат языки т. н. индейцев Северной Америки. Пример: слово *нинакаква* в языке ацтеков со значением "я ем мясо" из сложения основ слов *ни* "я", *накатл* (основа *нака)* "мясо" и *ква* "съедать".

ПОЛИТИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ — поэзия "на случай", вызванная тем или иным событием в политической жизни, в определенном месте, в определенный момент. П. поэзия особенно развивается в моменты государственных переворотов, революций, кризисов общественной жизни. Спокойным эпохам она чужда. Яркое выражение П. поэзия получает во Франции, напр., со времени Фронды и до Людовика XV, язвительно отзываясь на все события политической жизни, а также во времена Революции, дав такие образцы ее, как "Карманьола" и т. п. Огромной художественной высоты П. поэзия достигает у Беранже, Барбье, Гюго.

606

В Германии П. поэзия особенно расцвела во время борьбы за независимость и у представителей "Молодой Германии" в 40–х годах XIX века. Образцами П. поэзии в русской литературе могут служить "Клеветникам России" Пушкина, "На взятие Варшавы" Тютчева, «**Ex oriente lux**» Вл. Соловьева, многие стихи В. Брюсова из его "Семи цветов радуги" и "В такие дни", Сологубовские "Стихи о войне", "Скифы" А. Блока, многочисленные стихи "пролетарских" поэтов и проч.

К.

ПОЛОЖИТЕЛЬНАЯ СТЕПЕНЬ. См. *Степени сравнения.*

ПОЛУГЛАСНЫЙ ЗВУК. То же, что неслоговой гласный звук (см. Слог); так нередко наз. неслоговое *и*, обозначаемое в русском письме буквою *й*. В традиционных грамматиках тот же термин применяется иногда ошибочно и к буквам *ъ* и *ь*, хотя они и не обозначают никакого отдельного звука: буква *ь* в нашем письме служит для обозначения мягкости согласного звука (пуст*ь*, мал*ь*чик), а также не в звуковом значении для обозначения

некоторых грамматических категорий (садиться, идешь, мышь), и обе буквы перед буквами *я*, *е*, *ю* для обозначения того, что эти последние надо читать так же, как в начале слова (бью, съем).

Н. Д.

ПОЛУРИФМЫ. — Следя за историей рифмы, видим в разные эпохи у различных народов глубоко различное к ней отношение. Поэзии древних рифма была известна, но употребление более или менее полной рифмы производило на их утонченный слух впечатление антимузыкальное. В произведениях торжественных допускался романский ассонанс, на слух среднего современного европейца вовсе не производящий впечатления созвучия. Более или менее полная рифма сколько–нибудь систематически появляется в поэтических произведениях, долженствующих вызывать эмоции комизма.

Исторически можно проследить, что эволюции рифмы сопутствуют: 1) деградация торжественности и глубины тем, 2) деградация музыкальности, 3) уменьшение количества

стоп в стихе, 4) большая элементарность стоп, 5) упрощенность стиха в смысле отсутствия иперметрии, линометрии, ипостас.

Если провести аналогию между поэзией и архитектурой и роль рифмы уподобить яркости раскраски, проследим полное соответствие между строгой закономерностью архитектурных форм и отсутствием цветной пестроты. Считаем доказанным, что расцветка афинских памятников является поздним явлением, во всяком случае не вытекающим из архитектурного замысла.

Народная поэзия, в частности русская, не знает систематического и полного рифмования. Русская книжная поэзия, поблуждав на разных путях, на рубеже XIX—XX столетий стала явно тяготиться скучной пестротой шаблонной рифмовки, наследством эпохи явного упадка. После революции в области стиха, совершенной символистами, появляются чем дальше, тем чаще ассонансы, консонансы, аллитерации, внутренние, начальные рифмы. К сожалению опыты самых последних лет, давая богатый материал в интересующей нас области, грешат явным обеднением строфики. Достижения каждого из нас в деле оживления рифмы ожидают спокойной, внимательной оценки специальной критики.

Укажу на мои опыты в этой области, названные мною *Полурифмами*.

I тип:

Мы везем, сражаясь с бурей,

Мы везем, кляня судьбу,
Бочки с грузными рублями
В черном брюхе корабля.
Кн. VI, стр. 60.

Лицо твое глазам моим приятно.
Я пояс твой рукой хочу обнять.
Гляди в меня, гляди в меня любовно.
И, может быть, войдет в меня любовь.
Кн. VI, стр. 148.

II–й тип:

Змеей искания я уязвлен.
Я огорчу тебя, тебя, влюбленная.
Мне нужно в склеп поставить много урн.
И раню душу я изменой бурною.
Кн. X, стр. 90.

В тот вечер ворон: кра да кра.
В ту ночь луна всходила красная.

На утро Ксения вошла
В рай отошедшая, желанная.

III–й тип:

На пути моем встала угрюмая тень
И вперила в меня свои очи.
И во мне с того дня непроглядная ночь
И кругом неподвижные тени.
Кн. II, стр. 117.

Не спрашивай, любил ли я другую.
Конечно, нет. Конечно, да.
Не спрашивай: Я счастлив. Я страдаю.
Ответить словом не могу.
Кн. VI, стр. 173.

IV тип, который может быть назван двойными рифмами:

Я ношу стальную маску,
Трепеща от жгучих ласк,
Но увижу чудо–сказку.
На пути моем в Дамаск.
Кн. X, стр. 5.

V–й тип — соединение полурифм с рифмами.

Вспомнил, вспомнил я любимую,
Вспомни властное: Люби.
Вспомнил белое отчаянье

В час, когда зажглась свеча.
И была моя свеча
Пред любовью горяча.
Вспомнил, вспомнил я унылую,
Навевавшую мне сны...
Кн. X, стр. 99.

За ночью, как за синею
Хрустальною стеной,
Блестят подобно инею
Слова души больной.
За ночью, за ночью...
Ах, люди, люди, прочь.
За синею, за синею...
Ах, день. К чему, сгинь...
Кн. XVIII, стр. 12.

Иван Рукавишников.

ПОПУЛЯРНОСТЬ (от латинского слова **populus**, народ) означает 1) общедоступность, понятность широким, народным массам и 2) успех, распространенность среди читательских кругов. Популярность в первом значении слова относится к теории литературы; во втором значении — к истории литературы и социологии.

Популярность, общедоступность литературного произведения зависит, главным образом, от его языка, сюжета и композиции, а также

мыслей и чувств в нем выраженных.

Популярность языка характеризуется отсутствием специальных терминов, иностранных слов, замысловатых оборотов, отвлеченных понятий.

Специальные термины, естественно, не могут быть доступны широким массам и должны быть заменены описательными выражениями или же каждый раз поясняться. Весьма популярный язык Никитина теряет свою общедоступность, лишь только поэт вводит в него специальные термины местного колорита (см. **Couleur locale**); таковы, например, четыре строки из "Купца на пчельнике":

— Давайте, ребята, скорее кадушку! —
Работников крикнув, сказал им купец:
— Да, кстати, сейчас же зажгите курушку
И вместе с ножом не забудьте резец.

К этому четверостишию Никитин делает три примечания, поясняя слова: кадушка, курушка и резец, настолько его язык становится непопулярным, вследствие употребления специальных терминов.

Иностранные слова для сохранения общедоступности речи, по мере возможности, заменяются словами родного языка. Примером языка непопулярного, вследствие применения иностранных слов, могут служить следующие строки из книги стихов Эллиса «**Stigmata**»:

"На каждом знамени иссохшего скелета немые надписи читал смятенный взгляд, на языке, что стал давно владыкой света. Гласила первая: «**Nos sumus – umbra**» там, за ней тянулася еще, прося ответа: «**In nobis nosce te!**» За ней еще очам явилась страшная и вечная загадка: «**Mors — rerum ultima est linea!**» и т. д.

В случае невозможности перевода иностранных слов на родной язык, для сохранения популярности речи, их необходимо заменять описательными выражениями, пояснениями или примечаниями.

Обороты общедоступной речи должны быть простыми и ясными, без особых поэтических фигур и замысловатых украшений. Так, едва–ли можно назвать популярными следующие слова Байрона: "Коль слово "Карнавал" перевести, услышите

610

в нем с пищею мясною надолго безнадежное прости". ("Беппо", VI, 1—3).

Далее, сильно вредит популярности языка употребление отвлеченных понятий, отчетливо сознаваемых только на известной степени культурного развития; общедоступная речь должна оперировать более с представлениями, чем с понятиями, и стремиться к конкретности, удаляясь от отвлеченности. Как пример языка непопулярного, вследствие своей отвлеченности, можно привести следующие положения Гегеля в третьей главе первой книги "Объективной логики".

"Бытие для себя есть, во первых, непосредственно сущее для себя, одно. Во вторых, одно переходит во множество одних — отталкивание; каковое инобытие одного снимается в его идеализации, — притяжение. В третьих, оно есть взаимное определение отталкивания и притяжения, в котором они уравновешиваются, и качество, достигающее в бытии для себя своего завершения, переходит в количество".

Популярный язык должен быть общепринятым, родным по своему составу, простым, ясным, конкретным и образным.

Далее, популярность литературного произведения обусловлена общедоступностью его сюжета, который не должен быть слишком запутанным и сложным. Так, в романах Стэндаля или Достоевского, не только язык, но и самый сюжет настолько богат и сложен, что часто бывает

не под силу среднему читателю; ярким примером непопулярного сюжета может служить повесть Достоевского "Хозяйка".

Кажущимся исключением является сложный сюжет фантастического романа, романа бульварного и романа приключений; однако, общедоступность подобного сложного сюжета объясняется способом его восприятия, так как он не предназначается для усвоения, и сама сложность его должна поддерживать постоянный интерес читателя быстрой сменой разнообразных впечатлений.

Простой, популярный сюжет характерен для многих произведений Льва Толстого, особенно для тех, которые предназначались им для народа и для детей; таков, например,

сюжет рассказа "Алеша Горшок". В отношении популярности литературного сюжета особенно интересно именно творчество Толстого, великого художника, сознательно упрощавшего свои произведения для придания им общедоступности. Значение популярного сюжета в изданиях для народа особенно подчеркнуто деятельностью "Посредника".

Что же касается общей композиции общедоступного литературного произведения, то, прежде всего, план его должен быть отчетливым и стройным; однако, внимание читателя должно быть сосредоточено не на логических доказательствах и умозаключениях, но на чисто художественной, психологически более приемлемой, связи отдельных образов и картин. Так, популярность ораторской речи увеличивается с преобладанием патетической части над диалектической.

Сильно вредят общедоступности литературного произведения ссылки на другие ценности культуры и искусства, научные данные, исторические факты и т. д. По этой причине нельзя назвать общедоступным следующий отрывок из рондо Валерия Брюсова "Ее колени":

Как Суламифи дом — где спит жених,
Как Александру — дверь в покой к Елене,
Так были сладостны для губ моих
Ее колени.

Наконец, отнюдь не содействует популярности особая оригинальность, необычность, утонченность или претенциозность мыслей и чувств, выражаемых в литературном произведении. Простые и ясные мысли и чувства столь же необходимы для литературной общедоступности, как для нее необходим простой, ясный и незамысловатый язык, ибо основным признаком популярности художественного произведения является его

понятность широким народным массам. Вот что говорит по этому поводу Лев Толстой: “Если народный журнал серьезно хочет быть народным журналом, то ему надо только стараться быть понятным и достигнуть этого нетрудно: стоит только пропускать все статьи через цензуру дворников, извозчиков, черных кухарок. Если ни на

одном слове чтец не остановится, не поняв, то статья прекрасная. Если же, прочтя статью, никто из них не сможет рассказать про то, что прочел, — статья никуда не годится”.

Михаил Дынник.

ПОРНОГРАФИЯ буквальное значение слова П. — описание проституции. Поэтому П. назывались даже такие произведения, которые были посвящены борьбе с указанным явлением. Подобные сочинения сами авторы озаглавливали: П., напр., Ретиф де ла Бретонн (1769). С течением времени, однако, многие авторы, в целях выражения протеста против того же явления, сочли нужным давать подробнейшие изображения соответствующих фактов и обстановки и привлекали к ним излишнее внимание. Весьма часто указание на благородство цели произведения служило только уловкой для прикрытия задач иного рода. В виду этого установилось современное значение слова П., как описаний непристойного. В этом смысле к П. относятся, например, многие места в комедиях Аристофана, также в произведениях Катулла, Марциала, Овидия, особенно “Сатирикон” Петрония. Во французской литературе к П. принадлежат средневековые фабльо (см. это слово) многие сцены у Раблэ, сказки Лафонтена, “Орлеанская девственница” Вольтера, “Война богов” и многое другое у Парни, затем некоторые сборники, литературные достоинства которых совершенно ничтожны и которые обязаны распространением исключительно отличающему их характеру П. У нас был известен, как порнографический поэт Барков (кон. 18 в.). Есть произведения этого рода у Пушкина (Гаврилиада, “Царь Никита” и др.), Лермонтова и др. Из остальных сочинений, выделяющихся по П., следует еще назвать три произведения маркиза де–Сад, относящиеся к последнему десятилетию 18–го века. В 19 веке много страниц П. дали представители литературной школы натуралистов, а позднее декадентов. Эпохи общественной реакции, следующие за революциями, создают почву, благоприятную для расцвета порнографии, так как освобождение от сковывающих

613

предрассудков легко переходит в разнузданность в некоторых кругах общества. Особенно богато порнографией французское искусство, русское же искусство, напротив, отмечено скорее духом целомудрия и чистоты.

И. Э.

ПОРЯДОК СЛОВ в словосочетаниях может иметь формальное значение, т.–е. указывать на различные отношения между частями словосочетания. В т. н. аналитических языках (см.) П. С., как формальный признак, имеет преобладающее значение, как, напр., в китайском яз. или, из европейских языков, в нынешнем франц., ср. предложение **Pierre aime Paul** (Петр любит Павла), где отношение между **Pierre** и **Paul** обозначено только П. С.; в русском яз. П. С. не имеет такого преобладающего значения, но не является вполне безразличным; так, в предложении "мать любит дочь" при обычной интонации, как подлежащее, сознается 1–ое слово, а не последнее, в выражениях "хорошая погода" и "погода хорошая" в 1–м случае "хорошая" сознается, как стоящее в атрибутивном согласовании со словом "погода", а во 2–м — в предикативном.

Н. Д.

ПОСВЯЩЕНИЕ — выраженное письменно почетное подношение литературного произведения какому–нибудь лицу, группе лиц (напр., друзьям), народу, стране, учреждению, даже отвлеченному понятию (истине, свободе, прошлому), или памяти лица и проч. Иногда такая надпись приобретает художественные достоинства. Таковы, напр., изумительные строки Блока к его стихам "Снежная маска": "Посвящаю эти стихи тебе, высокая женщина в черном, с глазами крылатыми и влюбленными в огни и мглу моего снежного города". Чаще художественно–выраженные посвящения написаны в стихах. Таковы, напр., П. к поэмам Жуковского, Пушкина, Лермонтова. Почти всегда это — обращения к определенным лицам. Но, напр., у Лермонтова: "Тебе, Кавказ, суровый царь земли, я посвящаю снова стих небрежный; как сына, ты его благослови и осени вершиной белоснежной". (К "Демону"). У Гете П. к Фаусту обращено

614

к образам фантазии **(«Ihr naht euch wieder schisan kende Gestalten»).** У Жуковского замечательное посвящение "Наль и Дамаянти" является по своему характеру самостоятельной законченной поэмой (форма построения которой, быть может, подсказана знаменитым стих. "Сон"

Байрона). Почти в том же роде и другое его замечательное П. — поэмы "Ундина". Иногда в П. дается своего рода характеристика произведения, наприм., у Пушкина в П. к "Евгению Онегину" ("...ума холодных наблюдений и сердца горестных замет").

Встречаются в П. и шутки, остроты. Напр., у Жуковского в П. баллады "Вадим" — (2–й части поэмы "Двенадцать спящих дев"): "Не знаю, дев я разбудил, Не усыпить бы друга".

В П. обыкновенно указываются основания его, — чаще чувство любви, дружбы, признательности, напр., за участие в труде, путем ли советов или иначе.

В прежние времена, особенно во Франции, П. писали в расчете на денежное вознаграждение или покровительство. Происходило что–то вроде торга. Даже такие писатели, как Вольтер, Корнель не брезгали этим. П., в таких случаях, бывали пространны, высокопарны, часто до крайности льстивы. В XVIII веке была целая литература о П. в виде комментариев к ним и пр. У нас в это время были также распространены П. заискивающего или подобострастного характера. Позднее П. стали употребляться реже и уже почти всегда, как выражение подлинных чувств автора.

Иосиф Эйгес.

ПОСЛАНИЕ. — письмо в стихах. Еще Гораций дал образцы таких посланий, имеющих у него то совсем частный характер, то затрагивающих темы общего значения. Особенно знаменито его письмо **De arte poetica** (об искусстве поэзии). Овидий писал послания к жене, дочери, друзьям, Августу, — из места своей ссылки у Черного моря («**Ex Ponto**» также «**Tristia**»). В новые времена послания были особенно распространены во Франции. Первым, кто привлек здесь внимание к этому виду стихотворений, был Маро. Известны его шутливые и галантные

послания из тюрьмы к своему другу и к королю. За ним выделился ряд авторов посланий (Скаррон и др.), но особенно Буало (в конце 17 века), давший двенадцать посланий, написанных под сильным воздействием Горация. В 18 веке прославились послания Вольтера, отличающиеся блеском изящества и остроумия. Он писал их Фридриху II, Екатерине Вел., своим друзьям и врагам, даже вещам (к кораблю) и покойникам (к Буало, к Горацию). Известны были также послания Ж. Б. Руссо, М. Ж. Шенье, Лебрен и других. В 19 веке послания писали П. Делавинь, Ламартин, Гюго и др.

В Англии знамениты четыре послания Попа (начало 18 века), составляющие его "Опыт о человеке", и обработанная им в стихах

переписка Абеляра и Элоизы. В Германии послания писали Виланд, Шиллер, Гете, Рюккерт и мн. др. В Италии известны послания Киабреры, введшего эту форму в поэзию, и Фругони (18 в.).

В русской литературе 18 века послания были также в ходу, как подражания французским. Их писали Кантемир, Тредьяковский, Петров, Княжнин, Костров, Сумароков, Ломоносов (знаменитое письмо в стихах Шувалову: "О пользе стекла"), Капнист, Фонвизин ("К слугам моим"), Державин и мн. др. В первой половине 19 века были также распространены послания. "Мои пенаты" (1812) Батюшкова (к Жуковскому и Вяземскому) вызвали ответ Жуковского: "К Батюшкову", а затем (в 1814 г.) и подражание Пушкина "Городок". Замечательны еще послания Батюшкова: "К Д–ву", "К Н.", "К Жуковскому". Из посланий Жуковского замечательнейшие: к Филалету, к нему же: А. И. Тургеневу, Марии Федоровне ("отчет о луне" — два посланья), Вяземскому, Воейкову, Перовскому, Оболенской, Самойловой и др. Во многих из этих посланий Жуковский поднимается на вершины своего творчества. Знамениты многочисленные послания Пушкина: к Жуковскому, Чаадаеву, Языкову, Юсупову (к Вельможе), Козлову, "В Сибирь" декабристам, ряд любовных посланий; еще — "К Овидию". У Лермонтова послания: Хомутовой, "Валерик" и др. У Козлова одни из лучших стихотворений:

послания Жуковскому, Хомутовой ("Другу весны моей...") и нек. др. Далее послания писали Баратынский, Тютчев (главным образом, из отдела политических стихотворений), А. Толстой (И. Аксакову и ряд юмористических), Майков, Фет, Полонский, Некрасов, Надсон.

После Пушкинской эпохи послания перестают быть излюбленной формой поэзии, а теперь, если изредка встречаются, то как подражания стилю той эпохи (Вяч. Иванов и нек. др.).

Иосиф Эйгес.

ПОСЛЕСЛОВИЕ — дополнение к законченному литературному произведению, имеющее характер рассуждения, личных признаний и соображений автора, выраженных им по поводу своего произведения. Примером может служить "Послесловие" к рассказу Льва Толстого: "Крейцерова Соната". Послесловие следует отличать от эпилога (см. это слово).

И. Э.

ПОСЛОВИЦЫ – краткие народные изречения применительно к различным явлениям жизни, часто составлены мерной речью. Пословицы обычно состоят из двух соразмерных частей, рифмующихся друг с другом. Нередко украшены они аллитерациями и ассонансами; иногда основаны на звукоподражании. Многие из пословиц засвидетельствованы памятниками древней письменности (Летописи, Слово о Полку Игореве XII в., Моление Даниила Заточника XIII в. и т. д.). Специальные рукописные сборники их известны уже с XVII в. Происхождение пословиц крайне разнообразно. Часть бесспорно заимствована из переводной литературы (напр., из древних сборников изречений — т. н. "Пчел"), часть из родной литературы (в новое время стихи из "Горя от ума", из басен Крылова вошли в пословицу), большая же часть восходит к устной древней традиции, иногда индоевропейской. Многие пословицы порождены историческими событиями, или явлениями старого общественного быта. Есть пословицы с явными еще отголосками языческой поры (напр., "взял боженьку за ноженьку, да и об пол"). В основе некоторых пословиц лежит какой–нибудь рассказ, басня,

сказка (ср. "битый небитого везет"). По содержанию своему пословицы также крайне разнообразны, нередко даже весьма противоречивы.

К пословицам близко стоят *поговорки*. Это — короткие народные изречения, лишенные однако присущих пословицам обобщающего смысла и поучительной тенденции.

БИБЛИОГРАФИЯ.

П. К. Симони. Старинные сборники русских пословиц, поговорок, загадок и пр. ◎VI—◎VIII ст.ст. СПБ. 1899. *В. И. Даль.* Пословицы русского народа. М. 1862. То же СПБ. 1879. *В. Н. Иллюстров.* Жизнь русского народа в его пословицах и поговорках. Изд. 3. М. 1915. Из исследований: *А. А. Потебня*. Из лекций по истории словесности. Басня, пословица, поговорка. Харьков. 1884.

Юрий Соколов.

ПОЭЗИЯ И ПРОЗА. Есть внешнее, формальное различие между поэзией и прозой, и есть между ними различие внутреннее, по существу. Первое состоит в том, что прозе противополагаются стихи; последнее — в том, что прозе, как мышлению и изложению рассудочному, противополагается поэзия, как мышление и изложение образное, рассчитанное не столько на ум и логику, сколько на чувство и воображение. Отсюда понятно, что не всякие стихи — поэзия и не всякая прозаическая

форма речи — проза внутренняя. Когда–то в стихах излагались даже грамматические правила (напр., латинские исключения) или арифметические действия. С другой стороны, мы знаем “стихотворения в прозе” и вообще такие произведения, написанные прозой, которые являются чистейшей поэзией: достаточно назвать имена Гоголя, Тургенева, Толстого, Чехова. Если иметь в виду только что упомянутое внешнее различие, то интересно будет указать, что слово *проза* происходит от латинского **prorsa**, которое в свою очередь представляет собою сокращенное **proversa**: **oratio** (речь) **proversa** обозначало у римлян речь сплошную, заполняющую всю страницу и свободно устремляющуюся вперед, тогда как стих занимает на страницах лишь часть каждой

строки и, кроме того, в кругообороте своего ритма постоянно возвращается вспять, обратно (по латыни — **versus**). Надо, впрочем, заметить, что о свободе прозаической речи можно говорить лишь условно: на самом деле проза тоже имеет свои законы и требования. Пусть в отличие от поэзии (в смысле стихов) художественная проза не знает рифмы и ритмической размеренности стоп, — все–таки и она должна быть музыкальна, и она должна угождать тому, что Ницше называл “совестью уха”. Недаром тот же Ницше советовал над двумя строками прозы работать как над статуей; ваятелю уподоблял он писателя. Да, ваятелем и музыкантом должен быть творец художественной прозы: она в лучших образцах своих пластична, выпукла, скульптурна, и она же пленяет стройностью своего звучания; прозаик, если только он — поэт, слышит слово как проявление мирового ритма, как ноту “музыки божией” (по выражению Полонского). Когда проза слепо подражает стихам и становится тем, что непочтительно, но верно характеризуют как “рубленную прозу”, то это эстетически нестерпимо, и этим она как бы наряжает себя в павлиньи перья; но какая–то особая гармоничность и симметричность, особая последовательность слов, несомненно, прозе свойственна, и тонкий слух это чувствует. Поэт прозы воспринимает слова, как особи, и он ощущает нервное и трепетное, горячее и гибкое тело слов; оттого и фраза у него имеет свою физиономию, свой рисунок и свою живую душу. Переходя к более важному — внутреннему отличию прозы от поэзии, обратим внимание на то, что проза служит науке и практике, тогда как поэзия удовлетворяет нашей эстетической потребности. Вот школьный пример, уясняющий эту разницу: описание Днепра в учебнике географии и описание Днепра у Гоголя

("Чуден Днепр"...). Прозе нужны отвлеченности, схемы, формулы, и она движется по руслу логики; напротив, поэзия требует картинности, и в живые краски претворяет она содержание мира, и слова для нее — носители не понятий, а образов. Проза рассуждает, поэзия рисует. Проза суха,

619

поэзия взволнована и волнует. Проза анализирует, поэзия синтезирует, т.–е. первая разнимает явление на его составные элементы, между тем, как вторая берет явление в его целостности и единстве. В связи с этим поэзия олицетворяет, одухотворяет, животворит; проза же, трезвая проза, родственна мировоззрению механистическому. Только поэт, Тютчев именно, мог почувствовать и сказать: "Не то, что мните вы, природа; не слепок, не бездушный лик: в ней есть душа, в ней есть свобода, в ней есть любовь, в ней есть язык". Прозаики — вот те, к кому обращается Тютчев, те, кто мнит, что природа бездушный механизм. И не только к Гете, но и ко всякому поэту можно отнести эти яркие и выразительные стихи Баратынского: "С природой одною он жизнью дышал, ручья разумел лепетанье, и говор древесных листов понимал, и чувствовал трав прозябанье; была ему звездная книга ясна, и с ним говорила морская волна". В высшей степени характерно для поэзии такое восприятие мира, как некоего живого существа, и соответственный способ изображения последнего. Вообще, очень важно усвоить себе, что поэзия это больше, чем стиль: это — миросозерцание; то же самое надо сказать и о прозе. Если поэзия делится — приблизительно и обще — на эпос, лирику и драму, то в прозе современные учебники теории словесности различают такие роды и виды: *повествование* (летопись, история, воспоминания, география, характеристика, некролог), *описание* (путешествие, например), *рассуждение* (литературная критика, например), *ораторская речь;* само собою разумеется, что эта классификация не может быть строго выдержана, не исчерпывает предмета, и перечисленные роды и виды разнообразно переплетаются между собою. В одном и том же произведении могут встречаться элементы как поэзии, так и прозы; и если проникновение в прозу поэзии, внутренней поэзии, всегда желанно, то противоположный случай действует на нас охлаждающе и вызывает в читателе эстетическую обиду и досаду; мы тогда уличаем автора в прозаизме. Конечно, если

620

автор сознательно и намеренно в поэтическом творении отступает в область прозы, то это — другое дело, и здесь нет художественной ошибки: философские рассуждения или исторические экскурсы "Войны и мира" Толстого не могут быть поставлены великому писателю в эстетическую вину. А чисто–литературный факт взаимопроникновения прозы и поэзии свои более глубокие корни имеет в том, объясняется тем, что невозможно самую действительность делить на прозу и поэзию. Одно из двух: либо все на свете — проза, либо все на свете — поэзия. И лучшие художники принимают последнее. Для них — где жизнь, там и поэзия. Такие писатели–реалисты умеют в самом грубом и повседневном, в песках и пустынях житейской прозы, находить золотые блестки поэзии. Они прозу преображают, и она начинает светиться у них внутренним светом красоты. Известно, как Пушкин умел своим прикосновением, какой–то алхимией таланта, все превращать в золото поэзии. Не есть ли поэзия — оправдание прозы? Об этом не лишне задуматься, когда теория словесности предлагает свое различение между прозой и поэзией.

Ю. Айхенвальд.

Поэзия и проза с точки зрения чисто ритмической не имеют принципиальных различий; ритм осуществляется в обоих случаях равновеликостью временных интервалов, на которые делится речь, как в стихе, так и прозе. Различие наблюдается в строении самых интервалов стиха; если любой правильный и точно ограниченный, в соответствии с общей ритмической тенденцией поэмы, ритмический интервал является интервалом именно метрическим, то надобно сказать, что разница между поэзией и прозой наблюдается именно в метре, а не ритме. Проза не имеет точного метра, ее изохронизм очень приблизителен и скорее относится к ритму, субъективному, чем к объективному явлению. Стих метричнее, чем проза, проза метричнее ораторской речи, ораторская речь метричнее разговорной, но в конце концов они идут от одного источника и Спенсер,

разумеется был прав, говоря, что ритм есть эмоциональная идеализация обычной речи. Обследование словоразделов (см.) прозы и стиха (см. Ритм) показывает, что проза пользуется значительно большим количеством слоров, нежели стих, избирая приэтом в качестве довольно употребительных именно те, которых избегает стих, т.–е. слоры с очень большим количеством неударных между двумя ударными. Стих двудольный почти исключительно употребляет слоры с тремя неударными между ударениями и значительно реже с пятью, т.–е.:

–∪∪∪–

–∪∪∪∪∪–

и хориямбический слор, типа:

–∪∪–

употребляется двудольником почти исключительно в случае ударения на анакрусе со специальным типом, а именно со слором немедля после первого ударения, тогда как проза употребляет слоры всех мыслимых типов, и в особенности именно хориямбические, или с четырьмя слогами между ударениями (примерно то же дает трибрахоидная пауза в паузном трехдольнике). Вот цифры:

	«Медный Всадник»	**Достоевский («Бесы»)**
Метрич. слоров	65,10	20,13
Пиррихич.	33,83	20,21
Хориямбич.	1,07	34,69
Проч.	0,00	10,10

То–есть метрических слоров проза употребляет почти в два раза меньше, тогда как хориямбический в 30 с лишним раз больше. Чем вольнее метрическая основа стиха, как, например, в паузном трехдольнике (“Песни западных славян”, “Песня о купце Калашникове” и проч.), тем ближе такой стих к прозе, в случае же отсутствия рифмы такой вольно ритмизованный стих отличается от прозы иной раз всего лишь зарифменной паузой и слабо намеченной диподией. Но это крайний случай, вообще же, чем дальше отходит стих от метрической основы, тем сильней и резче обозначается в нем ритм, главным образом, диподический. Напр., у Асеева, в стихе, составленном из макросов (односложная стопа), находим:

Под копыта казака
Грянь, брань, гинь, вран,
Киньтесь, брови, на закат,
Ян, Ян, Ян, Ян.

Опущение в четных строках неударных слогов создает впечатление значительно более интенсивного ритма. Граница, где стиховое единство начинает разрушаться, т.–е., где метр начинает вовсе исчезать, нелегко уследима, однако это очень часто в белом стихе, особенно там, где часты переступы, — смысловой переброс фразы на другую строку (так назыв. **enjambement**), Веррье указывает, что если бы выпрямить переступы и

уничтожить типографическое единство в первых сценах “Гамлета” или в начале “Потерянного Рая” Мильтона, то получилось бы нечто вроде свободного стиха У. Уитмэна. Кроме этих специально ритмических особенностей, в прозе отсутствует ритмическое объединение временных единиц (стоп), т.–е. нет ни диподии, ни колона. Объединения единиц прозы (слов) производится по смысловому признаку, избегая лишь неприятного повторения тех же выражений и сопоставления нескольких схожих грамматических единиц подряд (несколько существительных в одном и том же падеже и проч.). Язык поэзии всегда более архаичен, чем язык прозы, но старинные стихи читаются легче именно поэтому, т. к. в то время, как язык прозы со времени Жуковского уже совершенно изменился, язык стиха испытал сравнительно небольшие изменения. Прозу у Ломоносова почти трудно понимать, его стихи только отзывают стариной. Проза связана еще и сюжетом, т.–е., роман, рассказ, повесть объединяются в себе самих связным рассказом о происшествии или ряде происшествий, так или иначе объединенных общим смыслом. Стих, вообще говоря, избегает сюжета, и чем дальше стоит от него, тем яснее выражен его метр. Стих играет постоянно гомофонией, таковая в прозе имеет чрезвычайно ограниченное применение, и в случае, так сказать, внутренней необходимости в игре звуками многие прозаики предпочитают цитировать стихотворение или привести специально–сочиненное для этого случая. Интрига, т.–е. развитие

действия, построенное так, чтобы читателю только в известной постепенности раскрывался истинный смысл описываемого, чтобы каждая следующая страница обещала что–то новое и будто бы окончательное, отсутствует почти нацело в стихе; даже в поэмах и стихотворных романах, как “Евгений Онегин”, интриги нет; баллада иногда пользуется анекдотическим сопоставлением крайностей, но там идея сюжета так сжата и схематизована, что сюжет зачастую сводится просто к красному словцу. Стих вообще пользуется эмоциями, как материалом для своего содержания, в то время как проза берет эмоции, скорее, как форму изложения. Мысль стиха или эмоциональна, или философически–абстрактна, в то время как проза имеет дело с опытом и так называемой житейской мудростью окружающего. Стих даже в самых импрессионистических вещах сводится к утверждению типа “эс есть пэ”, проза же диалектическим рядом происшествий развертывает рассуждение, которое обычно заканчивается, констатированием происшествия или постановкой вопроса. Идея трагизма, рока в высшей степени свойственна

прозе, тогда как стих более идилличен и мечтателен. Стиху ближе патетика отдельного, тогда как прозе — трагедия коллектива. Это все сказывается и на формальных сторонах дела. Стих с большим старанием обнаруживает свое собственное отдельное наполнение (более явственные фонемы), крепко выделенный ритм захватывает читателя и заставляет его верить эмоциям и деталям настроений, которые нередко с точки зрения практического опыта почти неосуществимы или ложны, так как стих любит предаваться абсолютным чувствованиям типа "любовь навек" и т. п., стих всячески орнаментирует свое наполнение; проза оставляет все это в стороне и удовлетворяется, приблизительной и неопределенной ритмизацией, — как неопределенна судьба одного в судьбе массы. Есть, конечно, переходные формы, такая, так сказать, полупоэзия: "стихотворения в прозе" (редкая и трудная форма), прибаутки, сказки, прибакулочки и пр.; такие, разумеется, могут склоняться

или больше к прозе, или больше к поэзии, смотря по настроению автора.

С. П. Бобров.

ПОЭЗИЯ «МИРОВОЙ СКОРБИ» представляет одну из самых ярких страниц истории всемирной литературы. Временем ее наибольшего развития был конец XVIII в. и начало XIX в., когда она и получила свое наименование, впервые в Германии, **Weltschmerz'a**, т.–е. "скорби о мире", но отдельные проявления ее наблюдаются как значительно раньше, так и позже этой эпохи. "Мировая скорбь" стоит в тесной связи с развитием пессимистического миропонимания или мироощущения, которое находило себе то или другое выражение почти во все времена и у всех народов. Пессимистические жалобы на жизнь раздавались в древне–еврейской литературе: ими полон "Эклезиаст". Начиная с греков, отдельным народам свойственно было считать свое время наихудшим. У Гомера и Гезиода, а в особенности у трагиков: Эсхила, Софокла и Эврипида встречаются глубоко–скорбные мысли: "нет ничего на свете несчастнее человека"; "лучше совсем не родиться, а для родившихся — самое лучшее поскорее умереть". Подобные же скорбные ноты не редкость и в римской литературе, особенно у поэта–философа Лукреция в его поэме "О природе вещей", которая является одним из ранних изложений материалистического миросозерцания. В средние века пессимистическое настроение питалось суровыми аскетическими тенденциями, набрасывавшими мрачный оттенок на природу человека; поэтому низкая

оценка жизни встречается и у поэтов того времени (Гартман фон дер Ауэ, Вальтер фон дер Фогельвейде и др.). В эпоху жизнерадостного Возрождения, восставшего против крайностей аскетизма и провозгласившего принцип наслаждения жизнью, зародились, однако, более или менее осознанные настроения, предваряющие будущую "мировую скорбь": глубокой меланхолией подернут духовный облик первого гуманиста я вдохновенного лирика *Петрарки* (1304—1374); он сквозит и в "Песеннике", и в исповеди "Secretum";

625

своему состоянию разочарования, недовольства жизнью, душевного разлада поэт сам ставил диагноз и давал ему имя "acedia", в которой некоторые критики не без основания видят первообраз мировой скорби. Первые художественные типы разочарованных людей создал *Шекспир* (1564—1616) в лице меланхолика Жака ("Как вам угодно") и, в особенности, Гамлета, у которого намечаются уже все основные элементы "мировой скорби": пессимистическое понимание жизни, меланхолическое настроение, мучительные думы над загадками бытия, отсутствие душевной цельности и равновесия, внутренний разлад, мысли о смерти и т. д. Два столетия спустя, гамлетовское настроение упало на крайне благоприятную почву у новых гуманистов эпохи "Просвещения" и дало обильные плоды. Первыми провозвестниками наступающей "мировой скорби" явились в XVIII в. английские писатели: мрачный сатирик *Свифт* (1667–1745), глубокий меланхолик, автор "Ночей" *Юнг* (1681—1765), т. н. *Оссиан* с его элегическим тоном и др. Гуманисты эпохи "Просвещения", отдавшие себя на служение человечеству, задумавшие полное переустройство общественно–политической и частной жизни на новых, более совершенных и справедливых началах, особенно глубоко ощутили непримиримое противоречие между идеалом и жизнью, возвышенными представлениями о назначении человека и действительным положением его на земле. Вот почему в их оптимистическое в общем настроение, унаследованное от эпохи Возрождения, врываются порою пессимистические переживания и тоны. Наиболее яркое выражение дал им *Ж. Ж. Руссо* (1712—1778) в "Новой Элоизе", "Исповеди", "Странствованиях одинокого мечтателя" и др.; именно его идеалы, отрицавшие весь внешний и внутренний строй современной культуры и общества, особенно резко разошлись с неприглядною действительностью, что и заставило его глубоко задуматься над вопросом о возможности счастья в здешней жизни, причем начала

сентиментализма, которые он проводил в поведении и творчестве, еще более изощряли его чувствительность

626

к невзгодам и изъянам человеческого существования. Поэтому все его идеалистические порывы получили меланхолическую окраску, и крупные темные нити "мировой скорби" вплелись в светлую ткань его оптимизма. Его Сен–Прэ, обуреваемый страстями, недовольный ни людьми, ни собою, мечущийся по свету, чтобы разогнать тоску, его снедающую, явил пример "мирового скорбника", увлекши за собою и других писателей. Все поклонники Руссо, т.–н. руссоисты, воспринимая его общее учение, столь расходившееся с окружающим, впитывали в себя и его скорбные вопли и находили им оправдание в личных переживаниях. Таковы были поэты эпохи "бурных стремлений" в Германии с *Гете* (1742—1832) во главе, который в юношеском романе "Страдания молодого Вертера" дал психологически углубленный и художественно законченный тип "мирового скорбника", затмивший собою менее рельефную и плаксивую фигуру героя Руссо. В Вертере он нарисовал благородного идеалиста, вступившего в жизнь с самыми высокими и гуманными побуждениями, с раскрытым сердцем и просвещенным умом, но предъявлявшего такие требования, которые эта жизнь не могла удовлетворить, вследствие чего получилось глубочайшее разочарование, поведшее к самоубийству. Вертеризм имел большое распространение не только в немецкой, но и других литературах. Ноты мучительной неудовлетворенности звучат и в монологах Фауста (первой части).

После потрясающих событий французской революции 1789 г., не оправдавшей возлагавшихся на нее надежд и поведшей к крушению идеалов, которыми жило XVIII столетие, в эпоху наступившей повсюду мрачной реакции, пессимистическое настроение лучшей части общества еще более усилилось; первые десятилетия XIX в. ознаменованы расцветом поэзии "мировой скорби", которая уже не довольствовалась сентиментализмом Вертера. *Шатобриан* (1708—1847) создал в лице Ренэ (1802) новый вариант типа "мирового скорбника", придав ему черты демонизма, гордости, загадочности, непримиримости. В свою очередь,

627

Ренэ оказал влияние на близкие к нему типы Обермана (**"Obermann",** 1804), — *Сенанкура* — (1770—1846), Адольфа (**"Adolphe",** 1816), *Бенжамена Констана* (1767—1830) и др. После этого французского начала, поэзия

"мировой скорби" нашла себе особенно яркое проявление в Англии, в творчестве *Байрона* (1788—1824), который силою своего таланта и рельефностью созданных им типов разочарованных в жизни скорбников превзошел всех своих предшественников, представив богатую галлерею их, начиная с Чайльд–Гарольда и кончая Манфредом и Каином. В поэзию "мировой скорби", развившуюся на почве сентиментализма XVIII в., он внес новые элементы энергии, деятельности, борьбы, протеста против разгула реакционных сил и вдохновенной проповеди свободы. Пассивного Вертера, сломившегося от неудачливой любви, и такого же Ренэ, замкнувшегося в беспредельном эгоизме, заменяют демонические Конрады и Лары, ищущие применения своих сил, и титанические Манфреды и Каины, падающие жертвами своего человеколюбия; тем выразительнее выступает их "скорбь", принимающая действительно "мировой" характер. До беспросветного пессимизма Байрон, однако, не доходит; благородный идеалист, он не теряет надежды на лучшие судьбы человечества в будущем. Его настроение и поэтическое его отражение получили название *байронизма* (см.), разлившегося широкой волной по всем европейским литературам. Одновременно с ним писал итальянский поэт *Леопарди* (1799—1837), пессимизм которого дошел до крайних пределов и свелся к полному отрицанию жизни и восхвалению смерти. У австрийца *Ленау* (1802—1850), затронутого влиянием Байрона, пессимизм зиждется преимущественно на личных переживаниях и не доходит до последнего вывода Леопарди. У *Альфреда де–Виньи* (1797—1863), который, подобно Леопарди, дает философское обоснование своему пессимизму, печальное миросозерцание ведет к проповеди любви и сострадания к людям. Следует иметь в виду, что после Байрона нередко трудно бывает отличить "байронизм" от других более или менее

самостоятельных течений поэзии "мировой скорби".

Расцветом в эпоху романтизма не ограничилась поэзия "мировой скорби" и продолжала свое развитие и во вторую половину XIX в. под влиянием, как общих причин, так и систем философского пессимизма, созданных Шопенгауэром и Гартманом. Французская поэтесса *Акерман* (1819—1890) издала уже в старости томик стихотворений, свидетельствующих о живучести "мировой скорби", отдаленные звуки которой не редкость встретить и у многих других современных писателей

самых различных национальностей. Отголоски ее мы находим и в произведениях *Тургенева,* особенно в "Стихотворениях в прозе".

БИБЛИОГРАФИЯ.

Н. Стороженко. Поэзия мировой скорби ("Из области литературы". М. 1901). *Н. Котляревский*. Мировая скорбь в конце XVIII в. и в начале XIX в. 2–е изд. СПБ. 1910. *Джемс Селли*. Пессимизм. Перев. В. Яковенко. СПБ. 1893. *Erich Schmidt*. **Richardson, Rousseau und Goethe**, Jena, 1877. *Де–ла–Барт*. Шатобриан и "мировая скорбь" .во Франции. Киев, 1905. *Ю. Веселовский*. Леопарди ("Литературные очерки". М. 1900). *А. Веселовский*. Байрон. 2–е изд. М. 1914 *Hermenjat*. **Werther et les frères de Werther Lausanne 1892.** См. также библиографию при ст. "Байронизм".

Академик *М. Розанов.*

ПОЭМА — слово греческое и таит в себе древнее значение — "творение, создание" — и не потому только, что она повествует о делах, "творениях" людских, но и потому, что сама она есть "действо песенное", "обработка песен", их объединение. Отсюда и применение названия "поэма" к эпическим сводам, спевам; отсюда и близость ее по значению к эпопее, близость до тождества. Но все–таки отличие есть. Отличие в том, что термин "поэма" эволюционировал, тогда как термин "эпопея" застыл в своем значении свода былевых — народных — песен. Термин "поэма" входит в литературу, как вид художественного словесного творчества и вместе с литературой переживает ряд эпох. Александрийские ученые

устанавливают признаки поэмы, теоретизируют ее и делают литературной, т.–е. возможной к воспроизведению формой. Свою работу они производят над Илиадой и Одиссеей, которые и становятся образцами поэмы. В эпоху Августа в Риме Виргилий, пишет под их влиянием и под влиянием неудачных, правда, попыток своих предшественников, римскую поэму "Энеида", которая, несмотря на изящный стих и многие прекрасные частности, в целом скорее ученое, чем свободно–поэтическое творение. Особенности искусственной героической поэмы следующие: 1) в основу поэмы полагается важное событие, имеющее народное или государственное значение (у Виргилия — основание государства в Лациуме), 2) широко вводится описательный элемент (у Виргиля описание бури, ночи, щита Энеева), 3) в изображение человека вводится трогательное (у Виргилия — любовь Дидоны к Энею), 4) в событие вносится чудесное: *сны, оракулы* (предсказания Энею), непосредственное участие высших существ, олицетворения отвлеченных понятий, 5) высказываются личные верования

и убеждения поэта, 6) вводятся намеки на современность (в “Энеиде” игры современного Виргилию Рима). Таковы особенности в содержании; особенности в форме сводились к следующему: 1) поэма начинается вступлением, в котором указывается содержание поэмы (**Arma virumque cano** в “Энеиде”); и призвание Музы (Муза, напомни мне. Эн. 1. 8); 2) поэма, имея единство, группируя содержание около одного важнейшего события, разнообразится эпизодами, т.–е. такими вводными событиями, которые, сами составляя целое, примыкают к главному событию поэмы, нередко как препятствия, замедляющие его движение; 3) начало поэмы по большей части вводит читателя в середину события: **in medias res** (в “Энеиде” Эней представлен на 7 году путешествия); 4) предшествующие события узнаются из рассказов от лица героя (в “Энеиде” Эней рассказывает Дидоне о разрушении Трои).

Эти особенности поэмы стали законами для писателей последующих эпох и, главным образом, XVI

и XVIII в., получивших впоследствии за свое слепое подражание преимущественно римским образцам название ложно–классиков. В числе их нужно назвать: Освобожденный Иерусалим — Торквато Тассо, Франсиаду — Ронеара, Лузиаду — Камоэнса, Генриаду — Вольтера, “Петр Великий” — Ломоносова, Россиаду — Хераскова. Наряду с героической поэмой — древние знали поэму и другого рода — феогоническую — деяния богов, космогоническую — изображающую мироздание (Дела и дни — Гезиода, О природе вещей — Лукреция). И вот в подражание им и христианские писатели в 14, 17 и 18 веках создают религиозную поэму. Таковы: Божественная комедия — Данте, Потерянный рай — Мильтона, Мессиада — Клопштока. Необходимо указать для более полного раскрытия термина, что поэма, как поэма, известна и индусскому эпосу (Рамаяна, Магабхарата), и, как мифико–историческая, она возникает в конце 10 и начале 11 века по Р. Хр. и у персов, где Абдул–Касим–Мансур–Фирдусси создает Шах–Наме (царственную книгу) в 60.000 двустиший, где он связал действительную историю Персии до низвержения Сассанидов арабами со сказаниями о первобытной старине, изобразив в ней судьбу народа рядом важнейших событий. В Западной Европе наряду с ложноклассической поэмой зародилась и развилась поэма романтическая, возникшая из сказаний средневековья. Основным содержанием поэмы этого рода были сцены из рыцарской жизни с изображением, главным образом,

религиозного чувства, чувства чести и любви. Строгого единства в них нет: приключения многообразны, причудливо сплетены друг с другом ("Неистовый Роланд" Ариосто).

Из этих основ, из взаимодействия ложноклассической и романтической поэмы в начале 19 века вырастает новая поэма в виде поэмы Байрона и его подражателей. Поэма теперь принимает вид то краткого, то распространенного стихотворного рассказа о событиях из личной жизни вымышленного лица, не подчиненного никаким обычным правилам поэмы, с многочисленными отступлениями лирического характера, с обращением

631

главного внимания на сердечную жизнь героя. Скоро поэма утрачивает свой романтический характер и, в связи с общим изменением литературных теоретических установок, получает новое значение лиро–эпической поэмы, как особого вида художественного произведения, классицизм которого сказывается полной оправданностью произведения соответствием его народным особенностям (духу народному) и требованиям художественности.

В этом виде поэма широко расспространилась. В русской литературе, как авторов поэм этого рода, можно назвать Пушкина, Лермонтова, Майкова ("Дурочка"), Толстого А. К. и ряд других менее видных поэтов. Сближаясь все более и более с иными видами эпического творчества, в поэзии Некрасова поэма становится уже чисто реалистическим произведением (поэмы "Саша", "Кому на Руси жить хорошо", "Крестьянские дети" и др.), скорее похожим на повесть в стихах, чем на ложноклассическую или романтическую поэму. При этом и внешняя форма поэмы своеобразно изменяется. Гекзаметр классической и ложноклассической поэмы свободно заменяется другими метрами. Метры Данте и Ариосто в этом случае поддерживали решимость поэтов нового времени освободиться от тисков классической формы. В поэму вводится строфа и появляется ряд поэм, написанных октавами, сонетами, рондо, триолетами (Пушкин, В. Иванов, Игорь Северянин, Ив. Рукавишников). Реалистическую поэму пробует дать Фофанов (Портниха), но неудачно. С большой охотой мыслят в термине "поэма" свои опыты стихотворной повести символисты (Брюсов, Коневский, Бальмонт). Сказывается это движение и в частых переводах западно–европейских образцов поэмы (начиная с поэм Эдгар По). В последнее время поэма нашла себе новый источник оживления в социальных темах времени. Образцом этого рода поэмы можно назвать "Двенадцать" — А. Блока, поэмы Маяковского,

Сергея Городецкого. Очевидно, героическая эпоха революционной борьбы находит в поэме элементы, формы, наиболее ярко ее отображающие. Таким образом поэма,

632

зародившись в Греции, пережила целый ряд изменений, но чрез все века пронесла свой основной признак эпического произведения, характеризующего моменты яркого подъема и самоопределения народности или личности.

Л. Богоявленский.

ПОЭТИКА — теория поэзии, наука о поэтическом творчестве, ставящая себе целью выяснить его происхождение, законы, формы и значение. Отсюда следует, что она описательна, а вовсе не нормативна, т.–е. не собирается ничего ему предписывать и повелевать; она говорит не о должном, а о сущем, опираясь не на предварительные умствования, а на самые факты поэзии. Но такое правильное понимание поэтики на протяжении ее истории пересекалось с другим, противоположным, которое рассматривало ее как некое руководство и наставление, как сборник правил, обязательных для поэта. Научно понимал поэтику в IV в. до Р. Хр. Аристотель (которого Лессинг называет "Эвклидом поэтики"), и надолго в литературе западных народов укрепилось его учение о том, что искусство сводится к подражанию природе, к ее воспроизведению. Напротив, у Горация (I в. до Р. Хр.) в его «**De arte poetica**» ("О поэтическом искусстве") нет философской разработки вопроса о сущности поэзии, нет и деления ее на роды и виды; мы находим там лишь несистематизированный ряд указаний о поэтической технике и защиту мысли о необходимости для поэта философского и литературного образования. Как сторонник "золотой средины" вообще, Гораций и в пределах данной темы остается верен себе: целью поэзии он признает сочетание, или смешение полезного с приятным («**misceré utile dulci**»), т.–е. поучения с наслаждением; и там, где нужно выяснить, что важнее в художественном творчестве, вдохновение или знание правил, он стоит, в сущности, за то и за другое. «**De arte poëtica**» Горация стало не только каноном для поэзии, но и образцом для множества поэм, посвященных той же теме. Из них особенного упоминания заслуживает «**L'art poetique**» Буало представляющая собою кодекс той

633

поэзии, которая во Франции называется классицизмом, а у нас, в России, ложноклассицизмом (потому что в ней видят — не совсем справедливо —

искажение или чисто–внешнее применение теорий Аристотеля). Целый век в Европе свою поэзию строил на поэтике Буало, охотно и радостно подчинялся ей; такие писатели, как Расин, Корнель, Мольер, Вольтер считали ее за непререкаемую истину и приспособляли к ней свою поэтическую практику. В поэтике Буало есть много ценного, есть зерна истины, — достаточно указать хотя бы на тот заключающийся в ней зародыш позднейшего реализма, который представляет собою одна из ее основных формул: "прекрасна только правда" («**rien n'est beau quelebeau**»). Но горе в том, что как она, так и другие ей подобные поэтики не дают свободы творчеству и опутывают его сетями всяких требований и наставлений. Поэтика такого типа дедуцирует и постановляет **a priori**, т.–е. не из реальных явлений выводит она свои законы, а, наоборот, законы предпосылает явлениям. Она не доверяет вдохновению художника и старается его — это наитие, этот порыв — ввести в какой–то заранее предуготовленный канал; она не находит правильного синтеза между рассудком и непосредственной интуицией, преувеличивая роль первого на счет роли последней. Она, в силу своей дедуктивности, устраняет себя от пристального изучения "поэтической техники", как говорит Горнфельд, и, считая незыблемым старое, преклоняясь перед авторитетом и традицией, признавая только классическое, не может не отворачиваться от новых форм, от новых приемов искусства, от свежих веяний литературы. Правда, истинный талант покажет себя и в рамках известной схемы, и Буало не воспрепятствовал развернуться гению Расина; да и вообще поэт не нуждается в поэтике: она ему не помогает и не мешает. Но самый принцип нормативной, связывающей поэтики вреден, и потому в новое время все заметнее и заметнее сказывается реакция против него, идейная борьба с ним. Поэтика становится научной. Так, видная школа теоретиков изучает поэзию в связи с явлениями

групповой или коллективной психологии. Но особенно важно то, что поэтика связала себя с научным анализом языка. Преимущественные заслуги в этом направлении стяжал себе замечательный русский исследователь Потебня. Он видит в поэзии особый вид мышления, разъясняет художественное значение словесного образа и показывает элементы поэтичности в человеческом слове вообще. Много интересного высказывает он о роли поэтических обобщений в экономии человеческой мысли. Другой наш даровитый и ученый соотечественник Александр

Веселовский знаменит своей *исторической поэтикой*. Самый термин этот указывает на главную идею автора: теорию поэзии он считает возможным вывести только из истории ее внутреннего развития, путем изучения ее все более и более усложняющихся форм.

Одна из коренных задач исторической поэтики сводится к тому, чтобы установить взаимоотношение личного и коллективного элемента в творчестве; надо определить, где кончается то собирательное, общее, общественное, что находит поэт у истоков своей деятельности и где начинается в ней его индивидуальная, только ему одному присущая, доля. Для Веселовского поэт, как личность, обусловлен и связан не только "готовым капиталом" поэтической речи, общей для всех, но еще и господством в данный момент того или иного рода поэзии, распространенностью того или другого сюжета, наличностью обязательных для мысли категорий как в языке, так и в унаследованных от прошлого высших формах словесного творчества. История стиля, поэтического языка, разных типов поэзии — вот та предварительная стадия, которую необходимо пройти для того, чтобы сделать потом дальнейший шаг в область психологии, уже индивидуальной, туда, где выясняется роль личности, роль самого поэта, в процессе созидания художественных ценностей. Разумеется, как ни велико значение психологической и исторической поэтики, ею не исчерпываются поэтика вообще. Не только наряду с поэтикой исторической, эмпирической, филологической, но, может быть, и

впереди ее, должна стоять поэтика философская, углубленно проникающая в суть и дух поэтического искусства. Непременным условием плодотворности изысканий в этой сфере служит лишь одно: не отступать от опыта поэзии, от ее фактов, от ее произведений, не упускать из виду непосредственно ее самой, помнить, что не поэзия зависит от поэтики, а, наоборот, поэтика — от поэзии. Новейшее течение поэтики, нашедшее себе много сторонников и работников в России, центр своей тяжести усматривает в формальном анализе поэтического произведения, в изучении приемов писательского творчества, в уяснении словесной техники. По этому вопросу можно рекомендовать читателю сборник "Поэтика" (Петроград, 1919), где приведена и литература предмета.

Ю. Айхенвальд.

ПРАВОПИСАНИЕ. См. Орфография.

ПРАЯЗЫК. Открываемый путем сравнительного изучения родственных языков (см. Родство языков) общий предок этих языков. Таковы, напр., П. обще–славянский или праславянский, от которого произошли все славянские языки (русский, польский, сербский и др.), общеиндоевропейский или праиндоевропейский П., существовавший по кр. м., за 2000 лет до Р. Хр., от которого произошли все индоевропейские языки (т.–е. почти все европейские, а также индоиранские и армянский языки), и др.

ПРЕВОСХОДНАЯ СТЕПЕНЬ. См. Степени сравнения.

ПРЕДАНИЕ — рассказ, сложившийся в народе и переходящий путем изустной передачи от поколения к поколению. Предание об историческом лице называется историческим или сказанием. В зависимости от своего содержания предания бывают героическими (о герое), мифическими (о языческом божестве), легендарными (о религиозном подвижничестве). Слагаясь в циклы, предания представляют богатый источник для эпической поэзии (предания о короле Артуре, Сиде и др.; см. Легенды).

К.

ПРЕДИКАТ (лат.). То же, что сказуемое.

ПРЕДИКАТИВНЫЙ. Свойственный предикату или сказуемому. П. формы прилагательных — краткие формы, которыми они обозначаются, как сказуемые, в отличие от аттри–бутивных (см.): дуб высок, трава зелена, собаки злы и пр. П. именительный падеж — употребленный в значение сказуемого или входящий в состав сказуемого (см.): погода *хорошая*, мой брат — *учитель* и пр.

ПРЕДИСЛОВИЕ — вступительное слово автора к своему произведению, в котором сообщается что–либо по поводу его, напр., дается указание на основной замысел произведения, на план его, ответ критикам и проч. В нашей литературе можно указать предисловия: Лермонтова к "Герою нашего времени", Тургенева к собранию его романов, Достоевского к "Братьям Кармазовым". Часто в предисловии излагаются теоретические воззрения автора, манифесты литературных школ. В этом смысле в западной литературе знаменито предисловие Виктора Гюго к его пьесе: "Кромвель", содержащее заветы романтизма. У нас в указанном предисловии Тургенева даны проникновенные замечания о сущности

художественного творчества вообще. Подобного же рода авторское предисловие Гончарова представляет его самостоятельная статья: "Лучше поздно, чем никогда", содержащая превосходные страницы касательно самого существа творческой работы, но дающая совершенно ложное и искусственное истолкование произведений самого автора, которое ни в коем случае не следует класть в основу суждений о них, как это делает большинство критиков. Замечательно предисловие Мопассана к роману "Пьер и Жан" о сущности романа. У поэтов иногда предисловия приобретают художественные достоинства. В этом смысле особенно выдаются предисловия поэтов: Фета к четвертому выпуску "Вечерних огней" и Блока к "Земле в снегу". ("Вместо предисловия"). Предисловие нельзя смешивать с введением (см. это сл.).

Иосиф Эйгес.

637

ПРЕДЛОГ. Частичное слово (см.), служащее в сочетании с существительным для обозначения тех или других отношений предметов, обозначенных существительными, к другим предметам или их признакам. В языках, имеющих формы склонения, эти отношения выражаются сочетанием П. с определенными косвенными падежами (см. Падеж) существительных, и в том случае, когда П. может вступать в сочетание с различными косвенными падежами, значение сочетаний с одним и тем же предлогом меняется в зависимости от того или другого косвенного падежа; ср. сочетания: *с* гору, *с* горы, *с* горой, *в* дом, *в* доме и пр.

ПРЕДЛОЖЕНИЕ – основное понятие синтаксиса (см.), который часто определяется, как "учение о предложениях". Тем не менее само "предложение" с трудом поддается определению. Вот, для примера, несколько определений предложения: Дионисий Фракийский (ок. I–го в. до Р. Хр.): "предложение есть соединение частей речи (собст. "слов", Λεξεων, но Λεξιζ понимается, в свою очередь, как типическая часть предложения, и из этого понятия вышли впоследствии "части речи"), выражающее законченный в себе смысл"; Пауль: "Предложение есть словесное выражение, символ того, что в душе говорящего совершилось соединение нескольких представлений или групп представлений, и средство к тому, чтобы вызвать в душе слушателей такое же соединение тех же представлений"; Дельбрюк: "предложение есть осуществляющееся в членораздельной речи изъявление (**Ausserung**), которое представляется говорящему и слушающему, как связное и замкнутое целое"; Фортунатов:

“Предложение есть суждение в речи” (с дальнейшим разделением на “полные” предложения и “неполные”). Все определения предложения, до сих пор дававшиеся, страдают недостаточным обозначением самой языковой природы предложения, т.–е. тех *языковых средств,* которыми создается соответствующее психологическое единство. С другой стороны, невозможно признать правильной и точку зрения Потебни, что у каждого языка

и у каждой эпохи свое “предложение” и что общего определения предложению дать нельзя. Если бы было доказано, что между предложениями отдельных народов и эпох нет *ничего* общего, кроме того, что они “выражают мысль”, то тем самым понятие предложения теряло бы свое право на существование в языковедении и переносилось бы целиком в психологию. Но такое допущение противоречит нашему представлению о духовном и физическом единстве человеческого рода и человеческой языковой деятельности. Очевидно, наряду с частными определениями предложения для отдельных эпох и народов (а они необходимы, и в этом верная сторона мысли Потебни) необходимо общее определение предложения, приложимое ко всем языкам человеческим. И оно должно искаться, очевидно, в наиболее *общих* свойствах человеческой речи. А такими прежде всего являются *ритм и мелодия* речи. Таким образом, до разработки этого рода вопросов (пока изучающихся только в масштабе *мельчайших* ритмико–мелодических единиц, звуков и слогов) ожидать определения предложения не приходится. Пока, провизорно, можно, думается, выставить понятие “фразы”, как максимальной ритмико–методической единицы (=“синтаксическое целое” “Овсянико–Куликовского”), которое можно определить так: *“фраза есть синтагма* (см. Слово отдельное), *характеризующаяся одним из трех ритмо–мелодических строев: законченно–повествовательным, вопросительным или восклицательным”.* По обще–психологическим соображениям надо думать, что эти три строя найдутся во *всех* человеческих языках, и таким образом, понятие “фразы” могло бы лечь в основу синтаксиса (см.). “Предложение” определилось бы как “частичная фраза”, т.–е. опять–таки как ритмо–мелодическое понятие, меньшее по объему и большее по содержанию, (напр., включая и ритмо–мелодию придаточных предложений), но всё это требует, как уже сказано, изучения ритмо–мелодических средств человеческого языка. Специальные грамматические признаки

предложения, т.–е. определенные способы синтаксического членения, вошли

639

бы уже в частные определения предложения для отдельных языков и эпох. Во всяком случае, не “фраза” должна быть определена из “предложения” (как сейчас: “сложное предложение”) и не “предложение” из “слова”, а наоборот “слово” из “предложения” (см. “Слово отдельное”), а “предложение” из “фразы”. Кроме того, обычное сведение предложения к суждению должно быть оставлено, так как понятие самого “суждения” (и логического и психологического) выросло на анализе языкового предложения, и наука впадает здесь всегда в порочный круг. Разумеется, предложение, как *синтагма,* обозначает психологическое единство, но в этом оно ничем существенным не отличается ни от фразы, ни от слова.

А. Пешковский.

Примечание редакции. В статьях, подписанных Н. Дурново, автор под предложением везде подразумевает т. н. *высказывательные* П., т.–е. словосочетания (см.) с интонацией законченности или обособленности (см. Обособленные члены П.), заключающие слова с формой сказуемости.

ПРЕДМЕТ (в грамматике). В грамматиках термин П. употребляется для обозначения тех понятий, которые выражаются существительными, а такими понятиями являются не только понятия о живых существах и вещах, как вместилищах признаков, но и самые признаки, рассматриваемые в отвлечении от их носителей; такими П., напр., являются понятия, обознач. словами: доброта, белизна, хождение и т. п.

ПРЕРАФАЭЛИТЫ — группа английских поэтов, отличавшихся своим мистическим направлением и преклонением перед художниками *до* Рафаэля. Во главе группы стоял Россетти, к которому примыкали Потмор, Вульнер, Свинбери, В. Морис и др. Прерафаэлиты вдохновлялись Дантом и английским поэтом–мистиком Блеком. Их произведения разрабатывают средневековые темы, восточные и северные сказания. Это поэзия символов, в которые прерафаэлиты облекают свои смутные настроения. Характерная

640

их особенность — сближение поэзии с живописью и музыкой.

ПРЕФИКС. Аффикс (см.), стоящий перед основой (см.). П. существуют во многих языках, но в европейских языках редки. Сюда относится в немецком яз. П. **ge–,** как формальный признак **participium perfect.**,

geschrieben, gelobt. Что касается русских приставок в сложении с глаголами, то они не являются П., п. ч. присоединяются не к основе, а к целому слову и т. о. сами не образуют форм отдельных слов, а только вносят известные частичные изменения в значение целых слов, имеющих форму независимо от этих приставок; ср. приходить, прихожу и пр. со словами ходить, хожу и пр.

ПРИБАУТКА — вставка в речь, не имеющая с ней тесной связи. Обычно в произведениях народной словесности. Пример, прибаутки: "Скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается" или "И я там был, мед, вино пил" и т. д.

ПРИДАТОЧНОЕ ПРЕДЛОЖЕНИЕ. См. Главное предложение.

ПРИДУВНЫЕ СОГЛАСНЫЕ. То же, что фрикативные.

ПРИДЫХАНИЕ. Фрикативный (см.) согласный звук, получающийся в голосовой щели при неполном сближении голосовых связок и представляющий шум от трения выдыхаемого воздуха между сближенными голосовыми связками. Если голосовые связки при произношении П. сближены настолько, что производят шум при выдыхании воздуха, лишь частично, а на остальном протяжении натянуты так, что выходящий из гортани воздух образует голос, то получается *звонкое* П., в остальных случаях — глухое. П. существует м. пр. в украинском и белорусском языках в соответствии с великорусским *г* (город) и в некоторых европейских языках, где обозначается буквой h.

ПРИЕМ литературный. Выдвигаемое с особой настойчивостью "формальной школой" (см.) понятие "прием" обнимает все те средства и

ходы, которыми поэт пользуется при "устроении" (композиции) своего произведения. Исходя из того неоспоримого факта, что поэтическое произведение представляет собою организованное целое, где значимость отдельных моментов определяется, как взаимонаправленностью частей, так и общей направленностью целого, — следует признать вполне правомерным применение понятия "прием" в литературных исследованиях. Действительно, будет ли то "каламбурный круг" (см. "Каламбур") "Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифор.", или контрастности "Невского проспекта" или характер Лермонтовского "**enjambement**" (см.), которое то выдвигает логически значимое слово (в "Литвинке" стихи 364 и 365: "Пока страданья не умчат,

как сон (*Все*, что мы ценим в жизни только раз), то является чисто ритмическим ходом (там же стихи 483 и 484: “На мягком ложе, будто бы назад *Тому* лишь день....” — явная обусловленность **enjambement** “тому” только течением стиха) — во всех этих случаях можно говорить о приеме, об использовании автором того или иного хода для наиболее действенного воплощения своего творческого замысла. Но отсюда не следует, что поэтическое произведение представляет лишь совокупность приемов. Значение свое с исчерпывающей полнотой отдельный прием приобретает лишь на фоне целого, но это целое нельзя в таком случае рассматривать, как сумму приемов. Только отдельные слагаемые, из которых составляется арифметическая сумма, имеют совершенно определенное значение, не изменяющееся от характера суммы. Другое дело — поэтический прием. Он имеет различное значение в зависимости от фона, целого (возьмем, напр., гиперболу былин, где гипербола должна “поразить” воображение, и гиперболу у Гоголя, пользующегося ею часто лишь для того, чтобы подчеркнуть внутреннюю незначительность явления, как, наприм., в “Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем”), а взятый сам по себе обезличивается. По этой именно причине можно при помощи

одинаковых приемов создавать различные произведения, но ошибочно строить изучение литературы на изучении приемов. *Лишь арифметическая сумма представляет соединение обезличенных слагаемых*, — в поэтическом же произведении *слагаемые — приемы получают “лицо” именно от “суммы”*, которая следовательно, не есть просто сумма, а нечто иное, большее.

Но если сумма приемов не дает произведения, то встает вопрос, откуда же берется этот излишек и каково взаимоотношение между произведением в целом и совокупностью образующих его приемов?

“Общим местом” является высказанная выше мысль, что произведение представляет воплощение известного творческого замысла. Но “воплощение” нельзя понимать в буквальном смысле слова. Дело, конечно, *не происходит так*, что у поэта появляется какая–нибудь “идея”, которая постепенно одевается в словесную форму, “переливается” в нее. Едва начав мыслиться, т.–е. перейдя сферу сознания, идея тотчас получает словесное выражение. Тот факт, что в известный момент некоторое творческое переживание выявляется именно в данной словесной оболочке, говорит о неизбежности этой оболочки (этого “приема”), в данный момент. Она не

есть воплощение известного творческого переживания — всякое непосредственное изживание жизни проходит вне сферы словесного осознания. Но поскольку поэт, вырвавшись на миг из потока жизни и созерцая его, лишь в словах может закрепить созерцаемое, постольку словесную форму можно сравнить с корой, которую образует лава на своей поверхности. Кора — лава и не–лава, но она выкинута ей, она — результат протекания лавы, неизбежно появляющийся на ее поверхности. Только в таком смысле и можно говорить о воплощении творческого замысла. Не в слово, не в прием, "переливается" замысел. Слово есть лишь известное состояние творческого переживания (как кора — состояние лавы), становящееся видимым поэту, когда он извне смотрит на поток. Но поток все время бежит, поэт опять погружается в него и ясно,

643

что, вырвавшись из него на миг он осознает, и "принимает" (отсюда "прием") его по иному. Тогда первичная словесная форма — прием кажется ему тесной, и он начинает расширять ее и мучительно искать новых слов. Если применить сказанное к вопросу о взаимоотношении между приемами, образующими произведение, и их суммой, то можно заключить, что в процессе выхода из потока и обратного в него погружения (каждый раз по иному "принимая" его), поэт создает из совокупности многообразных приемов произведение. Но отдельные слова, отдельные "приемы" — суть как бы части коры, образуемые лавой в различные моменты. Чтобы осознать известное произведение и отдельные его части, недостаточно иметь перед глазами только кусок "коры", явленный в этом произведении, но необходимо попытаться представить себе и тот поток "лавы", который по мере его течения давал "кору". Произведение потому и не покрывается суммой приемов, целое потому и является чем–то иным, нежели сумма, что оно — только кора, только "воплощение" (в указанном смысле); по этой же причине отдельные приемы получают значимость лишь на фоне целого. Вне отношения к целому они безличны. Изучение приемов должно, таким образом, производиться не в общей схематической форме, не безотносительно к личности отдельных поэтов, а исключительно в применении к отдельной творческой личности. Аналогия с лавой кончается здесь в том отношении, что у каждого поэта своеобразная лава, и безличная сама по себе кора–слово у каждого в целом ознаменовывает нечто иное, образует иной "стиль". У всякого поэта своя тема (см. это слово), свой образ мира: важно не то, что любимыми приемами двух известных поэтов является гипербола или enjambement или сон (см.) и т. п.,

а то, что эти приемы обозначают у каждого. Приемами в указанном смысле слова являются следовательно и чисто формальные моменты произведения, и так называемое содержание его — рассуждения героев, их переживания, раздумья самого автора и т. д. Все это служит в одинаковой

мере художнику способом раскрытия его темы. Задача исследователя художественного произведения и заключается в том, чтобы на основании приемов, использованных поэтом, установить его основную тему и обусловленность ею этих приемов.

Я. Зунделович.

Сон, как литературный прием. Изображение сна, — описание сновидения, вещего сна — весьма распространенный литературный прием. Служит для самых разнообразных целей формального построения и художественной композиции всего произведения и его составных частей, идеологической и психологической характеристики действующих лиц и, наконец, изложения взглядов самого автора.

Сон одного из действующих лиц литературно–художественного произведения может служить как бы рамкой, или обрамлением, основного сюжета, своеобразно подчеркивая его и выделяя на фоне второстепенных подробностей.

Так, в старой пьесе "Укрощение Строптивой", откуда Шекспиром заимствован сюжет для комедии того же названия, сон медника Христофора Слайя в прологе служит поводом для развития действия всей комедии, а его сон в эпилоге зртаменует собою конец основного сюжета. Шекспир в своей комедии "Укрощение Строптивой" прибегает к тому же приему, но несколько изменяет его, выводя Христофора Слайя только в прологе и в конце первого действия и не считая нужным вернуться к его изображению в эпилоге.

Прием этот встречается и в "Тысяче и одной ночи", где сон купца Абу–Гассана, в начале и конце рассказа, служит рамкой для развития основного сюжета приключений "Калифа на час" (Сон — рамка литературного произведения).

Сходен, но нетожественен с предыдущим тот случай, когда автором не изображается сон, как рамка, но описывается сновидение, как форма для развития основного сюжета, и все литературное произведение является содержанием сна одного из действующих лиц, в то время, как в первом случае оно только обрамлялось изображением сна.

645

Этот прием художественной изобразительности как бы помогает читателю, слушателю или зрителю перейти от действительности к эстетическому созерцанию, — уснуть в начале развития действия, чтобы снова проснуться при его завершении — вернуться к переживаниям обыденной жизни.

Так, в рассказе Владимира Короленко "Сон Макара" весь основной сюжет является содержанием сновидения героя (Сон — форма основного сюжета).

Иногда сновиденье героя служит формой сюжета не основного, но эпизодического, выделяя его, как частичный, но значительный эпизод в развитии главного действия.

Обычно, в подобном сне автор отражает, как в вогнутом зеркале, в увеличенном виде то, что для него особенно важно, особенно дорого, а для читателя, по его мнению, значительно.

Таков сон Обломова, форма эпизодического сюжета романа, — соединивший в себе, в конденсированном виде, все, что Гончаров считал существенным и характерным для понимания всего произведения (Сон — форма эпизодического сюжета).

Описание сновидения, как литературный прием, часто бывает эффектным в тех случаях, когда сложный, запутанный или фантастический и непонятный сюжет предлагается вниманию читателя без пояснения о том, что он составляет содержание сна, и только в самом конце автором добавляется, что все это было во сне. К этому приему прибегает Гоголь в повести "Майская ночь или утопленница".

Еще более резко проступает этот прием в другой повести Гоголя, (позднейшей редакции) "Портрет", где автор прибегает к описанию сна, как средству ввести совершенно фантастический элемент, но объяснение читателю дает только после окончания сна, усложняя этот прием троекратным его повторением. Сопоставление двух редакций "Портрета" показывает, что Гоголь намеренно пользовался введением сна, как литературным приемом, чтобы фантастическую повесть обработать в реалистическом духе. (Сон — неожиданное разъяснение фантастического сюжета).

646

Изображение сна помогает художнику удачно ввести и благополучно разрешить запутаннейшую коллизию, как это мы видим у Шекспира в

“Макбете” (сон Дункана и слуг) и особенно в “Цимбелине” (сон Имогены), где вся завязка действия была бы немыслимой без этого литературного приема (Сон — завязка и разрешение сложной коллизии).

Иногда автор прибегает к описанию сна, когда желает при помощи этого приема, путем чисто внешней изобразительности, подчеркнуть известные душевные качества своего героя, чаще героини. Противопоставление преступника, готового действовать, и спокойно спящей перед ним жертвы придает особую выразительность поэмам Лермонтова (напр., изображение спящей Тамары в “Демоне”). Шекспировская Лукреция кажется еще беспомощней перед лицом Тарквиния, ее судьба еще трагичней именно благодаря тому, что она явлена спокойно уснувшей. (Сон — изобразительный эффект).

Совершенно иным целям служит введение сна, как средства перехода от одного эпизода к другому, что особенно важно бывает при описании путешествий, странствований, осмотров, совершения подвигов и т. д., словом, в тех случаях, когда развитие действия приобретает характер кинематографической смены картин.

Особое значение приобретает описание сновидения, как прием для изображения иррационального, потустороннего мира. В церковной письменности и народной словесности в подобном случае сон принимает форму видения, явления или откровения о загробных тайнах. Примером может служить Видение Феодоры, к этому же приему прибегает Некрасов, рисуя картину покаяния дяди Власа.

В утопическом романе широко применяется введение сна для перенесения действия из действительной жизни в воображаемое будущее: герой засыпает в обычной обстановке, но сон его, вместо нескольких часов, длится столетие или больше, и просыпается он в новой эпохе, среди новой культуры грядущих лет. Подобным образом построен роман Беллами “Через сто лет” и роман Уэльса “Когда спящий проснется”. (Сон — переход

от действительности к утопическому будущему).

Возможен иной прием: не переход от действительности к будущему, но от прошлых времен к современности для сопоставления двух различных эпох при помощи сна одного из действующих лиц. У Эдгара По эта цель достигается путем возвращения к жизни египетской мумии, проспавшей столетия и проснувшейся в XIX веке (Сон — переход от прошлого к современности).

Вещий сон также зачастую играет значительную роль в развитии действия литературного произведения. Таков вещий сон Анны Карениной у Льва Толстого. В подобных случаях изображение вещего сна является особым художественным приемом, ибо все развитие сюжета предопределяется содержанием сновидения, и развязка романа заранее задана. По тому же плану построен "Сон" у Тургенева. (Сон — вещее предвосхищение героем судьбы, т.–е. развязки литературного произведения).

В том случае, если автору необходимо изложить мировоззрение своего героя и в то же время сделать это настолько образно и выразительно, чтобы сохранить художественность своего произведения, не превращая его в философский трактат, он прибегает к тому же приему. Так, сон Ипполита ("Идиот" Достоевского) является вполне художественным, образным изложением целой системы глубочайшего философского пессимизма (Сон — изложение мировоззрения).

Иногда автору бывает необходимо ввести в сюжет элемент морализации, нравственной оценки поступков действующих лиц, между тем, обычный способ этического суждения ценности может оказаться нехудожественным или дать повод к обвинению в тенденциозности; сон преступника приходит в этом случае на помощь, и художник достигает желаемого успеха, не погрешая против эстетической и психологической правды. Свидригайлов ("Преступление и наказание") перед самоубийством в кошмарном сне вспоминает свое прегрешение, и Достоевский, избегнув художественно опасной морализации,

уверенной рукой ведет к искуплению. (Сон — этическая оценка).

Наконец, мотив сна может быть использован для создания особого настроения, эмоционального тона художественного произведения. Примером подобного литературного приема служит "Песнь торжествующей любви" Тургенева, где гипнотический сон, навеянный Фабием на возлюбленную друга, так странно и так прекрасно гармонирует со всей композицией этой загадочно–пленительной повести. (Сон — настроение).

Михаил Дынник.

ПРИЛАГАТЕЛЬНОЕ, или *имя* П. Слово, имеющее формы согласования (см.) в роде, числе и падеже и обозначающее признак предмета, обозначенного тем существительным, с которым оно согласовано. По

значению и некоторым формальным признакам имена П. можно делить на 1. собств. П., обозначающие постоянный (т.–е. мыслимый без отношения к времени) признак предмета и не имеющие форм вида и залога (белый, волчий и пр.), и 2. *причастия* (см.). Собств. П. в свою очередь по значению основ делятся на а) П. *качественные*, основами которых обозначаются признаки предметов без их отношения к другим предметам, а суффиксами П. — отношение этих признаков к предметам, обозначенным существительными, с которыми эти П. согласованы (белый, злой), и б) П. *относительные*, основами которых обозначаются те или иные предметы, а суффиксами П. — отношение этих предметов, как признаков, к предметам, обозначенным существительными, с которыми эти П. согласованы (волчий, каменный). Качественные П. отличаются от относительных и некоторыми формальными признаками. Так, б. ч. качественных П. образует 1. предикативную или краткую форму (бел, добр), 2. сравнительную степень (белее, добрее) и 3. наречия на *–о* (бело, хорошо); относительные же П. этих форм не образуют. В старых грамматиках к категории П. не относились причастия, а также П. местоимения (см.) и П. числительные (см.), выделявшиеся в особые категории. Выделение двух последних категорий, как не основанное

на грамматических признаках, не научно.

Н. Д.

ПРИЛОЖЕНИЕ. Существительное, понимаемое в данном словосочетании, как данный в мысли признак или совокупность признаков предмета, обозначенного в том же сочетании другим существительным, и не обозначающее в то же время другого предмета, отдельного от названного этим другим существительным. П. стоит обыкновенно в том же падеже, как и связанное с ним другое существительное, хотя при косвенном падеже другого сущеетвительного может стоять не только в том же косвенном падеже: Петроград стоит на реке *Неве*, — но и в именительном пад.: “мы ехали на пароходе Гончаров”. Чаще встречается несовпадение П. со связанным с ним существительным в роде и числе: женщина–врач, олень золотые рога и пр. С грамматической точки зрения случаи, объединяемые обычно под именем П., неоднородны; следует различать: 1. случаи, где отношение одного существительного к другому грамматической формой (именно — одинаковостью падежей и интонацией) обозначено только, как отношение между двумя названиями одного предмета: тетка Матрена, курица хохлатка, у меня у сиротинки и т. п.; выделение одного из них, как

приложения к другому, основано не на грамматических признаках; поэтому с грамматической точки зрения можно говорить только о параллелизме; 2. случаи, где из двух существительных, связанных интонацией между собою, как названия одного предмета, только одно связано и с другими членами предложения, а другое с ними не связано; напр., прилагательное или глагол, относясь к понятию, выраженному обоими существительными, согласованы в роде или числе только с одним: Царь жил*а* был*а* девица, птичка золотые перышки полете*ла* и пр., или те или другие отношения, выражаемые косвенным падежом существительного обозначены этой формой только у одного из двух существительных, другое же стоит в именительном падеже; в этих случаях грамматическая роль обоих существительных не одинакова. Но употребление термина

650

П. только в этих последних случаях могло бы вызвать недоразумения, как слишком расходящееся с обычным употреблением этого термина. Потебня и Овсянико–Куликовский употребляли термин П. или *аппозиция* также по отношений к таким членам предложения, которые А. М. Пешковский наз. обособленными членами предложения (см.). О П. в этом смысле см. Потебня. Из записок по русской грамматике.

Н. Д.

ПРИМЫКАНИЕ. Термин, употребляемый А. М. Пешковским и др. для обозначения таких сочетаний одного слова с другим в словосочетании, в которых форма одного из вступающих в сочетание слов не обусловливается формой или значением другого слова. К случаям П. он относит 1. сочетание наречий и деепричастий с другими словами в словосочетании, 2. такое сочетание косвенных падежей существительных (без предлогов и с предлогами) с другими словами словосочетания, которое не зависит от значения этих других слов и не требуется ими, причем ближайшая связь такого косвенного падежа с одним, а не другим словом в данном словосочетании очень слаба. Примерами П. могут служить косвенные падежи в таких предложениях, как: На солнышке Полкан с Барбосом лежа грелись; Целую зиму мы никуда не ходили и не ездили, и др. В старых грамматиках подобные косвенные падежи по б. ч. относились к обстоятельствам.

ПРИСТАВКА. Первая часть сложных глаголов и глагольных основ, являющаяся по происхождению предлогами и указывающая на различные

изменения в месте и способе проявления глагольного признака, а также вносящая и известные видовые различия в значение того же признака, т.–е. различия во времени проявления признака. В русском яз. все приставки изменяют значение глаголов несовершенного вида, кроме основ, обозначающих повторяющееся действие, на значение совершенного вида: написать, полюбить, зайти и пр.; что касается основ, обозначающих повторяющееся действие, то в соединении с приставками такие основы по

651

б. ч. сохраняют значение несовершенного вида, утрачивая кратное значение: записывать, заходить, но иногда сохраняют кратное значение: захаживать, причем основы с неопределенно–кратным значением (см. Многократный вид) в таком случае получают значение совершенного вида: вVходить. См. также Виды и Префиксы.,

Н. Д.

ПРИТЧА — нравственное поучение в аллегорической форме (см. слово Аллегория), отличающееся от басни тем, что свой поэтический материал оно черпает из человеческой жизни (евангельские притчи, притчи Соломоновы).

ПРИЧАСТИЕ. — прилагательное (см.), образованное от глагольной основы, имеющее формы вида, залога и времени и сохраняющее управление глагола, т.–е. вступающее в сочетание со всеми наречиями и с теми же косвенными падежами существительных, как и глагол, от которого образовано П. В русском яз. переходные глаголы (см.) имеют формы П. 3–х залогов (см.): невозвратного, возвратного (см. Возвратная форма и Возвратный залог) и страдательного (см. Страд. залог): мывший, мывшийся, мытый; а из непереходных те, которые образуют невозвратную и возвратную форму, имеют и П. невозвратное и возвратное (ср. стучавший, стучавшийся), кроме тех, у которых возвратная форма употребляется только безлично (ср. спящий, без соответствующей возвратной формы). Виды у причастий различаются те же, чтл и в остальных глагольных формах; что касается форм времени, то глаголы несовершенного вида имеют причастия настоящего и прошедшего времени, а глаголы совершенного вида — только прош. вр. Причастие будущего врем. образуется только от глагола *быть;* впрочем, изредка употребляются и причастия будущ. вр. от глаголов соверш. вида (вымрущий и т. п.). Причастия наст. врем. нестрадат. обозначают действие или состояние, одновременное с наст. или будущ. врем. речи, причастия наст. врем.

страдат. — действие одновременное с временем речи вообще, причастия прош. врем. несоверш. вида нестрад. — действие одновременное

652

прош. времени речи или предшествующее наст. времени речи, а причастия прош. врем. соверш. вида — действие, предшествующее всякому времени речи. По происхождению причастия в русском яз. — из церковно–славянского языка; те же причастия, какие были русским языком унаследованы от общеславянского языка, перешли в русском яз. с течением времени в деепричастия или утратили причастные значения (т.–е. значения вида, залога и времени): горячий, висячий, любимый, желанный.

Н. Д.

ПРИЧИТАНИЯ, или причеты, вопли — народные песни–плачи. Причитания бывают: похоронные, свадебные, рекрутские. Это лиро–эпические песни, изображающие горе, вызванное смертью близкого человека, разлукой с родными при выходе замуж, расставанием с сыном, мужем или братом, взятым в солдаты. Причитания — один из древнейших видов народной поэзии. Но несмотря на традиционную разработанную поэтику в области символов, эпитетов ритмического склада, этот вид народной песни легко поддается творческой импровизации исполнителей. Живое, реальное горе, вызывающее причет, каждый раз дает новую эмоциональную окраску, а подробности отдельного бытового факта (смерти, брака, рекрутства) вносят разнообразие в эпическую часть причета — в описание и повествование. Сила переживания требует соответствующей яркости и отчетливости выражения. Этим и объясняется широко распространенный обычай призывать на помощь специалисток–профессионалок, знатоков плача — т. н. вопленниц, плакальщиц, причитальщиц. Среди них встречаются высоко одаренные личности, с большим поэтическим талантом. Стоит, например, указать хотя на прославленную Олонецкую крестьянку Ирину Федосову, от которой в конце 60–х годов Е. В. Барсов записал три тома причитаний. (См. статьи *Народная словесность* и *Свадебные песни*).

БИБЛИОГРАФИЯ: *Е. В. Барсов:* Причитания Северного Края. М. 1872. *Н. К. Азадовский.* Ленские причитания. Чита. 1922. См. также сборники: *Шейна:* Великорусс, *Б.*

653

и *Ю. Соколовых:* Сказки и песни Белозерского Края и многие др.

Юрий Соколов.

ПРОВИНЦИАЛИЗМ – слово или выражение в обще–литературной речи, внесенное в нее из "провинциального" говора, или точнее для России — из какого–либо областного–говора, потому что общее понятие провинции слишком неопределенно. В названии областных слов "провинциальными" чувствуется нечто пренебрежительное, отголосок горделивого противопоставления столицы, законодательницы моды и вкусов, — некультурной и невежественной провинции. Но "провинциализмы", которые относились старыми теориями словесности к погрешностям против чистоты слога, по существу представляют часто обогащение литературной речи. Нередко они вносят в нее, из простонародного говора, всегда ярко конкретного и образного, живость и красочность. Последние стираются в литературной, интеллигентной речи, страдающей общностью и отвлеченностью, не выносимою, например, в обычно–трафаретном торопливом и грубом газетном языке. За провинциализмы в свое время было принято делать упреки писателям, тесно связанным с тою или другою областью России, напр., Тургеневу (Орловские провицциализмы), Гоголю (украинство). Писатели–этнографы — Гл. Успенский, Мельников–Печерский, Григорович, Даль и многие другие дают постоянные примеры употребления областных слов и оборотов, которые то попадают в оборот литературной речи, то выпадают из него. Без провинциализмов, конечно, было бы невозможно художественное воспроизведение простонародной речи, которая иногда на пространстве немногих не только губерний, но и уездов уже представляет значительные особенности и отличия. Провинциализмом в более широком смысле слова называют бытовой тип жизни, обычно складывающийся при оторванности от более подвижного и бойкого склада жизни больших городских центров с сильно развитою умственною жизнью, то–есть тип, характеризуемый мелочностью и пустотою обывательского существования.

Этого рода провинциализм в разнообразнейшем воспроизведении составляет обычное содержание почти всего русского бытового романа, повести и рассказа.

В. Ч.

ПРОЗА см. Поэзия и проза.

ПРОЗАИЗМЫ. Под прозаизмами обычно понимаются такие выражения в строе поэтического языка, которые взяты из языка

разговорного или научного. В таком смысле употреблено, например, слово "прозаизм" Пушкиным в одной из строф отрывка: "Октябрь уж наступил", в которой Пушкин говорит о своем самочувствии осенью.

> Я снова жизни поди: таков мой организм
> (Извольте мне простить ненужный прозаизм).

Но уже в этих стихах эпитет "ненужный" (а известно, какой точностью отличаются Пушкинские эпитеты) указывает на то, что, по мнению Пушкина, могут быть и "нужные" прозаизмы. И, действительно, в заметке: "О смелости выражений" Пушкин насмешливо говорит о французах, что они "доныне еще удивляются смелости Расина, употребившего слово **pavè**, помост" и что поэт "Делиль гордится тем, что он употребил слово **vache**". Уже отсюда видно, что Пушкин признавал условность понятия "прозаизм". "Истинный вкус" замечает он, "состоит не в безотчетном отвержении такого–то слова, такого–то оборота, но в чувстве соразмерности и сообразности". Вот именно "соразмерность" и "сообразность" и решают в конечном счете, является ли то или иное выражение (положение) прозаизмом или нет.

Подходя таким образом к прозаизмам, надо иметь в виду две возможности: 1) есть такие выражения и положения, которые ощущаются, как прозаизмы, безотносительно к тому, встречаются ли они в стихотворной или нестихотворной речи, т.–е. прозаизмы, как нечто по существу противное художественному мышлению, и 2) есть выражения и положения, воспринимаемые, как прозаизмы, только на фоне стихотворной речи.

655

Что касается прозаизмов первого рода, то следует сказать, что прозаизмами являются всякие отвлеченные положения, не выявляющие целостного синтетического устремления автора. Политические или эстетические раздумья героев известного повествования или самого автора (в художественных произведениях) не *будут прозаизмами только в том случае, если они носят печать синтетического мировосприятия автора,* если они в соответственном плане отражают это мировосприятие. Дело в том, что прозаическому мышлению свойствен абстрактный подход к известному явлению. Так, химик видит в явлении только его химическую сторону, физик — физическую и т. д. Художник же берет явление в его неразрывно целостном виде. Отсюда понятно, какая должна быть разница между политическими раздумиями политика и подобным же раздумиями, вводимыми автором в художественное произведение. Для первого — политическая сторона известного явления покрывает все остальные его

стороны; для второго же она — только одна из частностей этого явления. Художественный образ явления получается лишь в результате слияния таких частностей на фоне некоторого единого начала, характер которого и определяет синтетическое мировосприятие автора. Таким образом, не являются, например, "прозаизмами" этические раздумия героев Достоевского. Эти раздумия представляют *лишь один из моментов того сложного целого, которое живописует Достоевский и которое и в общем, и в частностях служит ему для выявления образа его мировосприятия — борьбы в мире добра и зла.* Но те же этические раздумия становятся чистейшим прозаизмом, едва только они приобретают самоценность и даются не на фоне некоторого целого, а как выражение односторонней "точки зрения". Мы встречаемся с подобным явлением в разного рода тенденциозно–нравоучительных произведениях... Так разрешается вопрос о прозаизмах первого рода, прозаизмах, так сказать, по существу.

Что касается прозаизмов второго рода, то прежде всего надо подчеркнуть их условность. Так, например,

всякого рода научные термины долгое время воспринимались на фоне стихотворной речи, как прозаизм, а между тем существует так наз. "научная поэзия" (см.). Разговорная речь, также изгонявшаяся из стихов, может стать особым приемом "снижения" торжественности языка в пародии (см.) или даже в чистой лирике, как мы это видим в творчестве Ахматовой (см. книжку Б. Эйхенбаума — Анна Ахматова, Петербург, 1923). "Соразмерность" и "соответствие" разговорной речи всему творчеству поэтессы делает ее прозаизмы поэтическими.

Вообще, наблюдающееся за последнее время сближение между стихом и художественной прозой все более и более суживает понятие "прозаизм". Любопытно при этом отметить, что у некоторых художников (Белый и др.) проза приобретает как раз такие черты, которые в стихах нас теперь раздражают: нарочитую гармонизацию звуковую и ритмическую. Современные стихи с их резко подчеркнутым бегством от певучести (реакция против Бальмонтовского, Блоковского и т. п.) и изломанными, еле уловимыми ритмами, становятся, таким образом, как бы "прозаичнее" прозы. Но, несомненно, что поэзия и проза, взаимно оплодотворившись, дадут в результате некоторый сплав, одинаково пригодный для мерной и немерной речи. С этой стороны противопоставление стихов и прозы на наших глазах уничтожается Впрочем уже и Пушкин смеялся над некиим

поэтом, который говорил гордо: “пускай в стихах моих найдется бессмыслица, зато уж прозы не найдется”. Отмечая различие между поэзией и прозой, Пушкин писал: “Проза требует мыслей и мыслей; блестящие выражения ни к чему не служат: стихи дело другое...”. Но к этим словам Пушкин сейчас же прибавляет: “Впрочем и в них (в стихах) не мешало бы нашим поэтам иметь сумму идей гораздо позначительнее, чем у них обыкновенно...”. Современные поэты тем менее должны, конечно, бояться “прозаизмов” в виде “идей” и простых разговорных выражений. Наша строгая эпоха — эпоха остролинейной графики, а не мягких красочных мазков и от поэзии в целом

(поэтов и прозаиков) *она прежде всего требует нового осознания нового мира.* Современному поэту, при творческом осмысливании им мира, угрожают следовательно не мелкие прозаизмы языка, число которых будет все более и более суживаться, ибо поэзия все больше становиться жизненным делом, а поэт — участником жизненного строительства. Враги современного поэта — такие прозаизмы, которые превращают синтетическое творчество поэта в аналитику отвлеченных “точек зрения” прозаика, в указанном выше смысле.

Я. Зунделович.

ПРОИЗВОДНАЯ ОСНОВА. См. Основа.

ПРОЗОПОПЕЯ см. Олицетворение.

ПРОКЕЛЕВСАМАТИК — квантитативная стопа из четырех кратких слогов. По аналогии русские строки типа “Кочующие караваны” можно рассматривать, как метростопа плюс прокелевсаматик плюс метростопа.

С. П. Б.

ПРОЛЕТАРСКИЕ ПИСАТЕЛИ. Пролетарскими называют не только тех писателей, которые по своему происхождению, профессии, быту, мироощущению, идеологии принадлежат к пролетариату, но также и тех немногих выходцев из других классов, которые, как белые вороны, резко отделяются от своей социальной среды, порывают с ней, переходят на точку зрения пролетариата и в своих произведениях отражают его интересы. Начиная с Екатерининского века и кончая революцией 1917—22 г.г., в русской литературе резко и отчетливо обозначился процесс демократизации в связи с демократизацией страны в самой тесной причинной зависимости от превращения дворянски–крепостнического строя в буржуазно–капиталистический.

Вторая половина 90–х годов связана с растущим влиянием на русскую литературу городского революционного пролетариата, борьба которого против “незыблемых основ” закончилась всеобщей стачкой 1905 г. и привела к революции или, по выражению манифеста 17 октября, к “неслыханной смуте”. В эти годы господствующие в литературе

658

крайне индивидуалисты переходят к соборности, к воспеванию восстаний масс, Бальмонт переводит Уитмэна, пишет “Песни мстителя”, Минский сочиняет “Гимн пролетариата” и вступает в редакцию социал–демократической большевистской газеты, В. Брюсов переводит Эмиля Верхарна и пишет гимны “Толпе” и даже Ф. Сологуб, охвачен трепетным смятеньем, покинув тесный свой шалаш, спешит к проснувшимся селеньям, кричит: “товарищи, я ваш”. Если перестройка и ломка 1861 г. выдвинула разночинцев, то перестройка и ломка 1905—17 г. выдвинула вместе с революционным пролетариатом и пролетарских политических деятелей и пролетарских писателей. После 1905 года народился массовый многомиллионный читатель рабочих предместий и окраин и вместе с тем и в литературу хлынул целый поток пролетарских и новокрестьянских писателей. Энергичный лирик Максим Горький явился в 1892 году предтечей целого течения. Начиная с 1905 до 1922 года выступили сотни пролетарских писателей, из этих сотен, путем отбора, выделились очень немногие ярко одаренные, которые вошли в литературу и хотя не выработали своего стиля, но уже внесли свой матерьял, свои темы, свой словарь, свои приемы, свои настроения и свою идеологию. В поэзии, беллетристике, драме, критике выдвинулись пролетарские писатели: в поэзии — В. Кириллов, М. Герасимов, В. Александровский, В. Казин, Гастев, А. Макаров, Ив. Филлипченко, С. Малашкин, М. Артамонов, Полетаев, Страдный, Анна Баркова, Самобытник, Поморский, Садофьев; в беллетристике — Н. Ляшко, А. Бибик, А. Чапыгин, Всеволод Иванов, Михаил Волков, Жуков, Бессалько, Сивачов, Новиков–Прибой, Лебединский, Гладков; в критике выдвинулись Калинин, Ив. Кубиков, Плетнев. Мы умышленно не упоминаем новокрестьянских писателей — Ив. Вольнова, Неверова, Клюева, Ширяевца, С. Есенина, Клычкова, П. Орешина. Было бы большой ошибкой всех поэтов, выдвинутых революцией, представлять однородными частицами одного потока.

Новокрестьянский поэт Клюев недаром писал о трех жребиях,

659

которые приходится выбирать добру молодцу на распутьи: или быть лапотником, тихомудрым черным пахарем, или грезить о рае, высоком мысленном, или стать фабричным горемыкою и "духом *ожелезиться*". Эти разные жребии вы сразу заметите в *песнях–думах* пахаря–лапотника и в *мятежных гимнах* борца–пролетария.

Один — "нежный отрок", "инок", он нежно грезит: "песня, луг, реки затоны, эта жизнь мне только снится, свет от розовой иконы, на златых моих ресницах". Другой, "рядовой пролетарского строя", в свой победный гимн влагает "торжествующий и пламенный призыв". Он посвящает свой призыв тем, которые идут "железными рядами", "*железной* ратью", которые получили свое крещение "в купели *чугуна"*. У звонких станков и пылающих горнов он кует "свои железные цветы" и несет их тем, которые говорят о себе: "мы растем из *железа"*. Вчерашний крестьянин, овеянный полями, после крещения в купели чугуна чувствует себя иным. Становясь поэтом, он постепенно отрешается от деревенского и сознает, как у него, городского жителя, *"осталенною стала злато–соломная струна"*. Когда–то Гоголь делил поэзию народа на поэзию *звуков,* поэзию поэзии и на поэзию *мыслей*. Это деление само собой напрашивается, когда слышишь звучную песнь пахаря, проникнутую полевыми настроениями, и читаешь стихи "сознательного" пролетария, охваченного идеей социального переустройства. Один говорит: "из *трав* мы вяжем книги" и в этих книгах звучит "псалмов высокий лад", другой, "рожденный вдохновеньем масс", приходит среди лязга железа и стали, среди грохота молотов и гуденья гудков, как "певец мятежного движенья". Быт, мироощущение, идеология пахаря, испытывающего на каждом шагу власть земли, власть стихии, связаны с земледельческим укладом и поэзией земледельческого труда, и героем этой поэзии является пахарь, "слуга и работник", "сам друг с сохою". Быт, мироощущение, идеология пролетария, стремящегося овладеть машиной, связаны с современным промышленным городом, с творчеством масс, с коллективом,

с динамикой жизни, с сознательным отношением к социальному строю.

Все это не может не отразиться на поэзии пролетарского коллективного труда, проникнутой рационализмом. Новокрестьянские поэты идут от безыскусственной народной поэзии, а также и от поэтов Д. Кольцова, А. Блока, ◎. Белого, пролетарские поэты идутот принципов научного социализма и от поэзии Верхарна, Уитмэна, ◎. Маяковского. Новокрестьянские поэты говорят языком народа и цветущей *земли*,

пролетарские — языком *книг.* Если сравните стихи Клюева, С. Есенина, Ширяевца, Тисленко, Пимена Карпова, С. Фомина, С. Клычкова со стихами М. Герасимова, Казина, Кириллова, Александровского, Самобытника, Полетаева, Филипченко, Поморского, Макарова, Доронина — вы сразу заметите два социальных уклада, два разных подхода к жизни и творчеству. Когда говорят о пролетарских писателях, о пролетарской поэзии, разумеют неопределенную школу, а представителей определенного социального течения, которые принадлежат к разным литературным школам. Начиная с 1900–х годов до наших дней в творчестве пролетарских писателей можно наметить четыре периода. Первый период связан с выступлением на историческую арену широких рабочих масс, массового читателя рабочего и *массового писателя–самоучки*, который пишет в свою рабочую газету обличительную корреспонденцию в стихотворной форме. В рабочих газетах 1905—1914 г.г. печатались тысячи таких стишков, которые забывались с прочитанным номером газеты, да интерес представляли они лишь для рабочих той мастерской, того цеха, в которой работали и автор–обличитель, и тот мастер, которого "пропечатали" в газете. Такой *массовик–рабочий* писал в газетах, "кое–как" и "кое–что" о тяжком положении рабочих, писал для серой массы, почувствовавшей значение газеты и гласности. Второй период связан с выступлением на первый план рабочей интеллигенции, представителя *передового слоя*, *подлинного поэта–социалиста.* Рабочие поэты, прошедшие через курсы и народные дома, через лиговский

народный дом Паниной, Смоленские курсы на Шлиссельбургском тракте в Петербурге, или Пречистенские курсы в Москве, уже проникнуты классовым самосознанием и в то же время резко отличаются от поэтов–самоучек *взыскательным и строгим отношением к своему творчеству*. Они участвуют в рабочем движении, как передовые рабочие и работают над усвоением завоеваний общечеловеческих ценностей. Из сотен корреспондентов–обличителей они выделяются творческим поэтическим дарованием. Лучшие из них группируются, вокруг Максима Горького и А. П. Чапыгина, прибывшего из Олонецкой губернии в Петербург и долго работавшего в качестве маляра. С 1913 года эти рабочие социалисты, одаренные поэтическим талантом, начинают выступать в сборниках "Наши песни" (1913), "Первом пролетарском сборнике" (1914, в изд. Прибой), в "Пролетарском сборнике", изд. Парус (1917). В этот период в разных сборниках и толстых журналах ("Современный мир", "Наша заря", "Дело", ежемесячный журнал Миролюбова) выступило свыше 50 поэтов и

беллетристов. Среди них были Герасимов, Кириллов, Самобытник, Поморский, Филипченко, Аксень–Ачкасов (Садофьев), Ляшко, Бибик, Всеволод Иванов, Ив. Кубиков, Ф. Калинин. Начиная с 1917—19 г. творчество пролетарских писателей идет под знаком революции 1917 г. и *под лозунгом диктатуры пролетариата,* провозглашенным господствующей коммунистической партией. Этот третий период носит *боевой* характер, творчество становится лозунговым. Пролетарские писатели в большинстве *примыкают к господствующей партии и подчиняются партийной дисциплине.* Творческую интуицию у них заменяет писание стихов под диктовку декретов. "Сегодня продразверстка, а завтра продналог". В период продразверстки, в период национализации промышленности, в период разрушения старого, пролетарские писатели, в особенности, из Петроградского Пролеткульта склонны были отрицать всю работу предшественников. Отвергая всякие "соглашения" с буржуазными писателями, буржуазной эпохи, они уверены, что в самое короткое

время создадут пролетарскую культуру, пролетарскую литературу. "Во имя нашего завтра сожжем Рафаэля, разрушим музеи, растопчем искусства цветы" — провозглашает Кириллов, работавший вначале в Петроградском Пролеткульте. Для создания пролетарской культуры наряду с партией и профессиональными союзами выдвигается сеть пролеткультов. В этих пролеткультах, связанных с фабрично–заводскими культурно–просветительными организациями, воспитываются в студиях артисты, поэты, критики, музыканты, живописцы под руководством специалистов. Уже в 1920 г. на первом съезде пролеткультов говорится о 300 пролеткультах, в студиях этих пролеткультов работают 80.000 студийцев и вокруг пролеткультов, по оффициальным данным, объединяется 400.000 рабочих. В этот период выпускается свыше 60 коллективных сборников, свыше 100 сборников отдельно выступивших поэтов и свыше 50 книг беллетристов. Пролеткульты возникают в таких местах, как Яранск с 1.000 душ жителей, Усть–Сысольск и т. д., выпускается масса совершенно бездарных, бесвкусных сборников всевозможных Лукашиных, из Орехова–Зуева и Орла, Грунтав, Мишенькиных, Грошиков и т. д. Каждый пролеткульт спешит показать работу своих студийцев. Сотни плакатных "кузнецов", "зорь", "взмахов", "заводов", "октябрей", десятки сборников, повторяющих отвлеченные готовые лозунги, как по команде, перелагающие в стихи партийные передовицы и усердно занимающие производственной

пропагандой. В большинстве сборников поражает отсутствие подлинного переживания, подлинного творчества и подлинного знания жизни. Но из сотен выдвинулись десятки, горячо и искренно осветившие революционный подъем 1917—18 г.г., воспевшие коммунистический октябрь и охваченные "коммунистической мечтой". По этим–то сборникам в будущем будуть узнавать, "чем люди жили," в 1917—22 г.г. Вождем–идеологом этого периода явился создатель пролеткультов, бывший ткач Ф. И. Калинин, видный партийный деятель, несомненно вдумчивый писатель–критик. Студийная работа

Пролеткультов приобщила к культурной работе широкие массы, дала технические навыки там, где руководителями являлись знатоки своего дела. Но специалисты были непартийны, а партийные были не специалисты. У студийцев, тех, которые становились профессиональными писателями, рождалось острое желание стать мастерами формы, свободно ищущими путей творчества, у многих замечалась погоня за последним криком моды. Началась среди самих пролетарских писателей борьба против "опасностей аракчеевщины", как выразился пламенный апостол футуризма, критик–коммунист Чужак в журнале "Творчество" (Чита).

Пролетарские писатели в сборнике "Взмах" (Саратов) говорят о необходимости отрешения от готовых формул и от восторга по заранее намеченной схеме. В 1920 г. происходит первый съезд пролетарских писателей и на этом съезде возникает "Ассоциация пролетарских писателей", захотевших порвать с опекой, и эта ассоциация, объединившая лучших писателей пролетарских в Москве, начинает издавать свой журнал "Кузница". Пролетарские писатели пытаются стать на собственные ноги и "сбросить колпак", надвинутый на глаза опекунами и охранителями лозунговой поэзии. Новая экономическая политика наносит смертельный удар парниковому творчеству на заказ и слишком дорого стоящей опеке. Четвертый период связан с *новой экономической политикой*. Период разрушения уступает место творческой работе и переоценке всех ценностей. Пролеткульты переживают кризис, на 2 всероссийском съезде их насчитывается только 286 и говорят о необходимости максимального сокращения и перенесения их в центры индустриальные, где сосредоточен пролетариат и культурные силы, говорится о централизации издательств и т. д. Если раньше в одной Москве насчитывалось 5.000 студийцев, то теперь их во всей губернии едва лишь 1.127. В 1923 г. число пролеткультов упало до двух десятков, но эти пролеткульты связаны с индустриальными центрами.

Пролетарским писателям приходится самим пробивать себе дорогу и выпускать книжку на книжный рынок, конкурируя

664

с сотней таких же пролетарских писателей. Арена Пролеткульта выселяется в Москве из Эрмитажа и театр сдается частному предпринимателю, помещение клуба “Кузница”, в Москве на Тверской, сдается под кондитерскую Абрикосова. Борьба за писательское существование приводит к очень строгому отбору. Уже теперь пуды хлама лежат на полках, а пробивают себе дорогу только такие исключительно одаренные художники, как Всеволод Иванов, этот новый Горький, автор книги “Цветные ветра”, очерков “Партизаны”, “Бронепоезд № 14—69”. Пролетарские поэты переживают в настоящее время растерянность. В студиях, как в банках для консервов, они законсервировались, утратили чутье жизни, непосредственное чувство, искренность переживаний и знание подлинной массы. Все они слишком связаны кружковщиной, живут без свежего воздуха. За немногим исключением страдают бытобоязнью, все они эклектики, подражают не только Верхарну, Уитмэну, Маяковскому, но и Бальмонту и Мариенгофу, и Шершеневичу, и Есенину. Только у Казина, Полетаева, Гастева, Александровского, Герасимова, Кириллова наметились свои переживания, свои приемы и только они явились подлинно оригинальными поэтами, но, к сожалению, мало продуктивными. Из беллетристов выделился Всеволод Иванов, а еще раньше А. П. Чапыгин, ибо они переросли рамки класса. Н. Н. Ляшко начинает проникаться кружковою реторикой. Мих. Волков повторяется... Но оба они выделяются... Только при овладении культурным наследием прошлого немногие исключительно–одаренные станут первоклассными художниками, творцами общечеловеческих ценностей, творцами нового, подлинно художественного. До сих пор большинство пролетарских писателей оторвано от пролетарских масс и отошли от быта. В переходное время, когда в городе и деревне выковывается новый быт, новым пролетарским писателям предстоит огромная черная работа — изучение новой России, переживаний широких масс. Этой работы они боятся, они уходят в искание формы, в эстество, прячутся от жизни, но истинкт самосохранения

665

подскажет им подлинный путь. Только знание жизни и психологии масс приблизит их к массам и укрепит их позицию в литературе, а без этого пролетарские писатели превратятся в узкую замкнутую касту, в кружок

профессионалов–эстетов, литераторов и утеряют то оружие, которое давало им силу среди писателей других социальных групп. Будущее пролетарских писателей связано с будущим пролетариата. За 1920—23 г.г. в среде пролетарских писателей идет дифференциация. Возникает ряд новых групп. Одни подчеркивают свою партийность (октябрь), другие свое стремление ближе стать к массам (“Рабочая весна”, “Молодая гвардия”), третьи выдвигают задачи литературного характера (“Кузнецы”).

Быт властно ворвался в поэзию–молодых пролетарских поэтов. Заметен поворот к эпосу, к рассказу. (Безыменский, Лелевич), заметно стремление “простыми словами рассказать о простых вещах”. Целый ряд поэтов повернул к Пушкинской простоте. В. Кириллов пишет “Лирическую повесть”, Пушкинским ямбом, В. Казин пишет посвящения Пушкину.

В. Львов–Рогачевский.

ПРОЛОГ — вступительная часть, присоединенная к художественному произведению, в которой излагаются обстоятельства, предшествовавшие тому, что изображено в произведении (драме, повести). Вместо этого пролог может содержать указание на основной замысел произведения, освещать его с какой–нибудь особой точки зрения и пр. Но пролог должен обладать художественным характером, иначе он будет просто предварительным разъяснением автора относительно своей пьесы, т.–е. предисловием (см. это сл.). Знамениты два пролога в “Фаусте” Гете: — “Пролог в театре” и “Пролог на небесах”. У нас — прологи в драматических поэмах: Алексея Толстого “Дон–Жуан” и Островского “Снегурочка”. Прологом же является, по существу, первая часть романа Гончарова “Обрыв”, не связанная с самим романом, начинающимся лишь со второй части, — и излагающая события, предшествовавшие отъезду главного лица, Райского, в деревенское поместье

(именно его роман с Софьей Беловодовой, по имени которой и была названа эта часть, появившаяся в печати отдельно).

Иосиф Эйгес.

ПРОСОДИЯ представляет собою в общей форме учение о звуках с той их стороны, которая активна в ритмическом отношении и играет соответствующую роль в стихе. Таким образом, к просодии относится учение о звуке, слоге, ударении, долготе слогов, интонации и паузах, одним словом, о ритмическом материале стиха вне специально–ритмических

подразделений, как стопа, стих и пр. В учении о просодии находятся: фонемы, качество звука, акустика фонем, генетика их, акустический эффект, акустическая разность прозы, поэзии и пения, виды ударений (лексикологическое, синтаксическое, фразное), ритмические сегменты, формы ритма в стихе и прозе, взаимоотношения между долготой и ударностью, удлинения, высота фонем, ударение и интонация, экспрессия ударности, долготы и высоты. В специальном смысле слово просодия употребляется, как обозначение для соотношений долгот и краткостей в квантативном стихе.

С. П. Б.

ПРОТОЧНЫЕ СОГЛАСНЫЕ. То же, что фрикативные согласные.

ПРЯМАЯ РЕЧЬ. См. Косвенная речь.

ПСЕВДОНИМ служит практической цели: заменяет собою настоящее имя, которое по тем или иным причинам желательно скрыть. Под псевдонимом выступают представители искусства (главным образом, на театре и в литературе), реже представители науки. Псевдонимом же пользуются в искусстве и при упоминании реального лица, которому посвящено произведение или которое в нем выводится: таково имя Лесбии у Катулла, имя Лауры у Петрарки, бесчисленные, требуемые кодексом средневековой куртуазии, псевдонимы дам у провансальских трубадуров.

Псевдонимы научных деятелей, кроме практических целей, никаких других, обычно, не преследуют.

Псевдонимы театральные отображают стремление к благозвучию, пышности (у первых любовников, теноров) или же к характерности, выразительности (у комиков, резонеров). Здесь сказываются уже художественные возможности псевдонима.

Но они в гораздо большей степени проявляются в псевдонимах литературных.

Так как всякий псевдоним представляет собою имя, то он принципиально заключает в себе все художественные возможности, существующие для автора при изобретении фамилий действующих лиц, всяческих названий и проч. (см. Имя).

Но как особый, частный вид названия псевдоним обладает и некоторыми особыми, частными свойствами. От других имен, существующих в литературе, он отличается своей непосредственной связью с некоторой реальной личностью; обозначает действительно существующее,

а не измышленное лицо. Отношением к той связи, очевидно, и должны определяться художественные особенности, характерные для псевдонима.

Псевдоним, за которым всегда стоит реальная личность, может отображать собою, в той или иной степени, эту связь или не отображать ее вовсе. В последнем случае эффект псевдонима построен иногда на полном отрицании всякой связи с какой бы то ни было личностью вообще. Таков псевдоним И. Анненского — Никто. Таково наименование, избранное капитаном N◎mo (по лат. Никто) в романе Жюля Верна "80.000 верст под водой", где оно еще более подчеркивает загадочность героя. На этом же псевдониме построен целый эпизод в мифе об Улиссе: Улисс, ослепивший Полифема, называет себя Никто, и когда Посейдон, желая отомстить обидчику, спрашивает сына, кто его обидел, тот, называя ложное имя, отвечает: Никто.

Обычные псевдопимы типа "Неизвестный", "Инкогнито" и пр. подчеркивают неопределенность скрывающегося за ними лица. Интересны случаи, когда неопределенность эта сочетается с кажущейся формальной определенностью: "Брат своего брата" — Н. М. Пазухин, "Развлеч.". 1887; "Сын своей матери" —

В. М. Дорошевич, "Развлеч.". 1887—88.

Когда псевдоним отображает в своем построении связь с действительным лицом, в нем проявляются те же приемы, что и в каждом измышленном имени: он может подчеркивать ту или иную особенность этого лица — либо реальным смыслом слов, из которых он образован, либо звуковыми своими особенностями (см. Имя). Но и здесь могут быть наблюдены черты, присущие исключительно ему: это те, которые связаны со звуковым составом соответствующего действительного имени. Из эффектов, построенных на этой стороне псевдонима, наиболее распространенный — обращение фамилии, которым как бы загадывается загадка. И чем менее близки по своему стилю слова, чем неожиданнее связь, тем ощутительнее эффект (Вотсереб Роге — Егор Берестов, "Иллюстрация" Кукольника). Есть псевдонимы, построенные на осмысливании фамилии (Ѳиопъ — Н. Г. Чернышевский, "Свисток", 1862). В случае сотрудничества псевдоним отображает и количество авторов: Бр. Гонкуры — А. П. Петров и С. Я. Уколов ("Пет. Лист.", 1892). Впрочем, имя "Козьма Прутков" прикрывает собою несколько лиц: А. М. и В. М. Жемчужниковых, ◎. Толстого и др. Роль его такова же, как и портрета, приложенного к сочинениям этих лиц: он — носитель мифа об авторе этих сочинений.

Обратно — наши дни являют пример, где творчество личное, при помощи псевдонима, выдается за творчество коллективное: это поэма В. Маяковского “150.000.000” (“сто пятьдесят миллионов — автора этой поэмы имя”).

Наконец, в некоторых псевдонимах автор предстает перед нами как бы в замаскированном виде, пользуясь готовым историческим либо литературным образом (Гамлет — И. Н. Измайлов, Диоген — ◎. В. Билибин, “Новости”, 1890).

Вне связи с действительным лицом выразительность псевдонима может быть построена на применении типографских эффектов, неприменимых внутри произведения, где они должны неизбежно примелькаться. Здесь интересно противоположение латинского шрифта

и звукового состава слов, напр., **Incognitènko**, Е. С. Федоров–Чмыхов (“Развлеч.”, 1884), где шрифт еще более подчеркивает нелепое соединение лат. корня и характерно–украинского окончания.

На том же типографском эффекте построены псевдонимы–головоломки с искусственно затемняющим начертанием слов — Каран д◎Аш, псевдоним–шарада (см. Шарада) — Шут–Ник (Н. О. Ракшанин, “Развлеч.”, 1887), псевдоним–ребус, как, напр., подпись Д. Д. Минаева в “Стрекозе”: **Mi** / **f**

Валентина Дынник.

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ РОМАН: роман, объектом которого является субъект. В то время как другие формы эпоса берут человека *извне*, описывая обстановку его жизни, его действия, слова, наружность, — психологический роман проникает *внутрь “я”:* сознанию читателя предносится *сознание*. “Действующее” лицо романа этого типа необходимо бездейственно, так как всякая акция размыкает круг сознания, переводя тему во внешний мир.

Парадокс Лейбница о том, что **¸les monades n’ontpqoin de fenètres Monadologia N 70 p. Phil. 705),** т.–е. что “у души нет окон” — вводится в практику психологизма: и так как у души все же есть “окна”, то их плотно закрывают, искусственно изолируя “я” и выключая его из многообразного склада жизни. Конечно, внешний мир как–то воткан в ткань романа о “я”, но лишь как фон, как безразличное “не — я”. Психо–физиологический круг жизни таков: воздействие — бездействие — действие, т.–е. сначала — *восприятия*, как бы втекающие по чувствительным нервам в мозг, затем — рефлексия, внешне бездейственная, как бы спрятанная в мозгу, и,

наконец, — выводящий жизнь по двигательным нервам *во–вне* рефлекс, *задержанный*, но *взрощенный* до состояния полной осознанности предваряющим его чисто–психологическим моментом (рефлексией). Роман *о душе* распределяет эти моменты так: восприятие отнесено обычно к завязке романа: дав раз толчек сознанию, оно остается где–то назади

(см. напр., "Пьер и Жан" Мопассана). Момент рефлексии служит основой: поскольку роман является "большой формой", момент этот должен быть искусственно растянут и пространно разработан: "рефлексия" замедляется, усложняется и удерживается от быстрого разрешения ее в рефлекс (действие).

Содержание сознания героя дано, как "со–знания", т.–е. раздваивается: в одном "я" вмещаются два противоположных "знания": две логически— непримиримые идеи, два взаимоисключающие мотива, эмоции и т. д. Нейтрализованные друг другом психологические противосилы*) оспаривают "поле сознания" (терм. Гербарта) обыкновенно очень длительно, с чередующимся успехом, ведя *борьбу за поступок*. Поступок или "мотивированный рефлекс", долго удерживаемый, обрывает, как, например, в знаменитом произведении Киркегера, наконец, нить романа на полуслове, являясь его естественным "концом". Психологический роман, считающийся одной из самых тонких и богатых литературных форм, на самом деле *обогащает "я" своего героя за счет жизни:* психология — лишь момент бытия, а не все бытие. Произведения, проникнутые чистым психологизмом множатся всегда в периоды затухания общественности, возобладания индивида над коллективом, "я" над "мы".

С. Кржижановский.

Психологический роман — дитя нового времени, христианской культуры (А. де–Виньи усматривал генезис П. романа в исповеди — **le roman d'analyse est nè de la confession**) научившей ценить индивидуальную внутреннюю жизнь человека, достигающую на вершинах европейского развития своего напряженнейшего расцвета, усложненности и глубины. Правда, некоторые исследователи, в том числе такие авторитеты, как акад. А. Н. Веселовский, усматривают наличие психологического

*) Любопытно, что схемы «психологического романа» - точно совпадают с формулами старой «атомистической психологии» Фр.Гербарта, и что схемы и формулы ровесники, так как возникли в 20-х г.г. XIX века.

671

романа уже в александрийской литературе, в центре которой стоит, по их мнению, "анализ чувства любви" (К. Тиандер указывает зарождение П. романа в "Золотом осле" Апулея, поставившем проблему "борьбы животной природы человека с идеальной его стороной" и т. п.). Однако, самая любовь в Александрийском романе играет вполне служебную роль, являясь композиционным фактором, своего рода нагнетательным насосом всевозможных чисто внешних авантюр и приключений. Равным образом еще не народился в нем и позднейший тщательный психологический анализ любви, ее неотвратимой силы, тех чудесных превращений, которыми исполняет она внутренний мир охваченного ею человека; взамен этого анализа авторы его ограничиваются обыкновенно ссылкой на связавшую двух любовников судьбу. Такое свое значение судьба, случай, сохраняет во всем, что касается любви, в течение очень долгого времени. Характерно в этом отношении развертывание фабулы в стоящей на границе эпоса и развившегося из него средневекового рыцарского романа замечательной "повести–сказке" "Тристан и Изольда" (XII в.), явившейся в мировой литературе первым откровением роковой и единой любви.

Поведение Тристана, этого совершенного рыцаря долга, чести, раз данного слова, — по началу исключительно преданного своему дяде, королю Марку, а затем марионетки любви, не останавливающегося ни перед каким коварством, обманом и изменой, ведущими к осуществлению его желаний, изображено с исключительной убедительностью и силой. Однако, мотивируется оно чисто внешним поводом — волшебно–любовным напитком, приготовленным для короля Марка и случайно выпитым Тристаном и Изольдой.

Первым психологическим романом в собственном смысле этого слова, если не считать появившейся несколько ранее (XIII в.) поэтической автобиографии Данте **Vita nuova**. (Возрожденная жизнь), явилось произведение Боккаччио (1318—75) "Фиаметта" — **Ich–roman** в котором рассказ ведется от первого

672

лица — кропотливо–красноречивая летопись охваченной одинокой любовью и ревностью души. Долгое время "Фиаметта" оставалась без всякого влияния на эволюцию романа в смысле дальнейшего развития содержащегося в каждом произведении этого рода психологического зерна. Сознательно психологические цели, изучение "анатомии влюбленного

сердца" ставят перед собой авторы французского героического романа XVII в., но за исключением г–жи Лафайет (1634—1692), произведения которой (**M–elle de Montpensier, Zaide, Princesse Glèves** и др.) приближаются к типу английского семейного романа, их психологический аппарат слишком скуден, орудие анализа слишком мало заострено. Шагом вперед в отношении указанных авторов являются романы аббата Прево, в особенности его знаменитая "История Манон Леско и кавалера де Грие" (1633). Любовь в этом последнем произведении является еще все той же неисповедимой слепой силой — "особым ударом судьбы" — и одновременно единственным мотивом действий героев, как и в "Тристане и Изольде". Однако, автором прослеживается в ее облагораживающем действии на человеческую душу вся эволюция этого чувства от страстного плотского влечения до глубокой и чистой привязанности, достигающей силы почти религиозного самоотречения.

Душевная жизнь героев Прево отличается утонченной сложностью и богатством.

Противопоставляя себя "чувствительному только к пяти–шести страстям, в кругу коих проходит их жизнь и к коим сводятся все их волнения", большинству людей, кавалер де Грие говорит: "но лица с более благородным характером могут приходить в волнение на тысячу разных видов; кажется, будто у них больше чувств и что в них могут возникать идеи и чувства, превосходящие обыкновенные человеческие пределы". Из этого меньшинства из этой аристократии души и заимствует своих героев аббат Прево, начавший по словам одного исследователя (**Le Berton. Le roman au dixhuitième siècle P. 1898**), "то великое дело понимания глубин жизни, которое продолжали

после него Шатобриан, Гюго, Флобер, Мопассан и Л. Толстой". Еще большего совершенства психологическая разработка романа достигает под руками представителей английского сентиментального направления, Ричардсона, Стерна и некоторых других (см. Сентиментальный роман), применяющих метод почти микроскопического исследования всех малейших оттенков, нюансов чувств и настроений своих героев. Под непосредственным воздействием Ричардсона написана и знаменитая "Новая Элоиза" Руссо (1763) — это евангелие страсти и природы для стольких поколений, оказавшая в свою очередь столь же непосредственное влияние на юношеский роман Гете (1749—1832) — "Страдания молодого Вертера". Усвоенный всеми этими авторами метод психологического

самораскрытия, исповеди, непосредственных лирических излияний обусловливал и новый внешний вид романа, облеченного в форму писем, дневников, автобиографий и т. п. В центре романа Гете стоит любовь Вертера к добродетельной жене своего друга. Однако, это служит только толчком к глубочайшим его переживаниям, касающимся всех сторон природной и человеческой жизни и с наибольшей полнотой и поэтической прелестью отражающим характерную и окрасившую собой десятилетия психологию оскорбленной миром и отвечающей ему беспредельной скорбью о нем души.

Характерной особенностью романа типа Вертера и "Новой Элоизы" является повышенное чувство природы, вводимой в него не только, как некий декоративный аксессуар, но и в качестве существенного момента внутренней жизни героев. Природа у авторов этих романов является очеловеченной, психологизированной, отражением погруженной в нее в страстном созерцании человеческой души (**le paysage c'est l'état d'âm**) Психологический рисунок Вертера лег в основу длинного ряда всевозможных "детей века", "героев времени" и т. п. — болезненно утонченных, с обнаженными нервами, с чутким, развитым интеллектом, настроенным в унисон их взволнованно–вибрирующей эмоциональной природе, натур, явившихся в подавляющем

количестве на переломе двух столетий, на заре новой эпохи, открытой французской революцией. Таковы Ренэ Шатобриана (**René ou les effets des passions 1807 г.**), этот "христианизированный Вертер", герои стихотворных романов Байрона (1788—1824), итальянский Вертер — Джакопо Ортис, Уго Фосколо (**Ultime lettere d' Jacopo Orlis 1802**), наши Онегины, Печорины и др. вплоть до серии "лишних людей" Тургенева и т. п. К этой же группе принадлежат болезненно–раздвоенные и в то же время обладающие повышенно–развитым личным чувством — Адольф Бенжамэна Констана (116), герой романа А. де–Мюссе **Confessions d'un enfant du siècle** (1836) и др., — нашедшие себе наиболее яркое воплощение в Обермане Сенанкура (1804), "который не знает, что он такое, что он любит и чего хочет, который томится без причины и стремится, не зная цели, скитаясь в бездне пространства и в бесконечной сутолоке страданий" — этом, по словам русского исследователя (П. Д. Боборыкин — "Европейский роман XIX стол.", 1900 г.) — "последнем слове аналитического индивидуализма, какое произнесено было на рубеже двух веков одним из самых чутких

анализаторов души европейца". Почти одновременно разрабатывается и психология современной женской души в произведениях **m–me de Stael** (1766—1817 г.г.) — Дельфина, Коринна, и, в особенности, в пламенных и стяжавших ее автору европейскую славу романах Жорж Санд (1804—1876; под ее влиянием сложились, между прочим, и многие женские образы Тургенева), заявившая свои права на самостоятельное существование и особое развитие. Сообщивший такой мощный толчок эволюции европейского психологического романа своим Вертером, Гете придает ему новую силу в другом произведении поры полной зрелости и сорокалетнего опыта — "Ученические и страннические годы Вильгельма Мейстера", воспринятом немецкими романтиками в качестве предельного художественного достижения всей новой европейской литературы и положившем начало особому виду П. романа — роману воспитания (**Bildungsroman**). ставящему задачей изучение генезиса и всей последующей

сложной динамики психической жизни человека. Почин Гете был подхвачен романтиками (Новалис, Генрих фон Офтердинген — 1772—1801, Тик 1773—1853, Похождения Франца Штернбальда). К тому же типу романа воспитания, впоследствии особенно излюбленного английскими авторами, относятся произведения Жана Поля (Иоганн Пауль Рихтер) — Невидимая ложа 1793, Титан — 1800—1803 и некот. др.). Разработке специально–любовной психологии отдан третий роман Гете "Избирательное сродство" (**Die Wahlverwandtschaften**).

Иррациональную проблему любовного выбора Гете пытается разрешить остроумной гипотезой особого притяжения (**l'amour c'est une sorte de coulant magnetique** — говорил еще аббат Прево), действующего вопреки всему между предназначенными друг другу людьми, на манер того таинственного сродства, которое существует между различными химическими элементами. Любовный напиток, выступающий в качестве единственного стимула в сильнейшей чем смерть любви Тристана и Изольды, и роман Гете, полагающий основу любви в глубочайшие недра внутренней человеческой организации — таковы те два полюса психологического истолкования любовно–страстного чувства, между которыми лежит почти все развитие европейского романа этого рода. Кроме названного романа Гете на дальнейшую эволюцию любовно–психологического романа оказал большое влияние не утративший вплоть до наших дней своей свежести и силы вышепоименованный роман аббата Прево, отразившийся в течение ⊚I⊚ в. произведениями Дюма–сына ("Дама с

камелиями", 1848, сюжет которой, как и сюжет Манон, давший начало опере того же имени, лег в основу знаменитой Травиаты), А. Додэ (Сафо 1884 г.). и нек. др. Тонкий рисунок женщины–хищницы, играющей роковую роль в жизни полюбившего ее мужчины, едва намеченный в своей героине автором Манон, был обведен более резкими контурами в замечательной повести Мериме Кармен (сюжет оперы того же имени), в новейшее время в романе Пьера Луиса (род. 1870) "Женщина и паяц", романе Мирбо "Голгофа"

676

(**Le calvaire 1886**), романах Стриндберга и мн. др. Вращаясь по преимуществу в сфере "романического романа" (**roman romanesque**), европейский психологический роман первой половины XIX в. выходил за пределы разработки проблем, связанных с психологией любви, только в виде нечастых исключений. Одним из ярких явлений этого рода был роман Гюго (1802—1885) "Последний день осужденного", — образцовый психологический этюд на тему последних переживаний смертника (в русской литературе тот же мотив затронул Достоевский в "Идиоте". Из новейших авторов подробно разрабатывает его Л. Андреев в "Рассказе о семи повешенных"). К середине XIX в. европейский специально психологический роман был сдвинут в сторону блестящим развитием реалистического и социального романа. Творцы этого типа романа — Стендаль, Бальзак, Флобер, А. Додэ, Золя, у нас Тургенев — обнаруживают в большинстве своих произведений выдающиеся качества психологов–аналитиков. Однако, их интересы движутся главным образом изнутри к наружи, направлены на изучение второстепенных лиц, окружающей героя обстановки, среды, быта — широких общественно–социальных полотен в ущерб заднему фону картины, тому потаенному "святилищу души", безраздельное обладание которым уступается ими поэтам–лирикам. Новый импульс к дальнейшему развитию психологического романа исходит от русских авторов, особенно склонных к психологизации, самопогружениям, бисерному анализу малейших движений души. Таковы романы воспитания в широком смысле этого слова и любовно–психологические романы Гончарова (1812—1891) и Л. Толстого (1828—1910 — "Обыкновенная "история", "Обломов", "Воскресение", "Обрыв", "Анна Каренина"), — в своей "Крейцеровой Сонате" давшего психологический анализ ревности и женоубийства и, в особенности, все произведения Достоевского (1821—1881), влияние которого на последующую эволюцию русского и европейского

романа громадно и обещает все возрастать (О. Шпенглер в своей книге "Закат Европы" прямо, напр.,

677

сулит, что целая, имеющая наступить в ближайшем будущем эпоха европейской литературы и жизни пойдет под знаком Достоевского, интерес к творчеству которого на Западе в наши дни действительно подавляюще велик). В своих романах Достоевский касается решительно всех сторон душевной жизни современного человека, подымая самые глубинные ее пласты, дерзая на запрещенные пределы того "шевелящегося хаоса", который подстилает и объемлет собой малую область дневного человеческого сознания. Его романы ставят во весь рост психологические проблемы преступления, раскаяния ("Преступление и наказание"), святости ("Старец Зосима" и "Идиот"), религиозных исканий, бунтарства и самоуничтожения ("Братья Карамазовы", "Бесы"), всех видов одержимости, сладострастия и греха. Основная черта его творчества в том, что все выводимые им характеры в основе своей патологичны. В этом отношении влияние Достоевского скрещивалось на европейской почве с резкой линией, проведенной сквозь литературу XIX в. творчеством Э. По, (1811—1849), сыгравшего выдающуюся роль в развитии европейского декадентства и демонстрировавшего в своих замечательных новеллах все виды той душевной извращенности, явное или завуалированное присутствие которой он обличает в каждой человеческой душе. Двойное влияние Достоевского и По определило собой в конце XIX и начале XX в. основной характер современного П. романа, ставящего отныне своей главной целью изучение жизни больной, пораженной тем или иным недугом души. Таково творчество Гюисманса, Пшибышевского, Мирбо, Стриндберга и др., создающих целую галлерею героев, страдающих всеми половыми искажениями, сатанистов (см. Сатанизм), наркоманов, визионеров, маниаков, галлюцинирующих безумцев и т. п. Несколько в стороне от этой патологической линии шло развитие французского любовно–психологического романа–новеллы, считающего в числе своих авторов Бурже (р. 1852 г., романы **Mensonges, Crime d'amour, Cruelle énigme, Phisiologie d'amour** и др.), выдвигающего, однако, совсем в духе Доетоевского,

678

культ страдания (**religion de la souffrance humaine**); Прево (**Les demi–vierges** 1894 и др.) и мног. др. и достигшего предельного художественного блеска в творчестве также не чуждого болезненных моментов Гюи

де Мопассана (1850—1893). Еще более патологично творчество "австрийского Тургенева", Захер–Мазоха (1836—95), являющегося в таких своих романах, как "Венера в мехах" патологическим антиподом маркиза де Сада, скандальные романы которого (**Justine ou les malheurs de la vertu, Juliette**) появились в конце XVIII в., как и этот последний, оставившего свое имя не только в литературе, но и в известных психиатрических терминах. Из других авторов психологических романов конца прошлого века и наших дней должно назвать Сенкевича (р. 1846 г.) с его известным "Без догмата" (исповедь славянского Вертера), и особенно пришедшегося по вкусу русскому читателю Кнута Гамсуна (р. 1860 г.), в лучших своих романах (Мистерии, Виктория, Пан), подвергающего самому тщательному анализу психологию "рокового поединка" двух любящих сердец, в "Голоде" рисующего яркую картину переживаний голодающего бродяги, а в последних своих произведениях до конца погружающегося в примитивно–неповоротливую душевную жизнь крестьянского тяжеловоза — хозяйственного мужичка – колониста (Соки земли), любовно прислушивающегося к "бабьему лепетанию" своих "женщин у колодца". Из русских П. романов последней поры нельзя не отметить неоконченное еще произведение А. Белого "Котик Летаев" — замечательный опыт проникновенного изображения душевной жизни ребенка. Особый отдел П. романа образуют, правда, немногочисленные попытки воссоздания психической жизни животных (на западе, напр., "Голос крови" и "Белый клык" Дж. Лондона, у нас рассказ Л. Толстого "Холстомер"). В связи с общими тенденциями времени на очереди стоит создание классового П. романа, в частности посвященного воспроизведению психологии пролетариата (из уже появившихся произведений этого рода могут быть названы некоторые романы Уптона

Синклера). Наконец интересны попытки французского писателя Жюля Ромэна, возглавляющего особую литературную школу унанимизма (**unanimisme**), изучить психологию коллективной души, явления психической жизни масс.

Д. Благой.

ПСИХОЛОГИЧЕСКОЕ СКАЗУЕМОЕ. См. Сказуемое.

ПУБЛИЦИСТИКА (от слова публичный, общественный) — та область литературы, которая занимается политическими, общественными

вопросами с целью проводить определенные взгляды в широких кругах читателей, создавать, формировать общественное мнение, возбуждать определенные политические кампании. Зарождение публицистики относится, конечно, к той эпохе, когда впервые появился массовый читатель, равно как и средства воспроизводить литературные произведения в большом количестве, т.–е. к началу капиталистического периода Европы, с наплывом новых идей, соответствовавших новым общественным отношениям, с развитием городской жизни и торговли, с появлением ряда открытий и изобретений и в первую голову — *книгопечатания.* Публицистика — дитя молодой, зарождающейся буржуазии и развивается в Европе вместе с развитием буржуазных отношений. Поэтому родиной публицистики является Италия, где вместе с первыми банками появились и первые газеты и где в эпоху "Возрождения" возникла первая литературная форма публицистики — *памфлет*, т.–е. небольшая брошюра ярко агитационного содержания, занимающаяся каким–либо злободневным, наболевшим вопросом или нападающая на особо ненавистных в политическом отношении лиц и группы.

Конец средних веков и начало нового времени, эпоха крушения феодализма, с его натуральным хозяйством, экономическим и духовным застоем, есть эпоха глубоко революционная. И как все последующие революционные эпохи, она создает обширную публицистическую литературу и в первую очередь памфлеты. Кроме ряда итальянских гуманистов, выступивших против католической церкви, особенно

прославились в конце XV и начале XVI века германские гуманисты *Эразм Роттердамский* с его "Похвалой глупости" и *Рейхлин* — своими "Письмами темных людей", высмеивавшими невежественных монахов, наиболее ненавистную и реакционную общественную группу того времени. Великое общественное движение, известное под названием реформации, всколыхнувшее огромные массы низших слоев населения, впервые создало публицистику *для народа,* популярную, грубую по форме, но нередко едкую и остроумную. Ядовитыми памфлетами полемического характера обменивались вождь умеренной реформации — *Лютер* с апостолом еретического коммунизма и вождем крестьянского восстания 1525 г. — *Фомой Мюнцером*, который в своих брошюрах и воззваниях предавал проклятию и духовенство, и властей.

Особенно развился памфлет в эпоху первой английской революции XVII в. Великий английский поэт Мильтон впервые в истории написал памфлет в защиту свободы печати. Тогда же появился знаменитый памфлет **«Killing — no murder»** (“умерщвление — не убийство”), оправдывавший казнь короля. Ряд памфлетов был написан демократом Лильборном и коммунистами — “истинными левеллерами”. С тех пор памфлет сделался любимым духовным оружием английских оппозиционных партий и дал образцы высокого агитационного мастерства, особенно во время больших политических кампаний, как борьба за избирательную реформу и за отмену хлебных законов в первой половине XIX в., борьба за освобождение Ирландии или чартизм. Замечательного развития достиг также памфлет (наряду с политическими газетами) в эпоху Великой французской революции, которая открылась брошюрой аббата Сийеса “Что такое третье сословие”, достигла апогея в газетах Марата и окончилась “Народным трибуном” Бабефа. В эпоху реставрации сатирическими памфлетами против вернувшихся дворян и королевской администрации прославился французский Щедрин — *Поль Луи Курье.* Замечательны также памфлеты социалистов 30–х и 40–х г.г. После того памфлета все

более вытесняется во Франции газетной публицистикой.

В Германии до революции 1848 г. в качестве публицистов прославились поэт *Гейне* и критик *Берне*. Но затем первое место бесспорно занял *Карл Маркс*, который в своих памфлетах и газетных статьях умел соединять блестящий литературный талант, остроумие и язвительный, убивающий сарказм с глубоким и ясным теоретическим анализом. Вот почему его памфлеты — одновременно и агитационные, и глубоко научные работы. Первой такой работой явился “Манифест коммунистической партии” Маркса и Энгельса. Затем статьи Маркса в “Новой Рейнской газете”, “18–е Брюмера Луи Бонапарта”, где с уничтожающей сатирой и насмешкой по адресу героя переворота 1851 г. дается и классовое объяснение самой возможности этого переворота, — наконец, “Гражданская война во Франции”, манифест I Интернационала, выпущенный тотчас после усмирения Парижской Коммуны.

Большим мастером агитационно–научного памфлета был в Германии и Лассаль, который писал свои речи и распространял их в форме брошюр.

В России вследствие цензурных условий публицистики в настоящем смысле слова не было вовсе, вплоть до 1905 г., кроме кратких периодов ослабления цензурного гнета, как начало 60–х или самый конец 70–х годов.

Поэтому в России публицистика скрывалась под видом *литературной критики*, в которой авторам иногда удавалось при помощи "эзоповского" языка, т.–е. иносказаний и умолчаний, обмануть бдительность цензора. С этой точки зрения первым подлинным русским публицистом надо считать *Белинского*. А его *"Письмо к Гоголю"*, ходившее по России в рукописных списках, было первым нелегальным политическим памфлетом.

Первым создателем *бесцензурной* политической газеты *"Колокол"* был *Герцен*, со своим огромным литературным дарованием.

Выдающимся публицистом и в то же время великим мастером обманывать цензуру — был *Чернышевский*, выработавший уменье прямо издеваться над цензором и

с полуслова быть понятым *своим* читателем.

Высокоодаренным публицистом–сатириком был *Салтыков–Щедрин*, соединявший с талантом публициста глубокий дар художника. Ярким публицистом был также социолог и литературный критик, идейный вождь и теоретик народничества — *Н. К. Михайловский*. С 60–х годов несколько талантливых газетных и журнальных публицистов выдвигает и реакционный лагерь русской общественной жизни. На первом месте здесь нужно поставить *Каткова*, затем *Достоевского*, как автора "Дневника писателя", а в более поздние времена — *Суворина* и *Меньшикова*, редактора и фельетониста газеты "Новое Время".

С появлением в русской литературе марксизма выступает целый ряд талантливых публицистов и памфлетистов, проникнутых марксовским духом в литературе, т.–е. не ограничивающихся литературной агитацией или критикой политических и общественных порядков, но придающих им научное содержание в духе исторического материализма. Учителем всех марксистких публицистов и в этом отношении является *Плеханов*, несравненный полемист и стилист, одновременно остроумный и глубоко содержательный. А когда в начале 1900–х годов к Плеханову присоединяются молодые марксистские публицисты Ленин и Мартов, и они заграницей начинают издавать вместе политический журнал "Искра", получается яркое литературное созвездие, которое ведет публицистическую войну на *четыре фронта:* против царизма, против либералов, народников, наконец, против оппортунистов внутри самой социал–демократии. "Искра" — это одна из самых блестящих страниц в истории не только русской публицистики, но и публицистики вообще, как по глубине

содержания, так и по силе наносимых ударов. С 1902 года в “Искре” начинает сотрудничать *Троцкий*, который ко времени революции 1905 года вырабатывается в первоклассного публициста, оригинального и яркого, как в области ударных газетных статей, так и в области брошюр памфлетного характера. Его маленькие статьи в копеечной “Русской Газете” в “дни свободы” 1905 г., его написанный

в тюрьме весной 1906 г. памфлет “Господин Петр Струве в политике” — это шедевры публицистического искусства.

По мере ускорения темпа общественной жизни в Европе, т.–е. по мере развития капитализма и городской жизни, тяжеловесное орудие памфлета и журнальной статьи все более заменяется легкой, текучей, подвижной газетной публицистикой, имеющей форму передовой статьи или фельетона и дающей возможность вести политические кампании изо дня в день.

Особенное значение, конечно, приобретает газетная публицистика в эпохи революционные и предреволюционные, а также во время войн, т.–е. тогда, когда живущие обыкновенно инертною, пассивною жизнью массы втягиваются в политические вопросы, в борьбу политических партий. Вместе с тем публицистика приобретает все более *партийный* характер, являясь органом сложившихся политических партий, выражающих определенные классовые или групповые интересы. Уже во время первой французской революции появилось множество газет и выдвинулись талантливые газетные публицисты, как *Камилл Демулен* или проницательный и верный “друг народа” *Марат*. Огромную роль играли газеты и в европейских революциях 1848 г., а также в России в 1905 и 1917 г., когда особенную популярность приобрел *Ленин*. Но затем крупный капитал начинает постепенно подчинять себе газетную публицистику, делая ее не только орудием своих политических интересов, но и средством экономического обогащения. Последней вспышкой буржуазной “свободной мысли” были 60–е годы, эпоха Наполеона III, когда радикальная республиканская публицистика, отражавшая интересы средней и мелкой буржуазии, выдвинула таких талантливых публицистов, как *Рошфор и Клемансо*, которые потом оба стали оплотами буржуазной реакции. Начиная с последней трети XIX в. и особенно с конца его, с эпохи новейшего империализма, большие газетные предприятия, требующие огромных средств, постепенно попадают в экономическую зависимость от капиталистических

клик или отдельных магнатов капитала. “Свободная” пресса перестает быть выразительницей “общественного мнения”. Наоборот, став простыми наемными агентами капитала, редактора и публицисты больших газет обрабатывают общественное мнение в интересах своих хозяев, не останавливаясь ни перед самой бесстыдной ложью, ни перед замалчиванием самых вопиющих фактов. В лучшем случае газеты вынуждены заискивать перед капиталом из страха лишиться объявлений, которые составляют главную финансовую опору газетного дела. В большинстве же случаев газеты просто скупаются капиталистами и делаются орудием рекламы для них, орудием борьбы с конкурентами и политических интриг. Образуются целые тресты, владеющие большинством “уличной”, “бульварной”, “желтой”, т. е. обывательской и потому наиболее распространенной прессы. Таковы газеты недавно умершего *Нортклифа,* в Англии, газеты *Херста* в Америке. Орудия информации, телеграфные агентства делаются монопольной собственностью акул мирового империализма и в соответственном духе обрабатывают или, наоборот, замалчивают факты. Особенного разврата, продажности и покорности капиталу достигла пресса Соединенных Штатов, о чем красноречиво поведал честный и талантливый американский писатель *Уптон Синклер* (особенно в своей книге “Медная марка”), которого бойкотируют в Америке не только все редакции и издательства, но даже все типографии, так что он должен сам набирать, печатать и распространять свои произведения. Само собой понятно, что бедные и независимые от капитала социалистические газеты в капиталистических странах не могут бороться с могущественными газетными трестами. И поэтому капиталистической, империалисткой прессе удается дурачить и обманывать и широкие массы пролетариата и крестьянства, подчиняя их идейному влиянию буржуазии.

Наряду со школой и казармой буржуазная публицистика стала важнейшим орудием духовного закрепощения и одурманения масс. С особенной силой сказалась эта роль буржуазной публицистики во

время мировой войны, когда, в интересах затеявших войну капиталистических клик, вся почти без исключения печать воюющих и даже нейтральных стран, в том числе даже отчасти печать социал–демократическая изо дня в день проповедывала необходимость и

справедливость войны, оглушала и притупляла сознание народных масс патриотическим барабанным боем и тем помогала превращать эти массы в покорное пушечное мясо.

Октябрьская революция в России пробила первую серьезную брешь в мировой буржуазной монополии в области публицистики. Впервые в истории в руках коммунистической партии оказалось такое могущественное средство пропаганды, как государственная власть, все типографии, все запасы бумаги, почта, телеграф, радиостанции. И если в России публицистика сделалась монополией коммунистической партии и средством воспитания масс в революционном, антикапиталистическом духе, то и на Западе становилось все более невозможным замалчивать эту революционную пропаганду. Ибо самые декреты Советской власти, направленные против помещиков и капиталистов внутри России, а также дипломатические ноты, посылавшиеся по радио воевавшим с Россией или блокировавшим ее правительствам, становясь на Западе достоянием гласности, превращались в руках европейских и американских коммунистов, а также революционеров Азии — в *публицистику*, в орудие пропаганды и революционизирования пролетариата. Самый факт существования Советской России сделался средством революционной публицистики для одних, контр–революционной — для других.

К публицистике в широком смысле слова может быть отнесена и специально агитационная литература, т.–е. литература, обращенная к массам, призывающая к определенным *действиям*. Вот как характеризовал когда–то *Плеханов* роль агитации и ее отличие от *пропаганды,* т.–е. деятельности *общественно–просветительной*: “Пропаганда, собственно, так называемая, утратила бы всякое историческое значение, если бы она не сопровождалась агитацией. Пропаганда сообщает правильные взгляды десяткам,

сотням, тысячам людей... Но влияние на общественную жизнь современных цивилизованных стран немыслимо без влияния на массу, т.–е. без агитации... Пропагандист дает *много* идей одному лицу или нескольким лицам, а агитатор дает только одну или только *несколько* идей, зато он дает их целой *массе* лиц, иногда чуть не целому населению данной местности. Но история делается массой. Следовательно, агитация есть цель пропаганды: я веду пропаганду затем, чтобы иметь возможность перейти к агитации”.

Поэтому, если литература пропагандистская носит форму брошюр, журнальных, а иногда и газетных статей, то агитационная литература чаще всего имеет характер кратких *воззваний*, разбрасываемых *прокламаций*, стенных *афиш* и даже *плакатов.* Обыкновенно к таким формам влияния на массы прибегают революционные партии, не имеющие своего широко разветвленного газетного аппарата или преследуемые цензурой, а также и органы власти в моменты острых политических кризисов, как войны или революции. Одним из наиболее распространенных видов агитационной литературы в так называемых парламентских странах являются *избирательные афиши*, где разные партии перед выборами излагают свои программы, дают обещания, критикуют противников и зовут массы голосовать за своих кандидатов. Но даже при видимой свободе предвыборной агитации богатые буржуазные партии имеют все преимущества в этой бумажной войне и заклеивают своими афишами все стены европейских или американских городов.

Тайные революционные прокламации, "подпольные листки", были очень распространенной формой агитации в царской России с конца 90–х и особенно с начала 900–х годов и давали первый толчок пробужденной политической мысли и классового самосознания русских рабочих. Но захватывали они лишь небольшую часть пролетариата и не могли проникать в самую толщу народных масс. Только в советской России и этот вид литературы, стенные воззвания, иллюстрированные плакаты и даже агитационные листки, разбрасываемые с аэропланов (что во время мировой войны

ловко умело использовать германское правительство) — впервые в мировой истории стал орудием воздействия на массы в руках стоящей у власти коммунистической партии.

Б. Горев.

ПУНКТУАЦИЯ. Расстановка знаков препинания (см.).

ПУРИЗМ — преувеличенное стремление к чистоте литературного языка и к изгнанию из него всяких посторонних элементов. Особенно прославился своим неумеренным пуризмом по отношению к русскому языку знаменитый адмирал Шишков, предложивший говорить вместо "аллея" — "просад", вместо "кий" — "шаропих", вместо "калоши" — "мокроступы" и т. п.

ПУТЕШЕСТВИЕ — название, применяемое к произведениям, в которых повествуется о путешествиях, действительных или мнимых.

Из двух категорий путешествий (основанных на 1) реальном или на 2) вымышленном материале), каждая, в свою очередь, имеет несколько подразделений.

Наиболее часто встречаемые подразделения первой категории определяются, главным образом, характером реальных путешествий, легших в основу литературного произведения. Так, Αναβασιζ Ксенофонта дает описание военного похода, "Хождение Даниила Паломника" — описание путешествия предпринятого с религиозной целью, "Хождение за три моря Афанасия Никитина" повествует о путешествии, предпринятом с целью торговой. Карамзин ("Письма русского путешественника") и Гончаров ("Фрегат Паллада") дают примеры путешествий, где преобладающая роль во всех наблюдениях принадлежит любознательности...

Этим основным материалом определяется в значительной мере стиль произведений, т.–е., следовательно, их литературные особенности.

Особенности эти зависят также от того, что в каждом путешествии, в большей или меньшей степени, встречаются три основных элемента: описательный, повествовательный элементы и рассуждение.

Впрочем, самое преобладание одного из этих элементов тоже в большой мере зависит от цели путешествия: так, в "Письмах" Карамзина естественно преобладание описательного начала, ибо самое путешествие отвечает целям любознательности, — от Ксенофонтовского же Αναβασιζα мы в праве ожидать рассказа о событиях, сопровождавших военный поход Кира. Обычно в каждом путешествии встречаются все три элемента, отличаясь друг от друга только степенью.

Все сказанное о путешествиях, дающих на своих страницах реальный материал, может быть отнесено и к путешествиям, основанным на чистом вымысле.

Но последняя категория путешествий дает больший простор для литературного творчества — в области сюжетной компановки материала.

Большую роль здесь играет и изображенье субъективных эмоций путешественника, обращающее иногда все путешествие в полу–лирическое произведение, примером чего может служить "Сентиментальное

путешествие" Стерна. Очень силен лирический элемент и в Байроновском "Чайльд Гарольде".

Для большинства же путешествий характерна пестрая смена событий, усложненная фабула, что приближает их к роману приключений. Самая форма путешествия, по существу своему, располагает к пестроте фабулы, перебрасывая действующих лиц из одной обстановки в другую, заставляя их сталкиваться с множеством неожиданностей, немыслимых в мирной обстановке домашнего очага.

Обилие приключений особенно отличает так называемые романы для юношества; среди них наибольшею популярностью пользуются романы Жюля Верна, в последнее время в этой области выдвинулся итальянский писатель Э. Сальгари.

Прообраз всех этих романов с приключениями — данная античной Грецией "Одиссея", где возвращение героя на родину служит нитью, на которую нанизаны самые баснословные события.

Помимо целей общехудожественных, стремление к занимательности рассказа — одна из характеризующих черт подобного

рода произведений. Но, кроме того, автор, пользуясь эластичной формой путешествия, может осуществлять и более специальные задания.

Так, "Образовательное путешествие" Ворисгофера, большинство романов Жюля Верна, романы Э. Сальгари — ставят себе целью дать читателям целый ряд географических, этнографических и иных научных сведений.

Особую область путешествий составляют так наз. "фантастические романы". Здесь избранная форма позволяет авторам преодолевать не только огромные расстояния на земной поверхности, но даже межпланетное пространство; излюбленный конечный пункт подобных путешествий — луна. На луну отправляются герои Жюля Верна, туда же — герои Уэллса и Журавского. Герои художника–астронома К. Фламмариона предпочитают Марс.

Но мало этого: фантастические путешествия могут преодолеть и самое время, перенося нас в самые отдаленные эпохи, как прошлого, так и будущего, и создавая целый ряд разнообразных утопий, гл. образом научного и социального характера. Уэллс пользуется для этого "машиной времени", двигающейся в четвертом измерении. К. Фламмарион заставляет своих героев перенестись на отдаленную звезду со скоростью,

превосходящей скорость света и увидеть, благодаря этому, события прошлого.

Таковы примеры, наиболее показательные для путешествий, построенных из вымышленного и реального материала. Во всех этих произведениях путешествие героев и переживания, связанные с ним, представляют собой основное ядро.

Но в "Кентеберийских рассказах" Чосера форма путешествия использована в виде рамочного сюжета: рассказы вложены в уста паломников. При помощи этого приема устанавливается внешняя связь между рассказами и придается большая живость и цельность произведению.

Что касается литературной формы, в какую обычно отливается путешествие, то исторически и по существу с ним наиболее связана форма романа. Байрон использовал для своего "Чайльд

690

Гарольда" форму поэмы; наконец, Э. Ростан изображает путешествие Жоффруа Рюделя в Триполитанию, к "далекой принцессе" Мелисанде — в форме драматической.

Путешествие нередко пользуется эпистолярной формой, фиксируя, подобно кинематографу отдельные моменты в непрерывном течении событий. Карамзин пишет "Письма русского путешественника". Ряд писем представляет собой и "Сентиментальное путешествие" Стерна, "Фрегат Паллада" Гончарова дает форму дневника.

Михаил Дынник.

ПУШКИНСКАЯ СТРОФА. За последнее десятилетие этим термином принято называть строфу по схеме строф "Евгения Онегина". Строфа имеет 14 стихов, четырехстопного ямба, начинается женской рифмой, кончается мужской, следовательно, при сцеплении со следующей повторяется та же схема. Имеет 6 рифм. Обозначая мужские рифмы а, $а^1$, $а^2$, $а^3$, женские —в, $в^1$, $в^2$, имеем:

$bабаб^1b^1а^1а^1b^2а^2а^2b^2а^3а^3$.

691

Этой строфой писали за последнее время Вяч. Иванов и др. Строфа соответствует заданиям большого произведения. В общем поэтическом русском запасе можно насчитать несколько десятков интересных строф, на которые не было обращено должного внимания и которые при иных

условиях могли бы приобрести значение твердых форм. Строфы, названные по имени автора: Спенсерова (англ.), Державинская (или Ломоносовская).

И. Р.

ПЭАНЫ или ПЭОНЫ — четыре греческих стопы из трех кратких и одного долгого, по аналогии возможны схожие ходы в “ямбе” (см.) при соединении ускорения с метро–стопой (см. Пиррихий). Схема пэанов:

1) –∪∪∪
2) ∪–∪∪
3) ∪∪–∪
4) ∪∪∪–

С. П. Б.

Р

РАССКАЗ. В русской литературе обозначение более или менее определенного повествовательного жанра подзаголовком “рассказ” утверждается сравнительно поздно. Н. Гоголь, и Пушкин предпочитают название “повесть”, там где мы могли бы сказать “рассказ”, и только с 50–х годов начинается более отчетливое разграничение. Наименьшие колебания и наибольшая точность чувствуются у Толстого в его подзаголовках 50–х годов, которые могут изучаться в качестве примера чуткости к литературной терминологии. (Так, “Метель” названа “рассказом”, “Записки маркера” “повестью” — и то, и другое в высшей степени точно).

Конечно, основные колебания могут быть только между двумя жанрами: повестью и рассказом, иногда соприкасающимся по своим заданиям и очень неопределенными по своему терминологическому значению. В самом деле, в то время как итальянская новелла эпохи возрождения — понятие вполне конкретное, ставшее в своей конкретности историческим и образовавшее твердый литературный жанр (отсюда легкость и объяснимость стилизации именно под итальянскую новеллу) — этого вовсе нельзя сказать о “рассказе”. Разнообразие приемов композиции, мотивов, интересов, самой манеры изложения (у Тургенева, например, есть рассказ в 9 письмах — “Фауст”) — связывается с рассказом XIX–го века. К нему принадлежат и отточенные в духе итальянской новеллы, произведения Э. По (одного из величайших мастеров рассказа) и развившиеся из приемов так называемой “сценки” “рассказы” раннего Чехова. Все эти соображения заставляют начать определение термина “рассказ” не с

его теоретически и абстрактно установленного типа, а скорее с общей манеры, которую мы обозначим, как *особую тональность повествования*, придающую ему черты “рассказа”. Эта тональность, довольно трудно определимая в отвлеченных понятиях, дается иногда сразу в деловитости начатого сообщения, в том, что рассказ очень часто ведется от первого лица, в том, что ему придаются черты чего–то действительно бывшего (отсюда характерный для рассказа прием — создание особой иллюзии случая, например, найденная рукопись, встреча, эпизоды во время путешествия и т. п.). Так, тон рассказа сразу уловлен в образцовом по построению “Хозяине и работнике” Толстого: “Это было в 70–х годах, на другой день после зимнего Николы. В приходе был праздник, и деревенскому дворнику, купцу второй гильдии Василию Андреевичу Брехунову, нельзя было

отлучиться". Эта фактичность и деловитость начатого сообщения сразу настраивает на ожидание *рассказа* о каком–то событии ("Это было"), подчеркнутого детальным упоминанием времени (70–е годы). Дальше, соответственно началу, вполне удержан *тон* специфического рассказа. Не лишнее прибавить, что элементами рассказа пронизано все творчество Толстого: те или иные части его романов при соответствующий закругленности могут быть выделены как отдельные рассказы). Совсем иная тональность начала "Фауста". Первые же письма создают ощущение повествовательной лирики, с очень подробной передачей чувств и различных, довольно расплывчатых, воспоминаний. Тон рассказывания предполагает нечто другое — строгую фактичность, экономию (иногда сознательно

рассчитанную) изобразительных средств, незамедленную подготовку основной сущности рассказываемого.

Повесть, наоборот, пользуется средствами замедленной тональности — она вся наполнена подробной мотивировкой, побочными аксессуарами, а ее сущность может быть распределена по всем точкам самого повествования с почти равномерным напряжением. Так сделано в "Записках Маркера", где трагический конец кн. Нехлюдова воспринимается не трагически, благодаря равномерному напряжению и равномерному распределению. Таким образом, особая специфическая тональность рассказа создается вполне определенными средствами. Хороший рассказчик знает, что он должен сосредоточить внимание на сравнительно легко обозримом случае или событии, быстро, т.–е. незамедленно, объяснить все его мотивы и дать соответствующее разрешение (конец). Сосредоточенность внимания, выдвинутый по напряженности центр и связанность мотивов этим центром — отличительные признаки рассказа. Его сравнительно небольшой объем, который пытались узаконить в качестве одного из признаков, всецело объясняется этими основными свойствами.

К. Локс.

РАССУЖДЕНИЕ. Доказательное развитие какого–нибудь отвлеченного положения до степени его очевидной ясности называется рассуждением. В противоположность строго индуктивным или математическим наукам, рассуждение не основывается на одном определенном методе, пользуясь, как и обычными для всякого мышления и доказательства средствами логики, так и способами мышления художественного. Оно может

основываться на единичном примере или описании, подкреплять свою доказательность аналогией, образом, эмоциональными доводами, наконец, чисто стилистическими приемами. Прекрасный пример такого рассуждения представляют диалоги Платона с их умелым передаванием чисто логической аргументации и элементов мифа или художественного рассказа. Но Платон был только наиболее замечательным представителем

695

античного мышления, создавшим тонкое кружево из логики и искусства, мышления, отчасти возродившегося в эпоху Ренесанса в творчестве Мирандолы, Бруно и др. Следующим периодом расцвета рассуждения был так называемый "век просвещения". Бесчисленные **«discours», «eloges»,** и т. п. по поводу проблем этики, религии, политики и т. п. узаконяют рассуждение, как основной способ доказательства данной эпохи. Изящество и тонкость стиля, остроумие и находчивость занимают далеко не последнее место в этих "рассуждениях", доказательная сила которых отнюдь не выдерживает сравнения с геометрией. Начиная с XIX–го века, самый жанр рассуждения все более и более приходит в упадок, вытесняясь более строгими и точными методами, только некоторые проблемы философии останутся повидимому, навсегда его областью.

Формы рассуждения не избегает и художественная проза. Оно является одним из основных средств аналитического романа: "Адольф" Бенжамена Констана, "Оберман" Сенанкура, "Исповедь сына века" Мюссе перемешаны рассуждениями о душевной жизни, о тех или иных моральных истинах. Форма записок, дневника, автобиографии является обычной для такого рассуждения, делая незаметным его рационалистические особенности, которые воспринимаются в порядке подлинности темы, сюжета и поэтому узаконены, как прием данного художественного произведения. Рассуждение можно найти и в других, самых разнообразных художественных произведениях. Им охотно пользуется Толстой, Достоевский. Особенность рассуждений Толстого заключается в том, что они даются в форме отступлений, внося, таким образом, интересное и часто неожиданное изменение в самую композицию.

У Достоевского большинство диалогов, развитие мысли или идеи какого–нибудь героя построены также на проникнутом пафосом рассуждении (напр., Раскольников, Кириллов, Карамазовы). Рассуждение, введенное в художественную прозу, представляет для писателя настоящее испытание его дарования. Здесь основная задача — избежать

696

впечатления, противоречащего самой основе художества. Достигается это самыми разнообразными средствами, первое из них — особое чувство “уместности”, которым, конечно, должен обладать каждый большой писатель. Вообще к рассуждению художник прибегает и в тех случаях, когда не хватает или недостаточно обычных изобразительных средств, и для мотивировки действия или развертывания сюжета необходима подготовка в форме рассуждения. Так, в тексте “Войны и мира” рассуждения вполне совпадают с развитием темы и всегда мотивируют *изображения* последующих событий. У Достоевского рассуждения тесно переплетены со всей психической жизнью его героев и воспринимаются, как заострение или предварение действия. Как общее правило, рассуждения в художественной прозе, в противоположность научной, исходят не из отвлеченных положений, а из чего–либо конкретного (данная душевная жизнь, данная ситуация).

К. Локс.

РАСТЯЖЕНИЕ — долгий слог, содержащий в себе не две моры, как обычно (—=∪∪), а три (∪∪∪). Знак ∟ обозначает в ритмике такой долгий трехмерный слог. В нотной транскрипции предложено обозначать долгий трехморный слог одной четвертью с точкой (♩.) если краткий одномерный слог ( ) обозначим одной восьмой (♪) и долгий двухморный (—) (∪∪) одной четвертью ноты (♩).

И. Р.

РЕАЛИЗМ И НАТУРАЛИЗМ. Реализм, это — верность жизни, это — такая манера творчества, при которой оно возможно меньше отходит от действительности (действительность и реальность — одно и то же). Но ведь действительность можно понимать по разному, и в известном смысле ничего, кроме нее, и не существует и от действительности уйти некуда, так что все искусство и всякое искусство непременно реалистично и все его направления — один сплошной реализм. Такой взгляд едва ли и не будет самым правильным. Надо лишь реализм не мыслить,

как нечто внешнее, как простое копирование всего окружающего. Французский критик Эмиль Фаге говорит, что все искусство исчерпывалось бы только прогулкой по улице, если бы реализм состоял в том, чтобы бесстрастно и безразлично заносить в свиток красоты любую случайность, первый попавшийся факт. Но если понимать под реализмом некий

сознательный *отбор* наиболее типичных и примечательных содержаний жизни, то именно он, реализм, и окажется незыблемым основанием художества. Ведь понятие реальности обнимает собою как внешний, так и внутренний мир, как предметы, так и психику, т.–е. обнимает собою те два начала, объективное и субъективное, из которых и слагается художественное произведение. Оттого реалистом будет и тот писатель, который правдиво изображает самый повседневный быт, и тот писатель, который воспроизводит самые тонкие линии души, ее бесконечно–малые величины, ее едва заметные и нежнейшие нервы. Под знамя реализма одинаково станут и Островский, и Метерлинк.

Однако, в истории литературы и в литературной критике термин *реализм* употребляют не в том широком и углубленном значении, какое мы только что отметили. Обыкновенно этим словом характеризуется такое направление литературы, которое обращено больше к внешней фактичности, чем к психике, и которое воспроизводит эту фактичность объективно, трезво, точно. Реализм (как уже самое название показывает) в философии противоположен идеализму; в искусстве поэтому он воздерживается от идеализации, — он ищет одной только правды (которую недаром великий реалист — Толстой считает главным и прекраснейшим героем своих творений). В искусстве реализм противоположен романтизму; и очень показательно, что, обращаясь к реалисту Бальзаку, романтик Жорж Занд так определила разницу между им и собою: “вы берете человека таким, каким он представляется вашему взору; я же чувствую в себе призвание изображать его таким, каким хотела бы видеть”. Реализм не позволяет себе фантазировать: он не дает воли

воображению, для того, чтобы тем больше простора предоставить фактам. Реалист (употребляя слова Аполлона Григорьева) судит и рядит жизнь во имя идеалов, жизни самой присущих, а не им. поэтом, сочиненных. Реализм, эта “поэзия фактов”, играет в высшей степени благотворную роль тем, что умеет находить красоту не где–нибудь далеко, не где–нибудь высоко над действительностью, а в ней самой; реализм, это — оправдание прозы, поэтизация прозы, возвеличение простоты и правды. Этой внутренней сущности его соответствуют и те приемы, какими он пользуется для творческого воспроизведения действительности: именно, он расширяет границы дозволенного, произвольно установленные тем или другим эстетическим кодексом, он идет за пределы оцепеневшей теории, он

отвергает рутину и условности; по духу своему реализм — всегда свежий, смелый, пребывает на чистом воздухе вольного искусства, вне пределов душной школы. Любя живую жизнь, не испытывая ложного стыда перед нею, ощущая красоту простоты, он решается воспроизводить все подробности человеческих будней и обихода, он интересуется мелочами, или, лучше сказать, для него не существует мелочей, а все важно, значительно, и обыденность освещает он изнутри — освещает и освящает: истинный реализм вообще соединим с истинным тоже идеализмом, т.–е. с верой в человека и в жизнь. При таком внимании ко всей широте бытия и быта естественно, что излюбленной формой для писателей–реалистов оказывается роман с его обширным охватом, с его способностью вмещать в себе столько разнообразных сторон реальности. Реальность эту реализм не фотографирует, а творчески преображает, и в этом отношении он тоже совпадает с самой сутью, с подлинным назначением искусства. Мы сказали бы даже, что прогресс искусства и заключается в возрастании реализма, т.–е. в его углублении и утончении; в самом деле, разве нельзя утверждать, что целью искусства является творческое овладение реальностью? В этом смысле реализму обеспечена непрекращающаяся жизнь, и не может искусство не двигаться под

знаком реализма. Не надо только упускать из виду, что реализм, как и всякое другое направление художества, не замкнут в однажды навсегда установленные берега и что в искусстве важно не столько направление, сколько каждый отдельный представитель его. В сущности, в литературе — столько направлений, сколько писателей. Вот, например, и Толстой, и Тургенев, и Достоевский, и Чехов: все они — реалисты, но каждый — на свой образец...

Одной из разновидностей реализма является натурализм, т.–е. приверженность уже не ко всей жизни, не к действительности вообще, а преимущественно к ее наиболее стихийным, низшим проявлениям, к той стороне человеческой природы, которая роднит нас с животными. Натуралист в литературе хочет приблизиться к натуралисту в науке: как и последний, он посвящает себя бесстрастному исследованию и изображению фактов; он стремится отожествить искусство с наукой, литературу — с естествознанием. И самая теория натурализма возникла, несомненно, под влиянием успехов науки, — так сказать, осененная и защищенная принципом эволюции. Натурализм не преображает, а протоколирует реальность. В этот свой точный, сухой и строгий отчет о ней он вносит идею

механической причинной зависимости. У героя он отнимает свободу. Больше того: натурализм вообще — противник героического начала и поэтому обнаруживает стремление все и всех уравнивать. Рисуя жизнь как логическое, предопределенное сцепление событий, автор–натуралист запрещает себе испытывать по отношению к ней какие бы то ни было чувства, — не говоря уже о чувствительности. Он уподобляет себя наблюдателю или экспериментатору в лаборатории; он производит опыты над человеческим матерьялом. Он воздерживается, как и естествоиспытатель, от всякой моральной оценки, он добру и злу внимает равнодушно, не ведая ни жалости, ни гнева... Один из виднейших представителей натурализма, франрузский романист Эмиль Золя в своем теоретическом очерке "Экспериментальный роман" характеризует свое направление именно в тех чертах,

700

какие мы наметили выше. И под пером Золя натурализм явно показал, как легко переходит он в грубейший материализм и цинизм, как вырождается в нем тот здоровый реализм, который лежит в его основе. .

Интересно указать, что задолго до теорий и практики Зола, еще во времена Гоголя, который был современником Бальзака, считающегося родоначальником натурализма, у нас в России уже существовал термин "натуральная школа": им объединялась группа писателей–реалистов. К натурализму могут быть причислены Арцыбашев, Куприн (как автор "Ямы" или "Морской болезни") и ряд других бытописателей. К счастью, согласно уже сделанной нами оговорке, что дело не в направлении, а в самом писателе, — чуткие и талантливые художники, представители натурализма, оказываются лучше своей теории, и не удается им свои романы превращать в протоколы, и над сухими домыслами торжествует живая сила творчества. ◎ атурализм до конда не осуществим, и это очень хорошо для самих натуралистов. По литературе вопроса можно рекомендовать существующую в русском переводе книжку Давида Соважа: "Реализм и натурализм", Москва 1891 г.

Ю. Айхенвальд.

РЕДАКЦИЯ — термин, означающий или окончательную оформлений творческого замысла писателя, или одну из разработок традиционного литературного сюжета. В двух последних случаях название "редакция" чередуется с названиями "извод", "вариант". В последнем случае подготовку к изданию чужого литературного материала, или одно из

произведение писателя подвергается сложным видоизменениям. Часто видоизменяются не только детали — отдельные слова, выражения (примером чего могут служить лирические стихотворения в различных изданиях одной и той же книги, — почти у всех поэтов); изменения могут захватывать весь основной замысел, — так, в романе может быть изменен совершенно сюжет, фабула. Следы таких редакторских изменений находим в рукописях Л. Толстого: в одной из редакций "Войны и Мира" — князь Андрей

Болконский выздоравливает. Л. Толстой нередко приносил в жертву основному замыслу целые высоко–художественные страницы, часто превосходящие по своим достоинствам многое из остального напечатанного материала.

При издании сборников стихов или рассказов, редакторская воля автора сказывается, кроме работы над отдельными вещами, еще и на подборе и расположении материала: далеко не случайны циклы, на которые распадается лирика А. Блока или К. Бальмонта. (Вот почему посмертное издание даже вполне законченных произведений отличается по существу от изданного при жизни).

Иногда авторская и редакторская работа не сосредоточивается в одном лице: так, первое издание тютчевского сборника стихов вышло под редакцией И. С. Тургенева. И пример этот может послужить доказательством, что не раз умелая даже редакторская рука может исказить художественный смысл редактируемого материала: сам — знаток и ценитель размеренной речи, сам создатель незабываемых **Senilia** — образцов ритмической прозы, — Тургенев–редактор не умел услышать в "неправильных" ритмах тютчевского стиха – предвестия того нового ритмического строя, что принесли с собой символисты, — и выправленные редактором строки лишь кое–где хранят еще воспоминания об утерянном богатстве пленительного ритма Тютчева.

Но, с другой стороны, та же редакторская работа И. С. Тургенева создала этот первый сборник (ибо Тютчев был до странного небрежен к изданию своих стихов), та же работа, следовательно, способствовала кристаллизации тютчевского творчества в сознании читателя. Точно также, воскрешены были для нас редактором–Блоком стихи Аполлона Григорьева, Валерием Брюсовым — поэзия Каролины Павловой.

Когда сборник или журнал создается участием нескольких лиц, — задача редактора подобрать материал, который при всем своем

разнообразии давал бы впечатление некоей цельности и согласованности в частях. От редактора гораздо больше, обычно, чем от сотрудника,

зависит лицо журнала, сборника.

Наконец, редакторская работа направляет общий ход деятельности всякого более или менее крупного издательства, ибо большинство из них, как и журнал, имеет свое лицо. Некоторые из издательств своею деятельностью способствовали даже укреплению тех или иных течений в искусстве: таково, например, — оплот символизма – русское издательство "Гриф".

Валентина Дынник.

Черновик — пробная запись литературно–оформляющегося текста; не обеливший от описок, пропусков, разночтений, шероховатостей стиля и ошибок — черный текст, подлежащий дальнейшей авторской обработке.

Путь от черновика к беловику, процесс постепенного оформления литературного замысла часто требует 5—6 и более промежуточных этапов. Толстой шесть раз переписывал "Анну Каренину": это не спасает первую корректуру его романа от новой авторской правки.

Поразительно упорство Пушкина в борьбе за эпитет. Если снять чернильные черты с перечеркнутых в его черновиках слов, то, напр., эпитет в одной только строке его "Элегии" проэволюционирует так: 1. "...надежда *робкая* лелеет.

2. ...кого надежда....лелеет
(выпадение эпитета)
3. ...надежда *легкая* лелеет
4. ...надежда *сладкая* лелеет.
5. ...надежда *тихая* лелеет.

Гоголь подготовляя второе издание "Тараса Бульбы" долго колеблется, редактируя знаменитый ответ Тараса Остапу (см. сцену казни), между "слышу" и "чую" (см. письмо к Прокоповичу, июль, 1872.).

Лишь черновик знаменитой речи Достоевского о Пушкине, весь исчерченный и искромсанный, с дробными приписками и вставками, дает верное представление о формовке "слова", которое многим показалось вдохновенной "импровизацией".

До второй половины XIX в. черновики великих писателей если и

собирались, то лишь для музейной витрины: многое погибло и затерялось, уцелевшее же тлело за защелком музейного замка.

Полагали, что авторизованный *окончательный* печатный оттиск почти обесценивает несовершенные тексты черновиков. Но постепенно легенда об "окончательности" текста, как бы отменяющего своей завершенной "оттиснутостью" беспокойно движущиеся, борющиеся за бытие буквы черновика — стала терять свою убедительность.

Творческий процесс имеет начало, но *не имеет конца,* и если, обычно, он бывает остановлен *извне*, в силу чисто практических нужд (напр., нельзя исправлять *отпечатанное*), то извнутри он продолжает длиться (см. выше случай с Гоголем).

Таким образом расширяя понятие "черновика", можно утверждать, что никакое творчество не выходит за его пределы, что все самые образцовые произведения лучших мастеров лишь более или менее выправленные *черновики*. В последние десятилетия работа научной литературной критики предпочитает изучение *процесса* творчества анализу его *продукта.* Произведение мастера рассматривается, как непрерывно движущееся от черновика к черновику, через корректуру и тексты изменяющихся ("исправленных") изданий. Жизнь живой буквы, как и жизнь живой особи, останавливает обычно не завершенность, а... смерть.

Техника исследования испорченных — стертых (карандашные записи) и поблекших черновых текстов требует тщательного изучения почерков автографа (важно при разночтениях рукописи), фотографической съемки постепенно истлевающих черновых листиков, определенной методики для установления хронологической последовательности и т. д. и т. д. Исследовательская работа этого рода, предполагающая огромное пытание и осторожность в выводах, с каждым годом как заграницей, так и у нас, ширится, захватывая все новые и новые материалы и обещая дать вскоре чрезвычайно шатким пока обобщениям нынешнего учения о психологии творчества — более прочные научные обоснования.

С. Кржижановский.

704

РЕДУКЦИЯ. Изменение звука, состоящее в утрате полноты образования. Сюда относятся: а) Р. *по количеству* или сокращение, приводящее к замене звуков нормальной краткости звуками иррациональными (см.); б) Р. *сонорности*, или ослабление голоса при произношении сонорных звуков, т.–е. гласных и сонорных согласных (см.

Глухие гласные); в) Р. *по качеству*, состоящая в неполноте или неотчетливости артикуляции органов произношения; сюда относится, например, изменение согласных взрывных перед согласными того же места образования, когда полный взрыв заменяется частичным; таковы согласные звуки в первой части аффрикат (см.), согласные фаукальные (см.) и согласные латеральные, т.–е. *т, д* перед *л*. Р–ей по качеству вызвано и появление т. н. слабых глухих (т.–е. глухих согласных, произносимой с той же артикуляцией языка или губ, как и звонкие) в верхне–немецком яз. Ср. вехне–немецк. **kater** "кот", где вм. **k** и **t** произносятся глухие **g** и **d**.

Н. Д.

РЕДУЦИРОВАННЫЕ ЗВУКИ Звуки, получившиеся в результате редукции (см.).

Reise–Roman (ром. путешествий). В то время, как схема *исторического романа* движет *события во времени*, *роман путешествий* дает всегда *движение в пространстве*; единственным "событием" чистого романа путешествий, является самый процесс покрытия пути, факт "смены мест". Единственный законный герой романа этого типа — само *Пространство, как таковое.* Если "история" (и ее аналог, "истор. роман") какого–нибудь города или государства окружает себя стеной или границей с тем, чтобы развернуть ряд событий, прикрепленных к данному месту, — то "путешествие" начинает с того, что открывает городские ворота, переступает пограничные линии и отдает себя во власть путей, речных течений и глухих троп.

"Протяженность" тянет в себя, путь *сам* ведет*) и стелется под

ноги: только попав в особую *тягу пространства,* действующую не только сверху вниз ("притяжение бездны"), но и по горизонталям земли, можно дать роману тот *пафос пути*, который и создает "внутреннее" **Reise–Roman'a**.

Поскольку право на изменчивость и многообразие отходит всецело к пространству, передвигающийся в нем "путешественник" должен быть прост и несложен, как фишка или шахматная фигурка, которая, *двигаясь,* меняет игру, но сама не меняется. Ступни героя–примитива при каждом шаге должны получать как бы толчок от земли: дальше и дальше. Единственное безумие, позволенное ему, обычно рассудительному, точному и практичному, — это желание настигнуть горизонт, наступить на его вечно

*) Движутся не только «вращающиеся тротуары», все пути живы и толкают вперед.

уходящую в даль черту. Увеличивая психологию в "я" путешественника, т. е. допуская в роман *меняющегося пространства* и *смену душевных переживаний*, автор в силу соперничества двух изменяющихся рядов посягнет на права *пространства,* которому принадлежит всецело его роман. Правда, такого рода смешанные формы возникали: например, литература **Wander Jahre** (у стыка XVIII и XIX в.в.); но формы эти, "несмотря на их применение первоклассными мастерами (Гете, отч. Новалис), не показали достаточной стойкости.

Тему о смене пространства (точнее содержаний его) глушит не только тема *смены внутренних событий* (психологический роман), — еще большая опасность грозит ей со стороны темы *смены событий во–вне*, приводящей в область *романа приключений*. Роман приключений внешне схож с романом странствий: но на самом деле, в то время, как последний жив пространством, страстно влечется в него, для первого — пространство лишь препятствие, подлежащее преодолению. Роман приключений, подделываясь под "путешествие", например, у Жюль–Верна, если и покрывает "80.000 верст", то "под водой", грозящей гибелью, если и движется "вокруг света", то в "80 дней": мысль о количестве дней (временный ряд) оттесняет заботу о ряде пространственных явлений, мелькающих где–то за окном вагона или судна.

706

Любопытно отметить: роман приключений любит двигаться по меридианам широт (от тропиков к полюсу и обратно, *по линии наибольшего сопротивления земного пространства*), роман же путешествий предпочитает перемещение по меридианам долгот (*по линии наибольшей длины*): таковы средиземноморские маршруты "Одиссеи" и "Путешествия Телемака" (Фенелон), произведений, по тематике являющихся, безусловно, зачатком отделяющегося от героического эпоса "романа пути". Герои названных произведений — Одиссей и Телемак — рассудительно–ровны, чужды психологических смен и покорны "воле богини путей". Слабой стороной романа странствий является неизбежная связанность и вялость его архитектоники: роману этому трудно шагнуть за шаблоны "путевого дневника", "дорожных заметок" и пр., перенятых им от доподлинного протокольного описания путешествий. Конечно, даже такие яркие по стилю и образам путешествия — как "Фрегат Паллада" Гончарова, **Reise um Welt** Шемиссо, **La vie errant** Мопассана, — не романы, именно, в силу подлинности своего материала.

Роман пути должен быть *воображаемым странствием, но по настоящей земле*. Поэтому, автор такой концепции, подобно художнику, ищущему "на–натуре" нужный его палитре пейзаж, — должен уметь *отыскать на глобусе свою черту*, исследование точек которой совпадает с его пространственно–архитектонической перспективой романа.

С. Кржижановский.

РЕТАРДАЦИЯ — поэтический прием, состоящий в замедлении, задержании повествовательного потока, ритмической устремленности, развития сюжетных положений и т. п. Ретардация часто является результатом тавтологии (см.); а так как последняя служит порой для утверждения и закрепления известных моментов, то ретардация теряет в подобных случаях свой чисто статический характер и получает даже насыщенную эмоциональностью динамическую окраску. Так, напр., у Достоевского длительное задержание на какой–нибудь детали, приостанавливающее развитие действия, носит часто

характер исступленности и служит для обнаружения в соответствующем герое повествования маниакальной заинтересованности известным явлением. Поэтому у Достоевского описания, — которые у иных художников обычно являются самым простым ходом замедления, — лишь в условном смысле задерживают повествование, ибо они у него ведутся, преломляясь через *действующее лицо*. Обычно же то обстоятельство, что автор описывает известную деталь так, как видит ее он сам, а не действующее лицо, и делает из описания самый элементарный прием задержания. В самом деле, приостанавливая действие и начиная, например, описывать местность, где происходит действие, автор резко раскалывает рассказ на два плана — динамический и статический, причем, вследствие контрастности, статический характер описания бросается в глаза. "Задержательность" описания в таких случаях становится очевидной и оттого, что в динамическом (повествовательном) плане действуют вполне определенные "вымышленные" лица, а в статическом (описательном) — появляется живое лицо автора...

Ретардация, столь явственная при введении в повествование описаний, характеристик и т. п., имеет более замаскированный характер, когда в основное действие вплетаются действия побочные и автор, оставляя главное русло, переносит внимание на то, что можно бы назвать "повествовательными притоками". "Задержательный" и "замедлительный" характер подобного переноса особенно чувствуется, когда автор вводит

новое так, что с первого взгляда трудно установить связь между главным и "побочным" повествованием и когда вследствие этого "побочное" повествование получает самоценную мотивировку. Пример такой ретардации имеем мы в "Сорочинской ярмарке" Гоголя. В *пятой* главе "Ярмарки" рассказывается о сговоре парубка Грицко с цыганом, который за определенное вознаграждение обещает устроить свадьбу Грицко с нравящейся ему Параской. Плана своего цыган, однако, не раскрывает, и о развязке мы узнаем только в *двенадцатой* главе и опять из разговора Грицко с цыганом.

708

На протяжении шести глав Гоголь, следовательно, держит читателя в недоумении, причем любопытен "задержательный" характер этого недоумения. Так, непосредственно за пятой главой, где происходит сговор Грицко с цыганом, в главе шестой Гоголь неожиданно рассказывает о том, как мачеха Параски, не желающая свадьбы падчерицы, устраивает свидание с понравившимся ей поповичем. Так как Гоголь рисует мачеху Хиврю женщиной, падкой на ласки, то указанная шестая глава кажется сначала "мотивированной" лишь желанием автора оттенить отмеченную черту Хиври. Впоследствии, однако, оказывается, что рассказанное в этой шестой главе повело к облегчению плана цыгана, и, таким образом, эта глава получает характер задержания. Задержание это является тем более действенным, что кажущаяся мотивировка введения шестой главы делает ее особенно медлительной после повествовательного узла, завязавшегося в пятой главе в сцене сговора Грицко с цыганом.

В ритмическом отношении ретардация может иногда явиться как бы центром сгущения ритмической насыщенности произведения. Это ярко, напр., видно на ретардативном описании Днепра в Гоголевской "Страшной мести". Данное описание служит как бы переходом от одной части повествования к другой, ибо оно следует за рассказом о смерти мужа Катерины, т.–е. завершает одну из повествовательных нитей. В связи с таким центральным положением, описание Днепра представляет как бы вершину ритмической устремленности произведения, которая после описания начинает снижаться для вторичного усиления в конце произведения. То же относится и к евфонической стороне описания Днепра (см. Евфония). Особым случаем ритмического значения ретардации является случай, когда ипостасой ямба служит спондей. Сравним, например, следующие стихи из стих. Тютчева: "О, вещая душа моя!":

Пускай страдальческую грудь
Волнуют страсти роковые

с обращением поэта к душе (из того же стихотворения):

709

Так, ты, жилище двух миров,
Твой день — болезненный и страстный,
Твой сон пророчески неясный.

Во втором случае мы имеем в первых стопах спондеи "так ты", "твой день" и "твой сон". Эти спондеи замедляют, конечно, соответственные стопы при сравнении их с "пускай" и "волнуют", а вместе с тем, благодаря этим спондеям, оттенена смысловая значимость важных по замыслу стихотворения слов.

Я. Зунделович.

РЕФРЕН (**refrain**) — повтор (иногда припев) одного или нескольких слов или строк. Указывает на народное происхождение. В твердых формах рефрен встречается в Рондо, в Рондели, во Французской балладе.

И. Р.

РЕЦЕНЗИЯ (**recensio** — рассматривание, поверка, разбор) — небольшая критическая статья или заметка, по большей части монографического характера, по поводу той или иной книги, только что вышедшей в свет. Р–ии помещаются в общих и специальных органах периодической печати (газетах, журналах). Со все увеличивающимся разрастанием издательского дела и колоссальным наполнением книжного рынка, роль р–ий, с наименьшей затратой времени знакомящих читателя с общим ходом интересующей его области литературы, отмечающих ее наиболее выдающиеся явления, позволяющих, даже не читая самой книги, судить об ее характере, содержании, достоинствах и недостатках, наконец, предостерегающих от макулатуры, становится все значительнее. Поэтому, кроме общих органов печати, в которых Р–ии находятся обычно на последней странице газеты или в конце журнала и играют сравнительно второстепенную роль, за последнее время на Западе и у нас появились многочисленные издания, ставящие себе специальную цель систематического описания в ряде Р–ий, составленных *рецензентами–специалистами*, всех областей текущей литературы. Соответственно этому р–ия выдвигается здесь на преобладающе–почетное место,

710

зачастую весь журнал является не чем иным, как сплошным собранием *р–ий*. Таковы у нас журналы: *"Печать и революция"* (лучшее из изданий этого рода), *"Книга и революция"*, *"Бюллетени литературы и жизни"*, *"Новая книга"* и нек. др.

Большая составная р–ия, охватывающая целую серию книг, объединенных между собой по хронологическому или какому–либо иному внутреннему признаку (напр., "Семь лет русской поэзии", "Западная литература по авиации за годы войны" и пр.) называется *обзором*.

Д. Благой.

РИТМИЗОМЕН (греч.) — материя стиха, то, на чем выростают ритмические явления. Аристоксен называл ритмизоменом речь и музыкальные звуки, когда они подчинены законам ритма, когда они обратились в легко–подвижный материал, вошедший в ритмические схемы.

С. П. Б.

РИТМ представляет собою непрерывное возвращение эффектативных феноменов через ощутительно равновеликие промежутки. Очевидно, что для суждения о ритме необходимо подразделить ритмические явления на: 1) явления временного ритма и 2) явления ритма пространственного. Дальнейшим подразделением будет: а) те, вне нас существующие явления, которые вызывают в нас представление о существующем и воспринимаемом ритме, т.–е. ритм объективный, и б) специальная, заложенная в нашем воспринимающем аппарате система восприятия ритмических явлений, видоизменяющая, модулирующая то, что мы воспринимаем, создавая этим субъективный ритм. Все физиологические ритмы (дыхательный, сердечный, походки, работы и пр.) не являются основанием ритма интенсивного, ритма артистического и могут лишь совпадать с ним или сопровождать его. Специальные обследования показали, что основанием интенсивного ритма является исключительно внимание; физиологические ритмы (исключая периферриальные) обычно приспособляются к артистическому: маршировка под музыку и пр.; в таком случае приспособляющийся ритм входит, как образующая, в сложный ритм, получающийся

приэтом. Ощутительный и легко выделяемый ритм есть ритм временной, легко улавливаемый и отсчитываемый вниманием; очевидно, что ритм пространственный является физиологической модификацией временного; для воспринимающего нашего аппарата нет различия между тем и другим. Наиболее эффектными являются ритмы, где временное и пространственное

начало объединены, как в танце. Детские песенки под хоровод и "считалки" представляют собою обычный голый ритм, снабженный рядом легко ритмующих фонем, которые могут и не образовывать слов. В разговорной речи встречаемся лишь с элементами ритма; ораторская речь далее дает уже более ритмизованный материал. Греческий оратор помогал себе флейтой, на митинге простолюдин, говоря, мерным движением вытянутой руки "рубит" воздух, создавая ритмическую канву своей речи. Жорес, ораторствуя, в патетических местах отбивал ритм короткими сухими ударами по кафедре. Ритмический эффект характеризуется рядом специальных физиологических особенностей: сильно выделенный ритм, резко задевающий внимание, затрагивает слушающего: по телу пробегает легкий холод и дрожь, начиная с головы и волос. Как в речи, так и в стихе вообще, говорящий или читающий стремится замять ритмическими сегментами своего речевого материала одинакие промежутки времени. В разговорной речи таким сегментом является слово: короткие слова растягиваются, длинные произносятся скороговоркой. В стихе ритмическим элементом является стопа (см.) определение которой основывается именно на ее изохронизме. Очевидно, что этот изохронизм (см.) приблизителен и правилен, так сказать, в пределе; чистый изохронизм до таких–то долей секунды не бывает совершенным даже в пении. Стих отличается от прозы скорее не ритмом, а метром, т.–е. формой ритмических сегментов и их комбинациями, на примере это можно для русского языка показать количеством длинных слов, приходящихся у нас на прозу и на стих. Классический наш "четырехстопный ямб" вообще избегает ряда длинных слов. Так,

напр., "ямб" избегает случаев, где между двумя ударениями заключено четыре неударных слога совершенно, в прозе же ("Дубровский") таких словоразделов (слоров) набегает до 7%; хориямбический слор малоупотребителен в стихе, в "Графе Нулине" (макс.) их нет и 2%, тогда как у Лермонтова в прозе ("Фаталист") их 32,5%. Трибрахионные слоры (с шестью неударными между ударениями) неизвестны классическому стиху и попадаются лишь в единичных случаях в свободном стихе футуристов, тогда как в прозе их бывает до 4% (Достоевский). Что касается собственно стихового ритма, то он определяется иерархией ритмических элементов, где первым и основным является стопа (один ударный и несколько неударных слогов) со своими подразделениями, как анакруса (безударный приступ,

ауфтакт), далее объединение двух стоп: диподия, затем стих или колон, двустишие (период) и строфа (куплет). Разнообразие наших стиховых ударений характеризуется именно этими обстоятельствами. В строке, напр., нашего четырехстопного двудольника с анакрусой (четырехстопный ямб), если не считаться с полуударениями всех родов (пиррихий, спондей, хориямб и пр., следуя терминологии Белого), мы имеем основное стопное ударение, вторая и четвертая стопы несут сверх того диподическое, на второй же стопе находится сильнейшее, колоническое (строчное, стиховое) ударение, на четвертой, кроме того, рифменное, т.–е. вызываемое в порядке субъективного ритма последующей паузой (субъективный ритм усиливает сильные ударения и удлиняет их, ослабляет слабые и укорачивает их, за сильным он дает впечатление паузы, перед паузой усиливает ударение). За этим следуют и строфические ударения, слабо воспринимаемые. Обследования нашего стиха, начатые с Белого, имеют в виду главным образом полуударения, совершенно игнорируя разность полных ударений, что, конечно, решительно несообразно и не дает представления о стихе. Несколько устаревшие работы Корша о стихе (об окончании "Русалки" главным образом) дают все же более богатый материал для суждения о ритме русского стиха,

чем работы символистов и их последователей. Общие ритмические условия стиха, вообще говоря, тесно связаны с ритмическим формами данного языка. Так, английский язык пользуется нисходящим хореическим ритмом, как в стихе, так и в диподии, так и в расположении определения и определяемого (сильное время лежит на определении); наоборот, французский пользуется ритмом восходящим, ямбическим во всех случаях. В русском языке наблюдается неясность в этом отношении, аналогично, как в расстановке ударения в словах. Наша русская диподия, как в двудольниках ("Кобылица молодая"), так и в трехдольниках ("U без отдыха гнал меж утесов и скал") пользуется ямбическим ритмом, тогда как речь и проза в расстановке определения и определяемого предпочитают почти исключительно хореический ритм ("красивая девушка"), как и народная песнь. Разница эта разительна, у Тургенева в прозе ("Дворянское Гнездо") несколько разобранных страниц дают 0% ямбических детерминатур, у Пушкина в прозе ("Выстрел") их всего лишь 6%, тогда как в "Медном Всаднике" находим 27% детерминатур, т.–е. в 4,5 раза больше, нежели в прозе. Даже у футуристов ямбические детерминатуры доходят до 30%. Таким образом: в речи у нас господствует нисходящий ритм, в прозе почти

что то же, в стихе только преимущественно восходящий (около двух третей); в ритме диподическом восходящий, в колоническом — нисходящий. Эта сложность неизбежно приводит к коллизиям разговорной и стиховой речи, где обычно стиховой ритм, как более интенсивный, пересиливает. Вообще говоря, можно заключить: речь ритмична вообще, как материал, стих, обрабатывая этот материал, упорядочивает его, синхронизирует. Стих с гораздо большей чувствительностью, нежели разговорная речь, относится к ударению и долготе, стих замедляет произнесенное, удлиняя фонемы и делая их значительно более ясными: в стихе произношение фонем гораздо более приближается к написанию (к "букве"), нежели в разговорной речи. Все эти средства, имеющие не только орнаментальный характер, и дают стиховому

ритму то своеобразие, которым он может нравиться. Чем сложнее стих, тем менее внимание уделяет он ритму, опираясь в таком случае на разнообразие сегментов и гомофонию, так сказать, мелодическую форму стиха. Большинство русских ритмических обследований стиха, начатых с Белого, по существу бесполезны, ибо заняты обследованием случайных явлений в стихе в массовых масштабах; согласно теоретической статистике, такие явления всегда обнаруживают известную правильность; эта правильность, вообще говоря, может быть обнаружена на любом явлении (ср. исследование академика Маркова, о встречаемости буквы "о" в "Евгении Онегине", исследование, произведенное для специально–математических целей) и решительно ничего не говорит о существе стихового ритма, тем паче, что исследователи, как повелось с Белого, или ограничиваются обнаружением данной правильности или при помощи казуистической диалектики, доказывают полученными цифрами собственные "прозрения". Обследования Белого имеют презумпцию — "форма адэкватна содержанию", и все его цифры блестяще доказывают данное положение, однако, они с неменьшим остроумием могли бы доказать и обратное.

С. П. Бобров.

РИТОРИКА — собственно — наука об ораторском искусстве. Зародилась Р. у греков в Пифагорейской школе. Особенное развитие получила Р. у софистов. Среди них выделялась риторская школа Георгия Леонтинского, давшая ряд знаменитых риторов. Истине здесь предпочиталось красноречие (красивое говорение), умение высказывать противоречивые суждения об одном и том же предмете, использование

разнообразных средств для убеждения и склонения в свою сторону, напр., приема насмешки, уничтожающей серьезные возражения, и выдержанного достоинства, спокойно встречающего насмешку. В школе Георгия создалось учение о метафорах, фигурах, аллитерации, параллелизмах, и затем о периоде (Исократ). Характер этой школы — практический; научной стала Р. у Аристотеля, посвятившего ей отдельную

715

большую работу. Самое понятие Р. Аристотель сильно расширил. Он определяет ее, как, вообще, способность находить способы убеждения относительно каждого предмета, к какой бы сфере он ни принадлежал, — к судебной и государственной, или чисто житейской. Труд Аристотеля оказал огромное влияние на позднейшие риторики, и многие его положения были приняты, как догматические истины. У греков после Аристотеля выделились два направления: Р.: аттическое, ставящее задачей точность выражения и сравнительную простоту, и азиатское, выдвигающее пышность и изысканность. У римлян представителем первого направления считают Юлия Цезаря, второго — Цицерона. Впрочем, последний скорее примирил эти направления, так как у него совмещаются оба начала. Цицерону принадлежит ряд знаменитых трактатов о Р. Полное же развитие получила Р. в трудах Квинтилиана. Во время борьбы христианства с язычеством возникла христианская Р. или Гомилетика, достигшая блеска в 4 и 5 веках. Однако, в теоретическом отношении дано мало нового по сравнению с Р. древних. Р. эпох средних веков и Возрождения всецело придерживается Аристотеля, Цицерона, Квинтилиана. В Италии, благодаря встрече латинского научного и итальянского народного языков оформилась теория о трех стилях (высоком, среднем, низком). Во Франции знаменитый трактат по Р. принадлежит Фенелону. Всякая речь, по его учению, должна или доказывать (обыкновенный стиль), или живописать (средний стиль), или увлекать (высокий стиль). В России Р. первоначально могла иметь применение только в области церковного красноречия. Риторические наставления имеются уже в Изборнике Святослава. (Георгий Херобоск. "О образах", — т.–е. о тропах). К 16 веку относится "Речь тонкословия греческого", затем "Наука о сложении проповедей" Иоанникия Гелятовского. С 17–го века начинается преподавание Р. в юго–западных духовных школах — по латинским учебникам. Лучшие же образцы древне–русских речей воспитаны на Р., перешедшей из Византии и отличающейся

716

азиатским направлением, напр., знаменитые речи Иллариона и Кирилла Туровского.

Первым русским серьезным трудом является "Риторика" Ломоносова. Ему же принадлежит "Рассуждение о пользе книг церковных", в котором выработанная на Западе теория трех стилей применена к русскому языку. Впоследствии руководства мало самостоятельные по светской Р. дал Кошанский.

Что касается значения Р. для литературы, то оно основано на том, что, содержа материал по стилистике и грамматике, Р. становилась, тем самым, теорией прозы, за каковую и признавалась долгое время. А затем многое из Р. перешло и в теорию поэзии. Напр., понимание эпитетов, как украшения речи (**epitheton ornans**), метафор и мн. др. просто переносилось из Р. в поэтику. У нас только труды Потебни и Александра Веселовского освободили поэтику от пережитков Р. и определили исследование поэзии, как чего–то совершенно иного по существу, чем ораторское искусство, — как область, где найденные Р. особенности речи имеют совсем иное назначение и соответствуют совсем иным по природе переживаниям, чем внешне сходные с ними, но не тожественные — приемы ораторской речи.

Иосиф Эйгес.

РИТОРИЧЕСКИЙ ВОПРОС, см. Фигура.

РИТОРНЕЛЬ — терцетная строфа, имеющая две рифмы, в первом и третьем стихе, второй остается без рифмы. Второй терцет имеет новую пару рифм, третий тоже по той же схеме и т. д. Второй стих каждого терцета обычно не встречает себе рифмы до конца. Принято разнообразить эту форму укорочением определенных стихов каждого терцета. Размер неопределенный, число стоп тоже. Формы бесконечного типа, — по началу игривого содержания. В Италии употреблялась под музыку. Характер песенный.

И. Р.

РИФМА "отмечает сходным звучанием слов определенное место (большей частью конец) в метрических и евфонических звукорядах". (Валерий Брюсов, "О рифме", "Печать и Революция" кн. I 1924 г.)

Отсюда к рифме прежде всего должно подходить со стороны ее звукового состава и со стороны композиционного ее значения (об этом подробно см. книгу В. Жирмунского: "Рифма, ее история и теория" Петроград 1923 г.).

Согласно деления, даваемого Валерием Брюсовым в его "Науке о стихе", евфонически можно разбить рифмы на следующие основные группы: 1) собственно рифмы или верные рифмы; 2) ассонансы (см.); 3) диссонансы — созвучие, где одинаковы конечные согласные, но различны ударные гласные (напр., "напр*а*сный — пр*е*сный — кипар*и*сный") и 4) полурифмы (см.) — созвучие слов до ударной гласной (*у*богий — *у*битый). Собственно рифмы или верные рифмы (как и ассонансы) могут быть подразделены на более мелкие группы (см. напр. слова: "омоним" и "тавтология"), из которых особый интерес представляют так называемые сочные и глубокие рифмы. Под *сочными* рифмами Брюсов понимает такие верные рифмы, в которых созвучна и *согласная*, предшествующая ударной гласной — так называемая *опорная согласная* (напр. *р*ада — ог*р*ада), а под *глубокими* — рифмы, в которых созвучны не только опорная согласная, но и предшествующие ей слоги (напр., "мин*ова*ло — *ова*ла"). Сочные и глубокие рифмы отличаются, таким образом, от обычных верных рифм тем значением, какое в них имеет опорная согласная и звуки *слева* от нее. Если теперь представить себе, что созвучие *справа* от удара и опорной согласной будет становиться в рифме все приблизительней, то характер рифмы постепенно изменится. В современной рифме мы и видим такой процесс перенесения созвучности в *предударную* часть рифмующихся слов при одновременном ослаблении звучальной точности в *заударной* части. Следует, однако, подчеркнуть вслед за Брюсовым, что изменение характера рифмы не есть ее разрушение. Если у поэтов–классиков рифмы более точны, чем у современных поэтов, то и у них не всегда наблюдается равновесие в значении предударной и заударной части рифмы. Можно сказать, что поэты классики обращали главное свое внимание на созвучие заударных

частей рифм, а новые — предударных. Приэтом, однако, ни поэты классики, ни подлинные поэты современности не забывали "пренебрегаемых" ими моментов: у Пушкина, как отмечает Валерий Брюсов, есть "новые рифмы" (т.–е. со звучальным центром в предударной части), а у современных поэтов усиление звучального сходства в предударных частях не всегда ведет к окончательному ослаблению "заударной" созвучности. В самом деле — хорошие современные рифмы —

не диссонансы, не полурифмы, а ассонансы нового типа (“сходные по произношению слова” по определению Брюсова) т.–е. рифмы с уравновешенной созвучностью предударных и заударных частей, как, напр., “детства — одеться”, “папахи — попахивая”, “Ковно — нашинковано” и т. д. Такова в общих чертах характеристика *звуковой* стороны рифмы.

Основной *композиционной* функцией рифмы является, как сказано выше, закрепление определенного места — большей частью конца — в метрическом и евфоническом звукоряде. Отчетливо обнажая границы звукорядов, рифма дает следовательно возможность естественного расчленения стихотворного материала и объединения отдельных звукорядов в группы высшего порядка — полустрофа, строфа (см. Строфа). Композиционное значение рифмы с этой стороны особенно ясно в тех случаях, когда рифмы создают “внутренние строфы” в свободных стихах (см. Свободные стихи). Закрепляя то или иное место звукоряда (по положению в стихе рифмы могут быть не только конечными, но находиться и в начале, и в середине, и внутри стиха), рифмы могут соответствовать, или не соответствовать метрической, евфонической или синтаксической направленности звукоряда в целом (или какой–либо комбинации этих направленностей), и в зависимости от этого усиливать (или ослаблять) композиционную свою роль. Рассмотрим, напр., расхождение метрической направленности звукоряда и рифм. Основным делением рифм в метрическом отношении является деление по числу слогов (с этой стороны различаются рифмы мужские, напр. “грусть — наизусть”, женские, напр.

“услугу — кольчугу”), дактилические (“странники — изгнанники”) и гипердактилические, т.–е. рифмы 4–х сложные, пятисложные и т. п. (напр., сковывающий — очаровывающий). Расхождение метрической направленности звукоряда и рифм и может получиться в том случае, если, напр., в ямбическом звучащем стихотворении рифмы будут дактилическими, как мы это видим в нечетных стихах Лермонтовской “Молитвы”:

В минуту жизни трудную,
Теснится ль в сердце грусть,
Одну молитву чудную
Твержу я наизусть.

Композиционно такое расхождение очень существенно. Объединенные дактилическими рифмами, выделяющими их из общего строя, соответственные звукоряды выдвигаются на первый план и стихотворение

строится как бы на чередовании руководящего мотива и припева, лейтмотива и рефрена (“С души как бремя скатится, — Сомненья далеко” — второе отзвук первого). Еще более интересны случаи расхождения синтаксической (и связанной с ней смысловой) направленности звукоряда и положения рифмы. Как удачно напоминает Мюллер–Фрейенфельс (см. его книгу “Поэтика”, Харьков 1923, Культ.–просв. изд. “Труд”) “по Вундту звуковая рифма возникла из смысловой”. Расхождение между смысловой (и синтаксической) значимостью рифмующихся слов в пределах объединенных ими звукорядов, как таковых, и композиционной значимостью рифм, как элементов этого объединения, и происходит порой благодаря контрасту между положением и композиционным значением рифмы с одной стороны и значением рифмующегося слова самого по себе, — с другой, т.–е. вследствие разрыва между звуковой и смысловой рифмовкой звукорядов. Возьмем, напр., следующие Тютчевские стихи:

*Л*ишь жить в самом себе умей,
Есть целый мир в душе твоей
Таинственно волшебных дум.

Дающие определенное композиционное членение полустрофе, рифмы — “умей” и “твоей” — совершенно очевидно *не* имеют столь важного значения в смысловом и синтаксическом строе соединяемых

ими звукорядов, как таковых. Смысловой центр соответственных звукорядов сосредоточен в словах: “в самом себе” и “в душе”, синтаксически же “твоей” — член второстепенный, что и подчеркнуто **enjambement** (см.), а слову “умей” *л*ишь видимо придана синтаксическая значимость, ибо синтаксическая роль этого слова могла быть придана глаголу “жить” (живи). Мы видим таким образом, что между смысловой (и синтаксической) и звуковой рифмовкой разбираемых звукорядов существует расхождение, и оно придает особую окраску композиционной роли рифм “умей” и “твоей” в образовании полустрофы. Эта окраска заключается в ярко выраженной *служебности* рифм, обнажаемой, кроме всего прочего, *затушеванной созвучностью слов, находящихся перед рифмами:*

*Л*ишь жить в самом *себе* умей,
Есть целый мир в *душе* твоей.

Расхождение между евфонической направленностью звукорядов и объединяющих их рифм можно наблюдать в тех случаях, когда в рифмах

появляются новые звуки, не имеющиеся в звукоряде, или когда затушеванные в последнем звуки выдвигаются в рифме на первый план. Композиционное значение рифмы от этого, кончено, увеличивается.

Интересный случай композиционной значимости рифмы в связи с особенностью звукового ее строя имеем мы в стихотворении Тютчева: "Я знал ее еще тогда"... Это стихотворение написано сплошь мужскими рифмами, причем из 15 составляющих его стихов лишь две пары имеют разные ударные гласные (это рифмы — "л*у*ч*о*м — гол*у*б*о*м" и "темнот*ы* — цвет*ы*"), а остальные 11 стихов имеют одну и ту же ударную гласную а. Интересно, кроме того, что эти отличные от прочих по своей ударной гласной рифмы находятся в I и II строфах (в стихотворении всего 3 строфы и 5 стихов в каждой), а третья строфа сплошь однообразна по рифмовке, причем даже одно из пары рифмующихся слов в этой строфе то же, что и в первой строфе ("звезда"). И вот любопытно, что эти общие с первой строфой рифмы ("звезда — года" в I–й и "звезда — чужда" — в третьей) занимают в третьей строфе как раз то

же место, которое в первой и во второй строфах занимают отличные по своей ударной гласной от всех прочих рифмы (т. е. "лучом — голубом" и "цветы — темноты"). При ближайшем рассмотрении стихотворения такая композиционная роль рифм оказывается обусловленной всем замыслом произведения, еще раз подчеркивая этим то основное эстетическое положение, что в настоящем художественном творении ничего случайного нет, и что довлеющая себе рифма есть просто "игрушка, глухого ребенка" (слова Верлэна).

Я. Зунделович.

РОД. 1. Р. существительных. Способность существительных сочетаться с известными формами согласуемых слов (прилагательных и согласуемых в роде форм глагола), отличающая их от других существительных, вступающих для обозначения тех же грамматических функций в сочетание с другими формами тех же согласуемых слов. Эта способность обусловливается или различиями в форме существительных (ср. стол, скамья, окно), или различиями в значении существительных (ср. судья, сестра), или тем и другим. В существительных русского языка существуют двоякие категории Р.: 1. мужской, женский и средний Р., различающиеся только в единств. ч., и 2. одушевленный и неодушевленный Р., различающиеся только у существительных муж. Р. в единств. ч. и у существительных во множ. ч. (см. Одушевленные предметы). Категории

муж., женск. и средн. Р. унаследованы русским языком от древнейших эпох (это деление восходит еще к общеиндоевропейскому яз.) и в настоящее время различаются по разным признакам, частью по значению, частью по окончаниям падежных форм. Можно думать, что первоначально в общеиндоевропейском яз. (за 2.000 лет до Р. Хр.) эти признаки совпадали: к муж. и женск. Р. относились имена лиц, животных и растений, к среднему — имена вещей (гл. о. сделанных); из первых к муж. Р. принадлежали имена особей муж. пола, а к женскому — имена особей женск. пола; остальные распределялись по родам по другим признакам; определенным родовым

значениям соответствовали и определенные группы падежных окончаний. Еще в общеиндоевропейскую эпоху к среднему Р. были отнесены названия детенышей, как существ с невполне определившимся полом, ср. средний Р. таких имен в украинском: теля, дівча и средний Р. уменьшительных в древнегреч. и немецк. Еще позднее в отдельных индоевропейских языках явились некоторые существит. среднего Р., представляющие общие названия животных и растений, безотносительно к полу, ср. русск. животное, насекомое, растение. В нынешних индоевропейских языках старое значение категорий мужеского и среднего рода сохранилось лишь отчасти; во многих языках уцелело только два рода, мужеский и женский или одушевленный и неодушевленный, а в некоторых род существительных, как грамматическая категория, вовсе утрачен.

2. Р. прилагательных и других согласуемых в роде слов. Различные формы согласуемых слов, зависящие от Р. существительных, с которыми эти слова вступают в сочетание. Из определения Р. существительных ясно, что у согласуемых слов различаются те же категории рода и в тех же падежах, как и у существительных. Одушевленный и неодушевленный Р., различающиеся только в форме винительного падежа, могут различаться поэтому только у прилагательных в атрибутивной форме, а у слов, имеющих формы только предикативного согласования, не различаются.

Н. Д.

РОДСТВЕННЫЕ ЯЗЫКИ. Языки, стоящие в родстве друг с другом, т.–е. происходящие от одного общего праязыка (см. Родство языков).

РОДСТВО ЯЗЫКОВ. Происхождение от одного общего праязыка (см.). Сами языки, происходящие от одного общего праязыка, называются

родственными. Р. Я. может быть более близким и более далеким. Так, русский, польский, сербский и др. славянские языки, происходящие от общего им предка, яз. общеславянского, стоят в более близком Р. между собой, чем к балтийским языкам, литовскому и латышскому, потомкам языка общебалтийского, т. к. ближайший общий им предок,

723

язык балтийско–славянский является общим предком языков общеславянского и общебалтийского; и те и другие языки стоят в более близком родстве между собою, чем к тоже родственным им языкам французскому, немецкому, греческому и др., п. ч. ближайший общий предок их с языками славянскими и балтийскими, яз. общеиндоевропейский, является предком и для языка балтийско–славянского. Родственные связи существуют или по кр. мере могут быть доказаны при современном состоянии науки далеко не между всеми языками. Так можно считать установленным Р. между всеми индоевропейскими языками (т.–е. б. ч. европейских и языками Индостана и Ирана), а также между всеми турецкими или тюркскими языками, между семитскими языками, между финскими языками и во многих других случаях, но говорит о Р. индоевропейских языков с финскими, турецкими, китайскими и др. мы в настоящее время не имеем достаточных оснований, как нет таких оснований и для того, чтобы говорить, положим, о родстве финских или турецких языков с китайским и т. д. Классификация языков по происхождению или по степени Р. называется *генеалогической*.

Н. Д.

РОМАН — одна из самых свободных литературных форм, предполагающая громадное количество видоизменений и обнимающая несколько главных ответвлений повествовательного жанра. В новой европейской литературе под этим термином поднимается обычно какая либо воображаемая история, возбуждающая интерес в читателе изображением страстей, живописью нравов или же увлекательностью приключений, развернутых всегда в широкую и цельную картину. Этим вполне определяется отличие романа от повести, сказки или песни. Он требует обширного развития основной темы, при сохранении целостности главного замысла во всех побочных эпизодах повествования; приэтом он не предполагает обязательного морализирования, как некоторые другие виды повествовательного искусства. Из приведенного определения явствует, что жанр романа предполагает

724

три основных рода: роман страстей или психологический, роман нравов или бытоописательный и, наконец, роман приключений. Три этих вида в различных сочетаниях могут встречаться в одном произведении, при чем в истории жанра они получали иногда своеобразные особенности, породившие специальные термины и понятия, как роман исторический, философский, социальный, плутовской, сентиментальный, семейный, комический, роман "плаща и шпаги" и проч. Это разнообразие видов объясняется в значительной степени той основной свободой формы, которую предполагает данный жанр (см. у Пушкина в "Евгении Онегине": "и даль свободную романа"...). Классическая древность не знала этого повествовательного вида и поэтика Аристотеля не смогла подчинить его определенным правилам. Вот почему в отличие от драмы, поэмы, ораторского искусства или истории, — роман мог развиваться совершенно независимо и прихотливо, вырабатывать особенно вольные и парадоксальные формы (как. напр., у Стерна повествование начинается с развязки), вести рассказ в нескольких планах (как у Достоевского), принимать форму дневников, писем, воспоминаний и проч. Отсюда необыкновенное разнообразие тем и композиционных методов в романической литературе всех времен, начиная с конца греко–римской культуры, давшей такие шедевры романического искусства, как роман Лонгуса "Дафнис и Хлоя", "Сатирикон" Петрония и "Золотой осел" Апулея. Затем формы романа необычайно разнообразятся на протяжении всего средневековья и нового времени — "Фиаметта" знаменитого Боккаччио (XIV в.), прославленный рыцарский роман "Амадис" (появившийся в Португалии в XIV ст.), старо–германские романы о Фаусте, Эйленшпигеле и позднее "Симплициссимус" Гриммельсгаузена (XVII в.), гениальный роман Сервантеса "Дон–Кихот" (1605 г.), "Гаргантюа и Пантагрюэль" Рабле (XVI в.) — вот крупнейшие факты романической литературы до XVIII в. Эта эпоха отмечена во Франции именами Лессажа ("Хромой бес" и "Жиль

Блаз"), Руссо, Вольтера, Дидро, аооата Прево ("Манон Леско"); в Англии знаменитым "Робинзоном Крузо" Даниэля Дефо и популярными в свое время семейными романами Ричардсона; в Германии она представлена "Вертером" и "Вильгельмом Мейстером" Гете. Литературный XIX в. может считаться периодом бурного расцвета романа. В Англии с начала столетия с небывалым по–истине европейским успехом выступает Вальтер–Скотт целой серией исторических романов. Ему на смену приходят Диккенс,

Бульвер и Джордж Элиот. Во Франции романическая школа, дающая в романе ряд замечательных своих достижений в лице Шатобриана, Гюго, Виньи, Мюссэ и др., сменяется школой романистов–психологов и зорких живописцев современности в лице Стендаля, Бальзака, Меримэ, Жорж–Занд, затем Густава Флобера, написавшего один из прекраснейших романов мировой литературы "Мадам Бовари" (1858 г.), наконец, Эмиля Золя (основатель натурализма в романе), братьев Гонкуров и Гюи–де–Мопассана. Имена Шпильгагена, Келлера и Ауэрбаха отмечают развитие романа в Германии в прошлом столетии. Наконец, XIX в. выдвинул на арену мировой литературы русский роман, признанный всюду как одно из величайших явлений мирового творчества. После некоторых опытов, восходящих к XVIII в., затем к произведениям Нарежного и Карамзина, русский роман достигает высокой степени совершенства в лице Пушкина ("Евгений Онегин", "Капитанская дочка"). Плеяда великих романистов 2–й половины XIX в. дает у нас образцы романа религиозно–философского в лице Достоевского и Льва Толстого (давшего в "Войне и Мире" величайший образец и исторического романа), в лице Тургенева — своеобразный литературный вид, сочетающий черты интимного и общественного романа, в лице Гончарова — совершенно обновленный тип романа семейно–психологического. Рядом с корифеями выступают имена даровитых романистов, известность которых не вышла за пределы России — Писемского, Алексея Толстого ("Князь Серебряный"), Всев. Соловьева,

Эртеля и некоторых других. Новейшая литература не оставляет этого жанра и, повидимому, ему суждено в Европе еще длительное развитие и процветание. Анатоль Франс, Анри де–Ренье и Ромэн Роллан во Франции (многотомный роман последнего "Жан Кристоф" считался крупнейшим событием европейской литературы перед войной), Д'Аннунцио и Фогаццаро в Италии, Киплинг и Уэлльс в Англии, Густав Мейер в Германии продолжают высокую традицию старого романического искусства. Новейшая литература в России дает образцы романического жанра в лице Мережковского (исторический роман), Кузмина, Брюсова, Андрея Белого (замечательного новатора в области романа, совершенно обновившего его в своем "Петербурге" и "Серебряном голубе"). Пролетарская литература пока еще не выдвинула у нас своего крупного романиста.

Л. Гроссман.

РОМАНС — у нас, как и во Франции, название стихотворения с характером любовной песни. Это название охотно придавал своим стихотворениям Лермонтов; также оно встречается у Пушкина, Козлова, Фета; позднее, напр., у Блока (“Дым от костра струею сизой”... в “Ночных часах”). В Англии Р. называются большие рыцарские романы и поэмы. В Испании Р. — это национальные народные песни, напр., знаменитые песни о Сиде. (Сборники таких испанских Р. — “Романцеро”). Само слово Р. указывает на его происхождение от песни на родном языке романских племен (а не на латинском, прежде общепринятом в литературе).

Обычно же под Р. разумеют соединение стхотворения и музыки, как пения под аккомпанемент фортепиано (редко другого инструмента или оркестра). Это неправильно обозначают, как переложение стихов на музыку, тогда как переложить, перевести можно только музыку с одного инструмента на другой и стихотворение с одного языка на другой, а “переложить” поэзию на музыку — немыслимо. Композитор творит музыку под впечатлением текста и поручает исполнение мелодии голосу. Приэтом текст

вполне подчиняется музыке, а не наоборот. Музыка в Р. вовсе не следует за текстом в качестве его иллюстрации, но слова, напр., растягиваются, собразуясь с музыкой, так что одна гласная может длиться в течение нескольких музыкальных тактов и т. п. Следовательно, в Р. собственно, не текст сопровождается музыкой, как обычно говорят, но музыка, т.–е. голос (пение) с аккомпанементом сопровождается словами текста, которых можно даже и не слушать.

Иосиф Эйгес.

РОМАНСКИЙ АССОНАНС (рифма), ведет начало от латинских гекзаметров. Элемент тождества окончаний только в одинаковости гласного звука. Для европейского духа почти неуловим. Этот вид ассонанса часто встречался два раза в стихе гекзаметра, до цезуры и в конце стиха. Исторически Р. А. служил переходом от полной безрифменности к началам ассонанса, затем к рифме.

И. Р.

РОМАНТИЗМ. Историки литературы сами признают, что из всех терминов, какие употребляет их наука, самый неопределенный и расплывчатый, это — именно *романтизм*. Еще кн. П. А. Вяземский в письме к Жуковскому остроумно заметил: “романтизм, как домовой; многие верят

ему; убеждение есть, что он существует, — но где его приметы, как обозначить его, как наткнуть на него палец?" Может быть, эта неопределенность романтизма объясняется тем, что в сущности нет такого направления и даже такого произведения искусства и литературы, в котором совершенно отсутствовала бы романтическая струя. Если под романтизмом, как это и должно, понимать мечтательность, устремленность в даль и в высь, парение к идеалу, в сферы фантазии, отрешенность от грубого практицизма и житейской пошлости, то такой внутренний, психологический романтизм, идущий из глубины едва ли не каждого индивидуального сердца, непременно окрашивает собою всякое творчество, потому что творчество вообще идеалистично и творец, это — романтик. Как бы писатель не был верен в своих произведениях действительной жизни, какую бы щедрую

дань ни платил он реализму и даже натурализму, все равно: уже тем, что он — художник, он причастен пафосу романтизма. Но, конечно, не в этом широком смысле пользуется история литературы данным термином, а специально применяет его к тому течению художественной словесности, которое в начале XIX века явилось в Европе как противовес классицизму, опиравшемуся на строго–рационалистические устои, на поэтику Аристотеля и Буало. Романтизм был прежде всего освобождением чувства, воображения, поэтической личности. Романтизм — вольница в поэзии. Он принимал самые различные формы, глядя по стране, где развевалось его прихотливое знамя, и по творческим особенностям отдельных его представителей. Общее во всех его разновидностях, это — тоска по дали, порыв и искание, повышенная требовательность к жизни и людям, культ внутреннего мира. И так как чувство, эта опора, этот жизненный нерв романтизма, имеет свои вершины и свои равнины, свой мажор и свой минор, свое горение и бурление и свою тихость и мерцание, то в романтической литературе и можно подметить две основные полосы: одна — та, которую заполняют писатели бурного темперамента, кипучих страстей, громкого душевного голоса, вспышек протестующего духа, и другая — та, где, наоборот, встречают нас умиление, отречение, слезы сердца, скромное и благочестивое приятие мира, грустная задумчивость. Если назвать имена Байрона и нашего Жуковского, то сразу станет ясно, какие полосы одного и того же направления представляют эти два поэта, оба — романтики, но один огненный, стремительный, демонический,

другой – тишайший, кроткий, благостный, один — певец гордыни и гнева, другой — воплощение доброты и смирения. Романтики первого типа преклоняются перед сильной личностью, перед гением и героем, перед носителем бунтарских настроений; они воспевают Прометея, Каина, Манфреда, Фауста, идеализируют разбойников, в роде Карла Моора; им тесно в рамках обыкновенности и повседневной морали, и точно пламенная

729

лава клокочет в их груди неудержимая страстность. Романтики второго типа тоскуют по голубом цветке идеализма, и от того яркого солнца, которое любил классицизм, они, как и сентименталисты, уходят под томную сень луны, спутницы влюбленных; полноте ощущений предпочитают они полутоны, оттенки, шопоты, шорохи, меланхолию, сумерки, бледность, воздушные замки грез. Романтизм обоих толков не довольствуется живым населением реальности, и в творчестве романтиков обычными гостями бывают призраки и видения, обитатели потусторонности, бесплотные небожители. Для романтизма характерна также склонность к старине, преданиям, легендам, народной поэзии, миру мифов и сказок; романтизм иногда брезгливо отворачивается от современности, которая кажется ему пыльной, тусклой, прозаической, и вообще всяческое *там* более любо ему, нежели *здесь.* Он не от мира сего, он знает касание "мирам иным". Таким образом, романтизм, это — гораздо большее, чем просто литературная школа: это — особое мироощущение и мировоззрение, в значительной мере проникнутое мистическими элементами; недаром в произведениях многих романтиков значительную роль играет средневековье и вся эстетика католицизма с его не только внешней, но и, если можно так выразиться, внутренней готикой. Для романтика человеческая душа — искра божественного пламени, трепетная частица мирового духа. И в силу этого родства своего с высшим началом человек тоже обладает даром творчества, и в искусстве, этом светозарном откровении, он уподобляется богу. В высокой степени свойственно романтизму такое благоговение перед художником, такое молитвословие красоте и искусству, как выявлению самой сущности мироздания. Поэт — избранник неба, его вдохновенными устами вещает сама премудрость. Особенно для немецких романтиков, для их так называемой *иенской школы* (см. это слово), характерно убеждение, что поэзия, это — синтез философии и религии, т.–е. предел и вершина, до каких только может досягнуть человеческий гений. Поэт —

730

пророк, жрец и маг, отгадчик, проникающий в тайны вселенной. И замечательно, что романтики являются предтечами современного нам символизма: они исповедуют, что факты и феномены окружающей действительности не имеют значения сами по себе; это — символы, отражения сверхчувственных сфер, намеки на непостижимое бытие, просветы бесконечности и вечности, Абсолюта, сквозь временные, конечные и относительные предметы быта. "Все преходящее — это только символ": знаменитые слова Гете из "Фауста". Живой образ поэта–романтика начертал в "Евгении Онегине" Пушкин в лице Ленского, и если вчитаться в характеристику этого юноши "с душою прямо геттингенской", поющего "разлуку и печаль, и нечто, и туманну даль, и романтические розы", то пред нами проступят наиболее выразительные черты романтиков — по крайней мере, того иенского типа, о котором мы только что упомянули и на котором больше останавливаться не будем, отослав читателя к нижеследующей статье предлагаемой книги. Перейдем к романтизму в других его проявлениях. Отметим прежде всего то, что если классическое направление литературы достигло особого блеска во Франции, то, естественно, реакция этому направлению, поэзия романтическая, пышного расцвета на родине Буало и Расина достигнуть не могла, и потому французский романтизм, хотя и записавший на своем свитке такие имена, как Шатобриан, Виктор Гюго, Ламартин, все же первостепенного значения не имеет. Духовной и территориальной резиденцией романтизма остается Германия; именно ей, старой Германии, романтизм больше всего к лицу. В Англии он имеет своего представителя в нежном, одухотворенном, идеалистическом Шелли; но Шелли не создал школы, и вообще в истории европейской литературы он, это "сердце сердец", как его называл Байрон, не оказался влиятельным. Зато Байрон именно стяжал себе в этом отношении непревзойденную славу, и окрещенное его именем блистательное течение романтизма влилось мощными волнами в море европейской культуры. Конечно,

байронизм, это — не только романтизм: это — нечто большее, потому что к общим признакам романтической идеологии здесь присоединяется такое своеобразие, такая исключительная особенность, как личность самого Байрона; но во многих струях своих байронизм сливается как раз с романтизмом. Под знаком байронизма движется последний, поскольку он пылает огнем протеста, поскольку его стихия, это — свобода, поскольку на стяге своем он пишет лозунги вольной, никем и ничем не стесняемой личности, отвержение авторитетов, презрение к обветшавшей традиции,

смелость и дерзание. Нам, русским, в чьей литературе отблески байронизма так засверкали в творчестве Пушкина, Лермонтова, Полежаева, Козлова, — нам особенно памятны черты этого духовного властительства над умами писателей и читателей, — да, и читателей, даже в том смысле, что никакая литературная школа так не отразилась на нравах, на конкретной жизни, как байронизм. "Властитель наших дум" — назвал Байрона Пушкин: вот это и есть формула байронизма. Знаменитый английский поэт не только своей поэзией, но и своей эффектной личностью сумел претворить себя в какую–то категорию европейской культуры и следы своего пылкого духа запечатлеть на горных вершинах поэзии: "изумленный мир на урну Байрона взирает, и хору европейских лир близ Данте тень его внимает". Байронизм пленял силою и страстностью своего отрицания, мрачным пламенем своих проклятий и той сплетенностью любви к людям и презрения к ним, которая для него так существенна. "Мученик суровый", Байрон "страдал, любил и проклинал": это сочетание, соответствуя сложности романтизма вообще, его фантастичности, его пристрастию к идейным арабескам (вспомните немецкого фантаста Гоффмана), — это сочетание и обусловило собою обаятельность байронизма. Гейне и Альфред Мюссе, Мицкевич и Леопарди приняли его в свои романтические души, возлюбили раскаты его душевных гроз, его безграничную вольнолюбивость. Байронизм — самое революционное, что есть в романтизме, высшая точка

его достижений. Это — богоборчество, состязание Иакова с Иеговой; это — вызов общественности и морали; это — насмешка над мнимыми святынями, но во имя святыни истинной. Вообще, романтизм не скептицизм: он проникнут жаждой веры, и всегда сопутствует ему патетичность, увлеченность, убежденность — хотя бы и тихая, смиренная, сосредоточенная. Байронизм, как форма романтизма, не смотря на отличающую его силу утверждения личности и ее безграничных прав, не звучит однако ликующими нотами, и от него далеки настроения жизнерадостные. Напротив, часто звуки его песен напоминают рыдающую виолончель. "Душа моя мрачна" — это могло бы служить девизом для байрониста. И Пушкин говорит: "Лорд Байрон, прихотью удачной, облек в унылый романтизм и безнадежный эгоизм". Под эгоизмом надо понимать здесь именно индивидуализм, самоутверждение человеческого "я"; но вот индивидуализм этот, оказывается, не радует, не бодрит, он "безнадежен", и безнадежность эта облечена в "унылый романтизм". Унылость

романтизма, — это то, что немцы называют **Weltschmerz**, мировая скорбь — одна из примечательных особенностей романтической литературы. Скорбят Байрон и Гейне, Леопарди и Ленау, Гете и Шатобриан. Конечно, мировая скорбь гораздо древнее романтизма (от Экклезиаста и Будды можно вести ее происхождение), и слишком оправдано ее существование трагизмом бытия, неразрешимостью вселенских тайн, неисчерпаемостью страдания. Но для некоторых представителей романтизма скорбь о мире, "долине слез", имела еще особые причины, и среди них видное место занимает то настроение, которое после французской революции испытывала значительная часть европейского общества. Надежды, которые подала было великая революция, не оправдались; человеческий разум, столь возгордившийся в эпоху просвещения, выказал свое бессилие перед силами жизни, перед мощью стихии, и в людей проникло разочарование. Известны слова Гейне о том, что мир раскололся на–двое и что трещина прошла прямо через его

сердце, сердце поэта. Расколотость, разорванность, истерзанность недоумевающей души, все эти недуги Фауста и Вертера, как бы сгущаются в душе иных романтиков, и, например, байроновский Манфред выступает как носитель мировой тоски, как отдаленный потомок тоскующего принца Датского, бессмертного Гамлета. Мировая скорбь могла переходить и в гримасу, становиться деланной, и вообще ничто так легко не вырождалось в позу и фразу, как романтический байронизм; но там, где она была искренней, достигала она потрясающей силы и в свой благородный траурный цвет окрашивала много прекрасных творений европейской романтики.

Ю. Подольский.

Иенская школа. Центр романтического направления — в Германии, в малом, но славном (резиденция Шиллера, Фихте, близость Веймара) университетском городке — Иене, в деятельности "небольшого по количеству членов кружка литераторов и мыслителей, которые группируются вокруг братьев Шлегель", охватывающей ничтожный промежуток времени около четырех лет (1798—1802 г.г.) — "классический период" не только Иенского, но и всего романтизма. На периферии этого направления по одну сторону "эпоха бурных гениев" — **Sturm und Drang Periode** (Буря и натиск), которую прежде также тесно сращивали с романтизмом, как теперь тщательно отделяют от него, и могучая универсальная деятельность Гете, по другую — "поэзия мировых

скорбителей", творчество Гейне, воспринявшего и доведшего до полного внутреннего опустошения выработанные предшествующим литературным развитием формы, и поздних эпигонов — представителей реализма и натурализма, расцветших на подготовленной романтиками почве. Французская революция, реакция, деятельность тайных обществ и национальное одушевление эпохи наполеоновских войн явились тем историческим плугом, который взрыхлил эту почву; руссоизм и сентиментальная литература, философия Канта и Фихте, мистика Экхардта, Беме и позднее Сведенборга поочередно оросили ее

734

своим животворным дождем. С другой стороны, семена Иенских романтиков были разнесены по всей Европе, плодотворя ближайшие десятилетия. На изучении деятельности Иенского кружка легче всего распознать основные черты романтизма, самые потаенные его чаяния и порывы, его поэтику и стилистический канон. Теоретиками — вождями нового направления были братья Шлегели, установившие его имя, наметившие главные линии романтической теории и критики, собравшие в своем журнале «**Athenaum**» самых выдающихся романтиков, своей переводческой деятельностью открывшие Шекспира и Кальдерона, мир национальных эпосов и индусских Вед. Выступивший несколько позднее Тик развил поэтику народной сказки, наивной средневековой легенды и дал первые образцы специфического театра романтиков, с его разрушением привычной театральной формы. Одновременно протекала гениально–мгновенная деятельность Гарденберга–Новалиса, его знамени и живого символа, которому выпало на долю редкое счастье не только в творчестве своем, но и самой своей жизнью воплотить все самое характерное, истинное и волнующе–неуловимое, чем была преисполнена Иенская романтическая школа. Радостная мистика "Гимнов к ночи" с ее новой жизнью, раскрывающейся по ту сторону земного дня, поворот в средние века "Гейнрихом фон–Офтердингеном", веяния и предчувствия "Учеников в Саисе", мессианизм "Христианства или Европы", проникновенная мудрость "фрагментов" — все это составляло собой как бы то зерно, которое проросло и достигло полного своего развития в творчестве его сверстников и последователей. Произведения Новалиса, Шлегелей, Тика отличаются характерным для романтиков причудливым стилем с его нарушениями обычных поэтических видов, неуловимыми переливами прозы в стихи, разрешением слов в музыку, смелыми и яркими метафорами и т. п.

Сила раннего романтизма в том, что за этими новыми формами кроется и новое содержание — новое чувство мира. “Сознание романтиков

735

наполнено содержанием бессознательного” (**R. Guch**). “Прорывая покрывало” дневного, сознаваемого, космического — действительности пределов и обособленных форм, погружаясь в темные воды подсознания, романтики ощущали свое кровное единство, кровную связь со всем миром. Иенский период — высшая ступень в развитии романтизма. Романтики в это время составляют, по их собственным словам, не столько литературную школу, сколько “церковь”, пламенеющую общим энтузиастическим стремлением заразить весь мир своим новым восприятием, орфеийными заклинаниями пересоздать действительность. Помимо чисто художественного творчества в это же время создается романтическая философия (Шеллинг), романтическая религия и мораль (Шлейермахер). Зима 1799—1800 года — пора напряженнейшего цветения Иенской романтики — является и началом распада Иенского кружка. Покинувшие один за другим Иену, “рассеявшиеся на проповедь язычникам”, первые романтики разбросали по всей Германии огни с воспламененного ими очага. Новые центры романтизма создаются в Гейдельберге (Арним, Брентано), Берлине. К направлению примыкают новые выдающиеся силы (Клейст и, в особенности, Гофман); посвященные немецкой литературе лекции Кольриджа и книга **M–me de Stael**, насаждают романтизм в Англии (“Лекисты”, Байрон) и Франции (Шатобриан, В. Гюго, Ламартин). Одновременно проникает он в Скандинавские страны (Эленшлегер), Польшу (Мицкевич, Словацкий), Россию (Марлинский, Вельтман, Гоголь, Тютчев). Литературное влияние романтизма, окончившего свое существование, как школа, около тридцатых годов, сказывается однако на протяжении всего XIX в., от английских прерафаэлитов, Карлейля и Шопенгауера до музыкальных драм Вагнера и философии Ницше, до возрождения всех заветов ранних и поздних романтиков, которое мы пережили и отчасти продолжаем переживать в современной символической поэзии. Преображение мира, замышлявшееся на рубеже XIX в. не удалось, но значение романтического направления

736

все же вышло за пределы только литературные: вся, например, современная филология от сравнительного языкознания до истории литературы сложилась в кругу интересов и изучений, приведенных в движение иенскими романтиками.

БИБЛИОГРАФИЯ.

Проф. *Браун.* Немецкий романтизм, История западной литературы XIX в. *Г. Брандес.* Литература ◎I◎ в. в ее главных течениях. Изд. Просвещения и др. *В. Жирмунский*. Немецкий романтизм и современная мистика. СПБ. 1914. *М. Жерлицын.* Кольридж и английский романтизм. 1914. *Гр. Де–ля–Барт.* Розыскания в области романтической поэтики и стиля. 1908. Акад. *А. Н. Веселовский*, *В. А. Жуковский*. Поэзия чувства и сердечного воображения (глава поэтика кантиков и поэтика Жуковского). СПБ. 1904.

Д. Благой.

РОНДЕЛЬ — старинная каноническая форма, французского происхождения. Состоит из тринадцати строк, разделенных на три строфы. Рифм две; в русском стихосложении безразлично мужская и женская, мужская и мужская, женская и женская, мужская и дактилическая и т. д.; метр произвольный.

Особенностью этой формы является повтор целых строк: первый стих целиком повторяется три раза, второй — два раза.

Схема:

1–a=7=13
2–b=8
3–b
4–a
5–a
6–b
7–a
8–b=2
9–a
10–b
11–b
12–a
13–a=1=7.

Пример моей рондели:

Кружась над прошлыми мгновениями,
Моя любовь к тебе — рондель.
Тринадцать долгих лет...Ужель!...
Прошло не только сновидениями.

Смерть над моими вдохновениями
Держала белую свирель,

Кружась над прошлыми мгновениями.
Моя любовь к тебе — рондель

Три срока вторили велениями:
Твоя! Твоя! La belle! La belle!
И пала горестная трель
На душу черными сомнениями,
Кружась над прошлыми мгновениями.

В русской поэзии рондель не имеет живого самостоятельного значения, так как не получила здесь развития. До сих пор все существующие опыты в этой форме не вышли из подражания старому французскому канону.

И. Рукавишников.

РОНДО — одна из твердых форм, канонизировавшихся во Франции в XIII веке. Отличительной особенностью Рондо служит два раза повторенный припев, представляющий собой часть первого стиха. **Refrain** обыкновенно бывает вне рифм. Рифм две. Развитие этой формы привело к образованию разновидности: рондо сложное.

Простое рондо имеет 13 стихов, разбитых на три строфы по следующей схеме:

	1–a b			b a	
	2–b a			b a	
	3–b a			a b	
	4–a b			a b	
I.	5–a b		II.	b a	
a–м.	6–a b			b a	
	7–a b			a b	
b–ж.	8–b a			a b	
r			r	b–7	b–6
b–8 b–5	9–a b	b a		a–6	a–7
	10–b a			b a	
a–5 a–8	11–b a			a b	
	12–a b			a b	
	13–a d			b a	
r –	refrains			r	

Как видно из приведенной схемы, если мужская рифма встречается пять раз, то женская восемь (классическое правило аббата Пато) и наоборот (схема I) — или же при семи женских должно быть шесть мужских (и наоборот). Пьеса имеет три строфы: 1) в пять, 2) в три и 3) в пять стихов. Вторая и третья строфы имеют refrains.

738

Пример:

ШАГИ.

Твои шаги в затворенном саду
a
И голос горлицы загорной: "Я приду!"
a
Прямые гряды гиацинтов сладки!
b
Но новый рой уж ищет новой матки,
b
И режет свежую пастух дуду.
a
В пророческом кружится дух бреду,
a
Кадилами священной лихорадки,
b
И шелестят в воздушном вихре схватки
b
Твои шаги.
a—7
в—6
Как верится в томительном аду,
a
Что на пороге прах пустынь найду!
a
Полы порфирные зеркально гладки
в
Несут все радуги и все разгадки
в
Созревшему прозрачному плоду
a
Твои шаги.

(М. Кузьмин, "Нездешние вечера").

Рондо сложное имеет неограниченное число строф, состоящих из одинакового количества стихов. Строится сложное рондо так: первая строфа дает каждой из последующих строф по порядку свои стихи в качестве последних. Таким образом, количество внутренних строф равно числу

стихов в первой строфе. Далее следует еще одна строфа с таким же числом стихов, но заканчивающаяся refrain@ом.

Таким образом, количество строф в сложном Рондо всегда равно количеству стихов 1–й строфы, к которому прибавляется еще две строфы в начале и в конце произведения. На протяжении всей пьесы — две рифмы (м. и ж.).

Схема:

1—a refrain
2–b
3–a
4—b

5–b
6–a
7–b
8–a=1

9–a
10–b
11–a
12–b=2

13–b
14–a
15–b
16–a=3

17–a
18–b
19–a
20–b=4

21–b
22–a
23–b
24–a

Форма сложного рондо в русской поэзии почти не встречается. Все существующие образцы до сих пор представляют собою только опыты подражания старой французской форме.

И. Р.

РУНЫ. 1) Древнейшие письменные знаки германцев (**rup runa** — тайна, тайная мудрость, волшебство) произошли из некоего, недошедшего до нас южно–европейского алфавита, заимствовавшего форму своих букв из греческой, отчасти латинской азбуки, видоизменив их в соответствии технике вырезывания по дереву (способ письма эпохи древнейших рун). Древнейшая руническая надпись (руны возникли в конце II или начале III века по Р. Хр.) найдена в России в Волынской губ. Наибольшее число памятников рунического письма (на кусках металла, камня, гробницах, оружии, украшениях) дала Скандинавия. 2) Финская народная песня (**runo**, вообще, в частности, магические песнопения, заговоры. Форма рун — короткий нерифмованный силлабический стих, насыщенный анафорами, аллитерациями (напр., **matalaisesta majasta korkeampahan Kotihin araram pahan asuhun** и т. п.). Своеобразная композиционная особенность рунического стиха состоит в том, что каждая вторая строка его является слегка, с помощью игры синонимами (см.), измененным повторением первой. Это зависит от самого способа складывания и исполнения рун финнами. (Два певца садятся друг против друга и раскачиваются,

740

взявшись за руки. Когда певец–импровизатор кончает свою строку, его товарищ, слегка варьируя, повторяет ее и тем дает первому время сложить или вспомнить следующую, напр.: “Жить в девицах было скучно Стала жизнь ей так противна: проживать все одинокой, постоянно жить в девицах”). Финский фольклорист и общественный деятель Ленрут (в 1835 и 1849 гг.) записал из уст народных певцов отдельные руны, искусственно объединив их в некую цельную эпопею “Калевала”, состоящую из 50 песен и легко распадающуюся, подобно нашим былинам, на отдельные циклы, связанные с деяниями национальных финских богатырей: “вековечного заклинателя”, северного Орфея — Вэйнемэйнена, игрой на кантеле покоряющего себе всю природу, Лемминкэйнена и др. См. русский перевод Л. Бельского, изд. 2–е. 1915.

Д. Б.

РУССОИЗМ. Наряду с *вольтерьянством*, родоначальником которого был Вольтер (1694—1778), в XVIII в. образовалось другое общественно–литературное течение, ведущее свое начало от Ж. Ж. Руссо (1712—1778) и именуемое *руссоизмом*. Оба течения представляют отражение двух главных направлений французской мысли эпохи “Просвещения”: *рационализма* и *сентиментализма*, возглавляемых названными писателями, резко разошедшимися между собой в миросозерцании. Учение Руссо, явившееся

реакцией против господства разума и провозгласившее права чувства, основано на принципе *сентиментализма* в сочетании с двумя другими принципами: *индивидуализма* и *натурализма;* кратко оно может быть определено, как троякий культ: чувства, человеческой личности и природы. На этом базисе зиждутся все идеи Руссо: философские, религиозные, моральные, общественно–политические, исторические, педагогические и литературные, возбудившие массу последователей. Если в первую половину XVIII в. во Франции господствовало вольтерьянство с его рационализмом, скептицизмом, безверием и духом насмешки, то в шестидесятых годах в борьбу с ним вступает

руссоизм — с его сентиментализмом, религиозностью, морализмом и пафосом и разрастается постепенно в весьма влиятельное течение. Еще при жизни Руссо, его сочинения, в особенности "Новая Элоиза" и "Эмиль", произвели очень сильное впечатление во Франции и за ее пределами и породили значительные группы поклонников и подражателей. В десятилетие от смерти Руссо до начала революции (1778—1789) руссоизм находит себе широкое распространение. Зарождается литературная школа Руссо, к которой, прежде всего, надо отнести *Леонара* (1744—1793), *Треогата* (1752—1812), *Себастьяна Мерсье* (1740—1814), особенно много содействовавшего проповеди руссоизма, — *Ретифа де–ла–Бретонн* (1734—1806), доводящего нередко принципы Руссо до утрировки, и др. Эпоха революции была временем настоящего апофеоза Руссо, который из писателя, теснимого и преследуемого властью при "старом порядке", обратился в официально признанного новым правительством вдохновителя революционного движения, пророка и философа революции. По постановлению Конвента, прах Руссо, покоившийся в Эрменонвилле, на "острове тополей", куда совершались многочисленные паломничества его поклонниками, был перенесен в торжественной процессии, в парижский Пантеон (20–го вандемьера III года, т.–е. 11 октября 1794). Чествование Руссо распространилось по всей Франции. Такие революционные деятели, как *Мирабо, Робеспьер, Барер, Сен–Жюст, Марат, г–жа Ролан* и др., были восторженными руссоистами и писали в таком духе.

В то же время выступили на литературное поприще двое самых крупных французских руссоистов XVIII в. *Бернарден де Сен–Пьер* (1737—1814) и *Андрей Шенье* (1762—1794); первый прославился в области романа ("Павел и Виргиния") и художественных описаний экзотической природы (в чем он пошел дальше своего учителя), второй свое руссоистское настроение вылил

во вдохновенную лирику, оказавшую сильное влияние на поэзию романтиков. Эти писатели стоят уже на перепутьи от сентиментализма к романтизму, многие элементы

742

которого (жизнь чувством, индивидуализм, культ природы) уже были на—лицо в учении Руссо, почему он считается, и не без основания, предшественником романтического движения.

В Англии главные произведения Руссо появлялись в переводе вскоре после их выхода в подлиннике и живо обсуждались на страницах журналов. Большой интерес к Руссо проявился здесь прежде всего в кружке *Эразма Дарвина* (род. в 1731 г), деда знаменитного естествоиспытателя, а первым типичным английским руссоистом был *Томас Дэй*, издавший под влиянием «Эмиля» педагогический роман «Сэнтферт и Мертон» (1783) и проводивший идеи Руссо также и в своей поэзии. Руссо оказал влияние на шотландскую школу «философии здравого смысла», во главе которой стоял *Джемс Битти* **James Beattie** (1735—1799), автор «Опыта об истине» «Опыта о поэзии и музыке» и др. Общественно—политические доктрины Руссо отразились у *Пристлея* (Treatisa on Civil governement 1768), *Прайса* (Observations on Civil History 1775), *Тома Пэна* (Rights of man 1791), и, в особенности у *Вильяма Годвина* («Politi◎al» «Justi◎e» 1791, 2—ое изд. 1796 и 3—ье 1798 г.г.). Хотя Руссо был сам многим обязан английскому роману с Ричардсоном во главе, он оказал в свою очередь влияние на Стерна (Sentimenta Journey, 1768), Гольдсмита (Векфильдский священник 1766, «Тристрам Шэнди» 1760—1768), Генри Брука (Th◎ fool of Qualit 1716), *Генри Мэкензи* (Th◎ man of feeling 1771), г—жи Инчбалд («Простая история» 1791) и др. Поэт Вильям Каупер (1731—1800) имеет много точек соприкосновения с Руссо, с которым его сближает природное сходство; в его поэзии не редкость схожие с руссоизмом мотивы, но руссоизм проявляется у него в смягченной форме, не противоречащей его консервативным убеждениям. У знаменитого народного поэта *Роберта Бэрнса* (1759—1796) напротив того, натурализм и чувствительность сочетаются, как у Руссо, с политическим радикализмом и демократическими симпатиями.

В Германии, в силу ее политической отсталости, общественно—политическая программа Руссо почти

743

не нашла себе отзвуков; зато все другие его идеи получили более яркое выражение, чем в Англии, потому что они оказались соответствующими национальным чертам немецкого характера. Наряду с английскими

влияниями, весь период «бурных стремлений» находился под сильнейшим воздействием Руссо. Его «философия чувства» получает дальнейшую разработку у *Гаманна* (1730—1788), *Гердера* (1744—1803) и *Якоби* (1743—1819). Величайший философ XVIII в. *Кант* (1724—1804) признавал глубокое влияние Руссо на свое миросозерцание; под впечатлением идей женевского мечтателя совершился переход немецкого философа к признанию нравственного начала за первенствующее в человеке; педагогические идеи Руссо отразились в трактате Канта «О педагогии». Провести те же идеи в жизнь стремились известные педагоги: *Песталоцци* (1746—1827), автор «Леонарда и Гертруды» (1771), *Базедов* (1723—1790) и *Кампе* (1746—1817). *Страсбургский кружок* т. н. штюрмеров (от Sturm und Drang – немецкого названия периода «бурных стремлений») во главе с молодым *Гете* воспринял все основные черты доктрины Руссо, к которому относился с горячим энтузиазмом. На всех юношеских произведениях Гете лежит отпечаток этого увлечения, а в особенности на «Вертере», которого можно считать самым блестящим плодом руссоизма на немецкой почве. Если в «Вертере» стоит на первом плане сентиментализм, то в «Фаусте» ярко выступают тенденции индивидуализма и натурализма. Из других членов кружка особенно поддались руссоизму *Клингер* (1752—1831) в своих драмах (из которых одна «Sturm und Drang" дала название самому периоду) и романах и *Ленц* (1750—1792), называвший «Новую Элоизу» величайшей из всех французских книг; за ними следуют *Мюллер* (1747—1825), известный под именем **Mahler Muller**, *Вагнер* (1747—1777), *Гейнзе* (1749—1803) и др.

Руссоистское влияние мы замечаем и в *геттингенском* кружке поэтов (**Hainbund**), в состав которого входили: *Бюргер* (1748—1794), *Фосс* (1751—1826), *Гельти* (1748—1776), бр. *Штольберг* и др. Второй на ряду с Гете, величайший поэт

Германии *Шиллер* (1759—1805) в дни юности также находился под обаянием идей Руссо и почтил его могилу восторженными стихами; его особенно увлекала проповедь освобождения личности, нашедшая яркое выражение в юношеских драмах и в лирике; образ маркиза Позы в «Дон Карлосе» создался как под влиянием просветительных идей вообще, так и специфических черт руссоизма.

В России XVII в. руссоизм оказался в менее благоприятных условиях, чем вольтерьянство, вследствие того, что Екатерина II деятельно переписывавшаяся с Вольтером, относились враждебно к Руссо, считала его

революционером и презрительно называла «полумудрецом сего века». Тем не менее многие из членов знати, окружавшей императрицу, были поклонниками Руссо: Потемкин в 1768—70 г.г. перевел «Новую Элоизу» и три других его сочинения, К. Т. Разумовский жаждал повидаться с ним в Страсбурге в 1765 г., гр. Орлов приглашал его поселиться в одном из своих имений и в мае 1772 г. несколько раз виделся с ним в Париже, где через три года его посетил Л. В. Шувалов; кн. А. И. Белосельский вступил с ним в переписку, гр. Головкин воспитывал своего сына по «Эмилю» и т. д. Вслед за знатью многие писатели высоко ценили Руссо. *Фонвизин* считал его «чуть ли не всех почтеннее и честнее из господ философов нынешнего века». Будущий масон И. В. Лопухин воздвигал в молодости в своем имении храмы в честь Руссо. Под его влиянием сложились, до известной степени, историческое миросозерцание *Болтина* и общественно—политические взгляды *Радищева.* Всего же более сказалось воздействие Руссо на писателях сентиментального направления с *Н. М. Карамзиным* (1766—1826) во главе, который в молодости общался в Москве с видным немецким руссоистом Ленцем, заброшенным туда судьбою, и в «Письмах русского путешественника» проявил свои симпатии к Руссо.

Если в XVIII в. Руссо ценился всего более как сентименталист и политический мыслитель, то в первые десятилетия XIX в. он рассматривался как родоначальник романтического движения, проложивший

ему дорогу своими сочинениями, а также сочинениями писателей своей школы. К этой школе близко подошли предтечи французского романтизма *г—жа Сталь* (1766—1817) и *Шатобриан* (1768—1848); первая усвоила себе все элементы учения Руссо, за исключением его пессимизма и оппозиции «Просвещению»; второй, напротив того, особенно воспринял эти два пункта, выдвигая вместе с тем, вперед религиозность Руссо, которая превращается у него в поклонение католизму, и совершенно отметая его освободительные политические тенденции. Таким образом руссоизм оказался обоюдоострым оружием, которое можно было использовать как в прогрессивных, так и в реакционных целях. Поскольку романтическое настроение исходило из руссоизма в широком смысле слова, все почти французские романтики, в той или другой степени, испытали на себе воздействие со стороны Руссо, тем более, что и поэзия «мировой скорби» (см.), распространенная в романтическую эпоху, была связана с его именем. Сюда относится *Балланш* (1776—1847), *Сенанкур* (1770—1846), *Бенжамен*

Констан (1767—1830), *Ламартин* (1790—1869) и т. д., но в особенности проникнута руссоизмом *Жорж Занд* (1804—1876), которую называли «дочерью Жан Жака».

В силу отмеченных выше причин, сочувственное отношение к Руссо не редкость и у немецких романтиков, также как и у английских. Самым блестящим проповедником идей Руссо явился в поэзии *Байрон* (1788—1824), сливший руссоизм с поэзией «мировой скорби»; такое же сочетание замечается и у нашего Лермонтова (1814—1841) и у некоторых др.

Руссоизм не исчез и во второй половине XIX в., но его проявления делаются более неуловимыми и осложняются разного рода другими тенденциями. Педагогические идеи Руссо до сих пор не утратили значения. Его принципы — «возвращение к природе», опрощение и т. д. — находили себе нередко сочувствие у многих писателей. Моралисты и социальные утописты порою вдохновлялись им. Самым ярким выразителем руссоизма, глубоко, конечно, видоизмененного, согласно с новыми

746

потребностями эпохи и индивидуальными особенностями писателя, явился в наше время *Л. Н. Толстой* с его резкой критикой культуры, морализмом, призывом к регилиозности, демократическими идеалами, индивидуалистическими стремлениями в общественно—политической области и т. д.

БИБЛИОГРАФИЯ

М. Розанов. Ж. Ж. Руссо и литературное движение в конце ◎VIII в. и начале ◎I◎ в. Очерки по истории

747

руссоизма на Западе и в России. Т. I. М. 1910. – **Texte. J. J. Rousseau et les oriignes du cosmopolitisme littéraire P. 1895. Rossel. Histoire des relations littéraires entre la France et l'Allemagne, P.** 1897. — **Haumant. Histoire de la meture francaise en Russie. Кобеко. Екетерина II и Руссо. — Dietrich. Kant und Rousseau. 1878. — O. Schmidt. Rousseau и Byron и др.**

Академик *М. Розанов.*

РЫЦАРСКИЙ РОМАН, см. Авантюрный роман.

748

С

САГИ — старинные скандинавские прозаические повествования различных жанров, слагавшиеся в Норвегии, Швеции и, гл. обр., Исландии в течение средних веков, начиная с IX в. Первые рукописи — в XII в. Саги представляют собою: а) жития святых, б) биографии королей, в) биографии скальдов, г) описания важных историч. событий (заселение Исландии, открытие Америки, крещение скандинавов и т. п.), д) семейные хроники, е) семейные и индивидуальные романы, ж) прозаизации героических песен, з) переводные рыцарские романы, и) фантастические повести и сказки. В большие саги иногда вставляются эпизоды, представляющие самостоятельные новеллы. Прозаический рассказ перемежается отдельными строфами («лаусависы»). Часто также цитируются целые песни. Стиль древнейших саг отличается безыскусственностью и сжатостью; на позднейших отразилось влияние витиеватых рыцарских романов из Германии и Франции.

См. Ор. В. Горн. Сканд. Лит., пер. Бальмонта; — Русская Кл. Библ. Сер. II, вып. 25.

Б. И. Ярхо.

САТАНИЗМ. Занимающий то или иное место в религиозных представлениях всех веков и народов, от широкого пантеизма индусских Вед и Упанишад до резко выраженного дуализма древних парсов, образ темного мирового начала — Сэта, Аримана, Змия, — связанных в один узел и олицетворенных злых вселенских сил — свое наиболее полное выражение получает на европейской христианской почве в понятии Сатаны или Дьявола. Эволюция этого понятия — от первых инквизиционных костров до вольных теорий мыслителей XVIII в., этих «братьев во Вельзевуле» (**frères**

en Belsebouth) по шутливому самоопределению их главы, Вольтера, от пандемонизма средневековья (**ubique daemon**) до трезвого скепсиса наших дней, отказывающегося признавать за понятием злого духа хотя бы признак какой бы то ни было реальности (**le chef d'oeuvre de Satan c'est de faire se nier par notre siècle —** П. Равиньяк) — в известном разрезе отображает эволюцию всей европейской культуры, с ее фаустовской по меткому определению автора «Заката Европы» душой. В немногочисленной, относительно говоря, колоде сюжетов, разыгрываемых на все лады европейской литературой, демонические мотивы — эта черная масть пик — играют также весьма значительную роль. Вся длинная и пестрая серия

сатанинских тем может быть распределена по трем главным категориям. Первую и основную образует фигура самого сатаны, психология гордого и мятежного падшего ангела; вторая — разрабатывает историю попыток человека войти в сношения с нечистым духом, договора с дьяволом; наконец, в центре третьей стоит судьба уже чисто человеческой демонической личности, богоборца Прометеевского склада. В борьбе своей с дьяволом средневековая народно—литературная традиция бессознательно выбрала самое верное оружие — смех. Столь популярные в средние века видения, мистерии, всякого рода религиозные фарсы неизменно рисовали образ комического дьявола, обманщика обманываемого, непрестанно попадающегося впросак в отношениях не только с небесными силами, но и с человеком. Яркий пример этой литературы старофранцузские **diableries** с обязательными четырьмя чертями, безжалостно избиваемыми в финале Михаилом—Архангелом (ср. комические

750

и потешно—нелепые фигуры многочисленных чертенят и дьяволят Дантовского «Ада»; попавшего под крепкий каблучок своей земной жены «архидьявола Бельфегора» Макиавелли; дьявола, вынужденного, вопреки своему естеству, проповедывать правила францисканской морали в испанской драме **El diablo predicador**, демонологию русских народных сказок, так метко перенятую Гоголем и Лесковым и т. д., и т. д.). Однако, уже в некоторых чисто средневековых произведениях на этот грубовато—комический образ накладываются те черты трагического величия, вулканического титанизма, которые так резко выступают впоследствии у новых авторов. Такова парафраза библейской истории, в части ее, касающейся бунта и падения ангелов, написанная Авитом из Галлии (V в.). **De Spiritualis historiae gentis**; таков, в особенности, образ Сатаны — дикого и неукротимо—гордого великана — в парафразе англо—саксонского монаха Кэдмона (VII в.) — первая замечательная попытка героической трактовки падшего ангела. При всем своем физическом безобразии не лишен величавого трагизма и образ Дантовского «владыки царства вечных слез» — плачущего Люцифера («шестью очами плакал он и током кровавых слез три груди орошал»). Все эти отдельные, слегка только намеченные черты сводит в гигантский фантастический образ Мильтон (1608—1674) в своем «Потерянном и Возвращенном рае». Знаменитый привет его Люцифера аду: «да здравствуют ужасы... лучше царствовать в аду, чем служить на небе», уверенность в себе, гордое исповедание собственного духа, «не

изменяемого ни местом, ни временем, пребывающего в самом себе и в самом себе властного делать ад небом, а небо адом», наконец, презрительное отчуждение от «Всемогущего», который превышает его только «силой грома» — по своей патетической силе родственны Эсхиловскому Прометею, и во всей европейской литературе могут сравняться только с мятежными образами Байрона.

Французский классицизм Буало и Вольтера снова снизил «варварский» по определению этого последнего и пародированный им в **Le paradis perdu** образ Мильтона до

комических фигур средневековья и Возрождения. Однако, традиция Мильтона, подкрепленная современным ей и родственным Люциферо «голландского Кальдерона» Иоста Фан—дер—Вонделя (1587—1679), через Мессиаду Клопштока, снова воскресает в творчестве Байрона (Видение страшного суда, Каин, отчасти Манфред). Люцифер Байрона также в своем противоборстве богу выдвигает прометеевский мотив (от Прометея отличает его отсутствие бескорыстия в отношении к людям) борьбы с мировой несправедливостью; Каина, которому он предлагает стать его естественным союзником, он искушает «правдой». Величавый и меланхолический образ «прекраснейшего из ангелов», в Люцифере Байрона достигает своей предельной высоты. Почти одновременно завершает свое развитие в Гетевском Мефистофеле и его литературно—психологический антипод, глубоко—преображенный силой Гетевского гения дьявол — шут и плут, кривляющаяся обезьяна средневековья. Вся позднейшая европейская литература, несмотря на ее повышенный интерес к демоническим сюжетам (Граббе — Дон—Жуан и Фауст, 1829; А. де—Виньи — Элоа — сюжет о любви падшего ангела к земной женщине, разработанный Лермонтовым в его знаменитом «Демоне»; Т. Готье — «Слеза дьявола» — 1839; Сумэ — «Божественная эпопея», Иммерман — «Мерлин», Э. Кинэ — «Волшебник Мерлин», В. Гюго — «Конец сатаны» и мн. др.), не создала в этой области ничего, могущего идти в сравнение с бессмертными образами Гете и Байрона. В творчестве этого последнего достигает своего предельного апофеоза и родственная тема демонической личности, сверхчеловека, одиноко противопоставляющего себя всем божеским и человеческим законам, погибающего, но не побежденного (ср. в современной литературе героев некоторых драм Ибсена, романов Достоевского, Пшибышевского и мн. др.). В свою очередь, в «Фаусте» Гете нашла себе самое блестящее и полное выражение идущая еще из древне—

персидского эпоса (Шах—Намэ, эпизод о Зогаке), снова выдвинутая европейским средневековьем в популярном «Миракле о Теофиле» и разрабатывающаяся и

752

народно—лубочной традицией и длинным рядом авторов (Кальдерон «Маг чудотворец», Фаусты — Марло, Лессинга, Клингера, Содена, Шинка, Мюллера, Ленау и др.), тема договора человека с дьяволом (см. такой же фаустовский мотив в др. русской повести XVII в. «О Савве Грудцыне», выдавшем бесу «богоотметное писание»; в народно—польских легендах о «чернокнижнике Твардовском», подвергавшихся неоднократным литературным обработкам со стороны ряда польских авторов и т. п. и т. п.). Однако, у всех почти выше перечисленных авторов первой половины XIX в. в их отношении к судьбе падшего ангела, звучит и совсем новый, неведомый их предшественникам (исключение составляет знаменитый шотландский лирик XVIII в. Бернс, который в своем обращении к сатане восклицает: «привет тебе, мрачный дух. Быть может, когда—нибудь и у тебя станет светло: я жажду этого, не желая чтобы кто—нибудь мучился в аду, хотя бы он был сам дьявол») мотив — диктуемая своеобразной гуманностью проблема искупления ада, примирения люцифера с богом, «конца сатаны», как такового. Для некоторых новых авторов этот конец уже наступил, дьявол уже ушел из мира, отстранился от дел человеческих (**Maxime du Camp**. Смерть дьявола, Жюль Буа «Свадебный пир сатаны», Ф. Сулье «Замогильные записки чорта» и др.). Однако, во второй половине ◎I◎ века в литературном направлении нео—романтизма или так наз. декадентства весь репертуар сатанинских тем воскресает с неожиданной и новой силой. Гюисманс в ряде нашумевших романов (**Là—bas** 1900 и др.) восстанавливает во всех его средневековых подробностях дьяволопоклонство, культ сатаны с пресловутой черной мессой и проч., еще раньше подробно и в применении к современности описанный С. де—Гуайта (**Temple de Satan** и др.). Мотивами сатанизма насквозь заражены и произведения основоположников символизма Э. По, Бодлэра. Вслед за этим последним, сложившим свои знаменитые молитвы Сатане (**Litanies de satan** и др.), хвалы ему расточают и почти все наши поэты — модернисты — Ф. Сологуб, В. Брюсов и др., передавая их по наследству новым

753

литературным группировкам, образовавшимся после революции (имажинизм и некот. др.). В качестве наиболее яркой в русской поэзии

истолковательницы почти всех демонических мотивов, завещанных средними веками, должно назвать поэтессу девяностых годов Мирру Лохвицкую. Замечательный роман одержимости дан В. Брюсовым в его «Огненном ангеле». Наконец, в прославившемся гимне итальянского поэта Кардуччи апофеоз сатаны доводится до последних пределов. В падшем ангеле итальянский поэт видит символ великого мятежника — знания, прогресса, победоносной силы разума (**Salute, o satana — o ribellione, o forza vindice della ragione! sacri a te salgano gl'incensile i voti hai vinto il geoval de'sacerdoti**).

Д. Благой.

САТИРА. — В несколько неопределенном и расплывчатом смысле сатирою называется всякое литературное произведение, в котором выражено некоторое определенное отношение к явлениям жизни, а именно — осуждение и осмеяние их, выставление их на общий смех, позор и негодование. В этом смысле сатирою может быть и эпос — сказка, басня, сказание в роде «Рейнеке—лиса», или «Энеида на изнанку», повесть и роман (многие сатиры Салтыкова, примыкающие к художественному бытописанию, как его «Господа Головлевы»), и комедия, как «Ревизор» и «Горе от ума» и лирические произведения. Сатирическое отношение литературы к явлениям жизни должно быть отличаемо от юмористического (см. *Смех* и особенно *Юмор*). В противоположность юмору, особому настроению, при котором смех автора все время смягчен явным или затаенным сочувствием автора к осмеиваемому лицу или явлению, смех сатиры более рассудочен. Он — орудие борьбы и негодования, не улыбается и не смеется весело, а выносит явление жизни на общественный позор, осмеяние и осуждение. Этою последнею чертою, обращением к общественности, сатира обнаруживает свою всегда публицистическую сущность. Она есть поэтическое обличение действительности во имя более или менее определенного общественного идеала.

В своем историческом происхождении, именно в древней римской литературе, сатира есть произведение поэтическое, лирическое стихотворение более или менее значительного объема, в котором мы находим более или менее отрицательное или резко осуждающее и негодующее изображение свойств и качеств отдельных типических лиц или более или менее обширной области, или группы лиц и явлений. От сатиры

по определенно личному содержанию нападений и обличений в произведении, должно отличать памфлет и пасквиль; последний характеризуется более всего моральною нечистотою побуждений автора в его нападении и обличениях против того или другого лица, тогда как памфлет — иногда только публицистическое выступление, но может быть и художественною сатирою против определенного лица, стоящею на всей высоте ответственного свободного слова. В связи с этим моральным и общественным содержанием сатиры находится и художественная ее ценность в зависимости от соответствия между ее лирическим подъемом и высотою идеала сатирика, с одной стороны, и между значительностью обличаемого явления, с другой. Лирическая субъективная окраска в отношении к типам и явлениям лишает обычно сатиру объективно художественного значения и придает ей часто мимолетное значение. Сатира быстро стареет, напр., чисто сатирические очерки Салтыкова уже непосредственно мало понятны нашему времени, и живучи только те явления сатиры, в которых автор, в частных и преходящих явлениях жизни, улавливал постепенные и непреходящие общечеловеческие и общесоциальные слабости и пороки, стойкие черты индивидуальной психологии, повторяющиеся и выдвигающиеся постоянно извращения социальной психологии. Как особая поэтическая форма сатира явилась в гражданской культуре древнего Рима. Она возникла из чисто народного творчества, которое вообще в развитии и новых литератур многократно и постоянно обращается к сатире, как к орудию самозащиты и самоутешения от сильных и властных. Название сатира происходит от слова **satura** –

блюдо мешанины — но его ставят в связь и с наименованием насмешливых греко—римских полубожеств—полуживотных — сатиров. Римская сатира, начавшись от Энния и Луцилия, расцвела в руках Горация, Персия и особенно Ювенала, который определил форму ее для позднейшего европейского классицизма. В средневековой и новой Европе сатира выходила из рамок старой формы и, развиваясь как самостоятельное настроение и творчество, имела сложные и разнообразные судьбы, выдвинув ряд известных имен: во Франции — Рабле, Буало, Вольтер, из новых — Курье, Беранже, Барьбье, В. Гюго; в Англии — совершенно исключительного значения гениальный сатирик Свифт; в Германии — от «Корабля шутов» Бранта имеется большое количество сатириков, не имеющих обще—европейского значения; выше всех, конечно, блестящий Гейне с «Атта Тролль»; у итальянцев — Ариосто, Гоцци, Альфиери; у

испанцев — мировое светило (скорее, впрочем, юморист) — Сервантес. Русская сатира жила уже в XVII веке и раньше в полународной повести, творчестве скоморохов и т. п. («притча о бражнике», сатиры на суд Шемяки и о Ерше Ершовиче, сыне Щетинникове, и проч.). С XVIII в. сатира развивается в русский век классицизма, как особая лирическая классическая форма, начиная от сатир Кантемира; назвать приходится: Николаева, Капниста, Дмитриева, кн. Вяземского и т. п. Но особенно важно пышное развитие сатиры, как стихии обличения и комического. Сатира, как стихия, захватила и всю журналистику в сатирических журналах (начиная с XVIII в.) и комедию и особенно рассказ, повесть, роман. Классическая форма сатиры к XIX веку исчезает, но тем сильнее ее влияние, как веяние, которым не захвачен редкий талантливый писатель: тут и лирики — Пушкин: — «На выздоровление Лукулла» и др. «Летопись села Горюхина»; Рылеев — «Временщику»; Лермонтов — «Дума» и др.; Некрасов — «Размышление у парадного подъезда», «Убогая и нарядная» и мн. др. его произведения, и драматурги (Фонвизин, Грибоедов, Гоголь, Островский), и романисты (Гоголь с поэмою — «Мертвые души»

и особенно Салтыков—Щедрин, бичующая и кусательная сатира которого временами достигает свифтовской силы). История русской сатиры не исследована подробно ни в отношении ее классической, теперь явно и давно уже вымершей, стихотворной формы, ни тем более в отношении огромного сатирического содержания русской повести и романа и бытовой комедии, тесно связанных с перемещениями классовых настроений в обществе. Приходится отсылать читателя к общим трудам по истории литературы и по изучению отдельных писателей—сатириков.

В. Чешихин—Ветринский.

СВАДЕБНЫЕ ПЕСНИ — песни, сопровождающие народный свадебный обряд. Происхождение свадебных обряда и песен очень сложное. В них заключаются пережитки глубочайшей старины и отпечатки позднейших эпох. Различные формы брака, последовательно сменявшие друг друга, до сих пор сохранили свои отражения в деревенской свадьбе и ее песнях. Так, те моменты свадебного ритуала, в которых жених представляется в виде какого—то наездника, разбойника, охотника, насильно добывающего себе невесту, отображают древнейшую форму брака, бытовавшую у славян — т. н. «умыкание», похищение невесты. В другие моменты свадебной «игры» (ср. распространенное в крестьянской

среде выражение «играть свадьбу») жених представляется купцом, покупающим себе невесту, а самый брак — куплей—продажей. Приэтом невеста является лишь товаром, запродаваемым ее родителями жениху. Но не мог не отразиться в деревенском обряде и брак по обоюдному соглашению жениха и невесты, по их взаимной симпатии. Однако даже при преобладающем в последние десятилетия количестве браков по взаимному согласию брачущихся, в самом обряде и песнях господствуют мотивы брака по принуждению. Свадебная «игра» — это своеобразная драма, разыгрываемая по традиционно установленным ролям. Даже в тех случаях, когда девушка выходит замуж за любимого человека, она должна изображать «бедную горюшницу», отрываемую от родного отца — матери

«злодеем», «чужим чужанином». Так велика с одной стороны сила традиции, с другой — своеобразная деревенская этика: не поплачет невеста вдоволь во время свадебной игры, ее родители будут кровно обижены. В соответствии с особым свадебным этикетом, свадебная игра разделяется на два диаметрально противоположных по настроению момента: *до* венца и *после*. В некоторых местностях России невеста, отъезжая к венцу, разрывает платок со словами: «Оставайся, горе, в чистом поле белым камешком», и после этого плач невесты будет так же позором для жениха и его родни, как и незаплаканное лицо невесты до этого — обида для ее родителей. Подобные условности свадебного обряда следует всегда иметь в виду при определении психологической правды как ритуала, так и песен. Однако то, что теперь является лишь обрядовой условностью, формальными пережитками старины, прежде имело значение вполне реального жизненного факта. Это должно относиться и к символике свадебных песен. Величание жениха князем, невесты — княгиней, почетных гостей — тысяцкими, боярами и т. д. в настоящее время имеют лишь психологическое значение: подобными титулами придается особенная торжественность игре и ее участникам. Но происхождение подобных величаний следует объяснять заимствованием в старое время многих подробностей свадебной обрядности и поэтики у господствовавших высших классов. Не даром сопоставление некоторых деревенских свадебных обрядов с церемониями древней царской свадьбы открывает поразительные факты сходства. Также проникали в крестьянский быт и свадебные обычаи боярства, купечества, наконец, городской интеллигенции. Наряду со всеми указанными заимствованиями крестьянская свадьба заключает в себе пережитки быта и поэтики общенародной старины. Помимо бытовой

символики свадебные песни переполнены традиционными символами лирической песни, в известной мере уже поблекшими для современного сознания, в основе же своей б. ч. заключающие элементы первобытной эротики. Вариации свадебного обряда и песен

крайне разнообразны. Материал собран огромный, но в настоящее время еще мало изучен. Свадебные песни по содержанию своему довольно разнообразны. В одних песнях, которые поются преимущественно на девичнике, обрисовывается обычно контраст между вольной жизнью девичьей и жизнью в замужестве, выражается горе девушки, расстающейся со своею роднёю ради чужого—чужанина, описывается прощание девушки со своею молодостью; в других (*величальных* — во время свадебного пира) воспевается родня жениха и невесты; задача третьих — усилить веселье, царящее по возвращении молодых от венца; в них не мало юмора и добродушной сатиры, направленной по адресу гостей — свата, свахи и др. От песен в собственном смысле следует отличить т. н. *причеты* или *плачи*, выполняемые самой невестой или б. ч. специально приглашенной плачеей, вопленницей, которая от имени невесты ведет жалобный причет, обрисовывающий ее горе (ем. статью *причитания*). Библиография: Сборники материалов: 1) Песни, собранные *П. В. Киреевским*. Новая серия. Вып. I. под ред. В. Ф. Миллера и М. Н. Сперанского. М. 1911. 2) *П. В. Шейн*. Великорусс. Т. I, Вып. II. СПБ. 1900 г. Другие материалы см. в статье *«Народная словесность»*.

Юрий Соколов.

СВИСТЯЩИЕ СОГЛАСНЫЕ. Фрикативные небнозубные согласные *з* и *с* твердые и мягкие и аффрикаты *ц* и *дз*.

СВОБОДНЫЕ СТИХИ — стихи, образуемые сочетанием произвольных стоп в произвольном количестве (Валерий Брюсов «Наука о стихе»). Свободные в смысле несвязанности своей каким—нибудь *определенным* метром или какой—либо *определенной* интонационно—звучальной направленностью — свободные стихи должны, однако, подчиняться известным нормам, чтобы оставаться стихами.

В ряду этих норм следует, прежде всего, поставить ритм. Понимаемый, как некоторая равнодействующая, получающаяся в результате сложения отдельных ритмических составных известного произведения, написанного свободными

759

стихами, — ритм такого произведения в целом есть нечто вполне конкретное. Действительно, являясь одним из видов мерной речи, — стоящей, правда, на границе последней с речью немерной, — свободные стихи не могут не иметь более или менее ярко выраженных элементов известных метров. Пусть и сломанные и представленные только осколками, пусть и служащие лишь схематическим фоном — метры привносят в свободный стих некоторую определенность и свои ритмические направленности. В связи же с этим создается известная основа, на которой и появляются разно направленные ритмические отложения. С другой стороны, разрушение метрического костяка не происходит в свободном стихе совершенно произвольно, ибо в противном случае стих не мог бы оставаться стихом. Это разрушение может происходить, например, так. Представим себе, что в каких—нибудь метрически правильных стихах — например, Тютчевских: «Не то, что мните вы природа, Не слепок, не бездушный лик» — мы сделаем ритмико—логическое ударение на словах: «Природа... не слепок... не бездушный». Мы вырываем, таким образом, эти слова из некоторого метрического ряда и создаем новый ряд, носящий отпечаток того, к которому они принадлежали ранее, но могущий войти в совсем иную ритмическую схему. Свободный стих может точно так же разрушать метрический костяк предносящегося поэту ритма. Оторванные от какого—нибудь ряда — вследствие поставленного именно на них поэтом ударения — слова сочетаются в новый самостоятельный ряд, будучи объединены в новом ритме и нахождением под одним ударом, и общностью происхождения из одного ряда. Постановка же поэтом удара на тех или иных словах определяется звучальной, образно—эмоциональной или какой—либо иной значимостью или значимостями этих слов, выдвигаемых в свою очередь ритмическими волнами соответственного момента творческого процесса. Этот внутренний ритм, пронизывающий и внутреннее, и внешнее движения свободного стиха, и является в конечном счете той равнодействующей, которая дает общую ритмическую направленность свободным ритмам

760

свободного стиха. В качестве доказательства отмеченного выше значения *слововыделяемости* для строя свободных стихов укажем на мнение Брюсова (см. его «Опыты»), что только при силлабическом стихостроении, имеющем мерой стиха в числе прочих моментов и *цесуру* (словораздел), возможны

подлинные свободные стихи. Слова Брюсова же, что «при тоническом стихосложении, где стопы метра являются в то же время мерой стиха, свободный стих переходит или в 1) сочетание неравностопных стихов или 2) в сочетание стихов разного метра чистых и сложных» — слова эти могут теоретически подтвердить и другое наше положение о наличии «метрического костяка» в свободных стихах. Доказательством этого в русской поэтической *практике* является ряд свободных стихов Маяковского, которые легко могут быть уложены в рамки известного или известных метров.

Наравне с «ритмом — равнодействующей», как нормой свободного стиха, желающего оставаться стихом, следует указать на значение в нем внутренне—композиционной разбивки. Не будучи разбит часто на строфы, хороший свободный стих дает тем не менее «внутренние строфы», т.—е. группы стихов, объединенных общим ритмическим уклоном, общностью эмоционально—интеллектуальной окраски и т. п. Композиция свободных стихов требует с этой стороны особой тщательности. Здесь очень легко образовать фальшивые внутренние строфы и нередко поэты прибегают к типографским ухищрениям, чтобы дать видимость таких строф. Порядок постепенности в расположении *отдельных членов* внутренней строфы или *отдельных внутренних* строф между собою может определиться постепенностью нарастания динамики ритмической, звучальной, эмоциональной и т. п. или обратно — ее падения, или кольцевого ее развития и т. д.

Не на последнем месте в свободных стихах стоит, конечно, и звучальная сторона. Иногда она должна быть даже нарочито подчеркнута для поддержания целостности свободных стихов и спайки между отдельными «внутренними строфами», при чем разнозвучие может

служить признаком строфоразделения. Некоторые теоретики пытались даже строить теорию свободного стиха на чисто «музыкальной» основе. Из выдающихся мастеров свободного стиха следует назвать Эмиля Верхарна.

Я. Зунделович.

СВЯЗКА. Частичное слово, имеющее формы сказуемости и употребляющееся для обозначения времени и наклонения при тех словах, в которых время и наклонения не обозначено формами самих слов. В русском яз. в значении *с.* употребляются формы прош. и буд. врем. и косвенных наклонений глагола *быть:* он был болен, будет весел, будь счастлив и пр.; наст. же время обозначается отсутствием связки.

Н. Д.

СЕКСТИНА — твердая строфа, состоящая из шести стихов. Происхождение итальянское, как и большинства таковых. Общеупотребительна в европейских литературах. Известно три типа секстин. Первый по схеме **ававаа''** или **вавав'в'** считая **а** за мужскую рифму, **в** – за женскую или дактилическую и гипердактилическую в языках, имеющих ее; а' — вторая мужская, в' — вторая женская или дактилическая. Можно писать и одними женскими, что свойственно итальянскому языку, но непременное условие — соблюдение трехрифменности. Рекомендовать какой—либо определенный метр для русских секстин нельзя. Можно лишь отметить, что пока писали чаще пяти и шести—стопным ямбом, что до некоторой степени похоже на метр старинных итальянских и французских С. Секстина первого типа наиболее изящна и конструктивна и имеет большое сходство с октавой. Если от октавы отнять первые две строки, получится секстина первого типа. Так как эти первые две строки — одна мужская, другая женская или наоборот, то закон сцеплений секстин первого типа и октав один.

Второй тип секстины по схеме **аввав'в'** или **ваава'а'**. Секстины второго типа при сцеплении дают большее однообразие всего стихотворения в смысле строфичности.

762

О метре их можно сказать то же, что и о первом виде секстины.

Первый и второй типы секстин можно рассматривать, как твердую строфу и как твердую форму, хотя последняя и доныне не употребительна.

Третий тип секстин есть исключительно твердая форма. Построение ее таково: шесть шестистиший (36 стих.), имеющие только две рифмы, причем те слова, которые взяты рифмами в первом шестистишии, обязаны пройти, как рифмы во всех стопах. Еще условие: расположение этих шести слов—рифм в каждом шестистишии различное. Обычно при стыках строф в последнем и в первом стихе берется одно и то же слово — рифма. Естественно, что соблюдение этих условий с благоприятным результатом возможно лишь при выборе очень значительных шести слов, могущих в различных фразных комбинациях иметь самостоятельное и разноликое значение.

Что касается обязательных знаков препинания в секстинах всех трех типов, они те же, что для строф вообще. Когда поэтическое произведение

написано шестистишиями двух первых видов, оно называется секстины; стихотворение третьего типа — секстина.

Теоретически допустимо очень много шестистиший, отличающихся самостоятельными законами расположения рифм, комбинациями сцеплений строф и при переходе в твердую форму всеми этими элементами плюс роль каждой строки и общее их число. И весьма возможно, что поэтика обогатится еще несколькими типами секстин. Пока же канонизированы лишь эти три типа.

В России 2—й тип известен с Пушкина, 3—й брали Мей, Брюсов, Кузмин и др. Первый наименее разработан.

И. Р.

СЕКТАНТСКИЕ СТИХИ — см. Духовные стихи.

СЕМАСИОЛОГИЯ. Учение о значениях слов независимо от способов звукового выражения этих значений. С. принадлежит к числу наименее разработанных отделов науки о языке.

763

СЕНТИМЕНТАЛИЗМ. Под сентиментализмом понимают то направление литературы, развившееся в конце XVIII—м века и окрасившее собою начало XIX—го, которое отличалось культом человеческого сердца, чувства, простоты, естественности, особенным вниманием к внутреннему миру, живой любовью к природе. В противоположность классицизму, который поклонялся разуму, и только разуму, и который вследствие этого в своей эстетике все строил на строго—логических началах, на тщательно обдуманной системе (теория поэзии Буало), сентиментализм предоставляет художнику свободу чувства, воображения и выражения и не требует от него безукоризненной правильности в архитектонике литературных созданий. Сентиментализм — протест против сухой рассудочности, которая характеризовала эпоху Просвещения; он ценит в человеке не то, что ему дала культура, а то, что он принес с собою в глубинах своей натуры. И если классицизм (или, как его у нас, в России, чаще называют — ложно—классицизм) интересовался исключительно представителями высших социальных кругов, царственными вождями, сферой двора и всяческой аристократии, то сентиментализм гораздо демократичнее и, признавая принципиальную равноценность всех людей, опускается в долины будничного быта, — в ту среду мещан, буржуазии, среднего класса, которая в то время как раз выдвинулась и в чисто—экономическом отношении, стала — особенно в Англии — играть выдающуюся роль на исторической

сцене. Для сентименталиста интересен всякий, поскольку во всяком теплится, светит и греет интимная жизнь; и не надо особенных событий, бурной и яркой действенности, для того, чтобы сподобиться попасть в литературу: нет, она оказывается гостеприимной и по отношению к самым обыкновенным обывателям, к самой неэффектной биографии, она живописует медлительное прохождение заурядных дней, мирные заводи семейственности, тихий ручеек повседневных забот. Сентиментальная литература никуда не торопится; ее излюбленною формой служит «длинный, нравоучительный и чинный» роман

764

(в стиле знаменитых произведений Ричардсона: «Памела», «Кларисса Гарлоу», «Сэр Чарльз Грандисон»); герои и героини ведут дневники, пишут друг другу бесконечные письма, предаются сердечным излияниям. Именно в связи с этим сентименталисты стяжали себе заслугу в области психологического анализа: они перенесли центр тяжести из внешнего во внутреннее; собственно говоря, как раз в этом и заключается главный смысл самого термина «сентиментальный»: все направление получило свое имя от сочинения Даниэля Стерна «Сентиментальное путешествие», т.—е. такое описание путешествия, которое сосредоточивается на *впечатлениях* путешественника, не столько на том, что он встречает, сколько на том, что он переживает. Сентиментализм тихие лучи свои направляет не на объекты реальности, а на воспринимающий их субъект. Во главу угла ставит он чувствующего человека и не только не стыдится чувствительности, но, наоборот, возвеличивает ее, как высшую ценность и достоинство духа. Конечно, это имело свою оборотную сторону, поскольку лелеемая чувствительность переходила должные границы, делалась приторной и слащавой, отрывалась от мужественной воли и разума; но в самую суть, в самый принцип сентиментализма не входит обязательно то, чтобы чувство так преувеличивалось и принимало незаконно—самодовлеющий характер. Правда, на практике многие из исповедников этой школы страдали подобным расширением сердца... Как бы то ни было, сентиментализм умел быть трогательным, задевал нежные струны души, вызывал слезы, и в среду читателей и, по преимуществу читательниц, вносил несомненную мягкость, умиление, доброту. Бесспорно, что сентиментализм, это — филантропизм, это — школа человеколюбия; бесспорно, что, например, в русской литературе к «Бедным людям» Достоевского линия преемственности идет от «Бедной Лизы» Карамзина, который является у нас наиболее

примечательным представителем сентиментализма (в особенности, как автор повестей и «Писем русского путешественника»). Естественно, что писатели—сентименталисты, чутко

765

прислушиваясь, так сказать, к биению человеческого сердца, должны были, среди других чувств, составляющих содержание его внутренней жизни, особенно воспринять гамму скорбных настроений – печаль, грусть, разочарование, тоску. Вот отчего колорит многих сентиментальных произведений – меланхолия. Сладостными струями ее питались чувствительные души. Типичным образцом в этом смысле может служить переведенная Жуковским с английского языка элегия Грея «Сельское кладбище»; и надо сказать,что на кладбище, в унылую обстановку смерти, крестов и памятников, писатель—сентиметалист вообще любил водить своего читателя – вослед английскому поэту Юнгу, автору «Ночей». Понятно и то, что исконный источник страдания, несчастная любовь, тоже давал сентиментализму любезную возможность обильно черпать из своих вод—слез. Знаменитый роман Гете «Страдания молодого Вертера» исполнен этой влаги сердца. Типичной чертой сентиментализма служит и морализм. Именно о сентиментальных романах говорит Пушкин: «и при конце последней части всегда наказан был порок, добру достойный был венок». В расплывчатой мечтательности своей писатели данного направления склонны были непременно усматривать в мире некий нравственный порядок. Они поучали, они насаждали «чувства добрые». Вообще, идиллизация и идеализация вещей, хотя бы и прикрываемых траурной дымкой печали,– существенная примета сентиментализма. И эти идиллизацию и идеализацию он больше всего рапространяет на природу. Здесь сказалось влияние Жан Жака Руссо с его отрицанием культуры и превознесением природы. Если Буало требовал, чтобы главным местом действия в литературных произведениях служили город и двор, то сентименталисты нередко переселяли своих героев, а с ними – и своих читателей, в деревню, на первобытное лоно природы, в рамки патриархальной безискусственности. В сентиментальных романах природа принимает непосредственное участие в сердечных драмах, в перипетиях любви; на описания природы расточается

766

много восторженных красок, и со слезами на глазах целуют землю, любуются лунным светом, умиляются птичками и цветами. В общем, надо в

сентиментализме тщательно отличать его искажения от его здорового ядра, которое заключается в преклонении перед естественностью и простотой и в признании высших прав человеческого сердца. Для ознакомления с сентиментализмом важна книга Александра Н. Веселовского «В. А. Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения».

Ю. Подольский.

СЕНТИМЕНТАЛЬНЫЙ РОМАН возник в середине ◎ VIII века под теми же основными социальными, психологическими и литературными воздействиями, как «буржуазная драма» (см.). Новая буржуазная публика, образовавшаяся в это время, настроенная в сторону чувствительности, не могла удовлетвориться прежним *аристократическим, салонным* романом и романом *приключений* и требовала большего сближения с реальною действительностью; с другой стороны, прежний роман внутренне изжил себя, как поэтическая форма, и не давал простора для новых художественных запросов писателей. Сентиментальный роман явился едва ли не главным проявителем *сентиментального направления* в литературе, возникшего на почве того настроения *чувствительности*, которое так характерно для европейского общества XVIII века, в особенности его второй половины. Троякий культ: природы, чувства и личности (*натурализм, сентиментализм и индивидуализм*), лежащий в основе сентиментального направления, нашел себе яркое выражение и в сентиментальном романе, который, выдвигая на первый план чувство, проповедует также возвращение к природе, простоте, сентиментальности и гуманное, сострадательное отношение ко всякой человеческой личности.

Сентиментальный роман возник и сложился в художественную форму впервые в Англии и связан всего более с именами Ричардсона, Фильдинга и Стерна, у каждого из которых он приобрел своеобразный, отражающий их поэтическую индивидуальность отпечаток. Самоэль

Ричардсон (1689—1761) был основателем *сентиментального патетического* романа; его «Памела» (1740), «Кларисса Гарлоу» (1748) и «Сэр Чарльз Грандиссон» (1754) ставят своей главною задачею изображение человеческой души с ее чувствами, страстями, радостями и тревогами и стремятся подействовать на чувствительность читателя, растрогать и разжалобить его до слез правдивым изображением несчастий честных и достойных людей, вроде его героинь — Памелы и Клариссы. Типичный английский буржуа XVIII века и пуританин, Ричардсон всегда пылает пафосом добродетели и, к великому ущербу для своих романов,

проявляющих его замечательный талант психологического анализа, слишком часто впадает в дидактический тон проповедника и моралиста, для которого избранная им «эпистолярная» форма («роман в письмах») представляет большое удобство. У Генри Фильдинга (1707—1754) ричардсоновский роман преобразуется в *сентиментально—реалистический*, ставящий своей главной задачей правдивое изображение действительности. Таковы его романы: «Джозеф Эндрьюс» (1742), задуманный, как пародия на ричардсоновскую «Памелу» и метко осмеивающий слабости ричардсоновского стиля, «Том Джонс, найденыш» (1747), в котором проявился в полном блеске его первостепенный талант, и, наконец, «Амелия» (1751), всего более подходящий к типу сентиментального романа в чистом виде. В первых двух романах также проявляется и сентиментализм и дидактизм, но введенные в надлежащую норму и уступающие первое место тенденциям «натурализма», как его понимали в XVIII в., в смысле сближения с «природой», с простотою и естественностью; сентиментализм эпохи Фильдинг стремился соединить с реалистической «манерой» автора «Дон—Кихота» Сервантеса, перед гением которого он преклонялся. У него же проявляется совершенно отсутствовавший у Ричардсона юмор, который затем вошел, как важная составная часть, в творчество Лауренса Стерна (1713—1768), создателя сентиментально—юмористического романа, автора «Тристрама Шэнди» (1760—1767) и «Сентиментального

путешествия по Франции и Италии» (1768). Никакими дидактическими или моралистическими целями Стерн не задавался; крайний индивидуалист весьма своеобразного склада, он вечно погружен в свой внутренний мир и с большим мастерством анализирует зигзаги своего субъективного настроения, в высшей степени переменчивого, прихотливого и капризного. Он тонкий психолог—миниатюрист, с громадною чуткостью улавливающий самые мелкие, мимолетные и будничные движения человеческой души. Растроганность и слезы — самое обычное его состояние; чувствительность он считает «неистощимым ключом наших самых совершенных наслаждений и самых жгучих скорбей». Неподражаемую оригинальность Стерна составляет сочетание сентиментализма со специфическим английским юмором, причудливым и доброжелательным «смехом сквозь слезы».

Три названных писателя определили, в общих чертах, те типы сентиментального романа, которые по их почину стали развиваться как в

Англии, так и в других странах Европы. *Во Франции*, однако, были и самостоятельные попытки сентиментального романа. Зародыши его относятся еще к XVII в., таковы **Lettres purtugaises** (1669), приписываемые Верду—де—Сюблиньи, **Princesse de Cleves** (1678) г—жи де—Лафайет и др. Роль Ричардсона сыграл во французской литературе *Мариво* (1688—1763) своим романом «Жизнь Марианны» (1731—1741), имеющим много сходства с «Памелой», но вряд ли оказавшим прямое влияние на последнюю. Как и у Ричардсона, основной интерес романа Мориво — психологический. В центре стоят переживания молодой беспомощной девушки, которая судьбою закинута в Париж. Не разорвав еще вполне связи с салонным романом XVII в., с его рассудочною сдержанностью в выраженных переживаниях, Мариво, однако, дает полную волю чувствительности со всеми ее аттрибутами: слезами, вздохами, обмороками и т. д. Превосходный образец сентиментального романа дал Прево (1697—1763), автор «Манон Лесско» (1731). Это трогательная и захватывающая история роковой страсти благородного юноши Шевалье де—Грие к девушке

легкомысленного поведения, искупающей страданием свои прегрешения. Своим патетическим сентиментализмом Прево предварил Ричардсона, произведения которого впоследствии он переводил, найдя в них сходное себе направление. Восторженным почитателем Ричардсона и Стерна был *Дидро* (1713—1784): в стиле первого написан его роман «Монахиня» (**La religieuse** 1760), а в стиле второго «Жак фаталист» (1772), напечатанные только после его смерти. Несомненная связь существует между «Клариссой» и знаменитейшим романом XVIII в. «Новой Элоизой» (1761), написанным *Ж. Ж. Руссо* (1712—1778), главою французского сентиментализма. В основе романа лежат личные переживания автора, но влиты они в ричардсоновскую эпистолярную форму и приправлены такою же изобильною чувствительностью и таким же морализующим дидактизмом. Но Руссо внес в свой роман и много нового и оригинального, введя прекрасные картины природы, не играющие у Ричардсона никакой роли, и следуя за Прево в изображении любви, как жгучей страсти, бурной и непреодолимой, все подчиняющей своим непобедимым законам. В противоположность скромному и мирному английскому буржуа, Руссо выступает в своем романе реформатором, изобличающим недочеты современности в области семейных отношений, воспитательных приемов, салонной жизни, литературы и т. д. Его героиня, Юлия, представляет собою тип **«une belle fme»,** т.—е. тип идеальной женщины, как он рисовался

«сентиментальному» миропониманию: она всецело находится под руководством чувства и следует «евангелию сердца». В образ Сан—Прэ он влагает много субъективного, наделяя его своей меланхолией и пессимизмом, своим раздвоением, своим романтически—восторженным преклонением перед природою и чувством, своим протестом против стесняющих свободу личности форм социальной жизни. Одним из подражателей Руссо, весьма многочисленных, является *Бернарден де—Сен—Пьер* (1737–1814), автор сентиментально—идиллической повести «Павел и Виргиния» (1787).

770

В Германии все важнейшие явления английского и французского сентиментального романа нашли себе более или менее полное отражение. Первым поклонником Ричардсона был здесь Геллерт (1715—1769), издавший роман «Жизнь шведской графини фон—Г.» (1746), за ним последовал *Гермес* (1738—1821), с романами: «История мисс Фанни Уильке» (1766), «Путешествие Софьи из Мемеля в Саксонию», *София Ларош* с «Историей девицы фон—Штернгейм» (1771) и др. Главное свое выражение сентиментальный роман нашел в «Страданиях молодого Вертера» (1774), юношеского произведения Гете (1749—1832), в котором на каждом шагу чувствуется воздействие не только Ричардсона, но еще более Руссо, начиная с сюжета и кончая стилем. Но вместе с тем, проявляется здесь в полном блеске творческая оригинальность поэта, сумевшего избегнуть недостатков своих образцов, их преднамеренной поучительности, декламации, расплывчатости и использовать с тактом их достоинства — психологическую углубленность в изображении жизни души, богатое развитие чувства. Вертер новое, но более совершенное издание Сен—Прэ, рельефностью своих очертаний далеко оставляющее за собой первообраз, первый художественно—очерченный тип «мирового скорбника». Своему произведению Гете дал такую художественную законченность и цельность, которая не давалась ранее авторам сентиментальных романов, за исключением Фильдинга с его «Томом Джоном» и Прево с его «Манон Леско». Как и «Новая Элоиза», «Вертер» возбудил массу подражаний, как в самой Германии, так и вне ее. Из двух сочинений Стерна возбудило всего более подражаний в Германии «Сентиментальное путешествие», таковы: «Путешествие по Германии, Швейцарии, Италии и Сицилии» *Ф. Штольберга*, романы *Г. Якоби* и др. Своеобразное сочетание сентиментализма с юмором встречаем у Жана Поля Рихтера (1763—1825).

В России были переведены почти все наиболее замечательные сентиментальные романы: «Памела» (1787), «Кларисса» (1791—92), «Грандисон»

771

(1793—1791) Ричардсона, «Сентиментальное путешествие» (1793) Стерна, «Новая Элоиза» (1769, первая часть, полный перевод явился в 1792—93 и 1804 г.г.) Руссо и др. Подражание ей написал Ф. Эмин «Письма Эрнеста и Доравты» (1766). П. Львов написал «Российскую Памелу» (1794). Радищев в «Путешествии из Петербурга в Москву» (1790) нередко вдохновляется Стерном. Но главным проводником сентиментального романа в русскую литературу был *Н. М. Карамзин* с его «Письмами русского путешественника» (1790), «Бедною Лизою» (1792), «Натальею, боярскою дочерью» (1792) и др. Особенно восхищаясь Руссо и Стерном, которого он называл «нежным живописцем чувствительности», Карамзин черпал также из Фильдинга, Бернардена де—Сен—Пьера и мн. др. сентименталистов. К школе Карамзина принадлежали *В. Измайлов* («Путешествие в полуденную Россию» 1700—1802), *Кн. Шаликов* («Путешествие в Малороссию», 1703—1704), *А. Измайлов* («Бедная Маша», 1801), *И. Свечинский* («Обольщенная Генриетта» 1701), *В. А. Жуковский* с повестью «Марьина роща» (1809) и др. Крайности сентиментализма были осмеяны Шаховским в комедии «Новый Стерн» (1807).

Как на Западе, так и в России сентиментальный роман исчез вместе с прекращением сентиментального направления, уступив место психологическому и реалистическому роману эпохи романтизма.

БИБЛИОГРАФИЯ. *Erich Schmidt.* **Richardson. Rousseau und Goethe. Iena 1878.** – *Waldberg.* **Der empfindsano Roman in Frankreich. 1906.** — *Гетнер* История литературы XVIII. — *Appell.* **Werther und seine Zeit.** — *Tucker man.* **History of english prose fiction.** – *Le Breton.* **Le roman francais an XVIII—e siècle.**

А. Веселовский. Западное влияние в новой русской литературе. – *Галахов.* История русской словесности. — *Пыпин*. История русск. литер. и др.

Академик *М. Розанов.*

СЕПТЕТ — в переводе на русский язык семистишие, хотя термин этот закреплен лишь за половинным сонетом (полусонетом). Одно четверостишие и один терцет. Имеет четыре

772

рифмы, третью рифму терцет берет из четверостишия (катрена). Нарушение сонетного принципа.

СИЛЛАБИЧЕСКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ см. Метрика.

СИМВОЛ. Происходит от греческого слова **sýmbolon** связь, сущность в немногих знаках. Обычно под символом мы разумеем картинное изображение с переносным иносказательным значением. Это картинное изображение служит только способом выражения, устанавливающим связь с известными переживаниями, настроениями, идеями. Сосна Лермонтова, которая на диком северном голом утесе грезит о грустной одинокой пальме, растущей «в том крае, где солнце восход», не является тем типичным образом, задача которой *воплотить живое конкретное явление*, выявивши черты, общие целому ряду сходных конкретных явлений. Для нас образ сосны служит лишь средством для того, чтобы *обозначить иносказательно идею,* выразить путем намека, внушения настроение одинокого человека, уносящегося мечтой к чему—то далекому, совсем не похожему на наши обычные переживания. Там, тде нельзя дать предмет, там рождается символ для выражения несказанного, неизреченного путем соответствий между внешним миром и миром наших мечтаний, при этом видимый предмет, посредством которого художник иносказательно выражает свои идеи и неясные настроения не только *есть* нечто, но и *означает* нечто, намекая на нечто иное, стоящее вне его сущности, но связанное с ним больше, чем простая ассоциация. Пользуясь символами, художник не показывает вещи, а лишь намекает на них, заставляет нас угадывать смысл неясного, раскрывать «слова—иероглифы». Символы — это только вехи поставленные художником для нашей мысли. И если реалист является простым наблюдателем, то символист является мыслителем.

Природа — храм, где целый ряд колонн
О чем—то шепчется *невнятными словами*
Лес темный символов знакомыми очами
На проходящего глядит со всех сторон.

Так говорит Ш. Бодлэр в своем

известном стихотворении «Соответствия» (**Correspondence**, пер. П. Я.). Наш поэт—философ Ф. Тютчев когда—то написал аналогичные строки:

Не то, что мните вы природы —
Не слепок, не бездушный лик,
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык.

Поэт—мыслитель путем символов пытается познакомить нас с невнятными словами, с языком одухотворенной им природы, в которой находит соответствия со своими переживаниями.

В. Львов—Рогачевский.

СИМВОЛИЗМ. Символизмом в литературе называется такое течение, при котором символ (см. Символ) является основным приемом художественной изобразительности для художника, который в окружающей действительности ищет лишь соответствий с потусторонним миром.

Под грубою корою вещества
Я прозревал нетленную порфиру, —

писал Владимир Соловьев, учитель Андрея Белого и Александра Блока. Для представителей символизма «все — лишь символ». Если для реалиста роза важна сама по себе, со своими нежношелковистыми лепестками, со своим ароматом, со своими ало—черным или розово—золотым цветом, то для символиста не приемлющего мир, роза является лишь мыслимым *подобием* мистической любви. Для символиста действительность это только трамплин для прыжка в неизвестное. При символическом творчестве органически сливаются два содержания: *скрытая* отвлеченность, мыслимое подобие и *явное* конкретное изображение.

Александр Блок в своей книге «О современном состоянии русского символизма» связывает символизм с определенным *мировоззрением*, он проводит разграничение между *этим* видимым миром, грубым балаганом, на сцене которого двигаются марионетки, и миром потусторонним, дальним берегом, где цветут «очи синие бездонные» таинственной незнакомки, как воплощение чего—то неясного, непознаваемого, Вечно Женственного. Поэт—символист исходит из противопоставления этому миру

миров иных, у него поэт не стилист, а жрец, пророк, который является обладателем тайного знания, своими образами—символами, как знамениями, он «перемигивается» с такими же мистиками, которым «все мнятся тайны грядущей встречи», которые уносятся мечтой к мирам иным «за пределы предельного». Для поэтов—мистиков символы, это — «ключи *тайн*», это — «окна в *вечность*», окна из этого мира в иной. Здесь уже не литературное, а мистически—философское толкование символизма. В основе этого толкования лежит разрыв с действительностью, неприятие реального видимого мира — балаганчика с его «картонной невестой» — по

выражению А. Блока, или с его «отвратительной», грубой Альдонсой — по выражению Ф. Сологуба. «Реалисты схвачены, как прибоем, конкретной жизнью, за которой они не видят ничего, — символисты, отрешенные от реальной действительности, видят в ней только свою мечту, они смотрят на жизнь из окна» (Горные вершины, стр. 76. К. Бальмонт). Таким образом, в основе символизма лежит душевная расколотость, противопоставление двух миров и стремление бежать от этого мира с его борьбой в иной, потусторонний, непознаваемый мир. Укрывшись от житейских бурь и битв в келье, уйдя в башню с окнами цветными, поэт мистик безмятежно созерцает в буддийском покое мятущуюся жизнь — из окна. Там, где массы истекают кровью в борьбе, там уединившийся поэт—мечтатель творит свою легенду и превращает грубую Альдонсу и Прекрасную Дульцинею. Шум морского прибоя слышит он в раковине своих символов, а не пред лицом бурной стихии.

Создал я грезой моею
Мир *идеальной* природы.
О, как ничтожны пред нею
Реки и скалы, и воды...

(Валерий Брюсов).

Поэт испытывает особенное счастье «уйти бесповоротно душой своей души к тому, что мимолетно, что светит радостью *иного* бытия»

(К. Бальмонт).

Такое отношение к окружающей жизни, к действительности, к видимому миру далеко не случайно. Оно является знаменательным и

характерным для конца 19 века. «Нельзя однако не признать — пишет К. Бальмонт, — что чем ближе мы к новому столетию, тем настойчивее раздаются голоса поэтов—символистов, тем ощутительнее становится потребность в более утонченных способах чувств и мыслей, что составляет отличительную черту поэзии символической». (Горные вершины, стр. 76). Потребность уйти от действительности в мир неясных символов, полных мистических переживаний и предчувствий, возникала не раз среди тех романтиков, неприемлющих мира, которые уносились мечтой к голубому цветку, к прекрасной даме, к вечно женственному.

Средневековых романтиков сменили романтики немецкие начала 19 века. С романтикой Новалиса связана неоромантика конца 19 века, неоромантика символистов: Оскара Уайльда, Поля Верлена, Стефана Маллярме, Артура Рембо, Ш. Бодлера, Александра Блока, Андрея Белого,

Ф. Сологуба, Владимира Соловьева; тот же разрыв с этим миром, тот же протест против грубой действительности.

Если конец 18 и начало 19 века — крах феодализма, то конец 19 века это крах того 3—го сословия, которое было ничем и стало всем, и которое дождалось своего могильщика. Конец 19 века — это крах буржуазной культуры, это грозное приближение нового века, чреватого революциями.

Конец 19 века, связанный с гибелью одних классов и выступлением других, полон тревожных настроений и предчувствий у представителей господствующих классов. Те социальные слои, которым действительность сулит гибель, отвечают отрицанием самой действительности, так как действительность отрицает их самих и спешат, по выражению Ницше, «укрыть свою голову в песок небесных вещей».

Разъеденный сомнениями Гамлет буржуазного общества говорит своей музе: «Офелия! удались в монастырь от людей».

С одной стороны боязнь «варваров», «скифов», «грядущих Гуннов», «грядущего хама», всех тех, кому принадлежит будущее всех тех, кто несет гибель старой культуре, старым привилегиям, старым

кумирам, а с другой стороны презрение к тому отжившему господствующему слою, с которым кровно связаны буржуазные аристократы духа — все это создает переходное, неустойчивое, промежуточное положение. Разрушение старого быта, неясность нового, быт безбытицы приводят уходящую жизнь к чему то призрачному, туманно—расплывчатому. Поэт отвергает презренный мир, проклятый мир, начинает любить «облаков вереницы», легенду и грезы, поэзию безотрадных настроений и мрачных предчувствий.

Если представитель органической творческой эпохи и победившего класса является реалистом и создает определенные, четкие, дневные образы, то представитель эпохи критической, представитель умирающего класса живет в призрачном мире своей фантазии и облекает в символы туманные, неясные расплывчатые идеи. На зыбкой почве призрачного и неясного, тревожного и двойственного вырастает поэтика символистов.

Символизм и его поэтика. Символистов упрекают в вызывающей темноте, в том, что они создают шифрованную поэзию, где слова—гиероглифы нуждаются как фигуры ребуса в отгадке, что их поэзия — для посвященных, для одиноких утонченников. Но неясность, расплывчивость, двойственность переживаний облекается и в соответствующую форму. Если классически четкий Кузьмин говорит о кляризме — ясности в поэзии, то

романтически таинственный поэт оккультист Андрей Белый возлюбил «ток темнот». У искреннейшего поэта—символиста, Александра Блока, «темным напевам душа предана». Б маленькой драме А. Блока «Король на площади» дочь зодчего обращается к вещему поэту, поэту пророку со словами:

Певучую душу твою
И темные речи люблю.

Поэт отвечает:

Я *смутное* только люблю говорить,
Сказанья души — *несказанны.*

У Поля Верлена в его поэзии зыбкой и неясной, как двусмысленная

улыбка Джоконды, те же темные речи и то же смутное....

Словно блестит чей—то взор
Сквозь вуаль...

Поэты—символисты избегают ярких красок и четкого рисунка. Для них «лучшая песня в *оттенках* всегда» (Верлэн), для них «тончайшие краски не в ярких созвучьях» (К. Бальмонт). Утонченные, утомленные, дряхлые душой поэты уходящей жизни душою ловят «ускользавшие тени угасавшего дня».

Красочные, точно и четко чеканенные слова не удовлетворяют поэтов—символистов. Им нужны «слова — хамелеоны», слова напевные, певучие, им нужны песни без слов. Вместе с Фетом они многократно повторяют: «о если б без слова сказаться душой было можно», вместе с Полем Верлэном они основой своей поэзии считают музыкальный стиль:

Музыки, музыки прежде всего
(*Верлэн*).

Поэты—символисты свои неясные настроения предчувствия и туманные мечты передают в музыкальных созвучиях, «в еле заметном дрожании *струн*». Они воплотили свои мечты и прозрения в музыкально звучащие образы. Для Александра Блока, этого самого струнного из всех поэтов, вся жизнь — «темная *музыка,* звучащая только об одной звезде». Он всегда захвачен одной «*музыкальной* темой». Он говорит о своей писательской манере:

Всегда *пою,* всегда *певучий,*
Клубясь туманами стиха.

Смутное и туманное, непознаваемое, несказанные сказанья души нельзя передать словами, их можно внушить музыкальными созвучиями,

настраивающими читателя на созвучный лад с поэтом жрецом, поэтом пророчески неясным, как древняя Пифия.

Подобно тому, как во Франции на смену мраморному архитектурному стилю классиков пришел живописный стиль Гюго, Флобера, Леконт де—Лиля, Готье, братьев Гонкуров, сознававшихся в своей «музыкальной глухоте», так на смену живописи и пластике музыкально глухих пришел музыкальный стиль символистов, ослепших для действительной жизни.

778

Эти гости райской стороны находят очарование своих символических снов в красоте музыкальности. В своем стихотворении «Аккорды» К. Бальмонт пишет или поет:

И в немой музыкальности,
Этой новой зеркальности
Создает их живой хоровод
Новый мир недосказанный,
Но с рассказанным связанный
В глубине отражающих вод.

Когда К. Бальмонт прочел Льву Толстому свои стихи, воспевавшие «аромат солнца», Толстой их не понял и сказал: «какая милая чепуха». Самый зоркий из реалистов не понял, не услышал музыкальнейшего из символистов... Он должен был сказать: «что мне звенит», а он спросил себя: «что предо мной нарисовано?» Первая книжка стихов К. Бальмонта выпущенная в 1890 г., была по—Надсоновски проста и понятна, но не характерна для поэта. Только после переводов музыкальнейших поэтов Шелли и Эдгара Поэ знаток поэзии А. И. Урусов открыл К. Бальмонту Бальмонта, подчеркнув поэту его главное: «любовь к поэзии созвучий, преклонение перед звуковой музыкальностью». Эта любовь к поэзии созвучий характерна для символистов Шелли, Эдгара Поэ, Стеф. Маллярме, Поля Верлэна, Ф. Сологуба и В. Брюсова. Не даром символисты явились страстными поклонниками музыки Вагнера. Маллярме — мэтр французских символистов любил посещать концерты Коллона в Париже, и сидя в первом ряду с записной книжкой, он под музыку Вагнера отдавался поэзии созвучий. Юноша Коневской один из первых русских символистов ездил в Байрейт, чтоб слышать Вагнеровскую музыку в Вагнеровском храме. Андрей Белый в своей чудесной поэме «Первое свиданье» воспевает симфонические концерты в Москве, где расцветало его поэтическое сердце. Когда в 1894 г. появились первые сборники русских символистов они *зазвучали* в звонко звучной тишине; самые заглавия говорили о музыке прежде всего: «Ноты», «Аккорды», «Гаммы», «Сюиты», «Симфонии».

Для поэта символиста музыкальность, напевность стиха стоит на первом месте, он стремится не убедить, а настроить.

779

Быть может, все в мире лишь средство
Для ярко—певучих стихов,
И я с беспечального детства
Ищу *сочетания* слов.

говорит поэт—символист, стремящийся сообщить стиху яркую певучесть, мелодику посредством искусно подобранного сочетания слов, букв, посредством сложной инструментовки стиха и его благозвучия. Возьмите поэмы Эдгара Поэ, в переводе Бальмонта «Колокольчики и колокола», «Ворон», «Аннабельли» — вы сразу почувствуете, что символисты создали новую поэтику. Блестящий трактат Эдгара Поэ «Философия творчества» вводив вас в мастерскую творчества (см. т. II соч. Поэ в пер. Бальмонта). Прислушайтесь к гулким ударам большого колокола и перезвону маленьких, а потом прочтите стихотворение Бальмонта:

О, тихий Амстердам
С печальным перезвоном
Старинных колоколен,
Зачем я здесь, не там...

Все стихотворение построено на сочетание зубных, плавных и небных. Подбор букв *д*, т, *л*, м, н, ж позволяет поэту построить свою музыкальную элегию и захватить, нас певучестью вечернего колокольного звона в Амстердаме:

Где преданный мечтам
Какой—то призрак болен.
Тоскует с долгим стоном
И вечным перезвоном
Поет и здесь и там:
О, тихий Амстердам,
О, тихий Амстердам.

В стихах «Лютики», «Влага», «Камыши», «Дождь» Бальмонт достигает внешними музыкальными средствами, звуковой символикой необычайных результатов. Он прав был, когда восклицал:

Кто равен мне в моей певучей силе?
Никто! Никто!

Символисты в области музыкальности стиха, в изменчивости, в разнообразии ритмов, в благозвучии стиха открыли новую страницу в истории поэзии, они превзошли даже Фета и даже Лермонтова. Валерий

Брюсов в 1903 г. в Мире Искусства (№ 1—7 стр. 35) писал: «Равного Бальмонту в искусстве стиха в русской литературе не было и нет. Могло казаться, что в напевах

780

Фета русский стих достиг крайней бесплотности, воздушности. Но там, где другим виделся предел Бальмонту, открылась беспредельность. Такой недостигаемый по певучести образец, как лермонтовское «На воздушном океане» совершенно меркнет перед лучшими песнями Бальмонта». Сам Валерий Брюсов, этот вечный экспериментатор, в своих опытах и технических упражнениях много сделал в области музыкального стиля символистов. Ему удалось передать весь оркестр городских звуков: «гулы, говор, грохоты колес». Иногда чисто внешняя подчеркнутая музыкальность неприятно режет ухо, и у того же Бальмонта не мало грубых стихов, похожих на пародию, вроде знаменитого стихотворения:

Вечер, взморье, вздохи ветра,
Величавый возглас волн...
Близко буря, в берег бьется
Чуждый чарам черный чолн».

Все это оправдывает пародии Вл. Соловьева:

Мандрагоры имманентные
Зашуршали в камышах,
А шершаво—декадентные
Вирши в вянущих ушах!

В отличие от *внешне* музыкального К. Бальмонта, поэт Александр Блок *внутренне* музыкален. Он достигает музыкального внушения музыкальностью темы, композиции, не подчеркивая своих ассонансов и аллитераций (см. эти слова).

Поэтика символизма с ее намеком и внушением, с ее музыкальным навождением и настраиванием, сблизила поэзию с музыкою и познакомила нас с наслаждением угадывания. После символистов грубый, документальный, бытовой натурализм нас не удовлетворяет. Неореалисты прозы и поэзии многому научились у символистов; они возлюбили углубленность и одухотворенность образов, они идут по стопам А. П. Чехова, В. Г. Короленко, Сергеева—Ценского...

В упомянутой выше статье «Философия творчества», написанной по поводу символической поэмы «Ворон», Эдгар Поэ объясняет, почему его повествование о Вороне, попавшем ночью в комнату одинокого человека, тоскующего по умершей возлюбленной, вышло за пределы

781

своей *явной* фазы, за пределы реального и получило *скрытый* символический смысл, когда мы видим в вороне уже нечто эмблематическое, образ—символ мрачного, никогда не прекращающегося воспоминания:

Вынь свой жесткий клюв из сердца моего, где скорбь всегда!
Каркнул ворон: — Никогда!

«При разработке сюжета, хотя бы искусной, и хотя бы событие было разукрашено очень ярко — пишет Эд. Поэ — всегда есть известная жесткость, обнаженность, отталкивающая художественный глаз. Требуются непременно две вещи: во первых известная степень сложности, точнее говоря, согласования; во вторых известная степень внушаемости — некоторое, хотя бы неопределенное *подводное течение в смысле*. Именно это последнее особенным образом придает произведению искусства так много того *богатства* (беру из повседневной жизни вынужденный термин), которое мы слишком охотно смешиваем с чувством *идеального*» (т. II стр. 182. Перевод Бальмонта). Значение символизма в том, что он обогатил поэзию новыми приемами, сообщил образам углубленность, внушаемость, сообщил стилю певучесть и музыкальность. Усложнившаяся жизнь, сложные переживания сложных, не простых, дифференцированных личностей нашли в символизме свое яркое выражение. Символизм наложил свою печать и на русскую литературу.

Символизм русской школы. В то время, как на Западе, в Европе вместе с концом века и торжеством буржуа наступают сумерки кумиров и вырисовывается сверхчеловек Фридриха Ницше, у нас в России вместе с концом героической эпохи, когда «пали все лучшие», вместе с гибелью на эшафоте, в Шлиссельбурге и в каторжных тюрьмах «поколенья, проклятого богом», умирает руководящая идея десятилетия (см. 80—е годы) и выступают поэты новой поры. Если поэт П. Я. (Якубович) воспевал самоотречение пожертвованного поколения, привыкшего «жертву жертвой не считать и лишь для жертвы жить», то новые поэты — К. Бальмонт, Валерий Брюсов,

Д. Мережковский, Минский—Виленкин, Ф. Сологуб возвещали самоутверждение и самоуслаждение личности, пропитанной крайним индивидуализмом, антисоциалистическим настроением и разрывом с народом, носителем социалистических идеалов. Все они выступают заклятыми врагами гражданской поэзии и гражданских идей, подобно

французским парнасцам эпохи Наполеона III (см. Парнасцы). Они провозглашают искусство для искусства, они воспевают одинокий цветок Эдельвейс, их стихи, холодные и равнодушные к человеческим скорбям, похожи на «белые холодные снежинки». Новые поэты порывают с традицией русской литературы, — с «бедными людьми», униженными и оскорбленными. Они становятся на сторону господ, они воспевают Неронов, ангелов опальных, властителей жестоких. Они связывают свое творчество с последним словом европейской литературы. К. Бальмонт, Валерий Брюсов в первых сборниках выступают преимущественно как *переводчики* Э. По, Шелли, Лагора, Бодлера, Верлэна, Рембо, Метерлинка, Малярме и других европейских символистов. В. Брюсов признавался, что знакомство в начале 90—х годов с поэзией Верлэна и Малярме открыло ему новый мир.

В 1893 году появилась нашумевшая книга Д. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях русской литературы». Поэт—критик указал, что в России нет литературы в европейском смысле слова, ибо нет преемственности. Будущее литературы он связывает с европеизацией русской литературы. Новые черты русской литературы он видел: 1) в изменении содержания, которое связано со стремлением уйти из этого мира в мир потусторонний; 2) в применении символов и 3) в расширении художественной впечатлительности.

В это время символизм едва зарождался на фоне всероссийской истерики на почве победоносной буржуазной культуры, перенесенной в Россию. В 1894 году появляются тощие книжки «Русские Символисты» с переводами из французских символистов. С 1895 года при поддержке издательств Скорпиона и Грифа стали появляться

первые книги новых поэтов. Эти поэты все теснее связываются кружковою сплоченностью и образуют школу русских символистов. Эта школа просуществовала почти четверть века и за это время пережила два периода. Первый период под знаком декадентства (см. декаденты) до 1903—1904 г. Второй период под знаком соборности, под знаком Владимира Соловьева от 1904 до 1913 года. После 1909 года с прекращением «Весов» начинается распадение группы и поэты символисты обособляются. Первый период связан с именем Валерия Брюсова, К. Бальмонта, Зинаиды Гиппиус, Минского—Виленкина, Коневского, Миропольского, Д. Мережковского, В. Розанова. Второй период связан с именами Александра Блока, Андрея Белого, Вячеслава Иванова. Когда 1—го мая 1908 года во французском журнале **Mercure de France** Зинаида Гиппиус, она же Мережковская, она

же Антон Крайний, поместила «Заметки о современной русской литературе», она развивала идеи Мережковского, высказанные им в вышеупомянутой книге («О причине упадка...»). Она писала: «первая попытка создать литературную и эстетическую среду имела место около 1895 года. В 1895 году основался журнал «Мир Искусства» (издававшийся до 1904 года), около которого группируется все, что было боевого и современного в русской литературе. В редакции журнала мы встречаем таких поэтов, как Бальмонт, Брюсов, Сологуб, которые основывают свой журнал «Весы» (1904), встречаем таких писателей, как Розанов, Мережковский, Минский, преимущественно занятых религиозными и философскими вопросами». Основные черты символического течения Зинаида Гиппиус видела: 1) в глубоком уважении к художественной культуре Европы, 2) в том, что декаденты говорят о новых идеях, 3) в том, что они ненавидят реализм, 4) в том, что они подчеркивают глубочайшее равнодушие в области политики и проповедуют не без преувеличения искусство для искусства. Валерий Брюсов и К. Бальмонт в своих первых сборниках давали яркие иллюстрации к этим положениям. Книги К. Бальмонта «Под северным небом»,

«Горящие зданья», книги Валерия Брюсова, выпущенные позднее под общим заглавием «Пути и перепутья» (первые две части), были особенно характерны.

Но по мере приближения революции парнасство, эстетство, крайний индивидуализм, декадентские гримасы уступают место горячему порыву, стремлению отразить настроение коллектива. В стихотворениях «Кинжал», «Толпе» Брюсова, в «Белых зарницах» К. Бальмонта, в стихах 1905 года Ф. Сологуба и Минского, в статьях Мережковского чувствуется разрыв с антиобщественным настроением декадентства. Идеи соборности, единения, революционной общественности все ярче и ярче выступают в поэзии символистов. В 1908 году Александр Блок пишет свои Ямбы, свои стихи о России. Андрей Белый обращает свое лицо к поэзии Некрасова. Выходят переводы из Эмиля Верхарна (В. Брюсов «Стихи о современности»), из Уитмана (К. Бальмонт «Побеги Травы»).

Основной прием русских символистов — символ (см. символ). Основная их заслуга — разработка вопросов поэтики, вопросов ритма, инструментовки, мелодики стиха (см. Символизм и поэтика). Даже на прозу наложили печать такие писатели, как Рукавишников (Проклятой

род), Сологуб (Навьи чары), Андрей Белый (Петербург, Серебряный Голубь, Котик Летаев). Они создали прозу без прозы, много поработали над языком и над ритмом прозы. Русские символисты выдвинули из своей среды таких выдающихся теоретиков, как Вячеслав Иванов, Валерий Брюсов, Андрей Белый. Русские символисты наложили печать на всю русскую поэзию. После них нельзя писать по старинке. Даже новокрестьянские и пролетарские поэты учатся мастерству у символистов.

ЛИТЕРАТУРА.

1) Литература XX века под ред. Венгерова, части I и II. «*Библиография Новейшей Литературы*», составил А. Г. Фомин.

2) Библиографический указатель: «Модернисты, их предшественники и критич. литература о них». Одесса 1908 г.

3) Андрей Белый «Символизм».

785

4) Вячеслав Иванов. Книги: «К звездам», «Борозды и межи» (искусство и символизм).

5) К. Бальмонт. Горные вершины; Поэзия, как волшебство.

6) А. Блок. Книга «О современном состоянии русского символизма».

7) Эллис. «Русские символисты».

8) В. Брюсов «Далекие и близкие».

9) Эдгар По. Философия творчества т. II, пер. Бальмонта, изд. Скорпиона.

10) Жирмунский. Композиция лирических стихотворений, изд. Опояз, 1921 г.

11) Эйхенбаум. «Мелодика стиха». Опояз, 1922 г. Анна Ахматова.

12) П. Коган. Очерки по истории нов. литературы Современник. Вып. I, II и III. 1910 г.

13) В. Львов—Рогачевский а) Очерки по истории новейшей литературы. Москва 1920 г. Центросоюз.

14) В. Львов—Рогачевский. б) Лирика современной души. Ряд статей о символистах в «Современном Мире» 1910 г. IV—VIII. 1910 г.

В. Львов—Рогачевский. в) Быть или не быть русскому символизму. X, Совр. Мир. 1910 г.

15) Литературный распад, две части — I, II.

16) В. Чернов. Модернизм в русской поэзии. «Вестник Европы» 1910 г. кн. XI, XII.

17) Венгеров. Победители или побежденные, см. т. I.

В. Львов—Рогачевский.

СИНЕРЕЗ — см. Мора.

СИНЕКДОХА (греческое Συνεχδογμ соподразумевание) — вид тропа (см.), в основании которого лежит отношение части к целому. Синекдоха иногда рассматривается как разновидность метонимии (см.) и действительно есть не мало случаев, где трудно дифференцировать оба эти тропа. Например, выражение: «столько—то *голов* скота» принято определять как бесспорную синекдоху: *голова* вместо целого животного, но совершенно аналогичное выражение «столько—то *штыков*», в смысле солдат, употребляемое как и первое при исчислении, приводится часто как пример метонимии на том основании, что здесь имеется отношение орудия к действователю. Одно и

то же выражение сплошь да рядом определяется одним и тем же теоретиком то как синекдоха, то как метонимия в зависимости от точки зрения на него. Так, пушкинское «Все *флаги* в гости будут к нам» трактуется в одной статье (Вопросы теории и психологии творчества. Т. I) и как синекдоха: *флаги*, вместо *корабли*, и как метонимия: *флаги* вместо «*купцы* разных государств». Очевидно, вся эта зыбкость и сбивчивость терминологии обусловливается тем, что исходят из попыток точно установить предмет, который стоит за данным выражением, что как раз и представляет почти всегда большие принципиальные трудности в силу самой природы словесного (в частности, поэтического) иносказания. В основе своей, однако, синекдохический процесс мысли существенно отличается от метонимического. Метонимия представляет собой как бы сжатое описание, состоящее в том, что из содержания мысли выделяется существенный для данного случая, для данного воззрения элемент. Синекдоха, напротив, выражает *один из* признаков предмета, именует часть предмета *вместо* его целого (**pars pro toto**), причем называется часть, а целое лишь соподразумевается; мысль сосредоточивается на том из признаков предмета, на той из частей целого, которая или бросается в глаза, или почему либо важна, характерна, удобна для *данного* случая. Другими словами, мысль *переносится* с целого на часть его, и потому в синекдохе (как

и в метафоре) легче, чем в метонимии, говорить о *переносном* смысле образа. Раздельность выражения и выражаемого, прямого и переносного смысла в ней выступает отчетливее, ибо в метонимии отношение предмета к его данному выражению есть, приблизительно, отношение содержания мысли к сжатому ее описанию, в синекдохе — отношение целого к не только выделенной из него, но и *обособленной*, тем самым, его части. Эта часть может стоять в разных отношениях к целому. Простое количественное отношение дает наиболее бесспорные синекдохи типа единственного числа вместо множественного, о которых и не встречается разногласий у теоретиков. (Напр., у Гоголя: «все спит —

и человек, и зверь, и птица»). Но в другого порядка отношения могут вскрываться в синекдохе, не делая ее еще метонимией. Исходя из такого разграничения обоих явлений легче избежать колебаний, — поскольку они вообще до конца преодолимы (см. ст. *тропы*), — в определениях *тропической* природы того или иного выражения, вроде тех, о которых шла речь выше. «Столько—то штыков», «Все флаги» и пр. окажутся тогда синекдохой, независимо от точки зрения на *соподразумеваемый* предмет, ибо что бы ни разуметь под *флагами* — просто—ли корабли, купеческие ли корабли и пр. — данное выражение указывает лишь один из признаков, одну из частей слитного содержания мысли, которое как целое *соподразумевается*. Другие примеры синекдохи: «очаг», «угол», «кров» в смысле *дома* («у родного очага», «в родном углу», «гостеприимный кров»), «носорог» (название животного по одной его части, бросающейся в глаза), «Эй, борода!», «Заплатанной» (у Гоголя про Плюшкина); «дожить до седых волос» вм. *до старости*, «до гробовой доски», «лето» в смысле года («сколько лет»), «хлеб да соль», «красненькая» (десятирублевка) и пр.

М. Петровский.

СИНКРЕТИЗМ поэтических форм. Термин этот введен покойным академиком А. Н. Веселовским, поколебавшим до него господствовавшую теорию о ступенчатом развитии поэтических форм. На основании преемственности в развитии поэтических форм в древней Греции, выразившейся в том, что поэмы Гомера и Гезиода предшествовали лирике Архилоха и Тиртея, а последняя предшествовала драмам Эсхила и Софокла, ученые исследователи полагали, что тот порядок развития форм, который заложен в Греции, приложим к литературам всех других народностей. Но после того, как привлечен был к изучению фольклор некультурных народов, и самые поэмы, приписываемые Гомеру,

подверглись более детальному изучению, оказалось, что и до Гомера существовали певцы. В «Одиссее» упоминается Демодок

788

и Фамир. Есть указание у греческих прозаиков и философов о том, что до Гомера различные певцы слагали песни—гимны в честь Аполлона, а гимн уже преимущественно лирическое произведение. Гораздо более открылось данных для решения вопроса о первичной форме поэтического произведения изучение творчества некультурных народов, при чем оказалось, что поэтическому произведению у многих народов предшествует песня без слов, состоящая из одних междометных восклицаний (см. Глоссолалия), каждый раз заново создаваемых и строго подчиненных своеобразному ритму. Песня эта связывалась с действиями и обрядом, воспроизводящим разного рода деятельность, характерную для первобытного или некультурного человека и объясняемую условиями его жизни. Действие это, или обряд носило мимический характер. Происходило подражание охоте на животных, на буйволов, боа, слонов и т. п., изображалась в пантомимах жизнь, голос и движения тех животных, которые были приручены или не приручены человеком. У земледельческих племен воспроизводились в игре сеяние зерна, жатва его, молотьба, размол и т. д. Враждебные столкновения с другими племенами находили для себя отголосок также в особых воинственных играх—действиях, копирующих войну со всеми ее последствиями. Все эти игры—действия, или обряды, как их называет Веселовский, требовали для себя целой группы или даже нескольких групп действующих лиц. Исполнителями в большинстве случаев были мужчины, а зрителями, но также активными, были женщины. Игра и действие выражались в пляске, мимике и разных телодвижениях, сообразно содержанию действия. Женщины, а также и другие зрители, смотря по ходу игры, отбивали такт ладошами или ударными инструментами в роде барабана. Это примитивное дирижерство вносило в игру стройность и порядок. Тактовые удары, собразно с ходом игры, разнообразились. Отсюда мы делаем тот вывод, что ритм предшествовал метру, потому что такая сложная игра, о которой мы только что сказали, не может допускать

789

одномерного метра. В наиболее патетических местах зрители выражали криками свое одобрение или неодобрение. Таким образом мы видим, что в примитивной игре диалог и действие, то, что относится к форме драмы,

выражалось мимикой и пляской, а лирика — междометиями. Эпос в смысле рассказа также передавался различными телодвижениями. Некоторые из этих игр, в особенности у земледельческих племен, были приурочены к известному времени года, и самые игры были календарными. На следующей ступени появляются игры, связанные с мелодией, благодаря замене ударных инструментов струнными и духовыми. Мелодия должна была возникнуть вследствие ослабления в игре аффективности, благодаря частому повторению ее. Самое содержание игры могло постепенно видоизменяться вследствие изменяющихся условий жизни. Мелодия при отсутствии музыкальных инструментов, а также при совместной работе, выражалась вокальными средствами, голосом в пении. И здесь слова часто не имеют никакого отношения к содержанию обряда: один и тот же текст, но в различной мелодии, поддерживает, самые разнообразные игры и работы. Наконец, на последней ступени в развитии синкретической игры появляется песня с содержанием, раскрывающим смысл игры. Из участвующих лиц выделяется запевало—поэт, импровизирующий ход развертывающейся игры. Роль запевалы—певца была таким образом ролью либреттиста. Особо патетические места песни либреттиста подхватывались зрителями, из которых впоследствии выделился хор. Первый поэт был выразителем всей массы населения; он был племенной поэт, а потому личная оценка, свойственная индивидуальному творчеству, отсутствовала. Лирический элемент в этих импровизациях выражался весьма слабо, потому что поэт обязан был в своем творчестве сообразоваться с настроением толпы. Эпический элемент должен был сообразоваться с содержанием самих действий и поэтому отличаться устойчивостью. Драматический элемент мог развиваться при особых условиях, при дифференциации хора, каковая

могла проявиться в воинственных обрядах, где по самому смыслу игры требовалось разделение участвующих на две группы, на два хора. Такая дифференциация появилась в свадебных песнях, где с одной стороны выступают родственники невесты, с другой — жениха, или же, как это видно из песни: «А мы просо сеяли, сеяли», в одном хоре участвуют девушки, в другом юноши. Естественно, что при выделении другого хора выделился и другой запевало. Таким образом, прежде дифференциации поэтических форм идет осложнение этого синкретизма.

Особо надо сказать о рабочих песнях. Труд от игры отличается тем, что в нем все движения должны быть соразмеренными и обусловленными тактом работы, требующим известного единообразия. При выделке каменных орудий, при толчении зерна в ступе, при ударах молота по наковальне и др. работах вырабатывается метр, как схема песни. Приведем в качестве примера одну русскую частоговорку:

Се́ю, ве́ю, се́ю, ве́ю
Се́ю, ве́ю бе́л, лено́чек (2)
Бе́л лено́чек, бе́л лено́чек
Бе́л лено́чек во́ тыно́чек. . .

Здесь выдержан строгий хорей. При дифференциации и в особенности при расслоении населения на классы выделяются песни со своим специфическим содержанием. В песнях Ригведы с точностью воспроизводится весь процесс толчения и выжимания травы для приготовления индийскому божеству Индре сомы, особого опьяняющего напитка: «Хотя в каждом доме заведена ты, о ступочка, но все—таки звучи здесь всего веселее, подобно ударам в литавры победителя. И здесь, о, пестик, дует ветер в твое лицо; выжимай же Индре для напитка сому, о, ступка». Таким образом при разделении труда песни принимали более устойчивую форму и вместе с тем разнообразилось песенное содержание. Эти профессиональные песни в свою очередь входили в содержание обряда—игры и осложняли его.

Обряд при известных условиях переходил в культ. Эта эволюция обряда не вызывала прекращения

самого обряда. Обряд продолжает свое существование наряду с культом. Синкретизм форм мог оставаться и в том и в другом случае; только получались две формы его: синкретизм 1) обрядовый и 2) культовой. Культ вырабатывался при эволюции религиозных верований. Культ не мог развиться при фешитизме, вследствие того, что фетиш был семейным божеством или даже божеством отдельного лица. Развивался культ только в тех случаях, когда вера в известное божество разделялась целым племенем или значительной группой его. Во многих случаях в самом обряде заключались уже особенности культа. Игры, изображающие поклонение какому—либо животному после удачной охоты на него, напр., поклонение туше медведя у сибирских инородцев, связанное с прославлением его и умилостивлением, уже недалеки от культа, но они не самый культ, а переходная ступень к нему. Самое важное в культе — это таинственность и

непонятность некоторых действий и устойчивость песенного текста, переходящего в религиозные формулы и, наконец, большая детализация действий при меньшем содержании отдельного религиозного сюжета сравнительно с обрядом. А самое важное в культе — это сочетание действий с определенным словесным текстом. Здесь равное значение имеют мелодия и слово. Поэтому является естественным вопрос, почему культ перестал довольствоваться одними междометиями и потребовал для дальнейшей своей жизни словесной оболочки? Во французской и немецкой народной поэзии некоторые произведения выполняются при посредстве сказа, излагаемого прозой, и пения, излагаемого стихом (**singen und sagen, dire et chanter**). Проза обычно предшествует стиху, и в ней то же содержание, что и в стихе. Те же особенности встречаются и у некультурных народов, напр., у киргиз и якутов. На основании этого мы вправе сделать заключение о том, что тожественный прозаический текст, предшествующий стихотворному, появился вследствие стремления полнее и точное ознакомить с текстом стихотворным и ранее бывшим песенным, ПОТОМУ что песенный текст не всегда

уловим для слуха. При обрядовом исполнении различных сюжетов мимика и действие не всегда могли быть понятными, вследствие осложнения обряда новыми деталями и вследствие пережитка в обряде действий, потерявших свое значение в условиях новой жизни. Прекрасным примером, иллюстрирующим наше положение являются многие русские заговоры, в которых те действия, которые должны быть выполняемы, в заговоре находят описание в словесной форме: умоюсь, оботрусь чистым полотенцем, перекрещусь, выйду на восток, на все стороны поклонюсь и т. д.

Дифференциация синкретизма форм появляется очень рано еще до расслоения населения на разные классы. Но это отдельное существование различных поэтических форм имеет пока еще очень тесные границы и обусловливается различными явлениями семейной жизни. Прежде всего появляются заплачки, похоронные песни. Для восхваления умершего и для выражения чувства горя по поводу его смерти требуется некоторая талантливость. Отсюда, естественное обращение родственников умершего, если в их среде нет талантливых исполнительных песенного обряда, к посторонним опытным лицам. Таким образом возникают у различных народов профессиональные плакальщицы, а у нас плачеи. Благодаря этим профессиональным плакальщицам, их общению между собою появляется

своего рода литературная школа, вырабатывающая свой стиль, свои приемы и свою схему похоронной песни. Таким образом одновременно с дифференциацией происходит интеграция песни в смысле развития в ней устойчивой формы. Похоронная песня по своему содержанию является лирико—эпическим произведением.

До разделения населения на классы певцы должны были воспевать в своих произведениях, связанных с обрядом, только те события и выражать те чувства, которые волновали всю массу населения, поэтому эпический и лирический элементы отличались своей схематичностью, общностью. С разделением на классы классовая психология отличается большею

определенностью. Те события и чувства, которые не были интересны для одной части населения, становятся интересными для другой. При соперничестве между собою различных классов должна была вырабатываться своя классовая идеология. Это в своей совокупности, а также и многие другие условия выдвигали появление своих особых певцов, выразителей миросозерцания того класса, к которому принадлежал сам певец. Уже в «Илиаде» Гомера выводятся представители не только аристократии, но и демоса, народа. К таким надо причислить Терсита. И это во всяком случае была сильная личность, иначе Гомер не назвал бы его Презрительным, и поэтому мы причисляем его к идеологам своего класса. Песнь о Роланде, без сомнения, возникла в дружинной княжеской среде, так же, как и наше «Слово о полку Игореве»; былины о госте Терентьище, Ставре Годиновиче, Садке богатом госте вышли, из среды буржуазии. Те песни об Иване Грозном, в которых воспеваются симпатичные черты этого царя, вышли из народной, земской среды. Профессиональные певцы не были отчуждены от жизни других классов. Добрыня Никитич на свадьбу своей жены является к Владимиру скоморохом, особым профессиональным народным певцом, калики перехожие, представители странствующей религиозной Руси, находят приют у того же князя Владимира. Эти чуждые певцы для какого—либо класса могли быть действующими лицами при выполнении того или другого обряда, и содержание песни в обряде таким образом углублялось, вместе с тем вырабатывались и самые формы его. С углублением содержания и формы песня становилась интересною сама по себе помимо обряда, и она поэтому выделялась и получала особное существование. Таким образом из обряда выделяются лирико—эпические песни преимущественно воинственного содержания. Из культа с появлением жречества и углублением мифологии возникают религиозные

песни тоже лирико—эпического содержания — гимны. При передаче лирико—эпической песни различным певцам и различным поколениям аффективность

794

исчезает, и песня становится чисто эпической. Таковы наши былины, исторические и даже свадебные песни. Оторванная песня от обряда интегрируется со стороны формы и содержания, благодаря индивидуальному творчеству классовых певцов. Наряду с чисто эпической может существовать и песня лирико—эпическая. Таковы малороссийские думы и многие из наших духовных стихов.

Развитие новых форм в эпосе продолжается с развитием племенного сознания и с возникновением государственности. Лирико—эпическая песня на первых порах своего существования изображает какой—либо отдельный момент из жизни героя, имеющий с точки зрения образовывающейся народности важное значение. Образовывающееся государство, преследуя свои собственные интересы, сталкивается с интересами соседних племен и народностей. Вследствие этого возникают войны между соседними племенами. Выдвигаются в обоих враждебных лагерях свои герои. При условии продолжительности военных действий подвиги героев становятся разнообразными. По окончании военных действий эти подвиги их воспеваются различными певцами, при чем все группируется около одного главного, выдающегося героя. Та же поэтическая передача о важнейших моментах военных действий совершается и у враждебного племени. При возобновлении мирных сношений песни о той же войне переходят от одного племени к другому. Впоследствии все это циклизируется и объединяется, и таким образом возникает эпопея, или героичекая поэма. Троянскую войну воспевали и ахейцы, и троянцы. У ахейцев был выдвинут главным героем Ахиллес, а у троянцев — Гектор. Точно также из отдельных лирико—эпических песен, приуроченных к культу, слагается мифологическая эпопея, в роде «Теогонии» Гесиода.

Гораздо труднее указать путь образования сказки из того синкретизма поэтических форм, о котором у нас идет речь. Надо думать, что сказки по своему происхождению различны. Одни выделились из обряда. Таковыми можно считать сказки о животном эпосе.

795

Другие могли развиваться независимо от обряда и культа в тесном кругу семьи и для семьи. В тех случаях, когда обряд воспроизводил охоту на

различных животных, напр., на бизонов или тюленей, то участвующие в этом обряде маскировались в шкуры изображаемых животных, подражали их крику, движениям и т. п. Из действующих лиц обряда выделяются, о чем уже сказано, отдельные исполнители, певцы и рассказчики. Эти певцы или рассказчики в качестве профессионалов при удобном случае порознь или совместно с другим каким—либо певцом воспроизводят обряд, устраняя из него действия за невозможностью воспроизвести их, вследствие отсутствия той массы действующих лиц, которая требуется для обрядового выполнения сюжета; может устраняться вместе с тем и переряживание. Весь ход обряда передается таким образом в словесной форме. Отсюда животные говорят и становятся человекообразными, и таким образом сказка о животном эпосе уже зародилась. Дальнейший путь ее развития является уже простым. Такой же путь надо указать и для выделения из культа заговора, по крайней мере некоторых видов его. Заговор привнесен был из культа, но развивался вне культа для семьи и в семье, что видно из анализа заговоров. И здесь действие изображается очень часто в словесной форме за невозможностью его выполнить.

Пословицы и загадки выделились уже из готовых создавшихся форм — из сказок—песен, в новое время из басен и т. д. Пословица «битый небитого везет» заимствована из сказки о лисе и волке, «товчется як Марко по пеклу» (малор.) из сказки о Марке богатом, «свежо предание, а верится с трудом» из комедии Грибоедова «Горе от ума». На этом основании надо думать, что такие пословицы, как «повадился кувшин по воду ходить, там ему и голову сломить», «куда конь с копытом, туда и рак с клешней» и мн. др. являются обломками прежних сказочных сюжетов, дошедших до нас в разрушении. То же самое надо сказать о загадках и поговорках.

796

Подобно эпосу и лирика выделилась также из синкретизма. В обряде, предугадывающем ряд событий, имевшем целью подготовить племя к войне или охоте на животных, естественно, певец должен был так или иначе вызвать известное настроение среди участников. Это настроение, пока обряд был бессловесным, выражалось в криках, а когда обряд соединился с словесной формой, то соответствующими ему словесными патетическими восклицаниями, которые подхватывались всеми участниками хора, и которые образовывали припев — **refrain**, схематично выражающий в виде формулы аффективность всей группы участвующих лиц. На самой ранней стадии своего развития **refrain** состоит из повторения одного и того же

слова или нескольких. В дальнейшем он осложняется фигурой психологического параллелизма. Пример повторения из военной песни отонисов: «Веселитесь же вместе со мной, дорогие друзья, веселитесь дети, и ступайте на поле битвы; будьте веселы и радостны посреди этих щитов, цветов кровавой сечи» (Летурно. Литер. развитие. Стр. 109). Пример психологического параллелизма: «Из Волхова воды не вылити, в Новегороде людей не выбити». **Refrain** наиболее яркий по своей выразительности часто отрывается от своей песни и переходит в другую, изменяя иногда и самое содержание другой песни, примеры чего мы можем видеть во многих русских песнях. С появлением двух певцов в хоре лирический элемент песни становится более заметным вследствие диалогического развития самой песни. Отсюда является характерная для лирики строфичность. Итак, форма лирики предопределяется повторениями, параллелизмом, т. е. сравнением внутреннего мира человека с внешним, и строфичностью. С появлением классовой поэзии лиричность еще более развивается вследствие резкого разделения интересов одного класса от другого, и таким образом возникает гномическая, поучительная лирика и сатирическая, а вместе с этим естественно различаются и формы ее.

На первых порах поэтические произведения синкретической формы

отличаются целесообразностью своего содержания, т. е. утилитарным своим характером. Обряд и культ всегда преследуют какие—либо цели.

Культ умилостивляет божество, обряд подготовляет к битве или охоте. После того, как обряд и культ потеряют свою цель, они естественно переходят в драму с ее разветвлениями. Этому переходу содействует появление профессиональных исполнителей сначала певцов, а потом скоморохов в качестве артистов своего дела.

Ив. Лысков.

СИНОНИМЫ. — слова различные по внешней форме, но сходные по значению, т.—е. определяющие разные оттенки одного и того же понятия. Таковы, напр., слова «отважный» — «мужественный» — «смелый» или «битва» — «сражение» — «бой» и т. п. Как поэтический прием, синонимы имеют существенное значение. Поскольку вообще творчество всякого поэта представляет раскрытие свойственного лишь данному поэту образа мира, постольку синонимичность лежит в основе поэтического творчества. Действительно, если, например, считать, что образом мира в целом для Тютчева является образ борьбы «дневного» и «ночного» начал, то надо будет

признать, что все явления мира служили для поэта лишь синонимами указанной борьбы. Писал ли Тютчев о глазах любимой женщины (стих. «Люблю глаза твои, мой друг...»), о сумерках (см. «Сумерки»), о море («Как хорошо ты, о, море ночное...»), — повсюду видел он отражение той борьбы, наличие которой чудилось ему в мире. Отсюда понятно, что и самые слова, которые служили ему для обозначения различнейших явлений, обращающих на себя его внимание, были для него по существу лишь синонимами для обозначения основного явления борьбы «дневного» и «ночного» начал. Исследование синонимов известного поэта имеет, таким образом, важное значение, помогая обнаружить ту силу, которая определяет характер данного поэтического творчества. Поскольку глубоко индивидуален целостный образ подлинного поэта, постольку, конечно, индивидуальны и синонимы, коими

он пользуется для наименования оттенков этого образа. Здесь—то и вскрывается с особою яркостью роль синонимов, как поэтического приема. Так, напр., синонимами слова «день» для Тютчева являются порой слова: «покров» (см. стих. «День и ночь») или «ковер» (см. стих. «Святая ночь на небосклон взошла»). Если вспомнить про то, что «ночное» Тютчев считал более сущностным, чем «дневное», то значение названных синонимов, как поэтических приемов, становится очевидным: «день» есть нечто внешнее по отношению к «ночи», т.—е. ее «покров», ее «ковер»...

Пользование теми или иными синонимами наравне с указанным основным моментом — общим характером творчества поэта — определяется порой некоторым частным поэтическим замыслом. Так общеизвестным примером пользования синонимами для достижения торжественности — необходимой по самой теме произведения, — является Пушкинский «Пророк», где «рот» заменен «устами», «рука» — «десницей» и т. п. С другой стороны, синонимы могут создавать комический эффект. Так, напр., в «Повести о том, как поссорились Ив. Ив. с Ив. Ник.» Гоголь назвал собрание гостей у городничего — ассамблеей. Слово «ассамблея», будучи связало с определенными историческими воспоминаниями, совершенно несоответствующими характеру собрания у городничего, вызывает по контрасту ощущение комического...

Как видно из сказанного, значение синонимов, как приема, близко иногда к пеэтической значимости аллегорий (см. это слово). Ведь и синонимичность есть иносказание в развернутом выше смысле этого слова,

т.—е. употребление различных наименований для обозначения одного и того же явления. Но синонимы отличаются от аллегорий в следующем: в то время, как аллегория постоянно и крепко связана с тем понятием, которое она замещает (лиса — хитрость, заяц – трусость), — синоним связан с известным понятием лишь индивидуально (см. выше синонимы Тютчева). Аллегорию можно таким образом сравнить с зеркалом, дающим только данное отражение, с плоскостью, не знающей далей;

799

синонимы же открывают углубленные перспективы, всякий раз новые, и, — в зависимости от степени углубленности, — имеющие свои оттенки.

Я. Зунделович.

СИНТАГМА. См. Предложение и Слово.

СИНТАКСИС — отдел грамматики, заключающий «учение о предложениях» по одним, «учение о словосочетаниях» по другим и «учение о значении форм слов и классов слов» по третьим. Определение синтаксиса тормозится трудностью определения предложения (см. это слово). Однако, если считать основной синтагмой не предложение, а «фразу» (см. там же), легче определимую, то синтаксис определился бы, как «учение о фразах». Это дало бы возможность включить в синтаксис и такие словосочетания, как *звательные* и *вводные группы,* не являющиеся частями предложений, но, конечно, являющиеся частями фразы. Отдельные *слова,* произносимые с фразной интонацией («утро», «светает», «хорошо!», «прощайте!» и т. д.) также получили бы законное место в синтаксисе, так как они, хотя и не предложения, но несомненные однословные *фразы.* Определение синтаксиса посредством понятия «словосочетание» неудобно тем, что сводит все к «слову», тогда как само «слово» должно быть определено из более крупных единиц (см. «слово» и «отдельное слово»). Определение синтаксиса, как учения о значениях форм слов и классов слов (Миклошич) совершенно сливает синтаксис с морфологией. Впрочем, отделить эти две ветви грамматики вообще очень трудно. Поскольку дело идет о формах, допускающих истолкование *вне* связной речи (напр., суффикса — ат — в слове «рогатый» или суффикса — ик — в слове «столик», так наз. «словообразовательные» формы), такое деление легко осуществимо, поскольку же некоторые формы имеют значение *только* в связи (напр., косвенные падежи существительных и вообще чисто—синтаксические формы), оно собственно невозможно. Фактически, морфологи, определяя известную форму,

800

как падеж, или как лицо, исходят обыкновенно из синтаксического анализа речи. Но, конечно, признав такую основную зависимость морфологии от синтаксиса, можно сохранить за ней занятие и отдельными *синтаксическими* формами, и такое сосредоточение на *отдельных формах*, как всякое разделение труда, принесет и здесь свою выгоду; надо только помнить, что на долю морфологии остаются в *этой* области только *звуки*.

А. Пешковский.

СИНТАКСИЧЕСКАЯ или **СИНТАКТИЧЕСКАЯ ФОРМА**. Грамматическая форма (см.), обозначающая отношение слов или словосочетаний к речи, в состав которой они входят. С—е Ф—ы делятся на 1. собственно С. Ф. т.—е. такие, которые обозначают отношения между частями словосочетания или между словосочетаниями, как частями более сложного словосочетания, и 2. формы сказуемости (см.), т.—е. формы времени (см.) и наклонения (см.), обозначающие известные отношения говорящего к предмету его речи. С. Ф. выражаются формами самих слов, их комбинацией в словосочетании между собой и с частичными словами, имеющими формальное значение, и интонацией целого словосочетания. К собств. С—м Ф—м отдельных слов в русском яз. относятся: а) формы лица (см.) глаголов, б) формы склонения (см.) существительных, в) формы склонения и изменения в роде прилагательных, г) формы предикативного изменения в роде прилагательных в краткой форме и глаголов в прош. врем. и условном наклонении, д) формы неизменяемых слов — наречия, деепричастия и инфинитива, показывающие различное отношение этих слов к глаголу или глагольному слову. Собственно С. Ф—ми словосочетаний являются: а) форма сочетания именительного падежа существительного со словами, имеющими формы сказуемости, как подлежащего со сказуемым; б) форма лица в формах сказуемости в ее отношении к подлежащему, в) формы управления, т. е. отношения косвенных падежей существительного к другим словам в том же словосочетании, выраженного косвенным падежом без предлога или с предлогом, г) формы атрибутивного согласования

801

прилагательных с существительными в роде, числе и падеже, д) формы предикативного согласования прилагательных в краткой форме и глаголов в прош. врем. и условном наклонении, как сказуемых, в роде и числе с именительным падежом существительных, как подлежащим, е) формы

сочетаний наречий, деепричастий и инфинитивов с глаголами или глагольными словами, ж) формы параллелизма, т.—е. сочетания слов в одинаковой форме для обозначения одного цельного, как бы неразложимого понятия (тетка Матрена, сидит пишет), з) формы союзной и бессоюзной связи между словами, как однородными членами словосочетаний, и между словосочетаниями, и) формы относительной связи или относительного подчинения (см.). Сюда же относятся и некоторые формы, выражаемые интонацией целого словосочетания или порядком слов. Остальные формы, не являющиеся ни формами собств. С., ни формами сказуемости, наз. формами несинтаксическими. См. также Словоизменение, Словообразование и Форма грамматическая.

Н. Д.

СИНТЕТИЧЕСКИЕ ЯЗЫКИ. См. Аналитические языки.

СИЦИЛИАНА. Прекрасная, весьма певучая, проникшая во многие литературы *октава* закрепилась в том виде, как мы ее знаем, не сразу. Одним из достижений на этом пути является строфа Сицилиана, живого значения ныне не имеющая. Восемь стихов, как и в октаве, только две рифмы с попарным чередованием (**abababab**; **baba baba**; **aa'aa'aa'aa'bb'bb'bb bb**). Форма не очень изящная, сбивающаяся на два одинаковых по рифмам перекрестных четверостишия. Не имеет одного из наиболее характерных для октавы свойств, обнаруживающегося гл. обр. при сцеплении — одноименных в смысле м и ж, хотя и разнорифменных — конца и начала.

И. Р.

СКАЗАНИЕ — см. Легенда.

СКАЗКА — народная (употребляя термин в самом широком значении) — всякий устный рассказ, сообщаемый слушателям в целях занимательности. Виды народных

сказок очень разнообразны и носят как в народной среде, так и в научном обороте различные названия. Однако какой—либо резкой грани между отдельными видами сказки провести невозможно: элементы, присущие одному виду, могут проникать в другой; все зависит от *преобладания* какого—либо одного из элементов над другими. Один из самых распространенных сказочных видов составляют сказки *чудесные*, *волшебные*, *фантастические*. Это обыкновенно похождения и замысловатые приключения героя,

отыскивание невесты, добывание чудесного предмета, исполнение хитроумных поручений, отгадывание трудных задач, всевозможные превращения, столкновения с чудовищами, волшебниками, колдунами, преодоление невероятных препятствий, быстрое обогащение, возвышение и т. д. Героями подобных сказок в значительной мере являются лица высшего, *царского*, королевского происхождения. Но очень часто (особенно в сказках, записанных к концу XIX века) героями сказок становятся представители *купеческого* сословия. Нередко подвиги приписываются *солдату* (в эпоху войны 1914—17 г.г. — прапорщику). Иногда героем волшебной чудесной сказки бывает сам *мужик—крестьянин*.

Сказки этого рода иной раз очень обширны, пользуются традиционными сюжетами, строго выдерживают «обрядность», изобилуют повторениями, свойственными эпическому творчеству, особыми *сказочными формулами*, т. н. «общими местами», т. е. традиционно—трафаретными картинками, передвигаемыми из одной сказки в другую, присказками и вообще всем тем, что образует своеобразный *сказочный стиль*.

Из отдела чудесных, фантастических сказок нужно выделить группу сказок типа *побывальщины*, сказок *богатырских*, в сюжетах и словесной форме которых не мало сходства с богатырским эпосом, былинами.

Особую, в прежнее время очень распространенную, но все более и более исчезающую группу представляют *сказки о животных*, по своему назначению ставшие преимущественно *детскими*.

803

Довольно большим распространением пользуются т. н. *божественные* сказки, т.—е. религиозно—нравственные народные *легенды*, восходящие большею частью к книжным, библейским, апокрифическим и житийным источникам.

Быт и миросозерцание русской деревни, еще полной языческих пережитков, т. н. двоеверия, порождают на каждом шагу рассказы о леших, домовых, чертях и чертовках, полуверицах, колдунах и вообще о представителях темной, нечистой силы. Уверенность в их действительном существовании и в их способности вредить или помогать людям очень велика. Поэтому рассказы о нечистой силе большею частью носят название *быличек*, *бывальщин*, *досюльщин*, т. е. рассказов о якобы действительных происшествиях. Из самого содержания быличек явствует, что этот вид произведений особенно популярен среди охотников, рыболовов, частью солдат, другими словами среди лиц, наиболее часто попадающих в такие условия, когда легко возникают всякого рода видения, галлюцинации, сны;

этому способствует усталость от долгой ходьбы, постоянная напряженность, сказывающаяся даже во сне, большое накопление впечатлений за день, таинственность и жуть в природе. Возникши случайно, под влиянием конкретных условий, быличка становится занимательной для рассказа, и грань между ней и фантастической сказкой вскоре легко оказывается стертой.

Наряду с различными видами чудесных сказок в народе популярны и *сказки бытовые*. По сравнению с волшебными реалистический, жизненный элемент в них преобладает. Однако это далеко не делает бытовую сказку совершенно лишенной фантастики, вымысла. Вымысел есть, но представлен в ином освещении; в сказках бытовых черты быта, жизни, реальной действительности в конце концов все—таки создают главный фон.

Впрочем среди рассказов этой группы есть целый ряд таких, какие являются простым воспроизведением какого—нибудь действительно бывшего случая, в словесной передаче не отлившегося еще в форму какого—либо близкого по

содержанию традиционного сюжета. К таким сказкам в деревне применяется термин: *правдошняя*, *правда*, иногда *бывальщина, старинка.*

Весьма интересную группу бытовых сказок представляют рассказы «*про себя*» (иногда они тоже называются бывальщинами, быличками). Здесь мы имеем дело с соединением традиционного сказочного сюжета или анекдота с подробностями, взятыми из действительности, даже больше того — из личной жизни рассказчика. Главной отличительной чертой этой группы является приурочение сказочником рассказа к самому себе, собственному «я»; от лица этого «я» ведется самый рассказ. В смысле занимательности для слушателей этим достигается несомненный успех. Тема, а вместе и схема, такой бывальщины: «мое путешествие», «как я в Питер ходил»; приключения же большею частью любовного характера. В подобных сказках много подробностей, рисующих материальное положение парней, уходящих в дальний путь на заработки.

Бытовые сказки в собственном смысле этого слова большею частью имеют два существенных элемента: *любовный* и *социально—экономический*. Во многих этот второй господствует, а в устах отдельных сказочников может приобретать очень резкую сатирическую окраску. Стрелы сатиры в подобных сказках (колеблющейся от добродушной насмешки до ядовитого сарказма) метят главным образом в два наиболее близко соприкасающиеся

с крестьянством и сталкивающиеся с ним на экономической почве класса: бар и духовенство. Наряду с очень резким тоном *сказки о попах* отличаются особенным обилием «соромных» мотивов и подробностей. Жадность, скупость, требование «приношений», использование святыни в целях наживы, порой даже и кощунство, зависть, мелкое недоброжелательство — вот черты духовных героев такой сказки—сатиры.

Сказки о *барах, господах* также не редки (хотя в прежние сборники они попадали с большим трудом по цензурным причинам). Психологическую базу для их популярности дали жестокости крепостной

805

эпохи. Барин в сказках обрисовывается однако не с ненавистью, а скорее в полупрезрительном, насмешливом тоне. Наиболее любимой темой сказок о барах является описание умственного и нравственного превосходства мужика над барином. Барин обычно оказывается одураченным находчивостью мужика.

На юге и западе России, в местностях со смешанным населением, очень распространены бытовые сказки—сатиры об инородцах, особенно же если инородцы являются представителями враждебного крестьянину класса: помещиками, капиталистами. Вот почему так распространены на Украине и в Белоруссии сказки о панах и евреях.

Другой отдел бытовых сказок центр тяжести переносит на любовное содержание, на темы о верных и неверных, послушных и непослушных женах, о любовниках и дружках, и образует группу, близкую к западным *фаблио*. Наконец, можно выделить, опять—таки без полного отграничения от указанных выше разрядов, группу *сказок юмористических*, обыкновенно очень кратких, порой близко стоящих к анекдоту. Темы их: находчивые и неудачные ответы, сообразительность и глупость.

Целям незлобивого развлечения, особенно для детей, а также просто для начала сказок или перехода между ними, существуют коротенькие, большею частью, рифмованные сказочки, носящие названия: «*присказка*», «*россказень*», «*небыличка*». Содержание их не сложно, добродушно, шутливо.

В настоящее время сказки бытуют в крестьянской среде, частью в рабочей, солдатской; творятся и распространяются они сказочниками—любителями, иногда профессионалами. От степени талантливости, опытности такого сказочника зависит и степень совершенства сказки, а также своеобразие ее манеры, стиля, настроения, тенденции. В середине прошлого столетия ученые большею частью интересовались, так сказать,

архаической, нередко мифологической стороной сказок; новейшая наука больше интересуется условиями их бытования, конкретными

806

формами, в какие сказки отливаются (см. об этом в статье «Народная словесность»). Условия, благоприятствующие развитию сказки, очень разнообразны. Сохранению традиционных сюжетов и форм содействуют спокойствие жизни, отрешенность от культурных воздействий, некоторые виды промысла (рыбные промыслы, плетение сетей, портняжничество, рубка зимой в северных лесах, сплав плотов по рекам и т. д.). С нарушением старинного уклада жизни, с проникновением культуры и цивилизации в деревню сказка постепенно изменяется как в форме, так и в содержании. Традиционная «обрядность» сказки (украшение ее поэтическими формулами—присказками) ослабевает, фантастические сюжеты постепенно заменяются более бытовыми и реалистическими. Вообще за последнее время наблюдается эволюция народной сказки от украшенности к простоте стиля, от фантастики к быту, от спокойного эпоса к бойкой сатире.

В древние времена, подобно всей народной словесности (см. указанную статью о ней), сказка была уделом не только крестьянских масс, но и других более образованных и культурных классов. Распространялась она профессионалами—сказочниками, носившими в XVI—XVII веках название «бахарей». Документально засвидетельствовано, что бахари—профессионалы живали и в царских дворцах, и боярских хоромах XVI—XVII в.в., у вельмож XVIII века и в помещичьих домах вплоть до середины XIX века. Первоначально их искусство было связано с творчеством скоморохов, как известно, создателей и распространителей былевого эпоса (см. Былина).

Что касается вопроса о происхождении сказочных традиционных сюжетов, то в освещении этой проблемы последовательно сменился ряд научных теорий (подробности см. в статье «Народная словесность»). Надо полагать, что наряду с элементами чистой фантастики в сказках нашли себе отражения пережитки древнейшего миросозерцания, картины древнего быта, а также отдельные конкретные исторические события; ср., например, ряд сказок об Иване

807

Грозном и Петре Великом. В последнее время наука обратилась к изучению не только истории сюжетов, но и к детальному исследованию самого

мастерства народного сказочника. Особенное внимание с этой стороны на сказку было обращено помимо ученых и кружками т. н. художественного рассказывания. Традиционное народное искусство должно оказать немалую услугу тем, кто старается выработать совершенные приемы художественного сказа.

БИБЛИОГРАФИЯ.

Тексты народных сказок записаны в огромном количестве. Кроме знаменитого сборника русских народных сказок Афанасьева (первое изд. 1855—63 годы), см. новейшие сборники сказок Ончукова (1909 г.), Б. и Ю. Соколовых (1915 г.), Зеленина (1914 и 1915 г.г.). (Подробности см. в статье «Народная словесность»). Обзору научных теорий и истории собирания сказок посвящен специальный труд *С. В. Савченко*. Русская народная сказка. Киев. 1914 г.; обзор сюжетов см. в общих трудах *П. В. Владимирова.* Введение в историю русской народной словесности. Киев. 1896 г.; *М. Н. Сперанского*. Русская устная словесность. М. 1917 г.; а также статью *М. Е. Халанского.* Сказки (в Истории Р. *Л*—ры, под ред. Аничкова, изд. Тов. «Мир», т. I, вып. II). О формальной стороне народных сказок интересные наблюдения сделаны в статье *Н. Л. Бродского*. — Следы профессиональных сказочников в русских сказках (Этпогр. Обозр. 1904 г.).

Юрий Соколов.

СКАЗУЕМОЕ или *предикат*. Термин С. употребляется в разных значениях: 1. *психологическое* С. или С. (*предикат*) *суждения* — то, что мыслится о субъекте суждения или о т. н. психологическом подлежащем (см. Подлежащее), т.—е. то представление, которое в суждении вступает в связь с представлением, данном в подлежащем суждения, или отделяется от него. В речи обыкновенно на том слове, которое соответствует психологическому С., ставится т. н. логическое ударение (см.). 2. *Грамматическое* С. или С. (*предикат*) *предложения* — слово, имеющее форму, обозначающую его, как признак

в открываемом мыслью сочетании его во времени с самостоятельным предметом мысли, обозначенным подлежащим предложения. Формы, делающие слово грамматическим сказуемым, называются формами сказуемости (см.). С. в предложении или грамматическим С. может быть глагол в тесном смысле этого термина, т.—е. спрягаемые формы глагола, в которых сказуемость выражена формой самих глаголов, а также прилагательные в предикативной (краткой) форме и прилагательные и

существительные в именительном падеже в сочетании с глагольной связкой (см.), отсутствующей обыкновенно в настоящем времени: *лошадь бежит*, вода *горяча*, дети *были больны*, крыша *была железная*.

Н. Д.

СКАЗУЕМОСТЬ. Свойство сказуемого. Именно, *формами* С—ти называются формы, делающие слово грамматическим сказуемым (см.), а такими формами являются *формы времени* (см.) и *наклонения* (см.), обозначающие различия в отношении говорящего ко времени или действительности открываемого в мысли (т.—е. в процессе суждения, выраженного предложением) сочетания признака, обозначенного сказуемым, с предметом мысли, обозначенным подлежащим. К формам С. относят также и формы лица (см), указывающие на различия в отношении говорящего к лицу, являющемуся субъектом речи. Главными носителями С—ти являются глаголы, образующие в русском яз. б. ч. форм С. при помощи аффиксов и флексий основ (см.), и только немногие формы путем сочетания некоторых глагольных форм с частичными словами — вспомогательным глаголом или частицами (таковы формы будущего сложного и условного наклонения). Остальные слова, являясь в роли сказуемого, образуют формы С. путем сочетания с т. н. связкой (см.), частичным словом, имеющим формы времени и наклонения, причем существительные и прилагательные в таких сочетаниях употребляются в форме именительного падежа, а прилагательные могут также иметь особую форму неопределенной сказуемости, наз. предикативной (см.) или краткой и являющуюся только

в сочетании со связкой или без нее (в наст. врем.) при употреблении прилагательного в роли сказуемого.

Н. Д.

СКЛОНЕНИЕ. 1. С. *существительных*. Совокупность форм существительных, обозначающих отношение существительного в словосочетании к другим словам того же словосочетания. Отдельные формы С. называются падежами (см.). Среди последних различаются: а) косвенные падежи, обозначающие известные различия в отношениях существительного к другим словам в словосочетании, и б) именительный, показывающий, что существительное не стоит в тех отношениях к другим словам в словосочетании, какие обозначаются формами косвенных падежей, и этим самым обозначающий существительное, как независимый

член предложения. Косвенные падежи для выражения различных отношений могут соединяться с предлогами (см.).

2. С. *прилагательных.* Совокупность форм, обозначающих отношение прилагательных к различным падежам существительных; эти формы носят те же названия, что и соответствующие падежи существительных.

3. С. первое, второе, третье, мужское, женское, именное, местоименное, сложное и пр. Категория имен существительных или прилагательных, или и тех и других, образующих формы С. одинаково, отлично от категории имен, отнесенных к другому С.

Н. Д.

СЛИТНОЕ ПРЕДЛОЖЕНИЕ. Предложение, содержащее несколько однородных членов, напр., несколько существительных в именительном падеже, не являющихся названиями одного предмета и относящихся к одному глаголу, несколько существительных в одном и том же косвенном падеже, стоящих в одинаковом отношении к одному и тому же слову в данном словосочетании и т. д. Примеры: Мелькают мимо будки, бабы...; Он удручен годами, войной, заботами, трудами. Термин С. П. явился вследствие ошибочного мнения, будто такие предложения получились из слияния нескольких предложений, отличавшихся друг от друга только одним членом:

810

мелькают мимо будки, мелькают мимо бабы и пр.

Н. Д.

СЛОВЕСНАЯ ИНСТРУМЕНТОВКА — одно из основных понятий евфонии (см.). Понятие это обнимает такие явления поэтического языка, наличие которых в поэтическом отрывке позволяет установить у поэта стремление к объединению в известный звукоряд слов, в зависимости лишь от их звуковой значимости.

Рассмотрение известного отрывка со стороны его словесной инструментовки есть рассмотрение того, в какой мере лишь звучальная сторона слов определяет их место в словосочетании, в которое они с точки зрения инструментовки входят лишь, как элементы, необходимые для создания известного звучания, устанавливающего и выбор их, и характер соподчинения, и т. д. Словесная инструментовка и звукопись отличаются, таким образом, в том отношении, что звукопись — живописание звуками, что звуки для звукописи — средство (см. евфония), с точки же зрения

словесной инструментовки значение звуков слов в смысле *их соответствия живописуемому в расчет не принимается*, и звуки оцениваются лишь со стороны того, входят ли они и как в общую звуковую систему. Учение о словесной инструментовке приближается, следовательно, к учению о повторах (см. евфония), отличаясь, однако, от последнего своим характером. Учение о повторах устанавливает схему возможных звуковых фигур, намечает как бы их штрихи, а словесная инструментовка комбинирует эти штрихи для создания определенного звукового рисунка. Великолепной иллюстрацией сказанного может явиться стихотворение Тютчева: «Певучесть есть в морских волнах»:

В I стихе созвучия — «певучЕСТЬ — ЕСТЬ»,

В III стихе — «СТройный», перекликающееся со «СТихийный» во II стихе и со «спОРах» (стРОйный) в том же II стихе.

В IV стихе — «СТруится», перекликающийся со «СТройный».

В V—м — «СТройный», перекликающееся со всем предыдущим.

В VI—м—«приРОда», перекликающееся со «стРОй» в пятом стихе.

В X стихе — «хОРе», перекликающееся с предыдущим. V—м «спОРах», «стРОй» и т. п.

В XII — «РОпщет», перекликающееся со всеми предыдущими и т. д.

Слова в этих примерах действительно создают звуковую систему, в которой одно слово дает фон другому, а все вместе — одно целое. Нельзя, конечно, сказать, что звуки «СТ» или «РО» живописуют море или что они вызывают созвучное восприятию моря настроение, но, во всяком случае, несомненно одно: словесная инструментовка, в стихотворении Тютчева, как и во всяком подлинном произведении искусства, не является простой прихотью поэта: прием, не оправданный заданием, есть нечто антихудожественное. В данном стихотворении необходимость яркой словесной инструментовки обусловлена тем, что получающийся в результате ее использования звуковой «строй» дает контрастный фон тому «разладу», который, по словам Тютчева, в том же стихотворении вносит в гармонию природы человек («Невозмутимый строй во всем, Созвучье полное в природе, Лишь в нашей призрачной свободе Разлад мы с нею сознаем»).

Я. Зунделович.

СЛОВО — одно из труднейших общих понятий языковедения, к сожалению еще мало разработанное. Несмотря на то, что сам человеческий язык определяется обычно, как «язык слов» в отличие от языка

нерасчлененных представлений у животных, языка жестов у глухонемых, языка различных сигналов и т. д., несмотря на то, что почти все остальные общие понятия языковедения определяются посредством «слова» («форма слова», «значение слова», «словосочетание», предложение, как один из видов «словосочетания» и т. д.), что самое деление языковедения на отделы обычно связывается с тем же понятием (см. Грамматика) — несмотря на все это само «слово» представляет из себя для лингвистов до сих пор в значительной мере загадку, и объясняется это не только всесильной «тираннией букв» (выражение **de—Saussur'a**), но и теми

812

действительными трудностями, на которые наталкивается этого рода исследование. Укажем здесь на следующие основные трудности:

1) Отличие «слова» от значащей *части слова* (корень, префикс, суффикс, инфикс, флексия). В словах: «переноска», «переносить», «перенесение», «перевозка», «переходить» и т. д. звуковое сочетание «пере» имеет определенное совершенно одинаковое значение смены отправного и конечного пункта движения, в словах «стола», «окна», «седла», «коня» и т. д. звук «а» имеет определенное одинаковое значение (признак род. пад. един. числа), в словах: «окно», «окна», «окну», «о̀кна» и т. д. часть «окн» (или «акн») имеет также свое определенное, отдельное значение. Почему это части слов, а не слова? Вопрос этот представляется на первый взгляд, сквозь призму застарелой орфографической привычки, совершенно абсурдным. Чтоб показать, что дело не так просто, как это кажется, я проанализирую здесь все возможные принципы различения «слова» от части слова, как приходящие в голову прежде всего профану, так и выставляемые наукой после зрелого обсуждения, и читатель убедится, что ни один из этих принципов сам по себе не достаточен для различения:

а) Слова употребляются и отдельно, а части слов отдельно употребляться не могут. Но далеко не все те звуковые сочетания, которые принято называть «словами» употребляются отдельно. Прежде всего все так называемые частичные слова (предлоги, союзы и некоторые друг.) отдельно не употребляются (такой разговор, как: «Вы с сахаром или без?» — «Без». «Вы за или против?» — «За», в естественном, не осложненном буквенными представлениями, языке невозможен, а выделение таких слов, как «с», «в», «и» в отдельный ответ даже и в архи—интеллигентском языке, кажется, невозможно). Далее, во многих языках и так наз. полные слова не всегда употребимы отдельно. Французское **parl** (**e, es, ent**) — «говорю»,

«говоришь», «говорит» и «говорят» может быть произнесено отдельно *только с интонацией побуждения* («**parle!**» — «говори!») и в этом случае оно, конечно, есть особое слово по сравнению с повествовательным

813

«**parle**». С интонацией же повествования оно отдельно звучать не может (нельзя спросить: **qu'ets ce qu'il fait? —** «что он делает?» и ответить «**parle**» — «говорит», а можно ответить только **il parle** — «он говорит»). Винительные падежи **me, te, e,** соответствующие русским «меня», «тебя», «его» никогда не могут употребляться отдельно, так что по—французски на вопрос: «Кого ты любишь?» нельзя ответить «его», а можно только ответить: «это есть он, кого я люблю» (дословн. перевод). Точно также и слово «се» — «это» — отдельно не употребляется. Таким образом важнейший член предложения, *сказуемое*, по—французски сравнительно редко (только при приказании) может звучать отдельно, подлежащее и дополнение, когда они местоименные, тоже не могут звучать отдельно и т. д.

б) Слова имеют собственное ударение, а части слова его не имеют. Но почти все те виды слов, которые не могут употребляться отдельно, не имеют и ударения (см. выше все примеры кроме глаголов).

в) После слова и перед словом можно сделать паузу, а в середине слова нельзя. Но после тех слов, которые не имеют ударения, и паузы сделать нельзя (особенно это ясно на таких словах как «в», «с» или французские **l'**, **qu'**, **c'** и т. д.). Кроме того иногда и после ударяемого слова паузы сделать нельзя (напр., во французском после глагола в вопросительных оборотах: **parlez vous francais?**)

г) Слова сочетаются только со словами же, а части слов только с частями слов. Нельзя сказать «светлое окн», т.—е. соединить слово с корнем другого слова. Но такое рассуждение предполагает слова и части слов все уже найденными, т.—е. оно опирается на установленное письмом чтение. Когда я говорю, что «светлое окн» (или «светлое акн») не употребляется, я заранее уже рассек «акно» на «акн» и «о» и решил что вместе они составляют слово, а порознь являются лишь частями слова. На самом же деле сочетание «светлое акн» в языке *употребляется*, если рассечь звуковой поток так: «светлоеакн о». Ясно, что здесь то, что ищется, незаметно подползает, как

814

известное. Если же ыы отрешимся от письма и взглянем на дело, «как в первый миг творения», то сможем констатировать только одно: что звуковые отрезки, называемые словами, и звуковые отрезки, называемые

частями слов, одинаково не связаны неразрывной связью со своим звуковым окружением в одних случаях и одинаково связаны в других. Так между «дев» и «а» можно вставить «к», «иц», «ушк», «очк», «ченочк», «уленьк» («девка», «девица», «девушка», «девочка», «девчоночка», «девуленька»), точно так же, как между «он» и «говорит» можно вставить «часто», «об этом» и т. д. С другой стороны между «нес» и «у» («несу») ничего нельзя вставить, точно так же, как между «за» и «кого» («*за кого* подавали голоса?»), «под» и «которую» («лошадь, *под которую* он попал»), даже «дом» и «которого» («человек, *дом которого* продается»). Кроме того, есть случаи, где даже принявши на веру существующее членение, придется признать, что «части слов» соединяются со «словами» и отделяются друг от друга «словами». Так, в отрезке «купаюсь» мы имеем слово «купаю» и часть «сь». Правда, можно было бы возразить, что «купаю» здесь основа, а не целое слово. Однако под понятие «основы» оно не очень—то подходит, так как одна и та же основа обычно встречается с другими формальными частями, и в этом ее сущность («вода», «воды», «воде» и т. д.), это же «купаю» встречается только с этим «сь» и больше ни с чем. Точно так же в «пойдемте» мы имеем соединение отдельного слова «пойдем» с частью «те», при чем значения их от соединения нисколько не изменились. С другой стороны есть сложные слова, распадающиеся на части и вмещающие между своими частями какие угодно слова и комбинации слов. И это как раз «слова», признанные за таковые не письмом, а научным анализом. Так, Фортунатов, по соображениям, на которых мы не можем здесь останавливаться, но которые представляются действительно неопровержимыми, признает сочетание «гулял бы» за цельное слово с передвижным аффиксом «бы», немецкие **gehe um, gebe zu** и т. д. признаются многими за цельные слова того же типа.

815

Впрочем, следует признать, что обе последние категории сочетаний всё—таки сравнительно редки и могли бы быть отнесены в рубрику переходных случаев (а наличность всевозможных переходов надо заранее ожидать во всем, что касается живой природы, и она, как и в естествознании, нисколько не подрывает классификации). Таким образом, игнорируя эти переходные случаи и становясь на точку зрения уже данной письмом классификации, приходится признать, что те отрезки, которые называются «словами», и те, которые называются «частями» слов, действительно группируются в определенную двухстепенную систему, т.—е. что «слова» так же составляются из «частей слов», как словосочетания из целых слов. Отсюда и

соотносительность всех «слов» и всех «частей» слов между собой: если «те» в слове «пойдемте» не слово, а аффикс, то «пойдем» тем самым неизбежно делается основой, если «на» в сочетании «на столе» — слово (тоже очень трудный случай, так как «столе» без предлога невозможно), то и «столе» слово, если же «на» часть сложного слова, то и «столе» — 2—я часть такого же слова. Это соотношение мы теперь же должны заметить для наших будущих выводов в статье «Слово отдельное» (см.). Но тут же должны констатировать, что существенной разницы между «словами» и «частями» слов мы и при такой колоссальной уступке не получаем, а получаем только разницу в *степени сложения*.

д) Можно было бы еще указать на то, что отношения между словами в предложении складываются не так, как между частями слова внутри его. В предложении они очень разнообразны, в слове же как будто бы все части обычно относятся к корню (или «определяют» корень). Но и это не так. Возьмем слово «чита тель ский». Часть «тель» превращает здесь действие чтения в предмет (читающее лицо), а часть «ский» показывает принадлежность этому предмету («чита—тель»=кто читает, а «читатель—ский»=принадлежащий тому, кто читает). Без этого «тель» часть «ский» не могла бы не только по звукам, но и по смыслу примкнуть к основе «чита» (глагольных основ

в соединении с суффиксом «ский» нет), и следовательно зависимость здесь идет так:

т.—е. точно также как в группе

Или возьмем слово «пе ва л». Так как «певаю» и «буду певать» не существует, то это не многократный вид, как принимается обычно, а, прежде всего, давнопрошедшее время с оттенком кратности (про близкое прошлое нельзя сказать «певал»). Не трудно видеть, что этот оттенок давности создается отрезком «ва» («пел» — «певал»), тогда как отрезок «л» означает простое прошедшее. Таким образом, здесь значение корня определяется ближайшим образом частью «л», а уже эта часть определяется детальнее частью «ва», так что получается следующая схема:

т.—е. совершенно то же, что в группе:

Наконец обычное соотношение, когда все формальные части относятся к корню,

соответствует сочетанию:

Возможно, конечно, что между словами в силу большего разнообразия типов слов и отношений между ними найдутся такие типы связей, которые внутри слов не встречаются. Но ясно, что и тут дело лишь в большей сложности, и что принципиального различения на этом построить нельзя.

е) Но ведь в слове обычно одна только часть имеет так наз. материальное, вещественное значение (корень), остальные же всегда более или менее формальны (отсюда и самое название «форма» и «формальные элементы»), тогда как в предложении многие части имеют реальное

817

значение (все полные слова). Не в этом ли сущность разницы? Но, прежде всего, все частичные слова оказались бы по этому признаку не словами, так как вещественного значения они не имеют (сравн. такие слова, как «и», «а», «даже», «если» и т. д.). А кроме того (и это главное), понятия «материального» и «формального» в науке еще не установлены. Марти, напр., в результате тщательного философского анализа понятия «формы» и «материи» во всех областях знания (**Marty «Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie» Halle 1908**) приходит к выводу, что в языке в области значений «материальное» и «формальное» могут обозначать только «самозначащее» и «созначащее» (**selbstbedeutend u mitbedeutend**) и ничего больше. Таким образом, разница между материальным и формальным у него получается только синтаксическая. И этот взгляд имеет очень многое за себя. В самом деле многие «полные» слова на поверку оказываются тождественными по своему вещественному значению с формальными частями. Чем, напр., «много», «несколько» отличаются от суффиксов множественного числа, «два» от суффиксов двойственного числа, «предмет», «вещь» от суффиксов существительного, «делать» от глагольных суффиксов? Мы уже не говорим об отрезках с местоименными значениями, которые в индоевропейских языках почти все оказываются корнями, а в семитских — все суффиксами.

ж) Это же различение могло бы принять и такой вид: «слова» соответствуют отдельным «*представлениям*», как частям *мысли*, а корни и аффиксы таким отдельным представлениям не соответствуют. Но чему же они соответствуют? Ведь, если мы говорим, что в слове «дев иц а» три «значения» или три «части» значения (выражение безразлично), то это не может обозначать ничего другого, как то, что в представлении, соответствующем этому звуковому отрезку, есть тоже три части. Но что такое «часть» представления? Это, очевидно, тоже представление, только меньшей степени сложности. Следовательно, и тут получается, что «слово» со своими частями это

818

«маленькое предложение», а предложение «большое слово».

з) В связи с передвижением ударения в слове части слова нередко меняют свой звуковой состав (*вад*-а — *во́д*-ы, пев-*ец̣* — пев-*ц̣*-а и т. д.). Но то же происходит при тех же условиях и с частичными словами (*по́д* руку — *пад* руку), при чем формальный оттенок значения может получаться от этого и тут и там («*по́д* руку» не равно по смыслу «*пад* ру́ку»).

2) Не менее труда представляет отличение слова от целого «словосочетания». Здесь особенно интересны такие слова, как «неправда», «подговаривал», «совершеннолетний» и т. д., т.—е. состоящие из отрезков, считающихся в других случаях отдельными словами. Фортунатов отделяет такое слово от словосочетания, определяя его, как «комплекс звуков,... который... не разлагается на два или несколько отдельных слов без изменения или без утраты значения хотя бы той или другой части этого звукового комплекса». Действительно, мы видим, что «неправда» не равняется простой сумме «не»+«правда» (оно приближается по значению к слову «ложь», тогда как «не»+«правда» совершенно тождественно по внутренней связи с «не+стакан», «не+чашка» и т. д.). «Подговаривал» не равняется «под+говаривал» (в «говаривал» теряется значение давности), «совершеннолетний», конечно, не равняется, «совершенно+летний» и т. д. Но в некоторых случаях критерий Фортунатова оказывается по отношению к письменной традиции недостаточным. Так, если «безумный» действительно не равняется «без+умный», «бездушный» не равняется «без+душный» и т. д., то «безвредный» уже целиком равняется «без+вредный», «бесполезный»=«без+полезный» и т. д. Можно было бы, конечно, возразить, что значение слова «без» изменилось, что «*безвредный*» не=«*без* вреда». Но это значило бы вступить в порочный круг, так как

представка «без» отличается от предлога «без» только постольку, поскольку мы «безвредный» сознаем (или считаем, что сознаем) одним словом, а «без вреда» двумя словами. А наша задача —

819

как раз именно доказать (или отвергнуть) эту разницу. Далее, большую трудность причиняют также такие сочетания, как «железная дорога», «великий пост» (в смысле общеизвестного церковного установления, а не в смысле просто большого поста), тоже не разлагающиеся на части без изменения значения той или иной части. Фортунатов определенно указал, что по *значению* эти сочетания совершенно однородны со слитными словами (т.—е., напр., с такими словами, как «неправда»), но в то же время определил их не как «слова», а как «словосочетания», на том основании, что части этих сочетаний («железная», «дорога», «великий») имеют форму отдельных слов. Здесь опять бросается в глаза принцип соотносительности: «железная дорога» потому не «слово», что «железная» — «слово», и «дорога» — «слово», а «железная» и «дорога» потому «слова», что состоят из «частей» слов. Сущность разницы между «словом» и «частью» слова остается попрежнему не открытой. К этому можно еще добавить, что такие сочетания, как «железная дорога» есть только наибольшая степень семасиологического сцепления слов, происходящего в той или иной степени при *каждом* соединении слов в речи. Ведь и «великий инквизитор» Достоевского не равняется просто «великий+инквизитор» (ни в смысле «большой инквизитор», ни в смысле «известный инквизитор») и «летняя погода» не=«летняя+погода» (она может быть и не летом) и «старый пьяница» не=«старый+пьяница» (ругая, напр., человека «старым пьяницей», мы хотим сказать собственно не то, что он стар и что он пьет, а что он *только* «старый пьяница»). Основное же неудобство критерия Фортунатова заключается в том, что *всякое* синтаксическое единство (не говоря уже о семасиологическом) не выносит разрыва. «Завтра утром» не равняется «завтра+утром», потому что здесь один член непременно определяется другим (=«на завтрашнее утро» или «на утреннюю часть завтра»), и это выражается и определенными внешними признаками, именно *неравенством ударений и тона* того и другого слова. Точно

820

так же «читал книгу» не=«читал+книгу» (срвн. то же «читал», как непереходный глагол: «в деревне я много читал, купался, собирал грибы...» и т. д.). Словом, ни одно синтаксическое единство (а пожалуй даже вообще

ни одна цельная речевая масса, напр., ни одно литературное произведение) «не распадается на части без утраты или изменения значения той или иной части». И «слово» по своей максимальной цельности как раз именно не противополагается синтаксическому единству, а, наоборот, является наиболее ярким его выражением; оно есть синтаксическое единство *по преимуществу*.

3) Совершенно другого рода трудность представляет отделение *сходных* слов друг от друга. Возьмем случай наибольшего сходства: тождество звуков и *легкая* разница в значении, как положим в отрезке «стол» в сочетаниях: «письменный стол» и «у них всегда обильный стол». Что это, два слова или одно? Фортунатов видит в таких случаях одно слово с частичным видоизменением значения, поскольку эти различные значения *«связываются между собой в сознании говорящих»* (курсив наш). Но где же объективный критерий для решения вопроса, связываются в каждом отдельном случае сходные значения или не связываются? Если в одних случаях связь кажется несомненной (напр., в только что приведенном примере), а в других, наоборот, совершенно невероятной (напр., в «коньки»=лошадки и «коньки» для катанья по льду, или в «бабка»=бабушка и «бабка»=кость лошади), то во многих случаях (если не в большинстве) мы увидим нечто среднее: связь есть, но настолько слабая, что у одних может присутствовать в мысли, а у других нет, сегодня может, а завтра нет и т. д. Таковы, напр., соотношения слов «месяц»=луна и «месяц»=1/12 года, «язык»=мускулистый орган во рту и «язык»=система знаков мысли и т. д. Если и можно наблюдать это *на себе* в определенный момент речи (хотя и это чрезвычайно трудно), то решить этот вопрос для всего языка, т.—е. для гипотетического *«среднего»* говорящего субъекта, представляет совершенно невозможным. Аналогичные затруднения

представляются при отделении друг от друга слов, сходных по корню (или основе) и не сходных по формальным частям. «Стол», «стола», «столу» и т. д., «иду», «идешь», «идет» и т. д., «светло» — «светлее», «труба» — «трубка» — «трубочка», что это, «слова» или группы слов, очень похожих друг на друга? При определении слова ученые обыкновенно не устанавливают тождества этих отрезков, а в то же время в морфологии единодушно поступают так: *формы склонения и спряжения и формы изменения в роде прилагательных* относят к *словоизменению* (**Wortbiegung, Wortflexion**), а все остальные формы к *словообразованию* (**Wortbildung**). Следовательно: «лиса», «лисы», «лисе» и т. д. признаются *изменениями одного и того же слова,*

а «лиса», «лисица» двумя разными словами, только *образованными* одно от другого. Условность такой терминологии, объясняющейся, по нашему мнению, только античной традицией, показана в статье «Лексема» (см. это слово), а тут заметим только, что даже приняв это разделение, мы наталкиваемся на невероятные трудности. Дело в том, что сами понятия «склонения» и «спряжения» никогда не были точно определены, а взяты прямо из традиции. Есть ли, напр., спряжение только изменение по лицам и числам или и по временам, наклонениям, залогам? Так как в древних языках все эти формы образовывались помимо суффиксов всегда и флексиями, то они образовывали там одну сложную систему, которая и была воспринята, как система «словоизменения». Но в новых языках те же формы часто образуются только суффиксами (напр., русское прошедшее время: *любила*, *любило*, *любили*) или вообще явно не входят в систему спряжения (напр., наш возвратный залог). Если понимать «словоизменение» и «словообразование» *традиционно*, то получается такой, напр., абсурд, что французские **je parle** и **je parlais** одно «слово» в разных изменениях, а русские «говорю» — «говорил» — разные слова. Если же понимать формы «словообразования» и «словоизменения» с их *внутренней* стороны, т.—е. как формы синтаксические и несинтаксические (см. синтаксис),

то затруднение получается еще большее, т. к. провести границу между теми и другими не так—то легко, и ученые до сих пор о многих формах спорят, синтаксические они или несинтаксические (напр., время и наклонение глагола).

В нижеследующем мы позволим себе высказать только одно основное соображение, существенно видоизменяющее самую постановку вопроса.

Нам кажется, что для того, чтоб расчистить почву для дальнейших исследований, необходимо раз навсегда покончить с традиционным употреблением термина «слово» в 2—х *совершенно различных смыслах*: в смысле отдельного психо—физиологического *акта* членения речи и в смысле ассоциативной группы представлений, обособившейся в уме говорящего в результате этого членения. Возьмем простейший житейский случай: через комнату прошло 3 человека, а через некоторое время еще три. Сколько человек прошло всего через комнату? — 6. Теперь представим себе, что во второй тройке был человек, уже проходивший перед этим в первой тройке. Сколько человек прошло при этом через комнату? *Ответ*

невозможен, пока мы не определим, что мы разумеем в нашем вопросе под словом «человек». С точки зрения полотера прошло 6 человек (следы 12—ти ног), с точки зрения человека, следящего за голосованием (если это было голосование), прошло 5 человек (5 голосов), с точки зрения Гераклитовской философии прошло 6 человек (он сказал бы, что один и тот же человек не может дважды пройти через одну и ту же комнату), с точки зрения Платоновской — 5 (5 «идей» или 5 «сущностей») и т. д. Даже и биолог не может дать безоговорочного ответа на вопрос, потому что в *количественном* смысле несомненно прошло 6 отдельных человеческих особей, а в *качественном* только 5. Совершенно то же и со словами. В каждом из сочетаний: «я пришел домой» и «мы поехали домой» по 3 слова, а в сумме выходит то 5, то 6, смотря по тому, что понимать под словом «слово». Любопытно, что в фонетике эта путаница уже давно устранена введением принятого теперь почти всеми термина

«фонема». В слове «колокол» напр., (произн. **колэкэл**) имеется 7 отдельных звуков, но всего 4 фонемы (к, о, *л*, э). В настоящих строках мы решительно вводим то же различение и в лексикологию, обозначая эти два понятия, как слово—член и слово—тип. Только первое из этих понятий заслуживает названия «отдельного слова» (см. особую статью под этим заголовком), 2—е же очевидно есть не слово, а группа слов, которую во избежание недоразумений лучше всего назвать особым именем. По аналогии с «фонемой» мы предлагаем термин «лексема» и посвящаем этому понятию особую статью (см. это слово).

Само собой разумеется, что единого определения для этих 2—х совершенно разнородных понятий быть не может, и задача определения «слова» таким образом раздваивается.

А. Пешковский.

СЛОВО ОТДЕЛЬНОЕ — один из важнейших членов нашей речи. Для определения этого понятия мы прежде всего должны определить более общее понятие *члена* речи. Под «членом» мы будем разуметь всякую языковую единицу, выделяемую сознанием в процессе речи путем противопоставления ее тому, что следует за ней, или тому, что предшевствует ей, или и тому, и другому. Само собой разумеется, что эти единицы существуют в уме говорящих не только в момент речи, но потенциально и во всякое другое время, т.—е. привычное отношение всякой единицы к предыдущему и к последующему отложилось в сознании путем ассоциации тоже, как особый тип связи. Но это именно *тип связи*, а не тип

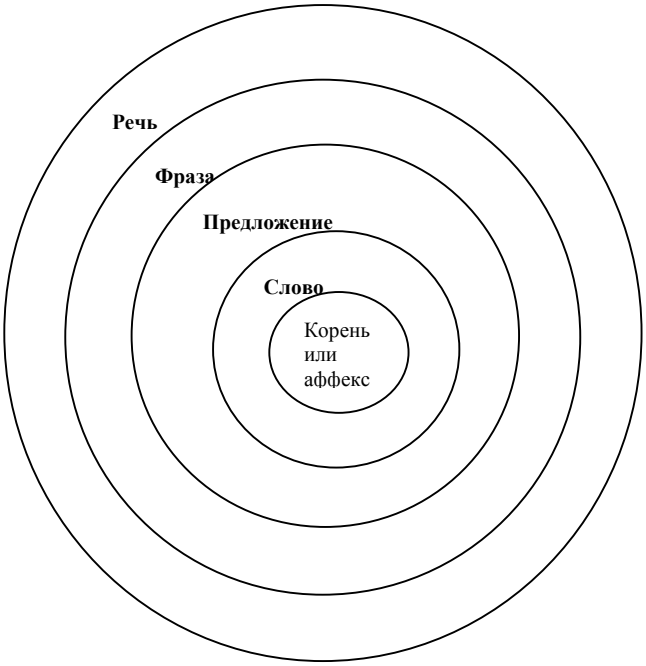
обособившихся из связи элементов. Яснее всего это будет видно на простейших элементах речи — на звуках. Звук *к*, как *фонема*, т.—е. как «звук—тип», будет ассоциироваться прежде всего со всеми другими *к*, встречающимися в речи, затем более слабой связью будет связано с другими задненебными (г, х), другими взрывными (г, б, д, т, п) и т. д., наконец, еще более отдаленной связью с другими согласными вообще. Звук же *к*, как «звук—член» будет ассоциироваться прежде всего со всеми *гласными* и притом

824

прежде всего с гласными, стоящими *после* этого *к*, потому что без такого гласного его даже и произнести невозможно; более слабой связью он будет связан с предшествующим гласным, еще более слабой связью с теми немногими согласными, с которыми он сталкивается в речи (напр., *с*, *р*, *л*, *н*, как раз преимущественно те, с которыми он не связан, как тип). Подобным же образом, отрезок «любит», как тип, будет связан с отрезками разных *сходных* категорий (словарно: ухаживает, заботится, лелеет, ревнует, ненавидит, ругает и т. д., грамматически: любишь, люблю, любовь, влюблен и т. д., сидит, горит, читает, пишет и т. д.), а, как член, будет связан только с *несходными* категориями предыдущего и последующего (словарно: с названиями всех существ, которые способны любить, с названиями всех предметов, которые могут вызывать любовь и т. д., грамматически: с окончаниями *именительного падежа* предшествующего существительного, *винительного* падежа последующего существительного и т. д.). Все «члены» речи мы разделим на 2 принципиально различные категории: на «*значащие*» и «*незначащие*». Незначащими будут *звук*, *слог* и *такт* (ритмическое объединение слогов от ударения к ударению, рассекающее слова

825

на части), а значащими все остальные (значащая часть слова, словосочетание, предложение, сочетание предложений и т. д.). Условимся называть *значащие* члены *синтагмами* (термин, обычно употребляемый в несколько ином смысле). Тогда мы получим следующую схему речи с ее основными *синтагмами* в порядке убывающей сложности:



Мы говорим, про «основные» синтагмы, так как существуют и промежуточные типы (обособленные группы предложений во фразе, обособленные группы слов в предложении), которых мы здесь не станем касаться. Понятия «фразы» и «предложения» определяются в другом месте книги (см. «предложение»), куда мы и отсылаем читателя. Здесь, в связи с определением «слова», должен быть прежде всего решен общий вопрос: в каком порядке определять синтагмы, в порядке *убывающей* или *возрастающей* сложности, т.—е. определять ли, напр., «предложение» посредством «слова» или, наоборот, «слово» посредством «предложения» и т. д. До сих пор определение происходило не в том и не в другом порядке, а просто все определения тянулись к «слову» («часть» слова посредством «слова», «предложение» тоже посредством «слова», а само «слово» или никак, или очень недостаточно). Ясно, что только один

из этих двух порядков возможен, и здесь нам предстоит выбрать один из них. Так как синтагмы есть значащие члены, то, очевидно, порядок определения должен соответствовать порядку внутреннего членения речи—мысли. Примыкая во взглядах на этот предмет всецело к идеям Вундта и Морриса (**E. P. Morris, «On pinciples and methods in latin synlax», New—York, 1902**) и считая, что внешнее членение речи не есть результат *сложения* представлений, а есть наоборот результат *расчленения* первоначального цельного «зародыша» мысли, мы должны, очевидно, определять в порядке *убывающей* сложности. Следовательно, «слово» должно определиться из «предложения». Далее, 2—й вопрос, который уже прямо подведет нас к

делу, будет следующий: отличается ли «слово», как синтагма, чем—нибудь *существенным* от соседней высшей синтагмы (предложения) и от соседней низшей (корень или аффикс), или не отличается? Если бы отличия никакого не было, то определение оказалось бы чрезвычайно простым: «слово» есть синтагма такой—то степени. Если бы отличие нашлось, его необходимо было бы включить в определение. Для решения этого основного вопроса необходимо прежде всего *совершенно отрешиться от письменной традиции* и представить себе, что мы не знаем, на что распадается предложение. Тогда, мне кажется, обнаружатся следующие три разнородных единицы, на которые оно может распадаться:

1) Отрезки предложения, *имеющие собственное ударение* (выдыхательное или музыкальное — безразлично), *допускающие после себя и перед собой остановку в речи и распадающиеся сами на синтагмы меньшей величины.* Это — «словŭ в полном смысле слова и, быть может, в единственном смысле, который бы ему следовало придавать. И если мы к *ним* применим вопрос, поставленный выше, о сущности разницы между синтагмами разных степеней, то ответ получается чрезвычайно легкий и быстрый: между ними и синтагмами следующей степени (частями слов), очевидно, есть существенная разница, и она состоит именно в том, что «часть» слова не имеет *ни одного*

827

из тех признаков, которые только что перечислены: не имеет своего ударения, не допускает после себя и перед собой паузы, и не делится дальше на значащие части. Таким образом, здесь при переходе от *такого* «слова» к «части» слова, приходится констатировать, действительно, резкий скачок в отличие от всех предыдущих звеньев нашей концентрической схемы (см. «предложение»), и осознанием этого скачка и следует объяснять введение деления на слова в письменность. Этот скачок делается особенно ясен, если обозреть всю схему синтаксического и ритмического дробления речи. На *высших* ступенях ее (фраза, группа предложений, предложение, группа слов) синтаксическое и ритмическое дробление в общем и в целом сливаются. В *слове начинается* расхождение: словосочетания синтаксически делятся на слова, а ритмически на такты, которые не во всем совпадают со словами (только общая ударяемая верхушка и *возможность* для слова быть тактом). Наконец *после* «слова» происходит уже *полный* разрыв: синтаксически слова делятся на корни и аффиксы, а ритмически на слоги и звуки, и между тем и другим делением нет уже *никакого* соотношения.

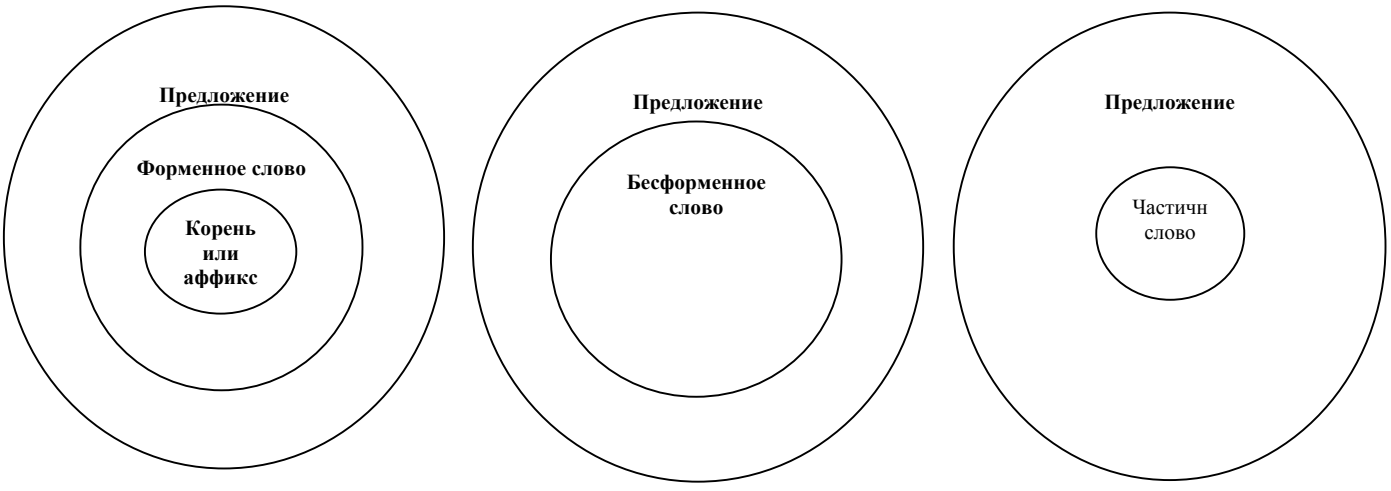
Таким образом «слово» в этом его *собственном* значении есть действительно, великий рубеж, *на котором смысл порывает с ритмом*.

2) Отрезки предложения, *имеющие собственное ударение и допускающие перед собой и после себя остановку, но не распадающиеся на синтагмы меньшей величины.* Это так наз. «бесформенные» полные слова («вчера», «здесь», «какаду» и т. д.). Они тоже *существенно* отличаются от «частей» слова, но уже только 2—мя признаками, как видно из определения.

3) Отрезки предложения, *не имеющие ни одного из перечисленных выше признаков, но и не составляющие частей тех «слов», которые определены в п. I.* Дело идет, как читатель, конечно, уже догадывается, о так наз. *частичных* словах: предлогах, союзах, отрицаниях и т. д. (в немецком сюда же относится и член, во французском — и член и такие «слова», как **je, tu, il, me, te, le** и т. д.). Это самая трудная и спорная группа.

828

Отличаются ли они хоть чем нибудь от частей слов? Только одним: не существует тех «слов», к которым бы они составляли части. Это члены, *совершенно* аналогичные частям слов, но как бы *рассыпанные* между цельными словами. Отсюда и их синтаксическое значение, как таких синтагм, на которые *непосредственно* распадается предложение. Отсюда и их раздельное начертание: их *не с чем* писать слитно. Все это может быть представлено следующей схемой:



Определение «слова», очевидно, и «будет зависеть от того, какие из этих категорий мы будем называть

829

«словами». Если только 1—ую, то определение дано выше в п. I. Если 1—ую и 2—ую вместе, то это определение на один признак убавится (только

ударение и возможность паузы). Если все три вместе, то определение примет тот вид, о котором было уже сказано: «слово» есть синтагма такой—то степени, т. к. третья категория по *существу* от синтагм соседних степеней не разнится. В сущности, следовало бы иметь 3 разных термина для каждой из этих категорий и, сверх того, термин для первых 2—х, взятых вместе, термин для второй и третьей, взятых вместе, и термин для всех трех. Но традиция дала нам вместо шести терминов один — *«слово»*.

А. Пешковский.

СЛОВОИЗМЕНЕНИЕ. Такое изменение отдельного слова, которое, не меняя его реального значения, вносит известные различия в обозначаемые формой слова отношения его к речи. Сюда относятся все формы сказуемости глагола, а из собственно синтаксических форм те, которые обозначают лишь частичные различия в обозначенном основой отношении их к другим словам словосочетания; таковы 1. падежные формы существительных, 2. формы рода, числа и падежей прилагательных, 3. формы рода и числа прилагательных в предикативной (краткой) форме и глаголов в прош. врем. и условном наклонении, 4. формы лица глаголов. Остальные синтаксические формы (см.) отдельных слов и формы несинтаксические не являются формами словоизменения.

Н. Д.

СЛОВООБРАЗОВАНИЕ. Способ образования слов, показывающий, что слово, образованное по этому способу, представляет известные отличия в значении от других слов с той же основой независимо от словосочетаний, в которых они находятся. В формах С. различаются по значению: а) формы, обозначающие различия в известном изменяющемся признаке этих слов, наприм., в качестве, количестве, размере и др. свойствах предмета мысли, обозначенного основой слова; сюда относятся формы числа существительных: волк — волки и пр., формы с уменьшительным, увеличительным,

ласкательным, презрительным и т. п. значениями и без этих значений: дом—домик—домище, старик—старичок—старикашка, белый—беленький, большой—большущий, полно—полнехонько и др., степени сравнения: тепло—теплее, формы вида и залога глагола: списать—списывать, колоть—кольнуть, ходить—хаживать, запасать—запасаться и пр.; б) формы, обозначающие отдельные предметы мысли, как находящиеся в известном

отношении к другим предметам мысли, обозначенным словами с той же основой, но другой словообразовательной формой: писать—пишущий—писатель—писание, стол—столяр—столовый и пр. К формам С. относятся и синтаксические формы неизменяемых слов: наречий, деепричастий и инфинитивов, не являющихся формой словоизменения (см.).

Н. Д.

СЛОВОСОЧЕТАНИЕ. Сочетание двух или более полных (т.—е. не частичных) слов с относящимися к ним частичными словами или без них в речи, являющееся по значению одним целым. С. может представлять само по себе законченное и по форме, и по значению целое, напр.: *он болен, я хочу спать* и т. п., или являться частью другого С.: напр. в С. *сегодня весь день идет дождь* сочетания слов *весь день* и *идет дождь* сами по себе тоже являются С., но взятое оттуда же сочетание слов *сегодня весь* не представляет С. (хотя в другом контексте и эти слова могли бы составлять С.), п. ч. слова *сегодня* и *весь* здесь не объединяются по смыслу в одно целое. Для того, чтобы выразить связь между словами в С. и обозначить отношение этой связи к мысли говорящего, пользуются различными способами обозначения отношения слов, входящих в С., друг к другу и к мысли говорящего, которые и делают такое сочетание слов С—ем. Эти способы называются формами С. или *синтаксическими формами* (см.).

Н. Д.

СЛОВОРАЗДЕЛ, слор, междусловесный перерыв, малая цезура — есть перерыв в стихе между двумя словами. Это обозначение во многом очень и очень условно, так как эксперимент со специальными аппаратами

показывает, что нередко звук между отдельными словами совершенно не прерывается. Понятие это введено А. Белым для объяснения различия между формами таких междусловесных пауз или, как он сам писал, — паузных форм. Фактически дело сводится к изучению количества неударных слогов между двумя ударными и того места, на которое приходится перерыв между словами, из которых одно несет первое ударение и следующее второе, заключающее рассматриваемую систему. Ритмически, в случае полуударений, слоры имеют некоторое значение, так как количество неударных слогов за ударными и положение полуударения меняют интенсивность неударных слогов, а также интонационных пауз, следующих за ударениями. Можно сказать, что в общем слор относится, главным образом, к субъективному ритму, когда он активен вообще, что не всегда

бывает. Слоры правильных стоп, не имеющих пблуударений (ускорений), бывают, как это естественно, двух родов: после ударного слога (в хореической схеме), то—есть мужские слоры или, по терминологии Белого, формы «а», и после неударного слога, женские, формы «в». Разница между этими двумя слорами почти не ощущается ухом. В случае полуударения (ускорения, пиррихия) дело меняется. Тогда мы имеем схему:

–∪–∪–

Эта схема может иметь следующие слоры:

1) **мужской слор, формы «А»** . . . . . –|∪∪∪–
2) **женский слор, формы «В»** . . . . . –∪|∪∪–
3) **дактилитический слор, формы «С»** . . . –∪∪|∪–
4) **гипердактилический слор, формы «D»** . –∪∪∪–

В этих схемах значок «—» означает неударный слог, значок «—|—» ударный, значок «∪» слог, на который попадает полуударение, т.—е. слог, на котором имеется лишь метрикоритмическое ударение и отсутствует лексикологическое. Характеры этих слоров таковы: форма «А» дает самое сильное ударение для предшествующего (первого в системе) ударного, так как перерыв

следует непосредственно за ним, и тогда слор совпадает с интонационной паузой, напр.:

Свои уста... оторвала.

Слор типа «С», где полуударение падает на последний слог первого слова, для русского слова обычно дает совпадение второстепенного лексикологического ударения с метрическим, дает некоторое подобие метрико—лексикологическому, т.—е. нормально—стиховому ударению, например:

В уста замер...шие... мои

нечто сходное двум интонационным разрывам.

Слор типа «D» малоупотребителен, он сильно заглушает полуударение и произносится труднее других:

И сердце тре...петное вынул,

первое ударение в этом случае усиливается.

Слор типа «В» наиболее употребительный и наиболее выразителен, это, так сказать, рядовой слор, нормальное полуударение:

И жар неволь...ный умиленья.

Употребляемость слоров в русском стихе такова: у Пушкина в «Евгении Онегине» на сто строк встречаем пиррихических (или больших, в отличие от малых, метрических) слоров:

	Формы слоров.				
	A	B	C	D	Всего.
На 1 стопе.	14,45	4,83	0,32	0,0	19,60
-"-"-2-"-"-	0,32	2,18	2,17	0,0	4,67
-"-"-3-"-"-	5,27	2,90	27,17	1,41	62,73
Всего	20,04	35,91	26,66	1,41	87,02

Из этой таблички видно, что чаще всего употребляется слор «B», за ним идет «C», далее «A» и, наконец, «D». На самом деле, слор «A» употребляется много реже, чем то показывает табличка, так как ускорение на первой стопе всегда (условно, по традиции Белого) означается слором «A». Запись строки для разбора и подсчета делается следующим образом:

833

В уста замершие мои
а — С —

где маленькое «а» означает метрический слор на первой стопе, черточки условно означают стопы без слоров и прописное «С» — пиррихический дактилический слор. Рядом означается № типа строки (их не так много, несколько более 60 употребительных) и рифменная пауза — женская или мужская. Последнее существенно потому, что опыт показывает, что при женской рифме количество слоров «C» и «D» несколько увеличивается. Употребляемость слоров значительно меняется у различных поэтов и даже у одного и того же автора в различные годы его деятельности. Например, молодой Пушкин и Пушкин перед концом своей деятельности:

	A	B	C	D	Всего
«Кольна»	4,36	45,15	22,22	—	71,73
«Медный Всадник»	20,64	32,26	27,74	0,87	81,51
Ломоносов	12,33	38,33	29,33	1,00	80,99
Державин	17,37	28,30	22,49	1,44	96,60

Но, конечно, много разительнее сопоставление количества больших слоров по стопам, что, впрочем, скорее относится к учению об ускорениях. Это сопоставление характеризует Пушкинское возвращение к диподии (см. Стихосложение).

Слоры «хорея» дают более однообразную картину. Слоры трехдольника в метре, очевидно, дают «a», «b» и «c», в случае ускорения (трибрахия), получаем схему:

–∪∪⏑∪∪–

которая дает слоры:

A –|∪∪∪∪∪–
B –∪|∪∪∪∪–
C –∪∪|⏑∪∪–
D –∪∪∪|∪∪–
E –∪∪⏑∪|∪–
F –∪∪⏑∪∪|–

Но трибрахий вообще очень редок, есть отдельные примеры у Некрасова («Я, душа моя, славянофил» и еще два—три случая), они много чаще у футуристов, главным образом у Пастернака, который их употребляет в четырехстопном трехдольнике; вот очень изящный трибрахий его формы «A» (как это

часто бывает, смягченный полуударной анакрусой).

Нынче в Спасском с дороги
бре венчатый домик
Видит, галлюцинируя, та же
тоска

Запись слоров (а с ней и весь метод Белого) иногда представляет неодолимые трудности, ибо нередко невозможно решить, является ли данная строка строкой с ускорением или без него, односложные же слова часто путают слор. Это создает необходимость презумпции, которая неизбежно сказывается на статистике: исследователь получает то, что он хотел получить. Это тем легче, что большое количество ускорений Белый считал признаком «хорошего ритма» (совершенно неосновательно, разумеется), и поэтому создалась тенденция искать ускорений. Сверх того, исследователю, конечно, лестно раздобыть редкую форму. Учение о слорах и ускорениях может быть лишь дополнительной дисциплиной к учению о ритме стиха, а такое должно опираться на акустический эксперимент (работы П. Веррье, Ландри, Руссело, Скрипчюра и др.).

С. П. Бобров.

СЛОГ — звук или сочетание звуков, произнесенные отдельным напором выдыхаемого воздуха. Звуки в процессе речи не одинаковы по силе выдыхания и звучности. И выдыхание и голос при говореньи то усиливаются, то ослабевают, и таким образом речь как бы распадается на волны выдыхания и звучности, представляющие промежутки между моментами наибольшего ослабления выдыхания или звучности с одним моментом наибольшей силы; такие промежутки и называются С. Сила выдыхания (громкость) и звучность (сила голоса) обыкновенно совпадают. С. может состоять из одного звука (так, наше «ау» распадается на 2 С., каждый в один звук, п. ч. посередине между *а* и *у* в этом слове происходит ослабление звучности, а затем голос опять усиливается, но можно произнести — и так в б. ч. языков и бывает — сочетание *ау* в один С.) и из нескольких звуков; в последнем случае наиболее сильный или звучный звук слова наз. *слоговым*, а остальные *неслоговыми*

в сочетании согласных звуков с гласным в нормальных условиях слоговым является гласный, как наиболее звучный, а неслоговыми согласные, но при ослаблении звучности гласного последний может стать неслоговым, если рядом с ним стоит сонорный (см.) согласный звук, делающийся в таком случае слоговым; в сочетании несонорных согласных звуков с сонорными последние могут стать слоговыми; таково, напр., в русском яз. *р* в словах об*о*р*о*тень, в теат*р*ах при произнесении их без гласных звуков по соседству с *р* и др.; при сочетании двух или более гласных звуков один из них является слоговым, а другие могут стать неслоговыми, причем обычно в таких случаях неслоговыми являются гласные более высокого подъема (см. Гласные); поэтому из гласных звуков чаще всего бывают неслоговыми *и* и *у*. В русском яз. из гласных в неслоговом употреблении встречается только *и* (буква *й*): дай, рой. Из согласных в русском яз. слоговыми могут быть сонорные согласные, но только в безударных С. вследствие утраты соседних гласных (примеры выше). Реже встречаются слоговые шумные: кош*ч*ка, и т. п. Грамматическое правило, что в каждом русском слове столько слогов, сколько в его письменной передаче гласных букв, не считая *й*, в большинстве случаев верно, п. ч. под ударением слоговыми в русском яз. могут быть только гласные, а без ударения согласные могут стать слоговыми только вследствие утраты гласных звуков, которые продолжают обозначаться на письме гласными буквами. С. делятся на *открытые*, оканчивающиеся на слоговой звук: до—ма, зна—ю, в сербск. яз. бр—до «гора» (все слоги — открытые), и *закрытые*, оканчивающиеся на неслоговой звук: дом, дай,

двор—ник, чай—ник, немец, blau «синий» (все слоги закрытые). При стечении в слове или словосочетании нескольких С. граница между двумя С. или *слогораздел* находится а) если между двумя слоговыми звуками — один краткий неслоговой звук, то перед этим звуком: тра—ва, мо—я, и т. о. первый из них является открытым, б) если — один долгий неслоговой звук, то посередине его: мас—са и пр., в) если — несколько согласных звуков,

перед этой группой или в середине ее, в разных языках и при стечении разных звуков различно; часто границу указать трудно или невозможно.

Н. Д.

СЛОЖНОЕ ПРЕДЛОЖЕНИЕ. Сложное словосочетание, обозначенное интонацией, как законченное целое, и состоящее из двух или более предложений, т.—е. словосочетаний с формой сказуемости, связанных друг с другом теми или другими формальными признаками (союзами, относительными словами, помещением одного предложения между членами другого предложения, интонацией, порядком слов и др.). В виду неудовлетворительности этого термина были попытки заменить его другими: «синтаксическое целое» (Овсянико—Куликовский), «сказ» (Пешковский), «фраза» (Гипиус). Впрочем, все названные лица объединяли под этими терминами как т. н. С. П., так и несложные предложения, когда они являются в речи не связанными формально с другими предложениями.

Н. Д.

СЛОР — см. Словораздел.

СМЕХ — психофизиологическое явление, лежащее в основе комизма и определяемых им литературных эффектов от просто смешного, забавного, до сатиры и комедии. Природа смеха и связанных с ним литературных явлений до сих пор представляется недостаточно уясненною. Наиболее близкими к существу дела можно считать положения о природе смеха в жизни и литературе, развитые в работе Г. Бергсона: «Смех в жизни и на сцене» (СПБ. 1900), и согласующиеся в целом и частностях с обширными кругами явлений комического.

Смех — явление, свойственное исключительно человеку. Следовательно, смех как—то непосредственно связан с тем, что более всего отличает от животных человека, с его рассуждающим интеллектом. В то же время смех, начиная с улыбки, есть выражение какой—то жизненной радости, чувствуемой, и в той или иной мере осознанной. В смехе есть также

некоторые элементы, утверждающие какое—то превосходство того, кто смеется, над тем, что вызывает смех, забаву над

837

собой, осмеяние. Смех есть явление по преимуществу социальное; он доставляет человеку наибольшую долю удовольствия, когда разделен с кем—либо, в действительном общем заразительном смехе, напр., при представлении забавных сцен в театре или по крайней мере в воображении — при чтении комического произведения, напр., мы воображаем себе смеющегося автора и т. п.

Ни мертвая природа, ни живая, без отношения к человеку, не возбуждает ни в каких случаях смеха; здесь забавны могут быть только редкие примеры игры случайности, напомнивших нам неожиданно мир человека (какая—нибудь скала, оказавшаяся неожиданно живым подобием уродливого лица или прыжки и движения животного, неожиданно напомнившие ухватки человека (цирковые эффекты животных, изображающих людей и т. п.). По остроумному объяснению Бергсона, наш смех есть выражение радости нашего осознанного бытия, той радости жизни как бы себялюбивой, которая невольно вспыхивает в нас, когда перед нами является нечто, свидетельствующее, что пред нами живая и полная жизнь была только что нарушена вторжением в эту жизнь какого—либо мертвого, косного, механического, автоматического начала. Сказавшись в человеческом существе или обществе, это чуждое жизни начало как—то умалило сейчас его жизненность. Мы это ощутили и на миг радуемся, что это умаление собственно нас не коснулось, что мы оказались выше его, и это себялюбивое удовольствие мы выражаем смехом. Таким образом смех есть знак удовольствия от почувствованного нами своего превосходства над враждебным живому мертвым или косным началом. В этом легко убедиться, если проследить простейшие примеры комических эффектов — напр., от неожиданного забавного падения человека, которому это не повредило — продолжая более сложными эффектами, и кончая самыми тонкими и глубокими. Во всех явлениях смеха первенствующую роль играет именно это вторжение в жизнь чего—то косного. Поэтому и в основе всякой общественной сатиры лежат явления борьбы живой жизни с некоторою косностью и

838

механичностью, излишнею устойчивостью общественного уклада; явления борьбы индивидуальной жизни против привычек и устойчивых обычаев.

Смех следовательно является самозащитой общественных групп от их омертвения.

Смешны противоречия жизненности разной степени в людях и обществе (например, проказливая молодость и размеренное однообразие привычек стариковства и т. п.) или противоречия жизненности между людьми различных общественных групп (комизм, напр., барина, аристократа в сопоставлении его с трудовым людом в обстановке его привычного и гармонически идущего труда, а иногда и наоборот). То же подтверждается таким простейшим примером комического, как изображение живыми людьми механических фигур: принцип этого смехотворного противоречия объясняет, почему бывает так комична и вызывает смех всякая механизация жизни, ее регламентация и бюрократизация и т. д. и т. п. Против механизации живой органической жизни в смехе восстает все наше живое сознание. Но смех легко и часто гаснет. Над страшным непосредственно — смеяться трудно. Уродство вмешательства в живую жизнь косных и механических начал иногда приобретает пугающий характер, и мы боимся тогда победы этих начал над жизнью: во многих подобных случаях смех делается болезненным, истерическим и выражает не торжество человека над мертвым и косным, а трагический его ужас пред смертью, побеждающей живое («Мертвые Души» Гоголя, «Игрушечного дела люди» у Салтыкова, бездушные обыватели Чехова). Так мы, напр., болезненно воспринимаем некоторые эффекты пугающего смеха Гоголя (конец «Ревизора», некоторые страницы «Мертвых Душ») или смеха Салтыкова. Так начавшись с легкого, с усмешки, от жизнерадостно действующего — забавного, смех переходит иногда в свою прямую противоположность, к горьким слезам о гибели жизни. С этими особенностями связано и явление разложения смеха у многих сатириков и юмористов: у них в конце концов раскрывается нередко мрачное, вовсе не жизнерадостное созерцание. Известен

классический анекдот о мрачном Полишинеле. Примеры: — Свифт, наш Гоголь, Глеб Успенский, Чехов, Салтыков. Разложение смеха у чистых юмористов связано с особенностью юмора (см. это слово), как настроения человеческой души, которое не только осмеивает ниже стоящий мир смехотворного, но и чувствует свое собственное тесное и теплое родство с ним; юмор нетолько обличает, как чистая рассудочная сатира, но и болеет за мир и людей, среда которых схватывает и чувствует достойные осмеяния элементы мертвого, косного и механического. Отсюда у юмористов, с

отличающего их складкой живой чувствительности, особая легкость перехода к плачу о людях. Угасание смеха у смехотворцев иного склада, у чистых сатириков, у которых преобладает рассудочное превосходство ума над глупой механической жизнью, переходит не в плач, а в пророческое обличение и негодование; под ударами сатирического бича люди уже не смеются (эффекты убийственно мрачной сатиры Свифта на человечество или сатиры Салтыкова, о которых передает Тургенев, что при чтении его очерков в обществе люди иногда не смеялись уже, а корчились в какой—то тягостной, мучительной судороге).

Смех в русской литературе освещен исследователями ее пока очень недостаточно. Русский смех то склоняется к светлому юмору (Пушкин, Гоголь, Островский, Глеб Успенский, Чехов), но так же и к жесткой сатире (Салтыков), при чем у нас ярко обрисовалось в истории юмора и сатиры вышеуказанное явление — разложение смеха у смехотворцев, что особенно сильно у Гоголя, Гл. Успенского, Чехова. Русский юмор окрашен также элементами малороссийского юмора — Гоголь и южанин Чехов и т. д. Каррикатура и летучая сатира и юмористика журналов не получили у нас, в связи с политическим гнетом (смех пуглив), достаточного развития, хотя моментами играли в литературе значительную роль (юмористика XVIII века, «Свисток» и «Искра» в 50—60—е г.г., вспышка политической сатиры после 1905 г.).

В. Чешихин—Ветринский.

840

СМЕШАННЫЕ ГОВОРЫ. См. Переходные говоры.

СМЫЧНЫЕ согласные. То же, что *взрывные*.

СМЯГЧЕНИЕ См. Палатализация.

СОБСТВЕННЫЕ ИМЕНА. См. Нарицательные имена.

СОГЛАСНЫЕ. Звуки, характерным признаком которых является немузыкальный шум, производимый сближением органов произношения (С. *фрикативные*, см.) или разрывом тесно сомкнутых органов произношения под напором выдыхаемого воздух (С. *взрывные*, см.). При произношении С. голос может участвовать или отсутствовать. В случае преобладания голоса перед шумом, чтл получается в том случае, если полость рта, несмотря на сближение органов речи, или полость носа достаточно открыты, чтобы служить голосу резонатором, образуются

сонорные С. звуки (см.), т.—е. *плавные* (см.) и *носовые* (см.), в остальных случаях — *шумные* (см.). Шумные звуки в свою очередь делятся на *звонкие* (см.), образуемые с участием голоса, и *глухие* (см.), образуемые без участия голоса, отсутствие которого обыкновенно возмещается более энергичной артикуляцией органов произношения. По участию тех или других органов произношения *с.* можно делить на *гортанные* (см.), *язычнонебные* (см.) и *губные* (см.), а язычнонебные — на звуки *корональной* артикуляции, образуемые поднятием кончика языка к небу (сюда относятся т. н. зубные или нёбнозубные — см. твердые), *корональнo—дорсальной*, образуемые поднятием кончика и передней части спинки языка к нёбу (сюда относятся т. н. мягкие зубные) и *дорсальной* артикуляции, образуемые поднятием спинки языка к нёбу (С. средненёбные и задненёбные) или, по месту поднятия языка, на нёбнозубные или зубные (см.), средненёбные (см.) и задненёбные (см.). См. также *Л*атеральные и Фаукальные звуки.

Н. Д.

СОГЛАСОВАНИЕ. Форма словосочетания, состоящая в том, что прилагательное или спрягаемый глагол

по форме применяются к существительному. В русском языке различают следующие виды С.: 1. С. прилагательного в аттрибутивной (см.) форме с существительным в роде (см.), числе (см.) и падеже (см.), 2. С. прилагательного в краткой (предикативной, см.) форме и спрягаемого глагола в прошедшем врем. и условном накл. с существительным в именительном падеже (подлежащим) в роде и числе, 3. С. спрягаемого глагола в наст. и будущ. врем. и повелит. накл. с подлежащим в лице и числе. Первые два случая С. представляют *применение к форме существительного*, хотя бы и несинтаксической (см. Синтаксическая форма), как С. в роде и числе. Правда, род существительных не всегда обозначен формой, но в тех случаях, когда он обозначен формой, формы рода прилагательных вполне соответствуют роду тех существительных, которые имеют одинаковую с ними форму, ср. худой и портной, отцов и Тамбов, худая и запятая, худое и жаркое. В 3—м случае применения к форме не имеется: существительные не имеют даже несинтаксической формы лица; личные местоимения 1—го и 2—го лица — отдельные слова, а остальные существительные лица вовсе не обозначают; формы числа в личных формах глагола совершенно несходны с формами числа существительных и иногда даже не совпадают по употреблению (в некоторых языках, м. пр. в

древнерусском и в русских народных говорах встречаются случаи употребления множ. ч. глаголов при существительных собирательных в единств. ч.); кроме того, формы лица и числа глаголов даже и не требуют при себе непременно подлежащего, с которым эти глаголы согласуются. Поэтому удобнее термин С. оставить только для первых двух случаев (С. в роде, числе и падеже и С. в роде и числе).

Н. Д.

СОНЕТ — лирическое стихотворение, состоящее из четырнадцати стихов, построенных и расположенных в особом порядке. Строгая форма, требующая исполнения многих условий. Пишется сонет преимущественно ямбом — пятистопным или шестистопным; реже употребляется четырехстопный ямб.

842

14 стихов сонета группируются в два четверостишия и в два трехстишия (терцета). В двух четверостишиях, — в первой половине сонета, — как общее правило, должны быть две рифмы: одна женская, другая мужская. В двух трехстишиях второй половины сонета другие рифмы, которых может быть и две, и три. Примеры схем более употребительного расположения рифм таковы:

1) **abba, abba, ccd, ede**
2) **abba, abba, cdc, dee**
3) **abba, abba, cdd, ccd**
4) **abab, abab, cdc, cdc**
5) **abab, abba ccd, eed,**

и т. д.

Основною и самою красивою формою для первых двух четверостиший считается «опоясанные» рифмы: **abba** повторяющиеся в каждом четверостишии. Наименее стильными считаются схемы сонетных четверостиший не с двумя, а с четырьмя рифмами. Распределение мужских и женских рифм зависит от того, с какой рифмы начат сонет. Значительно больше разнообразия предоставляется в распределении рифм (две или три по желанию) по трехстишиям. Соблюдается строго лишь правило, что если второе четверостишие кончилось мужской рифмой, то первое трехстишие должно кончиться женскою, и наоборот. Построение трехстиший следует в особенности *классическому* правилу: если четверостишия построены на *опоясанных* рифмах по повторяющейся ◎х◎м◎ **abba**, то *третий* стих *первого* терцета рифмует со *вторым* стихом *второго* терцета. Если же четверостишия

построены на перекрестных рифмах, по схеме **abab** то в терцетах общею рифмою связываются два *первые* стиха *второго* терцета, и общею рифмою соединены *последние* стихи *обоих* терцетов. Вообще же третий стих первого трехстишия рифмует или с предпоследним или с последним стихом второго терцета. Все остальные формы более или менее отступают от основной. В общем идеальною, строго классическою формою сонета является его вид: **abba abba 00d 0d0** (нулем обозначены свободные рифмы); а также форма:

abab abab 00d 00d.

843

Ряд условий ставится и звучащей стороне сонета (название от **sonnare** — звучать). Все стихи должны быть равномерны с положенным местом для цезуры. Рифма требуется наиболее совершенная. Для четверостиший одна рифма мужская, другая — женская; для трехстиший с двумя рифмами тоже самое, а с тремя — обе рифмы одного рода и одна другого. В трехстишиях должны быть иные рифмы, нежели в четверостишиях. Повторение рифм на всем протяжении сонета недопустимо. Недопустимо повторение в сонете (без особой поэтической надобности) одного и того же слова. Помимо строгого соблюдения внешней формы и указанных условий гармонии, сонет должен обладать внутренним строением, связанным с его содержанием и настроением, как законченное лирическое переживание, развитое в частях сонета и возвращающееся в последнем стихе к началу его — в первом стихе. Содержание предоставляется выбору поэта и необыкновенно разнообразно.

Особую форму представляет венок сонетов; он состоит из пятнадцати сонетов. Последний, 15—й сонет, называемый *магистралом*, связывает между собою все части «венка»; первый сонет начинается первым стихом магистрала и кончается вторым стихом магистрала; второй сонет начинается вторым стихом магистрала и кончается, третьим стихом и т. д., четырнадцатый начинается последним стихом магистрала и кончается снова первым стихом магистрала. Самый же магистрал повторяет первые стихи каждого сонета, последовательно развивающего идеи и образы магистрала. Литература об иностранном сонете весьма обширна. Указания на нее в энциклопед. словаре Брогауза и Эфрона — статья «Сонет» А. Горнфельда. На русском языке можно назвать только главу 9 книги Н. Н. Шульговского: «Теория и практика поэтического творчества».

В. Ч.

Сонет — определился как твердая форма в XIII в., в Италии. В XIII же веке из романского архитектурного стиля родился готический и в Италии был назван этим

844

именем, хотя и неправильно. Конечно, не сонет повлиял на готику, но романо—готичеекое миропонимание вылилось в соответствующие формы, наиболее могуче в архитектурные. Архитектура готическая победила романскую, в грандиозном размахе подчинила себе скульптуру, живопись, так называемые прикладные искусства. Точно и мудро копируя архитектурные достижения, поэзия откликнулась сонетом.

Понятно, что в это неповторимое время архитектурная готическая схема жила сознательно и бессознательно во всех умах. Основная эта схема (западного фасада) такова: прямоугольник, чаще удлиненный вверх и на нем по бокам два удлиненных прямоугольника башен (северной и южной), завершенные равнобедренными треугольниками шпилей — крыш, подчас как придатков (Реймский), подчас отсутствующих (Иорский), подчас весьма развитых (Кельнский).

Схема сонета: прямоугольник двух четверостиший (катрэнов), чаще по рисунку удлиненные и завершающие его тело два трехстишия (терцеты). Свойства архитектуры и поэзии таковы, что мы здание неизбежно начинаем снизу, начинаем же писать по разным причинам сверху страницы (раньше свитка, листа). Но архитектурный принцип начала и завершения настолько силен, что мы и теперь говорим: завершающая (корень верх) строка стихотворения в смысле последней, неизбежно по рисунку нижней; или эпилог — завершение романа. Этот принцип получил такую силу не от архитектуры только. И дерево, и трава растут так же. Если бы сонет рождался позже, искусственно, стилизируя архитектурную готику, он, может быть, и поместил бы терцеты вверху (в ложно понятом завершении). Но создатели сонета могли мыслить лишь логически правильно. Может быть даже, если бы сонет родился в эпоху не стиля, а стилизации, он, кроме того, что поставил бы терцеты в ложном верху, разместил бы их не один над другим, а налево и направо, проведя мысленную вертикальную линию хотя бы внутренними рифмами. Интересно, что в эпоху изживания

845

сонетной сущности появился рядом с искажениями сонета и обратный (обращенный, перевернутый) сонет, имевший терцеты вначале (вверху), катрэны (тело) в конце (внизу). Строились сонеты и с терцетами,

заканчивающимися (вниз) лишними маленькими строками, как бы подражание завершениям готических башен.

Сонетисты спорили долго и упорно о том, трактовать ли первые 8 стихов сонета как одно целое, как два, или как 4 (обязательный знак препинания, остановка, **repos** после второго и шестого стиха, иначе в середине катрэнов). В конце концов, спор поныне решен компромиссно: катрэны разъединены по законам развития темы и следовательно большими остановками (**repos**), но соединены общими рифмами. Так же и творцы архитектурной готики, споря друг с другом, создали в конце концов типичную схему фасада, с одной группой элементов, делящих на этажи, с другой противящейся этому делению. Французы, впитавшие принципы Нотр—Дам, требуют до сих пор четырех **repos** в сонете. Когда Англия, претворив в себе германо—франко—итальянскую готику, дала свою англо—готику, она уменьшила стремление вверх, дала разнохарактерность двух основных этажей и не такую полную гармонию между наружным и внутренним видом, как в южных странах. Внутренность английской готики приближается к домашнему уюту, подчас даже давая деревянную облицовку; во Франции, в Италии, чем дальше на юг, тем более внутренность собора похожа на городскую площадь. То же и с английским сонетом. С Шекспира (XVI в.) он получил явно пониженное в сравнении с Петраркой содержание, разноликое строение катрэнов (ваав, авав или наоборот). И если сонеты Данте и Петрарки таковы, что каждый камень их чувствуется со всех сторон и стены их постройки без обмана таковы же внутри, как и снаружи, то сонеты Шекспира и т. н. шекспировские, несколько пугая холодом одноликой архитектуры, успокаивают внутренним жизненным уютом. Пушкин выбрал инстинктивно англо—сонет, впитав культуры Шекспира и Байрона.

846

Первые готические сооружения с романскими традициями имели пропорции фасада в смысле отношения высоты к основанию приблизительно отвечающие принципам золотого деления. Первые великие сонетисты Данте (1265—1321) и Петрарка (1304—1374) закрепили за сонетным стихом определенную длину по количеству слогов (10—12), дающую как мера ширины по отношению к мере длины (высоты) приблизительно пропорции золотого деления. Принцип золотого деления более глубинно сказался в сонете отношением катрэнной части к терцетной (8 к 6; идеальное 8 к 5). Скоро готика стала подчеркивать свои

архитектурно—инженерные достижения не всегда на основах чистой гармонии. Иногда при постройке башни или колонны бралось задание максимальной высоты при минимальном основании. То же видим при вырождении сонета. Появляется, особенно во Франции, щегольство укороченными стихами до предельной меры — одна стопа, даже один слог; не столько поэзия, сколько преодоление трудности задания. Многие готические соборы стоят столетия с одной башней. Эта картина сначала должна была восприниматься как явная незавершенность. Но, привыкнув к однобашенным соборам, поэты стали писать сонеты с одним терцетом. Интересна аналогия между неповторимостью орнамента кросс и пр. и слов в сонете.

Сонет был жив, пока жива была готика. Нет ни одной европейской страны, где с рождения готики до ее смерти прекратилось бы хотя на десятилетие готическое строительство. И нет ни одной европейской страны, где после того, как Петрарка дал жизнь сонету, сонеты не писали хотя бы десять лет. Каждое готическое сооружение вызывало горячие долгие диспуты. Сонеты вызывали и диспуты, и турниры, и дуэли. У сонета было столько же врагов, сколько и у готики. И столько же друзей, если не считать, что по началу, конечно, было более грамотных в архитектуре и безграмотных в книжкой грамоте, потом наоборот. Умерло готическое народное мышление с ведьмами, чертями, грешниками и святыми, столь же простыми и реальными, как предметы обихода. Умер в те же сроки и сонет.

847

Интересен вопрос о сонете в России, где история не знает органически возникшей готики. Одинаково чуждые русскому духу, архитектурная готика и сонет имеют здесь различные пути. Создав много подражательных, бездушных, никакой самобытной цены не имеющих «готических» фасадов, беседок, часовен, архитектура в России все же дала настоящие ценности, могущие быть названными русской готикой; хотя бы несколько башен московского Кремля. Здесь нет рабского подражания ни в материале, ни в основных, ни во фрагментных канонах; здесь не чужой мрамор, а свой кирпич, нот ни круглых, ни стрельчатых окон с цветными стеклами и пр. и все же это настоящая национальная готика. Спорным является вопрос, много ли здесь русского гения и участвовал ли он вообще, но то факт, что это новое возникло на русской почве. Что же сделал русский сонет? Получив готовую форму, он побоялся даже дать свой материал, т. е. свою рифмовку и метрику. До сих пор никто не решился взять в сонет трехсложного метра и дактилической и гипердактилической рифмы, более

свойственных русскому языку, чем пятистопный и шестистопный ямб с женскими и мужскими окончаниями. И если уж стилизаторски подражать, то чистый ямб не годится.

Не говорю уже о более существенных деформациях, неизбежных при всякой здоровой акклиматизации. Создатели нескольких хороших образцов «русской готики» поняли простой закон, что если уж строить в каком—нибудь «стиле», то строить так, как бы выстроилось, если бы этот стиль здесь родился. Нет мрамора — есть кирпич; холод не позволяет больших окон — не надо. А русские сонетисты до сих пор строят беломраморные беседки в помещичьих садах, уменьшенные копии того, что видели в Италии. Построить же свой канон на основах канона национальной готики или того, что ей соответствовало, не достало ни силы, ни смелости.

Законы всего этого понятны. Русская светская литература начала расцветать тогда, когда начинало умирать сколько—нибудь самостоятельное русское зодчество. Тысячи западных поэтов могли

вдохновляться живыми, при них рождавшимися архитектурными памятниками и просто живой прекрасной уличной архитектурой. У нас только Феофан Прокопович, Ломоносов, Державин и те, кто с ними, видели живую русскую архитектуру. Начиная с Пушкина всем нам приходится любить вчерашний день архитектуры (если не завтрашний).

Без исторически осмысленной народной подосновы нет стиля. Нет и сонета. Есть 14 строк.

Иван Рукавишников.

СОНОРНЫЕ. Звуки, в образовании которых голос играет главную роль. С. звуки представляют музыкальные тона, различающиеся по тембру, зависящему от различной формы полости рта или одновременно полости рта и носа, резонирующих основному тону голоса. К этим музыкальным тонам в разной степени примешиваются и различные немузыкальные шумы. С. звуки делятся на а) гласные (см.), при произношении которых немузыкальные шумы от сближения органов произношения почти незаметны, и б) согласные, в которых музыкальный тон сопровождается довольно отчетливым немузыкальным шумом, хотя и не настолько сильным, чтобы мешать преобладанию голоса (см. Носовые, Плавные и Согласные).

Н. Д.

СООТВЕТСТВИЕ, литературный прием, родственный символу, устанавливает внутреннюю связь между поэтически воспринимаемыми звуками, красками, линиями, формами, запахами, осязательными и другими ощущениями. Соответствие связано с первичным значением символа, как дощечки, разломанной на две части: при складывании этих частей, совпадение контуров по линии излома, «соответствие» их друг другу служит видимым знаком доверия, внутренней связи для лиц, предъявляющих друг другу обе половинки «символа». В дальнейшем символ получил значение, отвлеченное от совпадения реальных предметов, и стал пониматься как поэтический знак для выражения идеального мира. Соответствие сохраняет значение реального символа, как внутренней связи, между явлениями

чувственного, посюстороннего мира.

Художественное определение соответствия дает предшественник французского символизма Бодлер в стихотворении «Соответствия»:

«Природа это храм с живою коллонадой,
Откуда слышим звук неуловимых слов,
Где люди в символах, как в зарослях лесов,
Идут и видит их сочувственные взгляды.
Как эхо дальнее сливают колебанья,
Единство тайное, глубокое храня,
Обширное, как ночь и как сиянье дня, —
Гак соответствуют звук, цвет, благоуханья.

В этих строках Бодлера намечены два видоизменения литературного приема соответствия, как установления внутренней связи: 1) между отдельными явлениями природы («Так соответствуют звук, цвет, благоуханья») и 2) между природой и человеком, когда соответствия внешнего мира гармонически сочетаются с переживаниями поэта («Природа это храм..., где люди в символах, как в зарослях лесов, идут и видят их сочувственные взгляды»).

Валерий Брюсов определяет (в связи с анализом поэзии Тютчева) обе эти разновидности приема соответствия: первую, как «сопоставление предметов, повидимому, совершенно разнородных, и стремление найти между ними сокровенную связь», вторую, как «проведение полной параллели между явлениями природы и состояниями души».

Примером приема соответствия первого вида служит стихотворение Артура Рэмбо «Гласные», где установлена связь между цветами и гласными звуками.

Соответствие между звуками, цветами, голосами, благоуханиями лежит в основе тютчевского стихотворения:

Как ведать. Может быть, и есть в природе звуки,
Благоухания, цвета и голоса —
Предвестники для нас последнего часа
И усладители последней муки.

Проступающий же здесь прием соответствия между природой и человеком характерен для тютчевского «14 июля 1851 года»:

Дума за думой, волна за волной —
Два проявленья стихии одной.

850

Другой пример того асе приема, характерного для Тютчева, — в стихотворении «В душном воздухе молчанье»:

Жизни некий преизбыток
В знойном воздухе разлит,
Как божественный напиток
В жилах млеет и горит...

И дальше — соответствие между готовой разразиться грозой и созревающим признанием в любви.

Значение соответствия, как литературного приема, весьма велико; в то время как символ относится к числу художественных приемов исторически данной поэтической школы «символистов» и по характеру своей структуры связан с известным философским мировоззрением, а, следовательно, и немыслим вне его, — соответствие, как прием, опирается непосредственно на творческое взаимоотношение художника и природы и связывается, таким образом, непосредственно с самим поэтическим творчеством, а не с каким—либо одним его видом.

Михаил Дынник.

СОЧИНЕНИЕ, или **ПАРАТАКСИС.** Такой способ сочетания предложений, при котором никакими формальными признаками не обозначена зависимость одного из них от другого. С. предложений в русском яз. обозначается союзами, теми же, какие служат и для обозначения связи между однородными частями предложения (и, а, да, же и пр.), и интонацией предложений, вступающих в такое сочетание, или же только интонацией. Что касается других союзов, обозначающих ту или другую связь между предложениями (наприм., временных, причинных), то связь, выраженную ими, принято рассматривать, как подчинение одного

предложения другому, хотя в русском яз. в таких случаях отношение подчинения не выражено достаточно отчетливыми формальными признаками (см. Подчинение).

Н. Д.

СОЦИАЛЬНЫЙ РОМАН — рисует широкую картину общества в определенную эпоху, при чем индивидуальности выступают в самой тесной связи с борющимися социальными группами. В социальном романе социальный вопрос оттесняет

на задний план вопросы личного благополучия отдельных индивидуумов. «**Salus populi**» благо народа, массы противополагается формуле «**SoluS**» **Sum.** Тему о любви сменяет тема о голоде, первого любовника, уверенного, что в начале был пол, салонного героя сменяет трибун угнетенной массы, ее вождь и борец. Пафос социального романа не в любовной интриге, не в тайнах алькова, а в напряженности борьбы, в подвигах самопожертвования, в колебаниях коллективной психологии, в приливах и отливах социальной стихии. Зарождение социального романа и развитие его связаны а эпохами бури и натиска, когда рушится старый порядок, когда надвигается социальная катастрофа и наступает ломка и переустройство социальных отношений. В 1876 г. после смерти знаменитой Жорж Занд Ф. М. Достоевский писал о создательнице социального романа во Франции: «Передовые умы слишком поняли, что обновился деспотизм, что новые победители (буржуа) оказались еще, может быть, хуже прежних деспотов (дворян), и что свобода, равенство и братство оказались громкими фразами — не более. В эту то эпоху возникло действительно новое слово и родились новые надежды. Явились люди, прямо возгласившие, что дело остановилось напрасно, что ничего не достигнули политической сменой победителей, что дело надобно продолжать, что обновление должно быть радикальное, социальное».

После лионского восстания ткачей в 1831 г. в атмосфере надвигавшейся социальной революции 48 года, «когда развертывалась драма беспримерная», в науке и литературе пробудился огромный интерес к вопросам радикального социального обновления.

В своих социальных романах Жорж Занд заговорила о противоречиях богатства и нищеты, о бедных людях, об униженных и оскорбленных, об угнетении женщин; знаменитая романистка, увлеченная проповедью социалистов—утопистов, взывала к человеческому состраданию и говорила о социальной несправедливости. Романтическая мечта «о правде святой»,

филантропическое сострадание к несчастным, стремление навеять человечеству

852

«сон золотой» отличали первые социальные романы и первые социальные утопии. Но только во второй половине, и в особенности в последнюю четверть 19 века, вместе с ростом рабочего движения и революционной борьбы социальный роман занимает выдающееся место в европейской литературе.

Но художники, связанные с мелко—буржуазной интеллигенцией, пытаются занять промежуточную, нейтральную позицию в социальной борьбе и стремятся построить социальный роман в натуралистическом стиле, сообщая ему характер безличного протокола, человеческого документа. Родоначальником натуралистического социального романа явился Эмиль Зола, автор «Карьеры Ругонов», «Чрева Парижа», «Углекопов», «Парижа» и т. д. Влияние позитивизма с его проповедью знания, завоеванного путем опыта, все более активное участие масс в исторической жизни сказалось в экспериментальном романе художника—натуралиста. *Точность* изображения, преобладание *среды* над личностью, представление о человеке, как о существе, движимом не только идеальными, но и физиологическими побуждениями, изображение больших масс и попытка обрисовать *коллективную психологию* — таковы характерные черты социального романа. После коммуны 1871 г. конец 19 века ознаменовался решительным и победоносным выступлением пролетариата. В своих романах «Правда», «Труд» Э. Зола является суровым обвинителем господствующих классов, покидает позицию нейтралитета и выступает на путь борьбы. Война 1914—17 г.г. и революция 1917—22 г.г. выдвигает ряд художников, у которых социальный роман пропитан трепетом и динамикой нашей бурной эпохи.

Барбюс, Анатоль Франс, Ромэн Роллан переходят на точку зрения пролетариата и в свой роман вносят и возмущение против буржуазного империализма, и горячий энтузиазм, пронизывающий борьбу за новые формы социальной жизни. Их роман реалистичен по приемам и в то же время романтичен по чувству пламенного протеста против вопиющих противоречий в области социальных отношений.

853

Анатоль Франс с его романами «Боги жаждут», «Остров пингвинов», Ромэн Роллан, Барбюс, в Бельгии Камилл Лемонье, в Англии Уэльс, в

Америке Джек Лондон с его знаменитым романом «Железная пята», арестованный в 23 году социалист—художник Синклер с целым рядом памфлетов — все эти авторы дают широкую картину социального неустройства и борьбы за новый мир и новую землю. От романтической мечты к грубо натуралистическому документированию и констатированию растущих противоречий и от натуралистического романа протокола к реалистическому роману, пропитанному пламенным героическим порывом к новому миру, к новой земле, вот путь социального романа, определяемый обострением борьбы классов и нарастанием в пролетарской среде уверенности в победе. Романиста—филантропа, взывающего, как Жорж Занд, к состраданию добрых сердец, сменяет романист—протоколист двух станов, не борец, и на смену последнему приходит романист—революционер. Лондон, Синклер, Барбюс переходят сознательно на точку зрения пролетариата и борются в своих романах против тех, кто держит весь мир «в огне», «под железной пятой».

В эпоху революции 1917—22 г. человек—масса, единица в миллионах — становятся в центре внимания художника. Он отбрасывает шаблон буржуазного романа, выдвигает новые темы, новые приемы, вырабатывает плакатный стиль и пытается воспроизвести динамику нашей бурной эпохи. Не миги, не утонченные переживания людей конца века, не тоска по прошлому, не мистика упадочников—сверхчеловеков, а великая цель нового века, кипучие страсти эпохи бурь и натиска, непочатые силы «варваров», призванных к жизни из недр социального ада, великая вера в торжество человеческого разума, в торжество технического прогресса, воля к жизни, к творчеству, пламенное устремление коллектива к грядущему — вот материалы для нового социального романа. Но только художники, кровно связанные с новым классом, творящим новую жизнь с их идеологией, могут развернуть во всем грандиозном

объеме великую борьбу социальных сил на кроваво—огненном фоне войны 1914—17 г. и революции 1917—22 г.

У нас, в России, начало социального романа связано с 40—ми годами. Под влиянием Жорж Занд пишет Ф. М. Достоевский свое произведение «Бедные люди». В. Г. Белинский с восторгом приветствует его в 1847 году, как начало социального романа в России. «Униженные и оскорбленные», «Неточка Незванова», — вот романы, где ярко выступает тема о «бедных

людях», «об униженных и оскорбленных», о «городской бедноте», «обитателях чердаков, подвалов и углов».

В 60—ые годы с выступлением новых социальных групп социальный вопрос мощно врывается в романы Помяловского («Мещанское счастье», «Молотов»), Чернышевского («Что делать»), Кущевского («Николай Негорев»), Слепцова («Тяжелое время»), Омуловского («Шаг за шагом»), Михайлова—Шеллера («Гнилые болота», «Лес рубят, щепки летят»). По мере обострения революционной борьбы в России, вместе с ростом революционного народничества тема об угнетенном, бесправном, закабаленном народе становится излюбленной темой беллетристов—народников Г. Успенского, Решетникова, Златовратского, Наумова, Каронина, Левитова, Степняка—Кравчинского.

В 70—е, 80—е годы ряд романистов — Мельников—Печерский, Боборыкин, А. П. Чехов, Мамин—Сибиряк рисуют пришествие капитала. Романы Мельникова—Печерского «В лесах», «На горах», Мамина—Сибиряка «Хлеб» и «Приваловские миллионы», Боборыкина «Китай—город», «Василий Теркин», «Тяга», А. П. Чехова «Моя жизнь» — дают широкую картину буржуазных отношений. Боборыкин, и в особенности, Амфитеатров, автор романа «Восьмидесятники», «Конец века», идут по следам Э. Зола, протоколируя буржуазную действительность, не выдвигая определенной точки зрения.

В 90—е годы расслоение в деревне и бегство из деревни в город безлошадного крестьянства, рост классовой борьбы в городе и выступление пролетариата на путь

революции придает социальному роману новые черты. Писатели Максим Горький, Скиталец, Серафимович, Ан—ский, Юшкевич, Гусев—Оренбургский, Вересаев становятся на точку зрения пролетариата. В социальных романах «Мать», «Лето», «Жизнь ненужного человека», «Исповедь» – Максима Горького; в «Новом русле» Ан—ского, в романе «Город в степи» Серафимовича. «Страна отцов» Гусева—Оренбургского, «Евреи» С. Юшкевича, целой серии романов В. Вересаева – в центре не любовь буржуазного героя, а революционная борьба масс. Все произведения проникнуты пафосом революции и связаны с верой в победу нового класса.

После революции 1905 года, и в особенности после 1917 г. создателями социального романа являются художники пролетарии, пережиашие и прочувствовшие революцию и движение пролетариата, и активно

участвовшие в борьбе. К творцам «пролетарского» социального романа надо отнести рабочих Бибика («К широкой дороге», «На черной полосе»), Н. Ляшко, Бессалько, Всеволода Иванова, Степного—Афигенова, Гладкова, Сейфулиной, Сивачева, Аросева, Новикова—Прибоя и других. В годы революции появились романы А. Богданова «Красная звезда», «Инженер Мэнни», рисующие в утопической форме новый мир и новых людей. В Германии, давшей Ауэрбаха, Шпильгагена, Фон Поленца, Келлермана за последние годы идет огромная работа над формой социального романа. Там появляются новые художники из пролетарской среды, которые работают над приемами, сюжетами, композицией социального романа. Пережитые события величайшей важности в нашу эпоху ведут к расцвету социального романа. Роман—эпопея, полный движения, рисующий борьбу масс в их решительной схватке с представителями старого мира, романы, в которых события развертываются с невероятной быстротой в разных планах стоят в порядке дня мировой, и в особенности русской литературы. Опыты Бориса Пильняка («Голый год»), Никитина, Всеволода Иванова пока являются только первыми попытками увековечить нашу эпоху в социальном романе.

856

Перед художником встает трудная задача и трудный вопрос, как оформить богатейший материал наших дней и несметные сокровища нового быта.

В. Львов—Рогачевский.

СОЮЗ. Частичное слово (см.), выражающее либо 1. то или другое отношение между двумя словами или словосочетаниями, в том числе и предложениями, стоящими в одинаковом отношении к третьему слову или словосочетанию или к мысли говорящего, либо 2. то или другое отношение между двумя предложениями независимо от возможного отношения их к третьему предложению. С., связывающий два предложения, не входит в состав ни того, ни другого, т.—е. не стоит в каком—либо отношении к другим словам того или другого предложения, в отличие от других *союзных слов* (см.). К С. первого рода принадлежат т. н. соединительные (и, да), разделительные (и...и, ли...ли, или...или, то...то), противительные (а, но, же и др.), уступительные (хотя и др.) и сравнительные (как...так и др.) союзы; ко вторым — причинные (потому что, так как), временные (когда, пока и др.), условные (если, если бы и др.), цели (чтобы и др.), а также С. *что*. С. первой группы нередко называют сочинительными, С. второй группы — подчинительными (см. Подчинение). Во 2—й группе б. ч. С. обозначает

отношение одного целого предложения к другому целому предложению кроме С. цели и С. *что*, показывающих отношение предложения к глаголу или глагольному слову (думать, что...; мысль, что...; просить, чтобы...; воля, чтобы...). В традиционных грамматиках нередко к С. относят и другие частичные слова (см.), а именно — усилительные, вопросительные, повелительные и отрицательные, не являющиеся союзами.

Н. Д.

СОЮЗНАЯ СВЯЗЬ. Такая связь между отдельными словами и словосочетаниями, которая выражается союзами (см.), напр., стол и стул; я купил два карандаша и коробку перьев; дверь раскрылась, и вошла Марья Павловна; *либо* дождик, *либо* снег, *либо* будет, *либо* нет; в старом, *но* чистом платье; *то* солнце спрячется, *то* светит слишком

ярко; арестант побледнел, *когда* его кликнули; он не пришел, *потому что* у него умер отец; папа говорит, *что* он мне купит лошадь и т. д.

Н. Д.

СОЮЗНЫЕ СЛОВА. В широком смысле С. С. — слова, обозначающие связь между однородными членами предложения и между целыми предложениями; в этом смысле С. С. делятся на 1. *союзы* (см.) и 2. *относительные слова* (см.). Но обыкновенно термин С. С. употребляется в более узком смысле, применяясь только к относительным словам и являясь т. о. тожественным с этим последним.

Н. Д.

СПЕНСЕРОВА СТРОФА — по имени английского поэта Спенсера (16 в.). Октава, одна из наиболее распространенных строф, имела до окончательного своего оформления несколько менее конструктивных типов (сицилиана и много ныне совершенно забытых). Но и после оформления октавы были попытки ее видоизменения. Одной из наиболее удачных (хотя и не получившая широкого распространения) строф на основах октавы является Спенсерова строфа.

Схема октавы.

1 – a
2 – b
3 – a
4 – b
5 – a
6 – b

7 – a′
8 – a′

Схема Спенсеровой строфы.

1 – a
2 – b
3 – a
4 – b
5 – b
6 – a
7 – b
8 – a′
9 – a′

В применении к русскому стихосложению Спенсерова строфа имеет пятистопный ямб, кроме девятого стиха, который пишется александрийским стихом. Эта строфа, имея лишний девятый стих, сохраняет типичное свойство октавы оканчиваться мужской рифмой при начальной мужской (но не одинаковыми) или женской при начальной женской, так что при писании Спенсеровыми строфами большого поэтического произведения соблюдение сцеплений строф то же, что в октавах.

И. Р.

СПОНДЕЙ — греческая стопа из двух долгих слогов. По аналогии с этой стопой спондеем или замедлением

(по Белому) называется прибыльное полуударение в двудольнике, то есть случай, когда неударный по метру слог получает ударение в виду присутствия лексикологического ударения, напр., «Швед, русский колет, рубит, режет» и т. п. Фактически обычно в анакрусованном двудольнике («ямбе») анакруса получает лексикологическое ударение; так сказать, настоящие спондеи в смысле этого термина у Белого могут быть внутри стиха, а там они встречаются чрезвычайно редко. Но и в случае ударной анакрусы он очень редок, на несколько десятков тысяч строк его едва можно обнаружить около двух сотен. Как редкая форма, он имеет свой смысл, особенно подчеркнутый аллитерацией.

С. П. Б.

СПИРАНТЫ. То же, что фрикативные.

СПРЯЖЕНИЕ. 1. Изменение глагола (см.) по временам (см.) и наклонениям (см.), с теми изменениями, которые входят в состав изменений по временам и наклонениям. В русском яз. к формам С. принадлежат формы настоящего и будущего времени с их изменениями по лицам, формы прошедшего времени с его изменениями в роде и числе и формы повелительного и условного наклонений с их изменениями. Некоторые называют С. только изменение по лицам (см.). Т. к. во многих языках, м. пр. в древних (латинском и греч.) и других формы лица различались или различаются во всех формах наклонения и времени, то по отношению к этим языкам объем понятия С. и при таком понимании остается тот же. Но в русском яз. при таком понимании формами С. могут быть названы только формы наст. и буд. времени и повелит. наклонения глаголов, т. к. в прош. врем. и условном наклонении лицо не обозначается формами словоизменения самих глаголов. Если же под С. понимать образование форм наклонения, времени и лица хотя бы и не с помощью форм словоизменения, а при помощи личных слов (т. наз. личных местоимений), связки и других частичных слов, то можно говорить о спряжении не только глаголов, но и имен, напр.,

в таких сочетаниях, как: я болен, будь здоров, погода была хорошая и т. п. В традиционных грамматиках к С. относят также образование форм причастия, деепричастия и инфинитива.

2. Первое, второе, тематическое, нетематическое С. и т. п. Группа глаголов, образующих известные формы С. одинаково. Глаголы русского яз. делят обычно на С—я по образованию личных форм настоящего или будущего времени: к 1 С. относят глаголы, имеющие во 2—м и 3—м л. единств. ч. и в 1—м и 2—м множ. перед согласными звуками личных окончаний гласные звуки, обозначаемые на письме буквою *е*, и в 3—м л. множ. — звуки, обозначаемые буквами *у* или *ю*: везешь, везут, знают; ко 2—му — глаголы, имеющие в 1—м случае звуки, обозначаемые буквою *и*, а во 2—м — звуки обозначаемые буквами *я* или *а:* стоишь, стоят, спешат. В живом яз. 1—ое и 2—ое С. различаются только при ударении на этих гласных, а при ударении на основе глаголы, относимые к обоим С., произносятся со звуками *и*, *ы* в 1—м случае: вянешь (произн. вяниш) и манишь, можешь (произн. можыш) и сушишь (произн. сушыш) — и со звуком *у* во 2—м случае: вяжут и сушат (произн. сушут), колют и молят (произн. молют). Глаголы, относимые к 1 и 2 С., наз. глаголами *тематического* С., в отличие от глаголов, не имеющих гласных *е*, *и* перед

согласными звуками личных окончаний, наз. глаголами *нетематического* С., т. к. самая основа форм 2 и 3 *л*. единств. и 1 и 2 *л*. множ. ч. на *е* или *и* наз. *темой* (см.), а самые гласные *е*, *и* — *тематическими* гласными. К нетематическому С. в русском яз. относятся только, по формам 1, 2 и 3 *л*. единств. ч., глаголы *дам* и *ем*; остатком того же нетематического С. является форма наст. врем, глагола быть — *«есть»*.

Н. Д.

СРАВНЕНИЕ (лат. **comparatio**, нем. **Gleichnis**), как термин поэтики обозначает сопоставление изображаемого предмета, или явления, с другим предметом по общему им обоим признаку, т. наз. **tertium comparationis**, т. е. третьему элементу сравнения. Сравнение часто рассматривается как особая синтаксическая форма выражения метафоры,

когда последняя соединяется с выражаемым ею предметом посредством грамматической связки «как», «будто», «словно», «точно» и т. п., при чем в русском языке эти союзы могут быть опущены, а подлежащее сравнение выражено творительным падежом. «Бегут ручьи моих стихов» (Блок) — метафора, по «мои стихи бегут, как ручьи» или «мои стихи бегут ручьями» — были бы сравнения. Такое чисто грамматическое определение не исчерпывает природы сравнения. Прежде всего, не всякое сравнение может быть синтаксически сжато в метафору. Напр., «Природа тешится шутя, как беззаботное дитя» (Лермонтов), или антитетическое сравнение в «Каменном госте»: «Испанский гранд, как вор, Ждет ночи и луны боится». В сравнении, кроме того, существенна именно *раздельность* сопоставляемых предметов, которая внешне выражается частицей *как* и т. п.; между сравниваемыми предметами ощущается расстояние, которое в метафоре преодолевается. Метафора как бы демонстрирует тождество, сравнение–раздельность. Поэтому образ, привлекаемый для сравнения, легко развертывается в совершенно самостоятельную картину, связанную часто только в одном каком—нибудь признаке с тем предметом, который вызвал сравнение. Таковы пресловутые гомеровские сравнения. Поэт развертывает их, как бы забывая и не заботясь о тех предметах, которые они должны изображать. **Tertium comparationis** дает лишь повод, толчок для отвлечения в сторону от главного течения рассказа. Такова же и излюбленная манера Гоголя. Напр., изображает он лай собак на дворе у Коробочки, и один из голосов этого оркестра вызывает распространенное сравнение: «все это, наконец, повершал бас, может быть, старик, наделенный дюжей собачьей

натурой, потому что хрипел, как хрипит певческий контрабас, когда концерт в полном разливе, тенора поднимаются на цыпочки от сильного желания вывести высокую ноту, и все, что ни есть, порывается к верху, закидывая голову, а он один, засунувши небритый подбородок в галстух, присев и опустившись почти до земли, пропускает оттуда свою ноту, от которой

861

трясутся и дребезжат стекла». Раздельность сходных предметов в сравнении особенно явственно сказывается в свойственной русской и сербской поэзии особой форме *отрицательного сравнения.* Например: «Не две тучи в небе сходилися, сходилися два удалые витязя». Ср. у Пушкина: «Не стая воронов слеталась На груду тлеющих костей, — За Волгой ночью у огней Удалых шайка собиралась».

М. Петровский.

СРАВНИТЕЛЬНАЯ СТЕПЕНЬ. См. Степени сравнения.

СРАВНИТЕЛЬНОЕ ЯЗЫКОВЕДЕНИЕ. Научное языковедение (см.) вообще, как применяющее преимущественно сравнительный метод, в отличие от ненаучного или практического знания языков. Именно, научное или С. Я. строит свои выводы на сравнении языков, ненаучное изучает их независимо от их отношения друг к другу. Некоторые ученые отличают С. Я. от т. н. *общего языковедения* (см. Языковедение). Главной задачей С. Я. является сравнительно—историческое изучение родственных (см.) языков, приводящее к раскрытию их общего предка или праязыка (см.). Но С. Я. занимается также и сравнением языков между собою независимо от их родства, по отношению к тем сходствам и различиям, которые зависят от сходных и различных условий; с такой точки зрения мы можем, наприм., сравнивать различные индоевропейские языки с семитскими, финскими, турецкими и др. Общие пособия по сравнительно—историческому изучению индоевропейских языков: 1. Акад. *Ф. Ф. Фортунатов.* Краткий очерк сравнительной фонетики индоевропейских языков. Петербург 1922.; 2. *В. К. Поржезинский.* Очерк сравнительной фонетики древнеиндийского, греческого, латинского и старославянского языков. М. 1912; 3. *Он же.* Сравнительная морфология древнеиндийского, греческого, латинского и старославянского языков. Часть 1. Склонение имен. М. 1916; 4. *В. А. Богородицкий.* Краткий очерк сравнительной грамматики арио—европейских языков. Казань 1917. На французском яз.: **A. Meillet.**

L'introduction à l'étude comparative des langues indoeuropéennes, Paris, 5—me éd. 1921 (есть и в русском переводе с 3—го франц.

862

издания: *А. Мейэ.* Введение в сравнительную грамматику индоевропейских языков. Перевод проф. *Д.* Н. Кудрявского. Юрьев 1914). На немецком яз. 1. **Brugmann и Delbrück. Grundriss der vergleichen den Grammatik der indogermanischen Sprachen** в о огромных томах; 2. **Brugmann. Kurze vergleicheude Grammatik der indogermanischen Sprachen**, 3 выпуска.

Существуют отдельные сравнительные грамматики и словари славянских, германских, романских и др. языков, а также неиндоевропейских, наприм. семитских (**Th. Nöldecke, Brockefmann**), финских и др.

Из работ по сравнительному изучению языков независимо от их родства отметим: *Ф. Е. Корш.* Способы относительного подчинения. Глава из сравнительного синтаксиса. Москва, 1877, где привлечены к сравнению различные индоевропейские и семитские языки.

Н. Д.

СРЕДНЕНЕБНЫЕ СОГЛАСНЫЕ. Согласные, образуемые поднятием средней части спинки языка к переднему (твердому) нёбу. В русском языке сюда принадлежат взрывные *г*, *к* мягкие и фрикативные *j* и *х* мягкие: но*г*и, ру*к*и, *я*года, в у*х*е. Сочетания j со следующим гласным звуком обозначаются в русском письме буквами *ё* (j*е* или j*о*), *ю* (j*у*), *я* (j*а*): е*л*ь, елка, юг, ягода — кроме тех случаев, когда j получилось из смягчения *г* твердого (см. Задненебные), и передается буквою *г*. В немецком языке есть носовой С. С. звук, наприм., в словах: **Dinge trinken.**

СРЕДНИЙ ЗАЛОГ. В грамматиках греч. яз. С. З. (**medium**) наз. форма залога, которую правильнее было бы назвать возвратным залогом (см. Залоги). В традиционных грамматиках русского яз. С. З. называются непереходные глаголы без возвратного окончания *—сь* или *—ся*, а в некоторых также и непереходные глаголы с окончанием *—ся*, не имеющие соотносительных форм без *—ся* и не представляющие явно возвратного или взаимного значения. Такое употребление термина С. З. является ненаучным, т. к. основано не на формальных признаках, а на значении, не обозначенном никакими формальными признаками.

Н. Д.

863

СТАНСЫ — термин, происходящий от итальянского слова **stanza**, что значит остановка. Иногда термин этот применяется вообще ко всякой строфе. Иногда применяется к октаве (см. это слово).

В другом значении своем стансы — стихотворение, построенное из отдельных вполне законченных в себе строф. Пример стансов, в этом значении их, — элегия Пушкина: «Брожу ли я вдоль улиц шумных».

В этой лирической пьесе своей Пушкин достигает самого предела тех художественных возможностей, которые заключены в поэтической форме стансов.

Каждая строфа из восьми строф пьесы — ритмически законченное целое. Здесь нет той непрерывности ритма и рифмы, какую наблюдаем в сонете или в рондо (см. эти слова). Расположение рифм совершенно симмертично во всех строфах (по типу **abab**).

Соответственно этому, эмоциональный, образный и логический смысл каждой строфы вполне закончен: в первой — неотвязность элегического настроения, сопровождающего всякий шаг поэта; во второй — настроение обреченности всего живущего; в третьей — противопоставление вечной природы и человеческого бренного существования; в четвертой — резиньяция старости, готовность уступить дорогу новой жизни, пришедшей на смену отжившему; в пятой — ожидание своего смертного часа, — а смертным часом может быть любой; в шестой — размышление о том образе, в каком явится смерть, — а может явиться она в любом образе; в седьмой — обращение мечтою к «милому пределу», поближе к которому хотелось бы почивать после смерти; в восьмой — примирение со смертью в любви к живущему: к младой жизни, которая будет играть у гробового входа, и к вечной красе равнодушной природы.

Но при всей законченности каждой строфы, художественный смысл целого стихотворения определяется только их сочетанием. Это можно сказать и о ритмической стороне, и о всякой другой. Ритмически законченные строфы пушкинских стансов в сочетании своем образуют вполне отчетливый ритмический узор, связующий в

одно эти самостоятельные строфы.

Характер ритмического узора сказывается, наряду с другими областями (напр., с расположением больших и малых цезур), также и в сочетании ускорений. Стансы Пушкина написаны в четырехстопных ямбах. Четвертая стопа совпадает с рифмующими окончаниями строк. Ускорения поэтому

могут быть лишь в первых трех стопах (ипостасы в рифмующих стопах — вещь необычайно редкая, и немногочисленные ее примеры встречаются лишь в новой поэзии). Все виды ускорений использованы здесь Пушкиным: он дает ускорение и на первой, и на второй, и на третьей стопе. Их расположение внутри строф не представляется уже симметричным. Оно образует один рисунок, проходящий через всю пьесу: первые три строфы дают разбросанные ускорения, с частыми перерывами, следующие 2 — середина стихотворения — дают, с одним лишь перерывом (и то в конце строфы), сплошную нить ускорений, все — на 3—й стопе. 2 последних заключительных строфы опять приводят к первоначальной разбросанности, и лишь последние две строчки, почти повторяя, ритмически, одна — другую, в этой монотонности повторения завершают весь ритмический замысл.

Тот же общий художественный замысел — и в сочетаниях образно—смысловой основы отдельных строф. В процессе чтения может показаться на первый взгляд, что каждая строфа могла бы быть заключительной строфой пьесы. И лишь последняя строфа раскрывает до конца весь смысл стихотворения.

«И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять»:

здесь возвращение к трем основным образам первой части («Мы все сойдем под вечны своды» — из второй строфы; «Смотрю—ль на дуб уединенный...» — из третьей; «Младенца—ль милого ласкаю» — из четвертой).

Стансы Пушкина в своем построении — характернейший образец для этой стихотворной формы вообще: при однообразии и метрической равноценности слагающих строф, художественный смысл стансов

определяется внутренним разнообразием ритма и внутренней спайкой отдельных поэтических образов.

Валентина Дынник.

СТАРИНЫ — см. Былины.

СТЕПЕНИ СРАВНЕНИЯ. Формы прилагательных или наречий, или 1. указывающие на то, что признак, обозначенный основой прилагательного или наречия, присущ известному предмету или его признаку (в том числе и действию или состоянию) в большей степени, чем другому предмету или

предметам или такому же признаку этого другого предмета или предметов, или 2. не указывающие на это. Та форма, которая не указывает на степень признака, наз. *положительной степенью,* форма, указывающая на то, что известный признак присущ известному предмету или его признаку в большей степени, чем другому предмету или его признаку, наз. *сравнительной степенью,* и та форма, которая указывает, что признак присущ известному предмету или его признаку в большей степени, чем всем другим предметам, названным или неназванным в речи, или их признаку, наз. *превосходной степенью.* Именно, сравнительная и превосходная степень *прилагательных* указывают на то, что *признак*, обозначенный основой прилагательного, *присущ предмету*, выраженному существительным, с которым согласовано прилагательное, *в большей степени, чем другому предмету* или предметам, обладающим тем же признаком, а сравнительная и превосходная степень *наречий*, — на то, что *признак*, обозначенный основой наречия, *присущ* известному, выраженному глаголом, реже прилагательным, к которым относится это наречие, *признаку* (т.—е. действию или состоянию, если наречие относится к глаголу, и качеству или свойству, если оно относится к прилагательному) *того предмета, который является носителем или производителем этого признака* (т.—е. выражен тем существительным, к которому относится глагол, или с которым согласовано прилагательное), *в большей степени, чем тому же признаку другого предмета или других предметов.* Все три С. С. и у прилагательных

и у наречий существуют в разных языках (напр., в немецк. яз.). В нынешнем русском литературном яз. *превосходная степень* прилагательных образуется с помощью суффиксов *—ш—* (только *высший* и *низший*), *—ейш—* (умнейший и др.), *—айш—* (высочайший и др.); впрочем, прилагательные с этими суффиксами часто употребляются в значении увеличительных прилагательных, а не превосходной степени (напр., добрейший, широчайший и пр. — не «самый добрый, широкий», а «очень добрый, широкий»), и употребление их в смысле превосходной степени носит книжный характер. По происхождению эти формы восходят к церковно—славянским формам сравнительной степени прилагательных, а не унаследованы русским яз. от обще—славянскОГО; значение сравнительной степени сохранилось у некоторых прилагательных с суффиксом *ш*: больший, меньший, старший, младший, лучший, худший (все это и теперь

сравнительная степень, а не превосходная), иногда высший и низший. В значении превосходной степени от этих прилагательных употребляются образования с приставкой *наи—* или *на—:* наибольший, наименьший, наилучший и др., нӳбольший. От наречий превосходная степень не образуется («высочайше» — не превосходная степень), кроме нескольких наречий, представляющих сочетание приставки *наи—* с неизменяемой формой сравнительной степени: наиболее, наименее, наилучше. *Сравнительная степень* от прилагательных (кроме перечисленных выше) и наречий выражается особым неизменяемым образованием сравнительной степени, употребляющимся частью в роли прилагательных, частью в роли наречий, и потому составляющим особую категорию, отличную и от прилагательных по отсутствию форм согласования и по способности сочетаться с глаголами, и от наречий по способности сочетаться с существительными: выше, больше, добрее.

Н. Д.

СТИЛЬ. Слово *стиль* первоначально у греков и римлян означало самое орудие письма — ту палочку, или стерженек, острым концом которого писали на дощечках, натертых

воском, а тупым концом — стирали, заглаживали написанное; отсюда — совет Горация: «почаще переворачивай стиль», т.—е. тщательно исправляй свои произведения. Потом *стиль* приобрел, конечно, совсем другой смысл, и теперь под этим термином, в наиболее общем его применении, разумеют совокупность изобразительных приемов, свойственных тому или другому художнику и характеризующих его создания. Говорят даже о стиле целой эпохи, исторического периода, определенной школы искусства. Чаще же всего применяют это слово к литературе. И здесь оно имеет двоякое значение — более широкое, когда говорят о существенных признаках литературного творения вообще, и более тесное, специальное, когда имеют в виду слог писателя, способ, каким он выражает свои мысли. Правда, иные теоретики различают слог от стиля, понимая под первым индивидуальный язык автора, а под последним — ту манеру, те общие формы творчества, какие он разделяет с целой группой или направлением однородных с ним мастеров слова. Но в обычной речи не делают сколько—нибудь заметной разницы между *слогом* и *стилем*, да делать и не надо, потому что в сущности они по своему смыслу очень близко подходят друг к другу. Итак, стиль это — то, чтμ и как берет писатель из общей сокровищницы языка, накопленной длинным рядом прежних поколений и, особенно, его

предшественниками — другими писателями. Язык обслуживает всех, но каждый говорящий на нем и, еще больше, каждый пишущий пользуется его услугами на свой лад и образец. Конечно, только у выдающихся писателей — выдающийся стиль, и не все обладают особыми приметами; но в той или другой степени всякий по своему выбирает и сочетает слова. Стиль можно было бы сравнить с духовным почерком, если только признать (как и признают графологи), что по почерку можно отгадывать характер человека. Ибо стиль идет из глубины; стиль это — физиономия души. Не следует думать, будто он представляет собою только внешнюю оболочку, безразличную для содержания: нет, давно

уже а общее сознание вошла та истина, что форма и содержание в художественном произведении являют одно органическое целое, какую—то глубокую неразрывность. И совершенно прав А. Г. Горнфельд, когда утверждает: «в том, что называется формой, нет ничего, что не было бы содержанием».

Малейшее изменение в последнем отражается на самой сути литературного создания. Стоит слову зазвучать не по обычному, изменить свой тембр и тон (тот тон, который вообще делает музыку и делает литературу), стоит хоть несколько измениться конструкции фразы, — как сейчас же изменяется и смысл произведения: так зависят друг от друга и друг друга обусловливают смысл и стиль. Не что иное, как оттенки смысла — особенности стиля. И нет стиля у тех писателей, которые не имеют мыслей. Как сказать и что сказать: это нераздельно между собой, и одно проникает, одно окрашивает другое. Писатель без стиля — писатель без лица. Ничто так не показательно для автора, как именно стиль. Для Реми де—Гурмона, кто бесстилен, тот не писатель, и с пренебрежением говорит он о тех литераторах, которых «ремесло в том и состоит, чтобы не писать», т.—е. они пишут внешне, а не внутренне, чернилами, а не стилем. С другой стороны, если стиль как—то выступает из целокупности всего произведения, если он слишком заметен и незаконно выдвигается на первый план, то это, нарушая указанное раньше единство формы и содержания, свидетельствует как против него самого, стиля, так и против содержания, берет это смысловое содержание под подозрение. В конце концов, лучший стиль — тот, которого не замечаешь.

Нередко приводят слова Бюффона: «Стиль это сам человек». Собственно, знаменитый французский ученый и писатель сказал не совсем

так, его подлинное выражение: **«Le style c'est del'homme mêmo»,** т. е. «стиль — вот что дает сама личность»; иными словами, писатель всегда имеет дело с прежним материалом, опирается на традицию, но этот традиционный материал он оформляет по своему, — именно здесь, в области формы, стиля, он

869

обнаруживает самого себя, свою неповторимую индивидуальность, свою неотъемлемую идеальную собственность, свое внутреннее «я».

После всего сказанного ясно, что изучить стиль писателя это значит изучить его самого во всей полноте его эстетических и психологических признаков, в интимнейшей сердцевине его духовного существа. Недаром в наши дни так увлекаются формальным анализом литературного факта: формалисты предметом своего сосредоточенного внимания делают *стиль* произведения в самом широком смысле подчеркнутого слова. Но — может быть, неведомо для самих себя и невольно — они путем такого метода, тихой сапой своего формального разбора, извне приближаются тоже к внутреннему существу дела, т.—е. к творческому лику писателя, потому что, еще раз отметим, этот лик не может не проявляться в стиле, своем верном зеркале, в стиле, как оформителе содержания.

Имея своим источником внутренний мир писателя, стиль вместе с тем обусловливается и самой темой, самым предметом того словесного произведения, какое предлагает автор. Как говорить подсказывается не только тем обстоятельством, кто говорит, но и тем, о чем говоришь. Имеет свой смысл старинное учение Ломоносова о трех стилях, или «штилях» — высоком, среднем и низком, глядя по предмету, о каком идет речь.

Хотя стили у разных писателей различны, как различны вообще их художественные облики, но теория словесности искони предъявляет к каждому стилю или слогу некоторые общие требования, — даже слишком общие: ясность, точность, чистота, благозвучность слога — вот условия, каким должна удовлетворять всякая литературная речь, — да и не одна литературная. Но это не так существенно: гораздо важнее предъявлять требования к мысли писателя; если в этой области все будет благополучно, если мысль будет обдумана, значительна и отчетлива, то остальное приложится. Культура стиля — это, в конечном счете, культура идеи. Чтобы хорошо писать, надо хорошо думать.

Ю. Подольский.

870

СТИЛИЗАЦИЯ. Произведение сознательно написанное по какому—нибудь примеру или образцу и повторяющее до мельчайших подробностей его приемы, главным образом, в словесном искусстве, определяется, как стилизация. Сама проблема стилизации восходит к античной риторике и должна быть связана с учением о совершенном, независимом от индивидуальности автора стиле.

Поскольку стиль рассматривался, как нечто объективно обязательное, имеющее вполне определенные канонически установленные нормы, постольку в искусстве слова нужно было исходить именно из них. И античная риторика в продолжение нескольких столетий работала над установкой этих норм или обязательной поэтики.

Эпоха Возрождения и французский классицизм основывались под влиянием античности, на этом понятии образцового нормативного стиля — отсюда узаконенное подражание древним.

Влияние цицероновского стиля на Бокаччио может быть приведено в качестве частного примера широко распространенного подражания, вполне сознательного, историкам, ораторам и поэтам древности. Такова одна сторона стилизации, опирающаяся на учение о совершенном, обязательном стиле.

В наше время в это понятие вносится несколько иной оттенок: стилизацию мы рассматриваем более широко, не только как сознательное подражание в стиле, но и как художественное воспроизведение той или иной эпохи в ее собственных способах выражения, со всеми характерными подробностями и мелочами. Это особый способ создания очень своеобразной эстетической иллюзии, основанной на внимательном изучении и рассчитанном подражании. Образцом в данном случае является стиль эпохи, отличающийся свойственными только ему особенностями выражения, оборотами мысли, словами. Это и есть норма художественной стилизации, т. е. чутье к индивидуальным особенностям времени, а не к нормативному стилю вообще. Поэтому стилизация редко опирается на изучение отдельного писателя, а скорее на его школу или такие особенности, которые были общими

ему и его эпохе. В качестве прямо поставленной художественной задачи стилизации чаще всего отливается в форму автобиографических записок или мемуаров с должным соблюдением исторических мелочей. Обычно они возникают при двух условиях: исключительной влюбленности писателя в какую—нибудь эпоху, отсюда желание до конца перевоплотиться в нее,

или же просто решается трудная и чисто эстетическая задача совершенного подражания. При этом необходимо подчеркнуть, что каждое художественное произведение, отмеченное элементами историчности, по необходимости в тех или иных частностях является стилизованным. Стилизацию мы найдем и в «Пиковой даме», и в «Выстреле», и в «Войне и мире» (письмо Жюли Каратыгиной к Марии Болконской), хотя и Пушкин, и Толстой не задавались ее задачами.

Как особая форма словесного искусства стилизация в равной мере обладает и достоинствами, и недостатками.

К достоинствам относится чутье к языку, сознание того, что каждая эпоха понятнее, когда она говорит своим собственным языком, — наоборот связанность мировоззрением данной эпохи ограничивает стилизацию и мешает ей превратиться в искусство до конца. Для того, чтобы поддержать полную иллюзию, автор не должен выходить из границ данного времени; не должен сообщать о нем больше, чем это раскрылось современникам. Чуждая психология другой эпохи, вложенная в стилизованную оправу, достигает совершенно обратной цели, т.—е. вместо эстетической иллюзии создается впечатление неудачного маскарада.

Особо выделяется стилизация в поэзии, которую нужно рассматривать, как подражание, очень часто невольное, отдельному поэту, его школе, или определенному жанру.

Кроме основного значения стилизации, как художественного историзма, к стилизованным принадлежат и такие произведения, которые по своим приемам обезличены или типично повторяют какой—нибудь литературный род (например, «авантюрный» роман). Такого рода стилизацию можно назвать условностью.

К. Локс.

872

СТИЛИСТИКА — наука о стиле и стилях (см. это слово). По составу входящего в нее материала стилистика в большой мере совпадает с *языковедением*, так как носителем стиля является язык. Но в части своей она, несомненно, выходит за пределы языка, так как организованное объединение фраз (см. это слово) в крупные языковые массы не входит в естественный процесс речи, а есть признак именно нарочитого (большею частью литературного) говорения. Кроме того, взаимное расположение этих масс (общая композиция), а также соотношение этого расположения с так наз. «содержанием» произведения тоже составляет существенную часть

стилистики. Так, основной закон композиции классической трагедии, единство времени, места и действия есть, несомненно, один из важнейших признаков ее *стиля*, тогда как с языком он ничего общего не имеет. Таким образом, по *материалу* стилистика *шире* языковедения (частью, впрочем, и *у́же*, так как не изучает обычного, чуждого осознанных творческих задач, говорения), по *точке зрения* диаметрально противоположна ему (см. «стилистическая грамматика»). Но в то же время она выходит и из рамок поэтики, куда ее вообще принято включать, и тем выпадает вообще из лона эстетики, если ее рассматривать как науку о *целесообразном говорении*, потому что цели, которые ставит себе говорящий, могут быть и *не эстетические*. Не говоря уже о научной прозе, всякое коммерческое объявление, всякий политический плакат есть факт особого *целевого* говорения, существенно отличающегося от обычного, естественного говорения. И соотношение средств и целей при таком говорении и может составить предмет отдельной науки. В таком объеме стилистика, очевидно, не совпадает с традиционной теорией словесности, хотя в значительной мере к ней приближается (в отличие от стилистики, как части поэтики). То, что стилистика есть наука о «целесообразностях», конечно, отнюдь не делает ее *нормативной* наукой: целесообразности эти должны изучаться *сами по себе*, именно как факты соответствия (или несоответствия) средств целям. Изучение

может быть и *статическое* («стили» отдельных писателей, отдельных видов литературного творчества, научного, законодательного, религиозного, публицистического, политического, рекламного, информационного и т. д.) и *историческое* (история стилей). Нормативная же стилистика будет таким же *практическим применением* научной стилистики, каким является практическая грамматика по отношению к научной грамматике. Как практическая грамматика учит *правильно говорить* на почве объективно наблюденных законностей языка, так практическая стилистика должна учить *целесообразно* говорить на почве объективно наблюденных целесообразностей литературного и всякого иного целевого говорения.

А. Пешковский.

СТИЛИСТИЧЕСКАЯ ГРАММАТИКА — учение об использовании грамматических средств языка в соответствии с индивидуальными, большей частью литературными, задачами говорящего или с родом произведения. *По материалу* своему стилистическая грамматика ни на йоту не отличается от обычной грамматики, ибо изучение индивидуальных языков и литературного языка, как в его целом, так и в отдельных его разновидностях

(а такими разновидностями являются, между прочим, и «языки» отдельных видов литературного творчества) всецело входит в задачу грамматики. Но *точка зрения* у стилистической грамматики *совершенно иная*. В то время, как вопроса о *целесообразности* того или иного факта в обычной грамматике (и вообще в языковедении) даже и возникнуть не может, ибо самая *наличность* факта в языке гарантирует его биологическую целесообразность (все, что говорится и *понимается*, тем самым целесообразно, а то, что не понимается, не есть факт языка, покуда оно не будет понято) — в стилист. грамматике, напротив, *целесообразность* и есть как раз то, что подлежит изучению. При такой противоположности точек зрения стилист. грамматику невозможно считать частью общей грамматики, а только частью *стилистики* (см. это слово), и соответственно следует говорить

о *грамматической стилистике*, а не о «стилист. грамматике». В то же время при узком понимании слова «грамматика» (см. это слово), очевидно, надо параллельно с грамматической стилистикой поставить и *фонетическую,* и *семасиологическую.* В самом деле, ясно, что не только формы языка могут быть использованы целесообразно, но и звуки (напр., художественная «звуковая инструментовка») и тем более реальные значения. Фактически синонимика, являющаяся частью семасиологии, всегда наиболее тесно была связана со стилистикой. Поэтому правильнее всегда говорить не о «грамматической стилистике», а о «*лингвистической* стилистике» в ее целом, как существеннейшей части общей стилистики.

А. Пешковский.

СТИХОСЛОЖЕНИЕ или версификация. Этот термин употребляется, как для того, чтобы указать ту метрическую систему, которой пользуется данный язык для своего стиха, так и для названия суммы практических знаний, которыми должен обладать стихотворец для того, чтобы уметь обращаться со стихом своего языка. Поскольку второй смысл этого термина обычно сводится к нехитрому перечислению существующих и несуществующих в языке стоп, которыми мог бы пользоваться заинтересованный автор, или, в крайнем случае, к описанию ритмических приемов старых авторов, можно сказать, что техника стихосложения или, лучше, его технология еще не существует, за неразработанностью основной науки о ритмическом существе стиха. Метрические системы распадаются на силлабическую, количественную (квантитативную или метрическую), ударную и тоническую (см. Метрика). Что касается собственно до русской

версификации, то дело исторически представляется следующим. Русская изустная словесность пользовалась квантитативным, певшимся стихом, в основе которого лежала диподия первого пэана. Надо полагать, что этот стих пришел к нам с Балканского полуострова, куда он попал, вероятно, непосредственно из Италии. Впрочем, этот стих настолько распространен по всему

875

земному шару, что в подобной гипотезе нет практической нужды. Все языки знают четырехстрочную двудольную строфу (четырехстопную) с анакрусой или без нее, где первые две строки вводят слушателя в настроение поэмы, давая предварительную аналогию дальнейшего, взятую из природы, а вторые две — излагают чувствования автора по большей части идиллико—эротического характера. Корш не без остроумия доказывал, что и «Слово о Полку Игореве» (см. работу его того же названия) имеет в основе тот же старо—славянский стих, снабженный рядом анакрус весьма сложного строения, энклизами, синкопами и прочими орнаментами квантитативного стиха. Наша письменная словесность, как это ни странно, однако пошла совершенно по другому пути. Если у француза можно без труда проследить, как менялся стих, начиная с первых ударных рифмованных издевательств римской черни над Цезарем, и до Мольера, — у нас мы видим ряд верификационных революций образованного имущего класса, которые почти что ничем не были связаны с исконно—русским стихом. Первые русские стихи были написаны в Червонной Руси Скорининым (печ. в 1517 г.); вот как они выглядели:

Богу в Троице единому ко чти и ко славе,
Матери его, пречистой Марии к похвале,
Всем небесным силам и святым его к веселению
Людям посполитым к доброму научению.

Первый поэт в России был поэт Кубасов (сравн. еще И. Максимовича, отзывы о нем у Кантемира и Сим. Ростовского, вероятно, автор приведенного четверостишия). Эти стихи явно подражали тому, чем был в то время польский стих. Примерно к тому же времени относится попытка Лавр. Зизания и Мелетия Смотрицкого ввести в русский язык метрическое (квантитативное) стихосложение без музыкального сопровождения, основываясь на предполагаемой долготе, нейтральности и краткости русских гласных звуков; попытка эта ничем не кончилась, а сконтруированные помянутыми стихотворцами

876

строки были для русского слуха (повидимому, и в свое время) не более, как прозой. Польским стихом, который является все же ударным стихом с рядом условий конструирования, условий, прививших лишь в польском, который также своевременно возник из той же обще—славянской схемы, — писали Феофан Прокопович, Буслаев, Симеон Полоцкий и, наконец, князь Антиох Кантемир, первый русский стихотворец, заслуживающий имени поэта. Может быть, этих любителей нового стиха привязывало к нему его европейская физиономия. Стих был 13—ти, 11—ти и 9—ти сложным, с вольной цезурой, но локализованной. Мужские рифмы считались годными лишь для шуток, ибо польский язык с его обязательным ударением на предпоследнем слоге другой рифмы, кроме женской, не знал. Этот польский стих, «силлабик», получил в России право гражданства в последней половине XVII в. (в 1663 стихи Библии с неправильным счетом слогов). Кантемир говорил о своем стихе:

Что дал Гораций, занял у француза.
О, коль собой бедна моя муза.
Да, верно, ума хоть пределы узки:
Что взял по—польски, заплатил по—русски, —

то есть: форма сатиры заимствована у Горация и Буало, стих — польский (это эпиграмма). Кантемир, — сатирик, моралист, гуманист в стиле реформаторов Петра, либерал типа Прокоповича, принадлежал к партии, сильно пострадавшей в последующие царствования после—петровской реакции. Кантемир перевел Кевика, Фонтенеля («О множестве миров»), ввел в язык ряд слов, как «начало» (элемент), «средоточие», «понятие» (идея) и пр. Двадцати двух лет Кантемир был назначен русским резидентом в Лондон. Именно только такой человек, исключительной по тем временам эрудиции, преданности родной культуре, ума и энергии, только и мог в то время хотя бы примерно удовлетворить жажду общества в благозвучном стихе и подготовить почву для того стиха, который жив и по сейчас. Кантемир обладал огромным стихотворным талантом: в условиях совершенно несуществующего литературного

языка он переводил Анакреонтея (лучшие русские переводы по близости к подлиннику), Горация, Эпиктета, К. Непота и пользовался глубочайшим уважением заграницей среди таких людей, как Монтескье (см. об этом у Батюшкова). Вот пример его «силлабика»:

Трижды строил лиру я, и дрожащи персты

Трижды на струны навел, и уста отверсты
Говорили тебе песнь: трижды разделяя
Быстро воздух, прилетел из вышнего края.
Небес белокурый бог...

или:

На горах наших, Пимине, славный
Сединами,
Ни свирелью тебе кто равный,
Ни стадами...

Третьяковский также писал польским «силлабиком». Но далее он отказался от него под влиянием немецких чисто—ударных образцов; на Кантемира нововведение Тредьяковского подействовало в том смысле, что он пересмотрел свое стихосложение, поставил ему более жесткие рамки и переделал чуть ли не все свои стихи, однако, до чистой ударности не дошел. Одним из пионеров чисто—ударного языка вне польских схем был и Г. С. Сковорода, который вынес свою привязанность к чистой ударности видимо из своего путешествия заграницу (Польша, Пруссия, Германия, Италия), после которого он поступил учителем поэзии в Переяславское училище, где пытался преподавать стихосложение в духе чистой ударности Ломоносова и Тредьяковского. Ему было предложено оставить эту вредную затею и вернуться к авторитету Сим. Полоцкого; на это он не согласился, после чего и был изгнан из училища за «гордыню». Сам он сначала тоже пользовался «силлабиком», ударные его вещи довольно слабы. Тредьяковский ни в малой мере не был оригинальным автором и не был способен на серьезное новаторство; он легко писал подражательные французские стихи, они были довольно гладки и приятны у него, но русский ударный стих, за исключением редких удачных мест,

у него очень слаб. Он предпочитал «хорей» (спор с Ломоносовым) на том основании, что последний ближе к русской песне, что совершенно справедливо, но, конечно, богатства языка не исчерпывает. Ломоносов правильно оценил двудольник с анакрусой («ямб») по его чрезвычайно метрико—ритмическому богатству, несравнимому с двудольником без анакрусы, который много однообразнее. Первые же опыты Ломоносова показали, что задача решена правильно: Ломоносовский стих с удивительной быстротой вытеснил «силлабик». Ломоносовский гений дал отличные примеры, — до Пушкина его ритмическое наследство разрабатывалось. Но все же он был экспериментатор, за его плечами не

было никакого опыта; русский стих был поставлен на ноги не им, — эта честь выпала патетическому Гавриилу Державину. И по сю пору некоторые его хореи (написанные не без влияния Львовских переводов Анакреонтея) читаются с большой приятностью. Через Державина впервые проникла в русский стих песня, что и свело дело к тому, что приоритет с тех пор отошел к письменному стиху. Но до—пушкинских стих еще нес в себе много элементов «силлабика», он сохранил мало—естественную расстановку слов, и некоторую своеобычность ритма, где диподические ударения находятся на краях строки, как в таких строках Кантемира:

Некогда в час полночи,
Когда Медведь уже вертеться
Начал под рукой Воота,
Человеков же вси роди
Спят, утомлены трудами...

Эта тенденция не ослабела до Державина, и строки его, как «С белыми Борей власами», раздвигающие диподические ударения, характерны для него. Батюшков и Жуковский подготовили почву, а Пушкин окончательно оставил это, обратившись к диподии, как строка песни «По широкому раздолью». Это и было началом национального стихосложения. Последующие авторы не раз возвращались к допушкинским принципам (как Тютчев, напр.), но им противопоставлялась тенденция Некрасова с его живым разговорным стихом

879

на диво гомофонированным («Так танцуй же ты деву Дуная, но в покое оставь мужика...» и т. п.). За Некрасовым стих русский испытал жестокий упадок с именами Апухтина, Надсона и др., символисты развили Фето—Гейневские паузники, футуристы в лучших своих вещах вернулись к чистой диподии, мало мелодированной.

С. П. Бобров.

СТИХОТВОРЕНИЕ — основной тип поэтического в тесном смысле этого слова, т.—е. облеченного в стихотворную форму, словесно—художественного произведения. Размеры стихотворения обычно невелики, в среднем около двадцати строк, что и отличает его, как от всех видов художественной прозы, так и от поэмы, стихотворной идиллии и проч. Самым простым, элементарным в композиционном отношении видом стихотворения является дистих, двустишие (таковы, например, образованные соединением гекзаметра и пентаметра античные эпиграммы, равно как подражания им некоторых новых авторов, у нас Пушкина,

Дельвига и др.). Правда, мыслимо и стихотворение, состоящее всего из одной строки (напр., известное Брюсовекое «о, закрой свои бледные ноги»), равно как попадаются и огромные стихотворения в несколько сотен стихов (например, у наших поэтов—классиков конца XVIII в.. Кирша Данилов в своем известном сборнике «Древне—российских стихотворений» распространял, неправильно с точки зрения позднейшей науки, термин стихотворения и на былину). Содержание стихотворения чаще всего подсказывается лирическим переживанием, однако, оно способно вмещать в себя и успешно разрабатывать начала и эпоса (напр., баллады немецких романтиков, у нас Жуковского) и драмы, со всеми признаками присущими этой последней до диалога включительно (напр., стихотворные пьесы Шиллера **Hector's Abschied**, Брюсова «Орфей и Эвридика» и др.). Мало того, в лучших образцах являясь наиболее полным и чистым торжеством художественно—воплощенного *слова, слова,* как такового (например, у нас многие стихи Пушкина), стихотворение в то же время из всех литературных форм

наиболее доступно для попыток художественного синкретизма — проникновения в области других искусств — живописи (напр., некоторые стихи Тютчева, метко называемые современной ему критикой «пейзажами в стихах», творчество А. Майкова, Т. Готье и др.) и, в особенности, музыки, в таких произведениях, как **Romances sans paroles** Верлэна (в особенности его же пьеса **Les sanglots longs**), у нас в мелодиях Фета, неуловимо приближаясь к этой последней, в песне, романсе, вовсе сливаясь с нею. В силу своей большой гибкости и емкости форма стихотворения в истории поэзии подверглась многообразному развитию и чрезвычайно сложной и дробной дифференциации, разбившись на целый ряд видов и подвидов, из которых каждый получил свое особое название. Так, в зависимости от своего содержания и психологического тона стихотворения делятся на гимны, оды, ямбы, элегии, думы, антологические стихи и т. д. (см. все эти слова), по своей строфико—композиционной структуре на терцины, стансы, риторнели, секстины, октавы, канцоны, децимы, рондели, рондо, триолеты, сонеты со всеми их многочисленными вариациями (в венке сонетов — форме, снова усиленно культивируемой в наши дни — имеем, кстати, пример соединения пятнадцати отдельных стихотворений в некое новое композиционное целое, их объемлющее и представляющее собою нечто среднее между стихотворением и поэмой), газелы, всевозможные

прикладные формы, как акростих, палиндромы, шарада и т. д. и т. д. (см. все эти слова). Наконец, должно упомянуть еще попытки некоторых авторов внести форму стихотворений в область ритмической прозы. Таковы, напр., **Petites poèmes en prose** Бодлэра, у нас стихотворения в прозе Тургенева.

Д. Благой.

СТИХ исторически, вероятно, получился из ритмизованного крика, сопровождающего у до—культурного человека погоню за добычей, пляску, торжества и через песню дошел до современной своей автономии. Любая экзальтация (война, охота, любовь) у малокультурных народностей вызывает пляски своего рода; крик при этом, подчиняясь

ритму пляски, становится ритмичным: здесь основание песни и танца. Впоследствии, когда такие, с пляской и пением, торжества входят в обычай, появляется запевало (корифей), который постепенно освобождается от хора и становится автором в нашем смысле. Первоначально автор—стихотворец был композитором (как Эсхил и Сафо), но потом роли их разделяются. Уже в V в. до Р. Хр. просодия не соответствует музыкальному сопровождению. В этих случаях, как говорит Денис Галикарнасский, музыка то укорачивает, то удлиняет слоги, меняя квантитативную схему. Затем на сцену появляется ударность (в III в. у римлян), и постепенно стих становится тем, к чему мы привыкли в наше время: искусственно ритмизованной речью, предназначенной главным образом для чтения про себя. О стиховой строке см. Колон.

С. П. Б.

СТИХ НАПЕВНЫЙ. Стих при своем возникновении в любом языке мыслится автором его, народом, неразрывно связанным с определенным напевом.

Корни этого явления глубже зарождения стиха. Их следует искать в зарождении самого слова. Для современного книжного человека слова «бежать» и «дремать» звучат одинаково, как стопа ямба. При возникновении же своем и много позже, слова эти, выражая несходные понятия, должны были произноситься с точно определенной высотой голоса и с точно определенной во времени мерой длительности сильных и слабых слогов, что и даст элементы напева, музыкальности.

Из ныне живущих языков китайский сохранил до сих пор 4 меры высоты голоса, строго определенные каждая для известных групп слогов и слов при придании им определенного значения.

Высота голоса, длительность произнесения сильных и слабых слогов, сила ударения, все эти элементы живой напевности, гармоничные в их первоначальной закономерности, обычно постепенно затираются в языке при развитии письменности и вызываемой ею возможности, а часто и необходимости чтения глазами, «про себя».

882

Русский народный стих преимущественно напевен, т.—е. укладывается в размеренные, производящие гармоничное впечатление отрезки, лишь при известном способе чтения.

Русский книжный гражданский стих при самом своем зарождении оторвался от народного напевного, приняв преимущественно законы стиха латинского во французской переработке.

Насколько игнорировались свойства живого русского стиха при попытках создать русскую стихологию, видно хотя бы из такого требования: «Для рифмы могут служить только те слова, в которых ударение стоит или на последнем или на предпоследнем слоге. Посему такие слова: *незабвенные, здание* не могут быть поставлены в рифму». (Механизм, или стопосложение российского стихотворства. СПБ. 1810. стр. 67).

А в русском языке приблизительно треть слов с дактилическими и гипердактилическими окончаниями. Любопытно, что и Пушкин в краестишиях явно избегает эти слова. Это требование, искажая природу языка, могло явиться лишь как результат стремления сделать русский язык до некоторой степени похожим на французский. Той же природы и мног. друг. правила русской стихологии, сковывавшие язык. Напр., правило, от которого бояться отступить и ныне, требующее определенного числа стоп в твердых формах, имеющих происхождение итальянское и французское; правило незаконно стеснительное, т. к. отрезок русской речи из ста слов приблизительно вдвое длиннее такового же французского.

Русская книжная стихология, не изучая законов русского народного стиха и переняв стихологию языков уже давно ставших книжными, заставила первых же наших образованных поэтов на рубеже XVIII и XIX в.в. отказаться и от напевности.

Стремление к родным истокам не давало общих достижений, обогащающих поэзию, а пробивало самостоятельное, весьма неглубокое русло.

Пушкин, тоскуя по напевности в оковах чуждой метрики, давал себе простор в русских сказках, в песнях зап. славян, подчас в прозе, оставляя стих вообще подчиненным

искусственным законам.

За последнюю четверть века русск. стих несколькими поэтами до некоторой степени направлялся к напевности, вводя липометрию и гиперметрию, освобождаясь от шаблонной рифмовки, разрабатывая законы строфики. Зато другие современные поэтические группы более, чем когда—либо, ведут стих от закона напевности к достижениям чисто книжно—зрительного характера. Главнейшие элементы русск. напевного стиха: паузы от одной моры до целой стопы, наличие кратких и долгих гласных, допущение в одном слове нескольких равных ударений и долгот (см. Стихосложение).

Иван Рукавишников.

СТИХОТВОРЕНИЕ В ПРОЗЕ – название, применяемое к некоторым произведениям художественного слова. Стихотворение в прозе обладает своими отличительными признаками, сближающими его и с стихотворной, и с прозаической речью, и служит промежуточной стадией между той и другой. Одним из характеризующих признаков стихотворения в прозе служит его небольшой размер. Так, редкое из стихотворений превышает четыре–пять печатных страниц. У И. Тургенева, признанного мастера этого жанра, из пяти десятков подобных пьес лишь одна достигает почти трех страниц («Два четверостишия»): остальные не достигают и двух. «Как хороши, как свежи были розы», «Конец света» – занимают около полутора, «Воробей», «Черепья» не занимают и страницы.

Небольшие размеры, естественно, влекут за собою более тщательную отделку словесной формы, которая игнорируется во многих крупных произведениях: там центральное положение принадлежит сюжетной композиции.

Художественная отделка – необходимый признак этого жанра. Наиболее пленительные примеры ее встречаем у Ш. Бодлера («Поэмы в прозе»), у Новалиса («Гимны ночи»), у И. Тургенева («Стихотворения в прозе»), стихотворения в прозе Леопарди.

Однако, ни небольшие размеры, ни художественная отделка – это еще не признаки, которые определяют

884

данный термин. Небольшие размеры сближают стихотворение в прозе с миниатюрой (см. это слово), художественная же отделка свойственна не ему одному.

От миниатюры стихотворение в прозе отличается более лирическим характером. Даже в том случае, когда в основе лежит эпический сюжет, на него накладываются лирические тона (параллель этому, из стихотворных жанров, находим в балладе – см. это слово). Не случайно у Тургенева большинство эпических сюжетов фантастично: это дает больше возможностей для их лирической окраски. Вот почему Тургенев пользуется формой видения, сна, легенды. Любовь и голод являются ему в видении крылатыми гениями, неразлучно соединившими свои руки («Два брата»); в видении же товарищ—соперник является из загробного мира к своему неверующему другу – безмолвным призраком, покорно и печально качая головою («Соперник»); во сне – белый парус разубранной лодки несется по безбрежности моря под божественно—звонкий смех юности; во сне кромешная тьма надвигается на землю морозным вихрем, тысячегортанный, железным лаем, и гибнущая земля воет от страха («Конец света»); легенда рассказывает о мудром поступке великого Джиаффара, солнца вселенной; в легенде же говорится и о соперниках—поэтах – осмеянном толпою Юнии и Юлии, ею превознесенном. Если же сюжет не фантастичен, то он облекается в форму воспоминания, располагающего к лирической настроенности: «Повесть его» – воспоминание старого офицера, не только воскрешающее событие в его памяти, но и проступающее слезами на его старческих глазах; на лирике воспоминаний целиком держится и непревзойденное «Как хороши, как свежи были розы».

Характер и разработка темы, таким образом, подчеркивает в термине «стихотворение в прозе» первую его часть.

Та же близость к стихотворению – в особенностях формальной композиции. Строфическому делению здесь соответствует – всегда внимательное и ритмически обоснованное деление на абзацы (которое,

885

обычно, так случайно и не осознано в прозаических произведениях – см. слово «абзац»). От стихотворных строф подобные абзацы отличаются меньшим единообразием, что, конечно же, находится в связи с более

свободным ритмическим построением. Тургеневское «Как хороши, как свежи были розы» особенно подчеркивает строфический смысл абзаца, применяя слова заглавия, как лирический рефрен.

Композиционная близость к стихотворению подчеркнута бывает и тогда, когда одно и то же выражение дано в начале пьесы и в конце, как бы замыкает ее с двух сторон: так у Тургенева построено «Лазурное царство», «Восточная легенда», «Стой!».

В области ритмической стихотворение в прозе приближается к стихотворной речи: здесь мы встречаем все стихотворные стопы, лишь связь между ними более произвольна, чем это допустимо у стихотворца. Меньшая определенность ритма стирает очень резкую, внешне, границу между размеренной – стихотворной – и неразмеренной – прозаической – речью, делает эту границу почти неприметной. Это позволяет вводить стихотворение в прозе среди прозаических страниц повести или романа. Так делал Гоголь: отрывки «Знаете ли вы украинскую ночь?», «Чуден Днепр при тихой погоде» – могут быть рассмотрены как завершенные самостоятельные стихотворения в прозе.

Стихотворение в прозе близко к стихотворной речи еще и эвфоническим строем своим, блестящие многочисленные образцы чему – у Тургенева («И грохочет Финстерааргорн» – в самых звуках здесь грохотанье). Но и строфический смысл абзаца, и ритмический строй речи, и применение эвфонических эффектов характеризует всякую ритмическую прозу. Стихотворение в прозе следует поэтому считать одним из ее видов. Видовым признаком для данного вида служат, таким образом, лишь особенности тематической композиции, приближающие его к стихотворению.

В. Дынник.

СТОПА является первичной ритмической единицей в стихе и представляет

собою объединение ударного слога с одним или двумя неударными. Поскольку ритм осуществляется делением речи на равновеликие интервалы, стопа и является тем, на чем осуществляется эта равновеликость. Смысл стопы именно в том, что для ритмического прочтения любой целой стопы поэмы требуется одинаковое время, в том, что все стопы обладают изохронизмом (равновременностью). Стопы бывают двусложные — двоичные ритмы, — и трехсложные — троичные ритмы. Изохронность

стопы осуществляется, как показывают соответствующие эксперименты, лишь в том случае, если стопа начинается ударным слогом; отсюда следует, что стопа неударным слогом начинаться не может, и так называемый «ямб» не есть стопа. Неударный же слог перед ударным в начале строки является безударным приступом (анакрусой) и в счет изохронности не идет. Основными, таким образом, и единственными стопами являются стопа двоичная с ударным и двумя последующими неударным слогами и стопа троичная с ударным и двумя последующими неударными, т.—е. то, что школьная метрика именует у нас «хореем» и «дактилем». «Ямб» образуется односложной анакрусой, «амфибрахий» — ею же, «анапест» — двусложной анакрусой. Громадное количество стоп, существовавших в квантативном стихе (пиррихий — два кратких, спондей — два долгих, бакхии — два долгих и один краткий, ионики — три долгих и один краткий, хориямб — объединение хорея и ямба, антиспаст — объединение ямба и хорея, прокелевсаматик — четыре кратких, трибрахий – три кратких, пэаны — три кратких, один долгий, и пр.), не существуют в ударном стихе, и попытки их применения оканчиваются либо игрой полуударениями, либо различными видами паузованных или прибыльных стоп. Троичная дактилическая стопа имеет нечто общее с древним, так наз. циклическим дактилем, третий неударный слог не имеет слабого полуударения (см. разбор логаэдического стихотворения Вяч. Иванова в паузной схеме в книге Божидара «Распевочное Единство», М. 1916). Вообще говоря,

в стопе нет надобности, чтобы ударность ударного слога была именно в такую—то меру (ср. мерное исчисление слогов в квантитативном стихе) сильнее того, который именуется неударным, на пространстве строки, а тем паче стихотворения эти соотношения могут менять очень сильно, необходимо лишь, чтобы соотношение ударностей было в пользу ритмически ударного. Напр. (Пушкин), в стопе «Яд каплет сквозь его кору» имеем ударную анакрусу (Белый такие случаи в ямбической схеме называет замедлениями или спондеями), но ее ударение слабее ритмического «кап»; внутри стиха такие явления редки и подчиняются той же схеме, т.—е., как общее правило, лишнее полуударение («спондеическое») слабее ритмических, убыльное полуударение (только метрическое, без словарного, по Белому — ускорение или «пиррихий») сильнее своего неударного.

С. П. Б.

СТРАДАТЕЛЬНЫЙ ЗАЛОГ. Глагольная форма, противополагаемая действительному залогу и обозначающая, что то лицо или предмет,

которые при форме действительного залога были бы субъектом действия, являются объектом речи, а тот предмет, который при форме действительного залога был бы объектом действия, является субъектом речи, без изменения реального соотношения между субъектом и объектом, другими словами — такая форма глагола, при которой то существительное, которое стояло бы при действительном залоге в именительном падеже, ставится в косвенном падеже, обозначающем лицо или предмет, выраженные этим существительным, как исходную точку (лат. **ablativus**) или орудие (русск. творит.) действия, а то существительное, которое при действительном залоге стояло бы в винительном падеже, ставится в именительном падеже, причем реальное значение всего словосочетания остается то же, что и при действительном залоге; таковы русские обороты: сын любим отцом, дом построен плотниками. В русском яз. к С. З. относятся лишь причастия С. З.: любимый, написанный и пр. В традиционных грамматиках С. З. называются возвратные формы переходных

глаголов со страдательным значением. Но в этом случае мы имеем дело не с особым С. З., а лишь с одной из функций возвратного или непереходного залога. См. также Возвратная форма и Залоги.

Н. Д.

СТРАНСТВУЮЩИЕ СЮЖЕТЫ — сюжеты (см. это слово), повторяющиеся в поэтическом творчестве разных народов и в различные эпохи. В том же смысле для составных частей сюжета употребляется термин — странствующий или *бродячий мотив*, для произведений повествовательного жанра, *перехожие повести*.

Наблюдения над сходными литературными сюжетами производились издавна, но особенное внимание наука стала уделять изучению их с водворением так называемого *сравнительно—исторического метода* (см. об этом в статье «Народная словесность»). В 1859 г. нем. ученый Бенфей издал сборник индийских рассказов «Панчатантра», снабдив их немецкий перевод подробными комментариями, с указанием литературных параллелей к каждому сюжету. Бенфей, а за ним длинный ряд его последователей, сравнивая сходные у разных народов рассказы, объясняли это сходство *заимствованием* (см. это слово) сюжета одним народом у другого, находившегося с ним в культурном общении. В России одним из первых, занявшихся вопросом о бродячих сюжетах, был А. Н. Пыпин, выпустивший

еще в 1856 г. свой известный «Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских». Неисчислимый вклад в сравнительное изучение литературных сюжетов внес А. Н. Веселовский, счастливо сочетавший огромную начитанность в самых разнообразных литературах Запада и Востока с даром строгого сравнительного анализа. Веселовскому принадлежит много трудов по сравнительному изучению романов, повестей, легенд, духовных стихов, былин и т. д. Немало поработали в том же направлении Ф. И. Буслаев (см. его популярный и яркий очерк «Перехожие повести»), Н. Ф. Сумцов. В. Ф. Миллер, Н. И. Жданов, А. И. Кирпичников и мн. др. русские ученые. На Западе появилось множество работ, посвященных сравнительному методу изучения

литературных произведений: Ф. Либрехт, Гастон, Парис, Коскен, Ландау, Бедье и мн. др. Несмотря на большие, достигнутые подобным учением успехи, вскоре, однако, обнаружились и недостатки школы заимствования. Ученые нередко злоупотребляли методом аналогий (у нас в России, напр., этим отличались Стасов и Потанин, повсюду усматривавшие заимствования с Востока). Установив совпадение отдельных мотивов, составляющих сюжет, исследователь спешил делать вывод о непосредственной историко—литературной связи между сюжетами, тогда как *факт сходства* сам по себе еще далеко не давал права настаивать на *зависимости* одного сюжета от другого. Для установления такой зависимости нужно: или, 1) чтобы на—лицо были, кроме сходства общей сюжетной схемы и отдельных мотивов, совпадения в конкретных деталях, как, напр., в *именах* личных, географических, этнографических (восточное происхождение русской лубочной сказки об Еруслане Лазаревиче не подлежит сомнению в силу сохранения в русских текстах восточных, правда, несколько искаженных имен), или 2) чтобы сохранялся распорядок составляющих сюжет мотивов и совпадала бы хотя бы часть, не существенных для всего сюжета подробностей (см., напр., русскую повесть XVII в. о Карпе Сутулове, также восточного происхождения, но не имеющую вполне отчетливых восточных черт ни в языке, ни в содержании). Исследователь должен быть очень осторожным в своих заключениях. Несложные сюжеты, а тем более отдельные мотивы (особенно бытовые) могут возникнуть у разных авторов (пусть принадлежащих к самым различным культурам, эпохам и странам) совершенно самостоятельно, независимо друг от друга. Подобные случаи в большом количестве были отмечены учеными, принадлежавшими к т. н. *антропологической школе* и придерживавшимися теории «самозарождения

сюжетов» (см. об этом также в статье «Народная словесность»). Нередко самое развертывание сюжета может как бы подталкивать на обязательное введение определенной детали в сюжет (см. об этом в статье А. Л. Бема. К уяснению историко—литературных

890

понятий. Изв. Отд. рус. яз. и слов. Ак. Наук. 1918, кн. 1—я). Но если даже анализ сходных сюжетов и даст основание предположить непосредственную или косвенную зависимость одного от другого, то задача исследователя не может этим предположением ограничиться, необходимо будет еще доказать историческую возможность литературного заимствования. Вот почему изучение странствующих сюжетов и их миграции невольно приводит к постановке не только литературных, но и общих историко—культурных вопросов, прежде всего вопросов о *путях* перекочевания сюжетов. Безграничность моря странствующих сюжетов, их прихотливые сочетания, контаминации, распадения приводили некоторых последователей в отчаяние; ученым начинало казаться совершенно безнадежным делом заниматься историей отдельного сюжета, следить за направлениями его странствований. К почти совсем пессимистическому выводу пришел, напр., известный французский ученый—медиэвист **J. Bèdier** в своем капитальном труде: **Les fabliaux. Paris** 1906. Построение генеалогического древа того или другого сюжета и схем его последовательных изменений он склонен был считать лишь произвольной умственной игрой. Но другие ученые все еще одушевляются мечтою разобраться в мировом хаосе бродячих сюжетов и упорно работают над систематизацией их. Принципы систематизации при этом крайне разнообразны. В науке до сих пор в этом отношении к единомыслию не пришли. Большой известностью пользуются труды скандинавского фольклориста **Anti Aarne** одного из организаторов целого общества, посвятившего себя главным образом учету и классификации странствующих сюжетов (т. н. «Международная федерация фольклористов»*). Из русских ученых попытался выработать свою систему классификации бродячих сюжетов (опять, как и у Арне, применительно к сказочным темам) А. М. Смирнов. Проще и значительно практичнее подошли к делу систематизации

891

*) ***Anti Aarn.*** **Verglechende Märchen forschungen. Helsingfors 1907 u. Verzeichniss der Märchentypen. Helsingfors. 1910.**

странствующих сюжетов — берлинский профессор **Bolte** и чешский ученый **Polivka** выпустившие недавно три тома «Примечаний» к сборнику сказок бр. Гриммов. Отказавшись от построения логически—отвлеченной общей схемы сюжетов (сказочных), они к каждой гриммовской сказке присоединили перечни вариантов соответствующего сюжета, почерпнутых из фольклора и литературы всех стран и народов земного шара. Такого рода обзоры вариаций отдельного странствующего сюжета облегчает задачу разобраться в причудливой его судьбе. Истории отдельных сюжетов посвящены целые монографии: укажу, напр., на недавно вышедшую работу казанского профессора Андерсона «Роман Анулея и народная сказка», исследующую историю известного сюжета об Эросе и Психее.

Мировая литература в большинстве своих памятников состоит из странствующих сюжетов, подвергающихся новой творческой переработке. Сложная история таких знаменитых сюжетов, как использованные гениальными поэтами темы Фауста, Дон—Жуана, — общеизвестна. В некоторые эпохи сюжет, казавшийся умершим и забытым, вдруг оживает, так как оказывается, в силу своей суггестивности (см. это слово) удобным впитать в себя новые настроения и запросы эпохи. Народная легенда XVI века о «Славном чародее чернокнижнике докторе Иоганне», Фаусте, известная и по нар. книге (1587), и по обработке англ. драматурга Марло, через два столетия ожила в творчестве поэтов эпохи «бури и натиска», увидевших в Фаусте столь им близкий образ человека, охваченного непреодолимым стремлением к знанию и полноте жизни. Легенда о Фаусте используется для драмы Лессингом (1771), Фридрихом Мюллером (1776—78 г.г.) и для романа Клингером (в 1790 г.). Политическая и бытовая жизнь прикрепляет странствующий сюжет к тому или другому историческому лицу или к местности, напр., бродячие сказки о царе — покровителе воров связываются то с именем Карла Великого, то становятся у нас популярными в XVI веке, прикрепившись к имени Ивана Грозного. Так происходит *историлизация*

странствующего сюжета. Но это приурочение неоригинального сюжета само по себе может быть показательным: оно характеризует вкусы и настроения эпохи. Пережитые нами недавно события войны и революции с первого взгляда — будто бы создали совсем новые легенды и сказки в народной массе, в действительности же большею частью лишь воскресили в памяти старые темы (см. об этом под словом «легенда»).

БИБЛИОГРАФИЯ.

А. Н. Пыпин. Очерк истории старинных повестей и сказок русских. 1856 г.

Ф. И. Буслаев. Перехожие повести. 1874 г. («Мои досуги», т. II. М. 1886 г.).

А. Н. Веселовский. Из истории литературного общения Запада и Востока. Славянские легенды о Соломоне и Китоврасе и Западные легенды о Морольфе и Мерлине. П. 1872 г.

Его—же. Разыскания в области духовного стиха и др. сочинения.

Юрий Соколов.

СТРОКА — см. Колон.

СТРОФА – сочетание стихов в известном порядке. Этот порядок определяется известной системой рифм, связанной с большей или меньшей ритмической и грамматической законченностью того или иного стихосочетания. Последнее в целом есть, конечно, результат сложного творческого процесса. Определенное сочетание стихов диктуется поэту наравне с прочими элементами воплощения данного замысла характером именно этого замысла, а в конечном счете особенностью мировосприятия данного поэта. Что касается связи известного замысла с известной строфой, то можно привести в качестве примера обычную четырехстрочную строфу с обычной трехстрочной рифмовкой (*первого* стиха с *третьим* и *второго с четвертым*) из Пушкинского: «Я помню чудное мгновенье». Несмотря на обычность строфы Пушкин сделал ее неузнаваемой, благодаря повторности рифмовки, вследствие чего одна строфа как бы сливается с другой, и получается единая строфа, построенная на 4—5 — рифмах,

одной звучальностью и кружевной расположенностью которых отображается переход от музыки «чудного *мгновенья*», когда «явилась *ты*» через «томленье грусти *безнадежной*» к музыке нового «*пробуждения*», когда опять предстал «гений чистой *красоты*» и воскресли «и жизнь, и слезы, и *любовь*». (Мы описали весь круг настроений и рифм). Касаясь вопроса о связи между общим мировоззрением поэта и известным характером стихосочетания, укажем хотя бы на строфику Тютчева: у Тютчева нет так называемых твердых строф (см. терцины, сонет и т. д.), и он часто не выдерживает выбранной им самим простой строфы. Это стоит в несомненной связи с постоянной борьбой в поэте ночного и дневного начала, из которых первое говорило ему, что «мысль изреченная есть ложь»

и что если вообще нельзя выразить себя, то тем более нельзя открыться в клетке «твердой формы...»

Комбинации стихосочетаний представляются совершенно неисчерпаемыми, ибо строфы могут видоизменяться и в связи с расположением рифм (как указано выше), и в связи с количеством сочетаемых стихов (4, 5, 9 и т. д.), и в связи с тем, состоят ли строфы из стихов одного размера или из стихов разных размеров и т. д.

Существенное значение имеет также грамматический состав строфы, ибо, например, отдельные строфы лермонтовского: «Когда волнуется желтеющая нива», — строфы, представляющие части временного периода, имеют совершенно иное звучание и занимают иное место в ритмическом узоре стихотворения в целом, чем занимали бы подобным же образом построенные строфы, будь они совершенно самостоятельными предложениями. Чрезвычайно резко бросается это в глаза при строфическом **enjambement** (см. это слово), как бы разрушающем самостоятельность строфы, но вместе с тем придающем ей своеобразный оттенок (особенно, когда это **enjambement** подчеркнуто отсутствием его в других строфах).

Я. Зунделович.

СТРОФИКА — учение о сочетании стихов. Как указывает Валерий

Брюсов в предисловии к своим «Опытам», строфика разработана более других наук о стихе (см. Метрика и Евфония). Если оставить в стороне учение о так наз. «твердых формах» — триолете, рондо, секстине, октаве и т. п. — то вопрос о возможностях в сочетании стихов представляется неразрешимым (см. Строфа), и задачей строфики в отношении к таким возможным стихосочетаниям будет «определение допустимости этих... комбинаций» и «выяснение их относительного достоинства и характера» (Брюсов). Здесь перед строфикой открываются, следовательно, широкие перспективы. Но, будучи одним из существеннейших моментов композиции стихотворения, строфа, однако, является вместе с тем и самым простым элементом стихотворной композиции. То обстоятельство, что строфика, как указано выше, разработана более других наук о стихе, дает, как будто, поэтам возможность пользоваться готовыми строфами в большей мере, чем иными элементами стиха. Далее и у великих поэтов мы часто не наблюдаем такого же разнообразия в строфике, как в прочих композиционных моментах их произведений, и это — несмотря на

неисчерпаемые возможности строфики, как таковой. И вот здесь наука о стихосочетании, раскрывая характер, как уже использованных, так и допустимых комбинаций, позволит, может быть, уяснить причины несомненного «строфического консерватизма». Так, напр., в русской поэзии излюбленной строфой является четырехстрочная строфа с рифмовкой авав или авва. Правда, и эту строфу великие поэты умели разнообразить (см. слово Строфа). Но факт частого пользования именно ею бесспорен. Строфика и должна уяснить нам этот факт, как и тот, напр., что даже у Лермонтова почти нет исключительных «Лермонтовских» строф (подобно строфе Эдгарда По в «Вороне»). Все сказанное о сравнительной «простоте» строфики не должно, однако, упрощать самого понятия строфики. Строфа все же остается пусть часто и не особенно сложным, но, во всяком случае, существенным элементом композиции стиха. Утончение строфических наблюдений, позволяя строфике открывать

новое в старых комбинациях и старое в новых, еще более углубляет понятие строфы. Так, например, словесная анафора (см. это слово) в ряде отдельных стихов дает право объединить в строфу как будто противящиеся строфическому объединению стихи, и обратно — отсутствие анафор в одних и наличие их в других стихах дает право разрывать даже окованные в одну строфу рифмами стихи (см., напр., лермонтовскую «Благодарность»: «За все, за все тебя благодарю я», где первые шесть стихов с анафорическим «за» образуют строфу, а последние два стиха можно рассматривать, как сонетную коду).

Я. Зунделович.

СТЫК — термин, не получивший еще общепринятого значения, но необходимый для определения весьма существенного явления в строфике. Имеется в виду стык одноименных, но разных рифм, т.—е. двух разных мужских или двух разных женских (a—a’; b—b’ и т. д.). Явление допустимое лишь при одних мужских или одних женских во всей пьесе, и недопустимое при рифмах разнородных. Ошибочно стык допускается между последним стихом строфы и первым следующей, например, в неправильно понятой некоторыми русскими авторами французской балладе (см.).

И. Р.

СУБЪЕКТ. См. Подлежащее.

СУГГЕСТИВНОСТЬ (суггестивный) — термин английской эстетики, применившей к поэтическим произведениям выражение **suggestive**, буквально обозначающее — намек, внушение, подсказывание. Этот термин у нас привился после Александра Веселовского, любившего им орудовать — особенно в работах по исторической поэтике. История поэтических образов, мотивов, сюжетов, формул представляет изменчивое чередование их, то умирание, то возрождение с бытованием некоторых из них до времени, когда они станут мертвыми и вдруг вновь оживут, вызванные поэтическим спросом, требованием времени. «Иные образы и сравнения до сих

пор остаются в обороте, избитые, но внятные, видимо связывающие нас, как обрывки музыкальных фраз, усвоенных памятью, как знакомая рифма, и вместе с тем вызывающие вечно новые подсказывания и работу мысли с нашей стороны. Вымирают или забываются, до очереди, те формулы, образы, сюжеты, которые в данное время ничего нам не подсказывают, не отвечают на наше требование образной идеализации; удерживаются в памяти и обновляются те, которых суггестивность полнее и разнообразнее и держится долее; соответствие наших нарастающих требований с полнотою суггестивности создает привычку, уверенность в том, что то, а не другое, служит действительным выражением наших вкусов, наших поэтических вожделений, и мы называем эти сюжеты и образы поэтическими» (А. Веселовский. «Из введения в историческую поэтику». 1893). Если эти образы и сюжеты, эпитеты и сравнения, мотивы и формулы заставляют интенсивно работать воображение читателя, вызывают яркие эмоциональные переживания, раскрывают новое миропонимание или обновляют старое, то эти образы суггестивны. Разумеется, для каждого в зависимости от его умственного развития, личного опыта и способности умножать и считать вызванные образом ассоциации, степень суггестивности поэтического текста бывает различной.

Н. Б.

СУФФИКС. Аффикс (см.), стоящий после основы: вод*а*, вед*ешь*, стар*ик*, ма*ленький* и пр. В индоевропейских языках образование слов при помощи С. является одним из наиболее частых способов образования слов. В одном слове может быть несколько С. (См. Основа). Последний суффикс слова, образующий собств. синтаксические (см.) формы словоизменения (см.), часто наз. *флексией* или *флексией слов* (см. Не смешивать с флексией основ!).

СУЩЕСТВИТЕЛЬНОЕ или *имя* С. По определению Фортунатова, — грамматическая категория, заключающая слова, обозначающие самостоятельные предметы мысли, т.—е. предметы, вещи, как вместилища

897

признаков, хотя бы такими вместилищами представлялись также сами признаки в их отвлечении от предметов, вещей (ср. такие С., как белизна, доброта, знание, ходьба), и имеющие формы, обозначающие такой предмет или в различных данных для мысли отношениях его к другим, отдельным от него предметам мысли в предложениях или без отношения к другим предметам мысли. Эти формы в русском яз., как и во многих других, м. пр. во всех древнейших индоевропейских языках, в языках финских, турецких и др., являются формами словоизменения самих С.; совокупность таких форм наз. *склонением* (см.), а самые формы — *падежами* (см.). В других языках, в том числе из индоевропейских — во всех романских (франц., итал., испан. и др.), в английском, болгарском, ново—персидском и др., а также в некоторых семитских языках те отношения, которые в русском и др. названных выше языках выражаются формами склонения, обозначаются другими способами, наприм., порядком слов и сочетанием с предлогами (ср. франц. **Pierre aime Paul**, «Петр любит Павла»: 1—е слово субъект, последнее — объект; отношения к другим словам словосочетания обозначаются предлогами: **de Pierre, à Pierre, par Pierre** и др., англ, **the woman** «женщина», «женщину», **of the woman** «женщины» (род. ед.), **to the woman** «женщине» и пр. В русском яз., как и в других индоевропейских языках, С. различаются по *родам* (см. Род) и по различиям в образовании падежных форм (см. Склонение). Имеющееся в б. ч. грамматик деление С. на собственные и нарицательные (см.), конкретные и абстрактные (см.) и т. п. не имеет отношения к грамматике, т. к. основано на таком различии в значении, которое средствами языка не обозначено. Но деление С. на С. имена одушевленных предметов и С., не обозначающие одушевленных предметов, для русского яз. является грамматическим, т. к. обозначается различиями в форме винительного падежа. В старых грамматиках к С. не относились С. местоимения и С., обозначающие число, относившиеся к особым, якобы грамматическим категориям — местоимениям (см.) и числительным (см.). *Н. Д.*

898

СЮЖЕТ — *повествовательное* ядро художественного призведения, — система *действенной* (фактической) взаимонаправленности и расположенности выступающих в данном произведении лиц (предметов),

выдвинутых в нем положений, развивающихся в нем событий. Подчеркивая в этом определении слова «повествовательный» и «действенный», мы можем сказать, что сюжет в отличие от темы (представляющей как бы идеальную направленность произведения, то воображаемое стекло, сквозь которое автор смотрит на мир) — является лишь *одним из средств самообнаружения темы*, что в каждом данном произведении он представляет совокупность тех действий, фактов, положений и т. п., которые избраны автором для выявления определенного лика своей темы (см. Тема). Понятие «сюжет» близко соприкасается с понятием «фабулы», от которого его следует, однако, отличать, как скелет от одевающих кости тканей. Если сюжет представляет точку приложения силы (темы), если он является системой установок, при помощи которых должно производиться действие, то *фабула есть самый процесс действия*, эффекты, получающиеся от приложения силы. Сюжет — канва, фабула — узор. Можно сказать, что между сюжетом и фабулой существует такое же взаимоотношение, как между темой и

899

лейтмотивом (см. «Тема»). Подобно тому, как тема представляет нечто отвлеченное и не находит себе конкретного словесного закрепления в произведении (мы конкретизируем тему сами, часто даже не пользуясь словами автора), точно так же и сюжет есть отвлечение, вывод, делаемый нами из совокупности событий, явлений, положений и т. п., но не закрепленный определенной словесной формулой в самом произведении. С другой стороны фабула, как и лейтмотив, есть нечто конкретно—явленное, мы рассказываем фабулу произведения, пользуясь данной формой ее воплощения... При таком определении сюжета понятно, что сюжеты, именно только как системы, как точки приложения сил, могут повториться — вспомним так наз. «странствующие сюжеты» и мировые литературные сюжеты, как «Дон Жуан», «Фауст» и др. Все равно, как некоторые работы удобно выполнить при помощи рычагов того, а не другого рода, так и некоторые темы — силы предпочитают приложение к определенным сюжетным системам, как наиболее удобным. Сюжет есть нечто подсобное, и недаром некоторые писатели говорили о создании произведений без «подсобия» — сюжета (см. Фабула, Странствующие сюжеты, Тематика).

Я. Зунделович.

900

Т

ТАВТОЛОГИЯ — повторение одних и тех же слов, выражений и т. п. как, например, в былине о Соловье—разбойнике:

Под Черниговым силушки черным—черно,
Черным—черно, как черна ворона.

Тавтология — прием чрезвычайно употребительный в так наз. устном эпосе с его любовным выписыванием деталей и длительным задерживанием на последних внимания слушателей. Обилие тавтологии в произведениях народной словесности несомненно также связано с особым «певческим» характером их исполнения, при котором тавтологии служили для заполнения «музыкального» «времени». Такой ритмический характер носят порой тавтологии и в литературе. Это, напр., совершенно очевидно в известном стихотворении Бальмонта: «Я мечтою ловил уходящие тени», где соответственно расположенные тавтологии дают ритм восхождения. См., напр., строфу:

«Я мечтою ловил уходящие тени,
«Уходящие тени погасавшего дня.
«Я на башню всходил, и дрожали ступени,
«И дрожали ступени под ногой у меня».

Велико значение тавтологии для выявления и поддержания определенной эмоциональной настроенности. Так, тавтологиями пестрят молитвы, заклинания и т. п., где повторностью утверждается настойчивость моления, неизбежность ожидаемых результатов и т. д. В стих. Лермонтова «Благодарность» (1840), тавтологическое «за все, за все» первого стиха («За все, за все тебя благодарю я») сразу же определяет всю насыщенность этого

стиха. Действительно, сам по себе этот первый стих является *только первой ступенью* градации (см. это слово), ибо после него, постепенно наростая, расположены отдельные моменты страшной Лермонтовской «благодарности» богу «за тайные мучения страстей...», «за горечь слез...», «за месть врагов и клевету друзей...», «за жар души, растраченный в пустыне..». Но, несмотря на то, что указанный *первый* стих, будучи первой *ступенью градации*, должен быть по своему положению самым слабым ее членом, именно *он сгущает в себе все остальные моменты градации*, и к нему возвращается в конце концов последняя в завершающем ее стихе, где поэт благодарит бога:

За все, чем я обманут в жизни был.

Вот это—то значение первого, слабого члена градации, как основного, и раскрыто сразу же тавтологией «за все, за все», начинающей первый стих...

Отмеченное выше значение тавтологии в народной словесности для закрепления внимания слушателя на некоторых частностях описания, повествования и т. п., можно также обнаружить и в литературе. Гоголь, например, часто пользуется тавтологиями для того, чтобы нарочитой остановкой на какой—нибудь незначительной детали по контрасту вызвать ощущение комического в отношении к живописуемому. Вспомним хотя бы описание бекеши Ив. Ив. в «Повести о том, как поссорился Ив. Ив. с Ив. Ник.». «Славная бекеша у Ив. Ив... А какие смушки! Фу, ты пропасть, какие смушки...» или же тавтологическое: «Прекрасный человек Ив. Ив.», которым начинаются отдельные моменты характеристики Ив. Ив., причем для усиления тавтологий

в виде доказательства «прекрасности» Ив. Ив. следует то описание его дома, то любовь его к детям и т. п... Чисто звучальная сторона тавтологий дает основание пользоваться ими, как рифмами. В соответствии с указанием Валерия Брюсова (см. его «Опыты»), эти рифмы, в которых повторяется *одно и то же слово*, следует отличать от рифм *омонимических* (см. «Омоним»). Примеры тавтологических рифм у Пушкина (приведены Брюсовым):

1) Вот на берег вышли гости,
Царь Салтан зовет их в гости.

2) Женка, что за сапоги...
Где ты видишь сапоги?

Я. Зунделович.

ТАНКА — наиболее распространенная из твердых форм японской стихологии. Танка в японской книжной поэзии (Бунгаку) играет ту же роль, какую в европейской — сонет. Но гораздо более древняя форма.

Японский язык, не имея слогов долгих и кратких, ударных и неударных и, следовательно, не имея стоп, построил свою стихологию, в частности строфику, главн. образом на определенном числе слогов в стихе (строке). Причем наблюдается явление, аналогичное греческому красис, — стяжение двух гласных в конце и в начале слова в одну. Древняя песня (стихотворение), по—японски Вака или Ута, имела колебание в стихе от 3 до 11 слогов; на первом месте 5 и 7 слогов. Такие сборники известны с 1—го века. 5—ти и 7—ми — слоговые стихи постепенно вытесняют все остальные, долгое время борясь с четырехслоговыми и шестислоговыми.

Господствующая в японской Бунгаку уже много столетий строфика основана исключительно на 5 и 7 слогах в стихе. Комбинации пяти– и семи—слоговых стихов и создают японскую строфику. Рифмики, по существу до некоторой степени в языке возможной, японская стихология, как разработанной области, не знает.

Наиболее короткая Ута — трехстишие *Ката—Ута,* в которой стихи по количеству слогов расположены так: 5. 7. 7. Графическое изображение строфы *Ката—Ута:*

— — — — —
— — — — — — —
— — — — — — —

Всех слогов 19.

Строфа или Ута *Седока* (*Сентока*) — удвоенная Ката—Ута с обязательной большой цезурой после первого трехстишия. 5. 7. 7. 5. 7. 7.

— — — — —
— — — — — — —
— — — — — — —
— — — — —
— — — — — — —
— — — — — — —

Всех слогов 38.

Хокки или *Хаи—Каи*, что значит: начальная строфа — трехстишие по схеме 5. 7. 5. Всех слогов 17.

— — — — —
— — — — — — —
— — — — —

Прибавлением двух семисложных стихов к форме Хаи—Каи, получаем форму *Танка,* она—же *Миика—Ута.* 5. 7. 5. 7. 7. Всех слогов 31; с большой цезурой после третьего стиха. (5 7 5 7 7) — явление необязательное в начале откристаллизования формы.

— — — — —
— — — — — — —
— — — — —
— — — — — — —
— — — — — — —

Часто трактуют Т. (не вполне правильно) как двустишие.

Не раз отмечалось совпадение: 31 слог в греческом элегическом дистихе (см.) и 31 слог в японской форме Танка. Никаких выводов в смысле преемственности или передачи одной формой содержания другой сделать нельзя. Возможно лишь такое умозаключение: 31 слог — достаточный минимум для выражения поэтической мысли. Можно расширить аналогию. Двухстопный ямбический триолет с мужской каталектикой и хореический с женской даст 32 слога. Многие русские частушки приближаются к этой мере. То же можно сказать о произведениях народной поэзии вотяков, татар, черемисов.

Прибавлением к форме Танка одного семисложного стиха или к форме Хаи—Каи трех семисложных получим форму *Буссоку—Секитаи* (След Будды) 5. 7. 5. 7. 7. 7.

— — — — —
— — — — — — —

— — — — —
— — — — — — —
— — — — — — —
— — — — — — —

Всех слогов 38. Форма, явно вытекшая из формы Танка (Миика—Ута). По аналогии с сонетом занимает место сонета с Кодой и Хвостатого. Форма *Рэнга* (нанизанное стихотворение) внешне ничем не отличается от Танка, но пишется двумя или большим числом поэтов, причем 1—й берет первую доцезурную часть Танка или полную строфу Хаи—Каи, что одно и то—же, 5. 7. 5; второй дописывает Танка, прибавляя два семисложных стиха; первый (или третий) пишет второе Хан—Каи; второй (или четвертый) двумя семисложными стихами заканчивает вторую Танка и т. д. Ясно, что приэтом Танка из твердой формы переходит в твердую строфу.

Ханка — стихотворение, написанное без соблюдения определенных законов слоговой строфики, но завершенное строфой Танка..... 5. 7. 5. 7. 7., причем Танка в конце Ханка должна дать сжатое содержание пьесы или служить ее заключением.

Из области нетвердых форм, предшествовавших форме Танка, — форма *Нага—Ута* или длинное стихотворение в противоположность Миика—Ута (короткое стихотворение), построенное на попарном чередовании пяти и семисложных стихов (неопределенное количество) законченное строфой *Ката—Ута.* 5, 7. 5, 7. 5, 7... 5, 7, 7.

Из разбора этих форм ясно, что Танка (Миика—Ута) является центральной твердой формой японской строфики и не может быть изучаема отдельно от остальных форм, ее родивших и от нее родившихся. Особняком стоит нетвердая (бесконечная) форма *Има—ио—Ута* 7. 5. 7, 5. 7, 5. 7, 5... с большой цезурой после каждого 4—го стиха. Она противоречит общему закону японск. строфики, требующему цифру 5 на первом месте. Форма привилась под китайским влиянием.

Были попытки писания на европейских языках (на русском то же) стихотворений по законам японской слоговой строфики. Главн. обр. Миика—Ута, известная у нас только как Танка, затем Хаи—каи. Является вопрос, возможно ли передать сущность строфичности языка,

построенного на законе равноударностн и равнодлительности слогов, стихом языков, построенных на обратном законе. Наши поэты писали Танка обычно с двумя рифмами и определенным метром. Но метра и рифмы в нашем смысле японская поэзия не знает. Может—ли почувствоваться сколько—нибудь по—японски гармония волн пяти и семи слогов через наши метры (или через метры греков и римлян)? А если почувствоваться не может, надо ли соблюдать в наших метрах счет пяти и семи слогов, стараясь придать этим отдаленную эфемерную стилизацию под японский стих? Может быть, надо писать прозаическими строками в соблюдением счета слогов. Но европейская проза (в частности русская) имеет определенные метрические волны. Для сколько—нибудь близкого подхода к сущности дела можно предложить писать японские строфы исключительно ударными униками (**macer**), что на практике сведется к употреблению лишь односложных слов, с допущением в виде исключения двухсложных, сбивающихся на спондей.

Пример Ката—Ута по этому принципу:

Дом мой стая не дом.
Ах, я в нем, как гость... где ты?
Там, где смерть, иль там, где жизнь?

Хаи—Каи:

Меч его был сталь.
Шлем на нем был сталь и медь.
Дух его — он жив.

Но и это нельзя считать вполне удовлетворительным разрешением вопроса.

Иван Рукавишников.

ТВЕРДЫЕ ЗВУКИ. Звуки, отличающиеся от мягких (см.) более низким тембром и получающиеся при отсутствии поднятия передней части спинки языка к твердому небу. Сюда относятся: 1. гласные заднего и среднего ряда (*а, о, у, ы* и др.) и 2. согласные велярные или задненёбные (см.) и остальные немягкие согласные. В русском яз. все твердые согласные обыкновенно веляризованы (см.), и потому невеляризованные и несмягченные согласные других языков воспринимаются нами, как *средние* по мягкости (не твердые), и т. о. с точки зрения русского яз. Т. З. являются только

звуки велярные (см.) и веляризованные (см.). Термины «твердый» и «мягкий» по отношению к гласным звукам неудобны, п. ч. ведут к смешению этих звуков со звуками, обозначаемыми т. н. твердыми и мягкими гласными буквами, т.—е. буквами, обозначающими а) различные гласные звуки не после j и мягких согласных (а, о, у, ы, э), б) те же и другие гласные звуки после мягких согласных или в сочетании с j (я, е, ю, и). Т. о. твердые гласные звуки могут обозначаться и твердыми гласными буквами (а, о, у, ы) и мягкими (я, ё, ю); в то же время твердая гласная буква может обозначать и мягкий гласный звук (э).

Н. Д.

ТВЕРДЫЕ ФОРМЫ. Твердыми (каноническими) могут быть: 1) стихи (строки); 2) строфы, как узаконенные (твердые) группировки твердых или нетвердых или твердых и нетвердых стихов; 3) формы в тесном смысле, как группировки строф, или одна твердая строфа, как твердая форма.

Между перечисленными твердыми формами (в широком смысле) и не твердыми формами тех же категорий незыблемой демаркационной линии провести нельзя. Форма, введенная одним поэтом или (чаще) группой их, становится твердой (канонической) с того времени, когда она, во—первых, принимается другими поэтами (элемент выживаемости) и, во—вторых, изучается специалистами.

Не только форма, не трактуемая ныне, как твердая, может через несколько лет приобрести характер твердой, но в таком же положении может оказаться никем из нас еще не изученная форма, но уже ныне существующая. Напр., новая строфа в книге мало известного ныне поэта

может стать через четверть века твердой формой. Нужны для того лишь известная степень конструктивности, гармоничности, новизны со стороны дающего автора и внимательной чуткости и знаний со стороны воспринимающих. Может быть и такой случай: ныне канонизированная форма может расплыться в свободную, перестать существовать или разбиться на иные формы — и твердые, и нетвердые. Может быть и такой случай: требования соблюдений канонов

907

достаточно изученной формы могут измениться в стороны большей или меньшей строгости или в какую—либо иную. Все это, конечно, в порядке вещей, и в этом наука стиховедения разделяет судьбу всех вообще дисциплин знания.

При перенесении твердой формы из страны, ее родившей, в другую, язык которой имеет существенно отличные от языка первой законы, история знает случаи расцветания, углубления формы, случаи обратные и просто неприятие формы. Кроме законов лингвистических, идеологических (в случаях слития формы с определенной группой тем) и др. здесь гл. обр. действует закон глубинного осознания формы и свободное ее развитие, и обратный по результатам закон сухой стилизации, ученического подражания, неумение отличить существенных требований формы от случайностей лингвистического и индивидуально—авторского характера. С этой точки зрения интересны судьбы русского Сонета и Триолета (см.)

Твердым стихом (строкой) может быть назван определенный по счету стих твердой строфы, но не всякой твердой, а лишь той, метрика, стопика и каталектика которой, по сущности данной строфы, не могут иметь вариаций. Так, 2—й стих элегического дистиха есть твердый стих, потому что пентаметр в данном случае есть величина незыблемая, вплоть до цензуры, изменения не существенны. Из древних твердыми стихами могут быть названы определенные по счету архилохический, асклепиадов, алкаический, сапфический, — по тем же причинам тождественности схем.

Из ново—европейской поэзии твердыми стихами по тому же принципу могут быть названы, напр., определенный по счету стих Пушкинской строфы, но не октавы, не Спенсеровой строфы, — по причине двоякой возможности каталектики каждого данного стиха, и не триолета, напр., по той же причине и по причине неустановленности метра для данной формы.

В связи с дальнейшей схемой, предлагается такое строгое определение твердого стиха.

Твердыми строфами могут быть названы: 1) Строфы, каждый стих которых вполне закреплен метрически, стопически, каталектически

908

и по расположению рифм, число и порядок стихов в которых не подвергаются изменениям: Пушкинская строфа, Державинская строфа.

2) Строфы, в которых соблюдены все перечисленные элементы тождества, кроме рифм: строфы древних.

3) Строфы, в которых соблюдены частично некоторые из элементов тождества, причем одна группа таких твердых строф настаивает главным образом на соблюдении одной группы элементов тождества, другая — другой: Терцины, Секстина, Риторнель, Персидская строфа, японские: Танка, Ката—ута, Буссо—кусекитаи, Хаи—каи; Сицилиана, Децима; определенные строфы (стансы) Сонета, строфы Вилланели, Вирелэ.

4) Твердые строфы, которые по сущности своей построены по принципу цепи, имеют обратную рифмовку каждого звена: Октава, Спенсерова строфа. Выделяю их в отдельную группу по указанной причине и еще потому, что ими принято писать более или менее крупные произведения. Но нет основания не допускать их одиночного существования. Тогда они перейдут в другую группу (твердых форм).

5) Твердые строфы, основанные на повторах строк, частей строк, групп строк. Определенные строфы Рондели, Рондо, Рондо сложного, Французской Баллады. К этой же группе следует отнести такую форму, как Триолет, оставив его параллельно в другой, так как его следует рассматривать и как твердую форму, и как твердую строфу, где его сцепление приобретает новые сложные законы.

Перечень этот не претендует быть ни полным, ни безусловным по разделению на группы. В 3—ю группу можно включить давно ставшие твердыми четверостишия с опоясанными рифмами (авва, ваав), назвав их хотя бы *опоясанными четверостишиями*, четверостишие с перекрестными рифмами (вава), назвав его *перекрестным четверостишием* или *пошлой строфой*; пятистишие по схеме (ввава), двустишия и т. д. в группу 5—ю следовало бы включить наиболее типичные схемы народного русского стиха, что я и делал при лабораторных и лекционных работах. В другую группу можно перенести, напр., Терцины

909

по свойству их незавершенности. И многое еще. Важен приблизительно верный план, разобравшись в котором, внимательный исследователь

пойдет дальше и глубже. Не следует забывать, что, более или менее случайно изучив несколько форм персидской, японской поэзии, мы пока не касаемся вовсе поэзии других неевропейских народов.

Твердые формы удобно разделить на три группы:

1) Одна твердая строфа, имеющая или могущая иметь самостоятельное значение, или несколько твердых строф, связанных вместе по определенным законам: а) Риторнель, Персидская строфа, Танка, Децима; повторение этих форм здесь, помещенных уже в отделе строфики, необходимо и частью объяснено ранее; б) Сонет, в) Октава, Спенсерова строфа, Пушкинская строфа (по причинам, разъясненным выше).

2) Одна или несколько твердых строф, имеющие необходимым условием соблюдение повторов, вытекающее из сущности строфы или комбинаций строф: а) Триолет, Рондель, Рондо; б) Рондо сложное, Французская Баллада. Эта группа разделена мною на две подгруппы на том основании, что вторая, имея относительно большую свободу в количестве строф, резко отличается от первой, имеющей в этом смысле строгий канон. Неизбежно по этому плану эта подгруппа столкнется со следующей группой.

3) Формы, имеющие свойства твердых и свободных вместе, могущие быть названными переходными: Канцона, Газелла, Вирелэ, Вилланель и упомянутые ранее Рондо сложное, Французская Баллада. Свойства, роднящие эти формы друг с другом, меньшая или большая свобода в количестве строф, а в некоторых — стихов, что дает право некоторым из этих форм именоваться *бесконечными*. Различие главным образом в том, что одни формы основаны на непременных повторах, другие их не употребляют или могут не употреблять. О неисчерпанности перечня и возможных перестановках то же, что сказано по этому поводу о твердых строфах.

Ив. Рукавишников.

910

ТВОРЧЕСТВО (поэтическое). Вопрос о сущности поэтического творчества может рассматриваться двояко — в зависимости от того, что сделаем мы предметом рассмотрения: поэтическое ли произведение, созданное актом творчества, или сам этот акт. Проблема поэтического произведения — основная проблема поэтики (см. Поэтика). Проблема акта поэтического творчества — самого этого творчества, как такового — основная проблема психологии поэтич. творчества.

Что происходит в душе поэта в то время, когда он слагает свое произведение (привключая непосредственно примыкающие сюда переживания прошлого?). Это — вопрос чрезвычайно сложный и во многом, быть может — самом существенном, еще темный, несмотря на то внимание, которое он издавна привлекал к себе. Первоисточником являются здесь показания поэтов (понимая под этим — художников слова вообще, от Гоголя и Сервантеса до Шекспира и Фета). Но одно дело — правдиво и ярко *выразить* пережитое, другое — верно *истолковать* его, т.—е. объяснить пережитое явление в его корнях и закономерности, включить его, как некоторый осмысленный факт, в целое научного знания. Здесь показание поэта должно быть дополнено объяснением психолога. Собственно только психолог и ставит впервые самую проблему — сущности поэтического творчества; поэт (поскольку он не становится на точку зрения психолога) только переживает акт творчества, принимает его, как факт. К сожалению, ряд причин, заложенных в самом духе современной психологии и которых нам здесь нет необходимости касаться ближе, препятствует ей охватить проблему поэтического (и вообще художественного) творчества во всей той конкретной своеобразности и глубине, которые присущи последней. Поэтому наиболее ценным материалом для ее решения остаются все же показания самих поэтов.

Если отбросить ряд привходящих моментов, можно сказать, что вопрос о сущности поэтического творчества сводится к вопросу о сущности поэтической *фантазии* — в отличие от процессов восприятия, воспоминания, абстрактного мышления и т. д. Добавим тут же, что игра

фантазии проникает собой всю душевную жизнь, значит и каждое «воспоминание», и каждое «понятие» (и в этом смысле можно сказать, что мы не только все, но и всегда — поэты); однако лишь в творческой направленности на созидание поэтического произведения собирает фантазия все лучи свои как бы в один фокус, раскрывает себя в своей подлинной природе. Укажем ряд черт, присущих поэтической фантазии.

Во—первых, это — фантазия творческая, т.—е. созидающая нечто новое, чего еще не было дано в опыте поэта.

Во—вторых, действие ее самопроизвольно, т. н. не подчинено личной воле поэта, а проявляется вне зависимости от нее и часто даже ей наперекор («вдохновение»).

В этом смысле интересно одно из стихотворений Виктора Гюго, где поэт изображает себя борющимся с низошедшим на него вдохновеньем, которое

глубокой ночью не дает ему, усталому, заснуть; «я не хочу», отвечает поэт — но в конце концов принужден сдаться и взяться за перо (ср. обратное признание Пушкина — о неудачной попытке «насильно вырывать слова у музы»; стих: «Зима. Что делать нам в деревне».). Этим уже указан и третий признак поэтич. фантазии: ее творчество не есть творчество самого размышляющего и велящего сознания поэта; ее сфера — засознательная область душевной жизни (что не исключает, разумеется, последующего или даже параллельного контроля сознания, самокритики, отделки и т. п.).

Поэтому на пороге этой второй, высшей для самих поэтов, области их внутренней жизни, скрывающей в себе истоки их творчества, издревняя поэтическая традиция поставила олицетворение поэтич. фантазии — образ Музы, как бы независимого от поэта существа—вдохновителя. Далее, поэтическая фантазия по существу образна (ср. самое слово воображение). Только не следует, как это часто делают, сужать понятие образа до понятия *зрительного* образа: есть образы слуховые (примеры — в «Слепом музыканте» Короленко), осязательные, обонятельные... Независимо от этого, здесь важно уметь различить (хотя бы абстрактно, в пределе)

между образом, данным в простом восприятии или воспоминании, и поэтическим образом. Сравним, напр., зарницу, как мы наблюдаем ее в действительности, с тютчевским образом: «Одни зарницы огневые, — Воспламеняясь чередой, — Как демоны глухонемые — Ведут беседу меж собой». Всякий согласится, что тютчевский образ исключителен по силе и яркости. Попробуйте, однако, представить себе зрительно, как мы представляем себе внешний предмет, — глухонемого демона: вместо образа получится карикатура. Здесь и можно увидеть, что поэтический образ ценен для нас вовсе не своей самодовлеющей, так сказать, чувственной наглядностью (самый богатый поэтический образ в этом отношении чрезвычайно смутен и беден — обычно мы только не замечаем этого), а тем, что он делает для нас предмет живым и осмысленным, как бы вводит нас в его потаенную жизнь, раскрывает нам его душу. В этом смысле *образ* предмета есть всегда и *чувство* предмета, и если в эпическом и отчасти драматическом творчестве подчеркнут момент собственно—образности, пластичности, а в творчестве лирическом четкость образов отступает перед ритмом и музыкой чувства, то это не является достаточным основанием делить поэтическое творчество на особые виды: творчество образное и лирическое. Поэтическая фантазия едина, хотя ее радуга играет

многообразными оттенками. «Скрытый» лиризм есть и в эпосе, сквозь лирику проходят «тени» образов. Вышеуказанное одушевление изображаемых предметов (также олицетворение различных явлений внутреннего и внешнего мира) тесно роднит поэтическую фантазию с фантазией мифотворческой: мир поэта, где звезды нашептывают сказки, где волна — конь морской, кидающий копыта в берег, и из—за гривы которого показывается голова русалки, где живут и действуют «несуществующие» герои, — этот мир — непосредственное продолжение мира, каким он рисовался древнему человеку — исполненным божественных существ, таящим в себе тайны своей особой независимой от человека жизни. Даже реалистическая поэзия — вымышляя и одушевляя — по существу мифологична.

913

Поэтическая фантазия — мифологизация жизни. Обычное определение ее, как мышление образами, образное *обобщение* (Потебня и его школа во главе с Овсянико—Куликовским) стирает ее своеобразие, рассматривая ее лишь как преддверие или дополнение к мышлению абстрактному. Из работ о сущности поэт. творчества (на русск. языке) можно указать: Рибо «Творческое воображение», Вундт «Фантазия, как основа искусства», Потсбня «Мысль и язык», труды Овсянико—Кулшшвского, сборники: «Вопросы теории и психологии творчества» (ред. Б. Лезин), К. Гроос «Введение в эстетику», И. Кон «Общая эстетика», Бр. Христиансен «Философия искусства», Кроче «Эстетика», И. Лапшин «Вселенское чувство». Показания самих поэтов — помимо приведенных в перечисленных работах — можно найти, напр., в разговорах Гете, собранных Эккерманом, в письмах Флобера (по русски вышел один том), Геббеля (перевод ряда писем был напечатан в «Русской Мысли»), в статьях — комментариях Гоголя, Гончарова, наконец — в самих произведениях поэтов (см. Образ, Фантазия).

М. Столяров.

Источники изучения психологии художественного творчества. Художественное словесное творчество представляет особую группу социально— и индивидуально—психологических явлений, весьма сложную по своему составу и разнообразию. Эти явления протекают прежде всего в некоторой социологической среде и вырастают на ее почве. Индивидуально—художественное творчество также весьма сложный и недостаточно изученный процесс. В результате процесса, после своеобразного иногда долгого и упорного труда, приложенного к

оформлению художественных интуиций, пред читателем или зрителем (если речь о драматическом творчестве) и является художественное создание, будет ли то стихотворение, повесть, роман, комедия и т. д. как некоторая новая ценность, поступающая в общую сокровищницу слова. Готовое произведение в свою очередь продолжает жить в уме и чувстве читателей (если не умирает в скорости по недостатку

жизнеспособности), преломляясь в новой и новой среде, и во взаимодействии законченного произведения и той среды, в которой ему суждено продолжать существование, возникают новые явления, влияния произведения на новых художников, изучаемых историю художественного слова, историею его развития. Сообразно такому представлению о художественном творчестве, источниками его изучений последовательно являются: 1) данные о среде, в которой возникла и выросла органически новая художественная ценность; 2) данные об индивидуальном творце ее; 3) внутренняя и внешняя история отдельного создания или группы созданий художника от первых зарождений образов и настроений до окончательного возведения их в «перл творения»; 4) самое произведение, его законченный текст, подлежащие дальнейшим изучениям и 5) данные о последующей жизни текста и всего в нем заключенного в ближайшей читательской среде и у потомства, освещающая нам связь психологии творца—художника и его читателей.

При подходе к этому материалу, крайне пестрому и разнообразному, естественно руководствоваться хотя бы недостаточно еще разработанными общими представлениями о существе художественного творчества. Наиболее оправданными представляются сейчас те научные построения, которые даны историко—литературной и филологической школою Александра Веселовского и Потебни. Здесь уместно указать, помимо трудов названных ученых и преемников их, в особенности Д. Н. Овсянико—Куликовского и др., очень полезные для первоначального введения в дело, сборники, выходившие с 1907 г. в Харькове, под редакцией Б. А. Лезина, при участии В. И. Харциева, Е. В. Аничкова, А. Г. Горнфельда, Овсянико—Куликовского и мн. друг., под общим заглавием «Вопросы теории и психологии творчества» (Пособие при изучении теории словесности в высших и средних учебных заведениях). Столь же важно в этого рода изучениях освоиться с руководящими указаниями методологии истории литературы, как ни

915

мало еще разработана специально у русских эта методология, — хотя бы по «Методу в истории литературы» Г. Лансона (русский перевод М. Гершензона, М. 1911 г., изд. т—ва Мир) или по материалам, собранным в трудах В. Н. Переца по методологии истории русской литературы, А. Евлахова («Введение в философию художественного творчества») и др.

Данные о среде, в которой возникает художественное создание слова, относятся к общей истории и особенно истории культуры. Изучающий естественно будет выбирать свой материал сообразно своим представлениям о соотношениях между общим и личным в социологической среде. Зависимость личного от давления и влияния среды, по установившемуся в науке представлению, выражается в виде бессознательно усваиваемых *форм мышления*, несомненно резко различных в различных общественных слоях, профессиях и других группировках: формы мысли горожанина и селянина рабочего, ремесленника, землевладельца, человека свободных профессий и т. д. Художники слова, раньше чем проявили себя таковыми, естественно связаны с тою или другою общественною группою и так или иначе переносят в той или иной степени в свое творчество формы мышления или более или менее ясные следы этих форм, в которых бессознательно вращалась их собственная, оригинальная мысль до своего более глубокого и иногда далеко ушедшего в новые стороны оригинального развития. Необходимою предпосылкою изучений индивидуального художественного творчества и является точное научное изучение и определение форм мышления тех групп, из которых выходили те или иные творцы слова, скажем — аристократа—придворного и вельможи времен Екатерины II, дворянина Александровской эпохи; крупного, среднего и мелкого землевладельца—помещика Николаевской эпохи; служилого дворянства тех же эпох; разночинцев 50—80—х г.г., буржуазного городского слоя 50—х—60—х годов, и т. д., и т. п., кончая пролетарской психологией городских рабочих слоев последних лет. Исследователь не

916

должен упускать из виду, что задача его — изучение художественной интуиции, развития ее в смене чередующихся господствующих литературных вкусов и стилей; общее точное представление о них столь же существенно важно, как и предпосылка о формах общественного мышления тех групп, из которых выходили создатели новых литературных вкусов.

Существующие общие обзоры русской литературы XVIII—XX веков в этом отношении все более или менее страдают уклоном в вульгарный подмен истории словесного художественного творчества историею общественности и культуры, до того, что развитие художественной интуиции является каким—то случайным придатком к смутному пересказу биографических, библиографических и чисто историко—культурных данных, в их внешней хронологической связи. Как серьезный труд, в котором поставлена задача — правда, более теоретически, чем на деле — отойти от старой вульгарной истории литературы к новым ее изучениям, перенеся центр тяжести на художников слова и их произведения в их внутренней ценности — приходится назвать только коллективную историю русской литературы XIX и XX вв. издательства «Мир», под редакциею Д. Н. Овсянико—Куликовского и А. Е. Грузинского и П. Н. Сакулина (XIX в.), и С. А. Венгерова (XX в.). Но и здесь — в виду слабой еще разработки самых общих начал методологии русской литературы, попытки осветить психологическую связь развития художественной интуиции с социологическим движением можно признать лишь шаткими и импрессионистическими догадками, не идущими далее самых общих и неопределенных соображений. Повидимому, дело придется начинать с другого конца. Сначала должны быть изучены объективно, путем наблюдения, анализа и тщательно собранных фактов, — с точки зрения разработанной теории психологии творчества — интуиции и стили огромного количества наших писателей, с таким блеском и широтою непосредственно заявлявших себя своим творчеством. И только после этого можно будет начать строить широкое научное здание

обобщенной истории литературы. А до этого русским читателям долго еще придется довольствоваться обзорами и руководствами, имеющими чисто временное значение введений, при том иногда чисто внешнего характера, в целое литературы, живущей буйным и хаотическим ростом стихийного развития.

Данные об индивидуальных творцах художественных созданий, освещающие нам психологию их творчества, рассеяны в огромном количестве материала, крайне разнообразного, так что пришлось бы дать целое большое библиографическое исследование, чтоб осветить этот материал сколько нибудь полно. Приходится ограничиться по неволе самыми отрывочными указаниями относительно лишь виднейших представителей русского художественного слова. Эти данные рассеяны в отдельных биографиях, в разнообразных мемуарах, письмах, сочинениях

самих художников слова, их дневниках, автобиографиях и т. д., и т. п, при чем оказывается, что весьма немногое приведено в некоторых сборниках и книгах в систематический вид, пригодный для более непосредственного использования. Очень полезно в этом отношении издание И. Д. Сытина «Историко—литературная библиотека», под ред. А. Е. Грузинского; здесь были даны хрестоматические сборники, освещавшие жизнь и творчество ряда писателей обширными выдержками из воспоминаний современников, из переписки и т. п. (Гоголь, Западники сороковых годов, Грибоедов, Пушкин, Ранние славянофилы, Некрасов, Достоевский), но издание, к сожалению, не имело продолжения. Приходится по другим писателям обращаться к многочисленным справочникам, из которых можно назвать здесь только два три указателя и сборника из массы их, имеющие более широкое или специальное значение: Рубакин, Среди книг, т. I; Владиславлев, Русские писатели XIX—XX ст. Опыт библиографич. пособия по нов. русск. литературе. М. 1918 (3—ье изд.); общие литературные указатели и словари: Венгеров, Словарь, Межов, Метьер и т. д. Ряд автобиографий дан в названном словаре

Венгерова, в Русск. Литературе ◎◎ века под редакцией его же, в сборнике «Первые шаги» Фидлера, в сборнике «Русские Ведомости», в «Словаре Общества любителей Рос. Словесности» и т. д. Полезны в некоторых случаях известные сборники критических и историко—литературных статей Зелинского, Покровского и др.

За огромностью литературы об отдельных авторах возможно указать лишь немногое, интересующее нас в данный момент. Из писателей XVIII века достаточно назвать Державина, Фон—Визина, Крылова, Карамзина, для освещения творчества которых имеются изданные более или менее научно собрания сочинений, писем: в частности признания Державина, письма Фон—Визина и Карамзина; автобиография первого из них, заграничные письма обоих вводят нас в психологию художника XVIII в. Для сентименталиста и романтика *Жуковского*, помимо заявлений его о задаче художника в многих стихотворениях, заявлений отражающих именно его психологию, мы имеем, сверх биографий Загарина и Зейдлица, его обширную переписку и исследование Александра Веселовского: «Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения». *Грибоедов* разносторонне освещен академическим изданием (Пред. Пиксанова) его сочинений и переписки. Известны материалы о *Веневитинове*. Ценна

автобиография *кн. Вяземского.* Для первоначального введения в изучение *Пушкина* удобен вышеназванный том «Историко—литературной библиотеки» (составл. Н. Заозерским), где приведены извлечения из наиболее существенных воспоминаний о Пушкине и из его переписки. Психология поэта вообще и в частности самого Пушкина освещена им с поразительным блеском, реализмом самонаблюдения, и силою в ряде известных всем лирических пьес и может быть дополнена многочисленными признаниями писем, отрывков дневников и т. п. То же надо повторить и о *Лермонтове* (см. академическое издание), по психологии творчества которого новые черты даны сборником «Задруга». *Кольцов* и современные его изучения освещены в академич. издании. Для *Никитина,*

творчество которого имеет очень своеобразные черты в связи с колебаниями его настроений и мировоззрения, заставлявшими его переделывать снова и снова свои произведения, имеется превосходное (не законченное) издание его сочинений под редакцией А. Г. Фомина. *Некрасов,* давший в своих стихах не мало ценнейших самопризнаний, до сих пор не дождался полного собрания ни сочинений, ни переписки, но изучения хотя только начинаются, все более устанавливают за ним по самому психологическому ходу и результатам творчества — все права первокласного поэта, столь долго у него оспариваемые. См. о нем томик «Историко—литературной библиотеки» Сытина, составленный Ч. Ветринским, и новейшие работы К. Чуковского.

Чрезвычайно богаты письма *Гоголя* (см. сочинения под ред. Тихонравова и письма, также томик «Историко—литератур. библиотеки») признаниями о своем творчестве и своеобразных чертах его, которое роднится с художественным процессом Достоевского; о Гоголе мы имеем работу Овсянико—Куликовского, особо интересную именно со стороны анализа психологической глубины его процесса. *Герцен* дал о себе знаменитые свои мемуары «Былое и Думы», наравне с обширною его перепиской, отражающею множество сторон его художественной личности. Еще богаче в этом отношении литературное наследство *Тургенева:* необычайно ценны, как самопризнание гениального художника, многие места его воспоминаний и самооправданий по поводу отдельных произведений, и т. п..: в особенности важны его «Призраки» и «Довольно», открывшие впервые в художественной форме оборотную сторону творческих художественных процессов (превращение светлой музы в безжалостного к художнику вампира). Наравне с этим стоит его переписка, особенно целые

серии писем к Виардо и другим иностранным друзьям (Флобер и др. писател.), к графине Ламберт, к Толстому и многим русским литераторам, что все представляет живой комментарий к цепи его творчества. Очень богаты также признания и в воспоминаниях, и

920

в литературных объяснениях, и в романах (особенно «Обрыв»), и особенно в переписке *Гончарова,* который в конце концов раскрылся пред нами, как художник полубольной и мученик своего дара. Второстепенный беллетрист *Д. Григорович* оставил ценные для нас литературные воспоминания, содержащие многие ценные мелочные наблюдения над многими писателями (между прочим о Достоевском). Вместе с плеядою сороковых годов выступивший представитель более старшего поколения *С. Т. Аксаков* в своих воспоминаниях, особенно в «Детских годах Багрова—внука», дал драгоценные самонаблюдения над зарождением лирических движений в детской душе. Колоссальное творчество *Достоевского*, больное и захватывающее необычайно субъективными порывами поэтической души, не может быть и отчасти понято помимо его необыкновенной биографии, освещенной самопризнаниями и самоопределениями в «Дневниках писателя» и переписке; последняя часто истинно дает ключ к его крупнейшим созданиям; изданный Страховым и Миллером том его биографии и писем (1883 г.) дополняется вышеназванным томиком «Историко—литературной библиотеки» (составлен Ч. Ветринским) и предстоящими новыми публикациями неизданных частей его переписки. *Лев Толстой* оставил — в своих автобиографических признаниях, в воспоминаниях, в дневниках (лишь начатых опубликоваться), в «Исповеди» и т. д., как и в художественных произведениях и в своей колоссальной переписке — огромные залежи материала для изучений психологического процесса творчества. Особенно богаты материалом переписки Толстого с графиней А. А. Толстой, со Страховым, с Фетом и т. д.; предстоящее опубликование писем к Толстому со стороны многочисленных литературных деятелей начиная с 1850—х годов должно значительно обогатить эти материалы о том, как создавались его произведения. Что касается большого числа воспоминаний о Л. Толстом, то и они довольно богаты ценными свидетельствами о нем, как о художнике; назовем воспоминания Лазурского, дневники

921

Гольденвейзера, Гусева и Булгакова, и т. д.

Очень важны воспоминания о Толстом и Тургеневе *Фета*, оставившего многое и о себе в своих воспоминаниях. Переходя к второстепенным деятелям той же эпохи, мы видим, что и для них можно найти более или менее ценный материал, ими самими представленный, в письмах, разнообразных рассказах о данных лицах, и ими самими составленных мемуарах и повествованиях. Писемский, Островский, Салтыков—Щедрин, Мельников—Печерский, Тютчев, А. Толстой, Майков, Полонский и многие другие — вот лица, опубликование материалов и сведений о которых еще большей частью на очереди и так или иначе обогатит и сделает более отчетливым наше знание о художественной интуиции и ее развитии. Здесь надо назвать еще ряд лиц, не принадлежавших к художникам слова, но оставивших более или менее ценные и важные с нашей точки зрения материалы об этих художниках в своих воспоминаниях. Так, чрезвычайно интересны и поучительны многие страницы воспоминаний таких авторов, как П. В. Анненков («Замечат. десятилетие», воспоминания о Гоголе и др.), А. Ф. Кони (Тургенев, Достоевский, Писемский, Гончаров, Некрасов), С. Максимов (Островский), Панаев И. И. (кружок Белинского), Головачева—Панаева, гр. В. Соллогуб, П. М. Ковалевский, Белоголовый и мн. др.

Для писателей, начиная с 70—х—80—х годов, сделано в смысле собирания материалов для изучения их со стороны психологии их творчества, пока очень немного. Собрано много по Гаршину (ср. его «Художники»). Только начато собирание и опубликование материалов напр. о виднейшем народнике 70—х—80—х годов Глебе Успенском. Начато собирание материалов о таком крупном писателе 80—х до 1900 г.г., как Короленко, авторе известных «Записок моего современника», которые в литературе автобиографии заняли место рядом с мемуарами С. Аксакова, Герцена, в одном ряду с незаконченными, но высоко талантливыми «Скитальчествами» Аполлона Григорьева и немногими другими произведениями. Обратила на себя внимание

талантливая и живая философскою настроенностью переписка *Эртеля*. Из других более новых писателей едва ли не более всех посчастливилось *Чехову*: помимо многочисленных признаний в его очерках, в которых не раз говорится о психологии художников разного рода (также в «Чайке» и др.), опубликована его обширная переписка, чего придется еще долго ждать очень многим писателям. Как материал, данный не самими художниками слова о себе, а их современниками, заслуживают особого внимания

художественно выписанные воспоминания *С. Елпатьевского* (Гл. Успенский и др.) и *В. Г. Короленка*, а также — *Горького* (давшего довольно много и о себе самом в своих воспоминаниях о разных лицах, а также в «Детстве») и т. д. Во всем вышеперечисленном материале читатель и исследователь находит в дополнение к тому, что сведено в биографиях отдельных лиц, также данные для истории отдельных художественных произведений от их зарождения до появления в печати и до борьбы, которую вызывали многие из них в движении литературных вкусов и мнений.

Но самым существенным и центральным для изучения психологии творчества является, конечно, само художественное произведение, его *текст*, который и подлежит в первую и главную очередь самому пристальному и всестороннему изучению и освещению. Вне твердо установленного текста нет самого художественного произведения, а может быть только более или менее смутное предание о нем. Исследователь устанавливает подлинность и принадлежность текста данному писателю, при помощи всех точных данных, заключающихся и в самом тексте и во всем, что так или иначе к тексту и его истории относится, при помощи данных и указаний таких вспомогательных дисциплин, как библиография, хронология, биография и т. д. со всеми данными общих истории, истории культуры и проч. текст должен быть тщательно очищен от ошибок и описок, от непринадлежащих к нему инородных включений и наслоений, а также восполнен там, где он терпел

урезки и искажения. По восполнению текстов русских писателей, одна из необходимейших работ, восстановление всего, что в свое время исключалось по прямым цензурным требованиям, по цензурным или иным соображениям как самого автора, так и его издателей. Требуется установить даты возникновения текста в частях и целом, и особенно даты истории текста, т.–е. последовательные изменения его от первых иногда зачаточных набросков в рукописях до появления в печати, с дальнейшими изменениями текста, находимыми в особенности в прижизненных изданиях автора. Подробнейшая история текста с вариантами, находимыми в черновых рукописях, в особенности и важна для уяснения творческого процесса у данного автора. Те видоизменения, которые пройдены были отдельными местами, отдельными даже образами или штрихами, иногда ярче всего и раскрывают нам психологию творца художника, его колебания и уклоны и последние намерения и бессознательные интуитивные порывы. Поэтому так и ценны изучения рукописей художественных произведений с

точки зрения психологии творчества, что при этих изучениях пред нами раскрывается самая *динамичность* процесса творчества. Так, тексты рукописей Пушкина, творившего с пером в руке, хранящие даже мелкие детали, налету возникавшие и исчезавшие, раскрывают всю сложность и глубину той тайной подсознательной и дневной сознательной работы, которая приводила к обаятельно легкому по сказочной внушающей силе результату. Рукописи Тургенева хранят, в соединении с его письмами и дневниками, все то обильное изначальное, что художник ловил и закреплял на лету своим творческим сознанием из живой жизни непрерывно из часа в час наблюдаемой им любовно жизни. Рукописи Достоевского, особенно первоначальные наброски больших романов, обличают неслыханное богатство мыслей, образов, положений и пр., лишь малую долю которых это пылающее художественное горение могло передать и закрепить в более законченном оформлении. Некрасов,

переносивший на бумагу обычно лишь уже законченные в общих чертах пьесы или отдельные места их, раскрывает в своих рукописях, как одевались у него живыми плотью и кровью первоначальные схемы и скелеты еще только едва вчерне законченных созданий. И т. д., и т. п. Таким образом, иногда только изучение рукописей и менявшегося текста произведения способно установить с научной достоверностью все уклоны вкуса и настроения художника и определить его истинные художественные намерения и устремления, в чем так часто, сильно и много ошибается всякая догматическая или импрессионистическая критика, с ее теоретическими готовыми положениями, применяемыми вкривь и вкось, или всегда сомнительною индивидуальною впечатлительностью критика импрессиониста, обычно не достаточно осознанною. За сложною и ответственною работою над установлением текста и над его детальною историею, только и может идти в сущности дальнейшая научная разработка текста со стороны его дословного смысла и литературно–художественного значения, т.–е. определение его ценности в разнообразных отношениях (эстетическое моральное, социальное, философское и т. д.) — как художественного явления, которому предстоит дальнейшая независимая от творца самостоятельная жизнь в сознании современников и потомства. Должно с великим прискорбием оговориться что русская наука и литература не выполнили еще и минимальных требований в отношении даже корифеев своих. Поразительно ничтожно, в сравнении с богатствами

русского художественного слова, количество сколько–нибудь удовлетворительно проредактированных русских авторов. Даже о Пушкине, над которым работали уже десятки исследователей, каждая новая редакция его сочинений вызывает нескончаемые споры относительно самых основных принципов правильного воспроизведения текстов, и наперечет немногие писатели, тексты которых можно признать сколько–нибудь научно проработанными и достоверными в отношении близости к намерениям

авторов и в отношении установленной истории их возникновения (Гоголь под ред. Тихонравова, академические, разряда изящной словесности, издания Кольцова, Грибоедова, Лермонтова, Боратынского, и немногие другие). Огромное же количество остальных представляют образцы того, как не следует издавать русских авторов, при чем некоторые издания являются просто чудовищными (Некрасов в последних изданиях его наследников).

Что касается освещений психологии творчества русских писателей с того момента как произведение делалось достоянием читателей и критики, то история русской критики показывает, что с этой точки зрения мы найдем в исследованиях, а особенности в плодах ходовой журнальной критики, начиная с Белинского, ценного не слишком много. Подобно тому, как в упомянутых историко–литературных обзорах, мы наблюдаем подмен истории литературы историею общественной мысли, точно также и в литературной критике, в подавляющей массе ее, мы находим подмен литературы публицистикою, беседою по поводу литературного создания, которое отожествлено с самою жизнью: отражение жизни в зеркале писательского темперамента, воображения, мировоззрения и проч. всегда немилосердно спутывалось с самою жизнью, и критика более или менее скверной жизни выдавалась за литературную критику. Реакция этому настроению критики началась лишь с 80–х—90–х годов, с их попытками построить критику научно, на основе изучения психологии творчества, особенно в работах Овсянико–Куликовского (Гоголь, Тургенев, Толстой). Завершения это новое движение литературной мысли еще не получило, что и понятно по тем трудностям, какие имеет пред собою новое направление. Параллельно этим попыткам построения научной критики, в критической литературе имеют значение попытки импрессионистов (особенно Айхенвальд), которые хотят — признав наличность субъективного отношения своего к явлениям литературы — дать единственное, что, может быть, является бесспорным — формулировку

своих непосредственных впечатлений от автора или произведения. Предполагается, повидимому, что построенные на субъективном впечатлении силуэты, характеристики и портреты авторов и образы их произведений, пропущенные чрез субъективное сознание критика, все–таки могут быть близки к реальной действительности, приближать нас к сути художественных созданий. Но научный подход к делу, во всеоружии объективных методов исследования, руководимого теориею психологии творчества, должен дать, повидимому, результаты более надежные и точные, нежели самые остроумные и блестяще красивые образы и силуэты, создаваемые импрессионистическим методом.

В. Четихин–Ветринский.

ТЕМА — основной замысел, основное звучание произведения. Представляя собой то неразложимое эмоционально–интеллектуальное ядро, которое поэт каждым своим произведением как бы пытается разложить, понятие темы — отнюдь не покрывается т. н. содержанием. Темой в широком смысле слова является тот целостный образ мира, который определяет поэтическое мировосприятие художника. Под знаком этого образа у художника сочетаются самые разнородные явления действительности. Благодаря этому образу и возможна синтетическая деятельность художника, которая и отличает его от не–художника.

У всякого художника своя тема, свой образ мира.

Но в зависимости от материала, через который преломляется этот образ, мы имеем то или иное его отражение, т.–е. тот или иной замысел (конкретную тему), который определяет именно данное произведение, где раскрывается лишь один из ликов единого руководящего всем творчеством художника образа. Если, с такой точки зрения подойти, примерно, к Лермонтову, основной темой которого является Демон, то можно наметить ряд частных тем, определивших тот или иной сюжет отдельных его произведений. Тема демона, чающего спасения через любовь, определяет сюжет «Демона»; тема демона, принижающегося

до человеческого образа, — сюжет «Героя нашего времени», и т. д. Понятие темы станет еще более выпуклым, если сопоставить его с музыкальным понятием лейт–мотива, с тем, что обыкновенно называют в применении к литературному произведению «красной нитью». Поскольку известная тема, основной замысел, влияет на значимость того или иного момента и отдельные моменты воспринимаются на фоне тематического целого, можно, конечно, говорить о проходящей через все произведение «красной нити». Но вместе с тем понятие темы отнюдь не покрывается понятием «лейт–мотива» или «красной нити». В то время, как лейт–мотив, мотив руководящий, проходит через все произведение, то в виде повторений (повторение тех же звуков, мыслей, повторение положений действующих лиц, повторение описаний в целом или в частности и т. п.), то в виде разных вариаций, — если лейт–мотив и «красная нить», явственно пробивается здесь и там, связывая отдельные части — тема сама по себе остается внешне невыявленной, образуя мысленный центр, вокруг которого все располагается, но который не закреплен ни в одной отдельной фразе. По этой причине представляется совершенно неправильным определение темы известного произведения только по тому или иному приему и

повторяющемуся моменту, ибо тема сквозит в каждом моменте, она и везде и нигде, как было замечено кем–то в применении к музыке, на что можно распространить и на литературу. Тема может лишь повторять себя и разработка ее и заключается в этих повторениях. Доказательством справедливости этой мысли является как творчество великих писателей в целом (тема Лермонтова — демон, Тютчева — борьба дневного и ночного начал и т. д.), так и отдельные их произведения.

В специальном смысле (в области стихологии) под темой, согласно определения Брюсова, следует разуметь формы, предусматривающие звуковое строение стихотворения. Сюда относится, напр., *палиндром, акростих* (см. эти слова) и т. п. См. Прием, Сюжет. Прозаизм, Синоним.

Я. Зунделович.

928

Тема. Так называется иногда производная глагольная основа общеиндоевропейского яз. на *о*, чередовавшееся с *е*, ср. греч. φεζομεν «мы несем» (μεν — окончание 1–го *л*. множ.), φερετε «вы несете» (τε — окончание 2–го *л*. множ.); самые гласные звуки *о, е* в окончании Т. наз. *тематическими гласными*, а спряжение глаголов с Т. на *о–е* — *тематическим спряжением* (см.).

Н. Д.

ТЕМАТИКА — совокупность литературных явлений, составляющих предметно–смысловой момент поэтического произведения. Определению подлежат следующие, связанные с понятием тематики, термины — тема, мотив, сюжет, фабула художественно–литературного произведения.

Однако, можно поставить вопрос о том, является ли тематический момент неотъемлемым свойством всякого литературного произведения, возможно ли, чтобы художественная значимость поэтического произведения определялась только элементом оформления, звуковым, примерно. На это ответит утвердительно теоретик самоценного поэтического слова, как звучащего комплекса, к каковым относятся, например, молодые ученые, принадлежащие к крайним представителям формального метода в литературе (Р. Якобсон Новейшая русская поэзия. В. Хлебников. 1921 г. Прага) или Викт. Шкловский («О поэзии и заумном языке» — Поэтика сборник, 1919 г.) или русские Футуристы, как Крученых (еще в 1913 г. «Декларация слова, как такового»).

Р. Якобсон считает, что своеобразной особенностью поэтического неологизма является беспредметность. Он подчеркивает безглагольные

опыты Фета (стих. Шопот. Робкое дыханье. Трели соловья. Серебро и колыханье Сонного ручья). А так как глагольность – основная форма нашего языкового мышления, то возможна, следовательно, и безмысленная поэзия. Это не случайность. «Поэтический язык стремится, как к пределу, к фонетическому — поскольку налицо соответствующая установка, эвфоническому слову, к заумной речи».

Вполне понятна поэтому разработка

929

группою молодых ученых тех явлений поэтической речи, и не только поэтической, где «бессмысленность» речений как бы подтверждает возможность отсутствия тематического момента в поэтическом произведении.

Это — глоссемосочетания (*Л.* Якубинский — Сб. Поэтика. 1919 г.) — такие речевые единицы, которые приносят как бы эстетическое удовлетворение самим звучанием своим, вне смыслового момента, видимо отсутствующего. Пример — переданные русским солдатом («Война и мир») французские слова — «Виварика Виф серувару Сидяблика», т.–е. **Vive Henri quatre! Vive ce roi voillant Ce diable à quatre.** Но в подобных случаях наличие художественного восприятия всегда будет под сомнением.

*Л*ишен тематического момента как будто и «заумный» язык — какой–*л*ибо хлыстовский стих.

Рентре фенте ренте финтри фунт
Подарок мисентрант похонтрофин.
(Сергей Осипов, ◎ VIII в.)

и многочисленные заумные слова, употребленные писателями, вроде имени — «Илаями» (К. Гамсун — Голод), «Бобэоби, пелись губы. Вэоеми пелись взоры» — В. Хлебникова и множество других, на которых ссылаются. Однако, сколь приведенные примеры ни ценны при подчеркивании того значения, которое имеет в поэзии звуковая экспрессия слов, они не могут быть обобщены, как тезис о необязательности тематического момента в поэзии. Тем более, что «бессмысленные» заумные сектанские стихи по указанию самих сектантов, имеют сокровенный, ведомый *л*ишь посвященному смысл, а сам язык этот рассматривается, как священный язык одной из восточных стран, примерно.

С другой стороны, заумные слова в поэзии зачастую *л*ишь новые словообразования, лексическое значение которых дано в заимствованном корне слова. Таково стихотворение Хлебникова, построенное на неологизмах — «заумных словах», на основе темы и корня слова «смех».

О, рассмейтесь смехачи.
О, засмейтесь смехачи.
Что смеются смехами,
Что смеянствуют смеяльно...

930

Синтаксическая «заумность» характерна, например, для такого стихотворения, как «Уныние» Метерлинка:

Павлины, белые павлины, уплыли при лучах луны,
Павлины, белые павлины, уплыли плавно насегда.
Уплыли белые павлины, мои томительные сны...

В этом стихотворении мы наблюдаем эмоционально–музыкальное, при помощи повтора, развитие темы, обозначенной в заглавии стихотворения «Уныние». При чем тема разработана путем системы аналогий, исходящих из образа «павлины», что вообще характерно для поэзии символистов.

Если звуки «а», «о» (междометия) — высказывания, и в них налицо тематический момент, в силу интонационного элемента, с ними связанного, то и поэтическое произведение, представляющее хотя бы лишь сочетание отдельных звуков, но рассчитанное на произнесение, будет обладать смысловым тематическим моментом.

Тема литературного произведения — это смысловой его момент, логически выявленный и обозначенный в виде словесной формулы.

Традиционно тему называют идеей. А немецкая идеалистическая эстетика утверждала, что поэзия — воплощение идеи в чувственном образе.

Таким образом, тема «Скованного Прометея», Эсхила, «Каина» Байрона и «Фауста» Гете равно — борьба индивидуума с мировым порядком, богоборчество. Тема литературного произведения может быть указана автором в заглавии произведения. Таковы — «Горе от ума» Грибоедова, «Где тонко, там и рвется» Тургенева, «Цветы зла» Бодлера, «Мещанин–дворянин» Мольера. Но система литературных заглавий достаточно сложна. Имеются простые обозначения предмета, о котором повествуется. Это еще не тема. Таковы заглавия по имени действующих персонажей «Борис Годунов» Пушкина, «Собор Парижской богоматери» В. Гюго. Заглавия сами получают зачастую апостериорное тематическое значение, как ставшее нарицательным «Обломов» Гончарова.

931

Учтя все это, можно сказать, что словесная формулировка темы произведения относительно произвольна. Этим и объясняются различные «толкования» произведения, тогда как более конкретные тематические

элементы — как «мотив», «сюжет», «фабула» подлежат более точному описанию и анализу. Затруднено выявлять тему лирических стихотворений, эмоционально–музыкальных по характеру, особенно, когда это стихотворения без заглавия, как у Фета или Верлэна (Сборник «Мудрость»). Наоборот, формой тематически легко определяемой являются стихотворения «философские», лирика «идейная», Боратынского или А. де–Виньи. Указанием на тему служат и авторские эпиграфы — примерно, «Мне отмщение и аз воздам» («Анна Каренина» Л. Толстого), «На зеркало неча пенять, коли рожа крива», («Ревизор» Гоголя»).

Поэтический мотив — простейшее повествование, в котором высказывание неизменно находит соответствие в литературных приемах произведения.

Поэтический мотив, таким образом, существует постольку, поскольку имеется на–лицо оформляющий его литературный прием и обратно. Поэтический мотив — явление эстетического порядка, социально обусловленное. Его анализ и оценка даются через художественное выражение. Так что знака равенства между явлением жизни и поэтическим мотивом, это явление обозначающим, поставить нельзя. Поэтому литературные образы — «Евгений Онегин», «Рудин», «Базаров», если угодно, дают тему лишних людей, но они не могут быть сравниваемы с подлинными представителями русской интеллигенции, скажем Чаадаевым, Станкевичем. Без художественного оформления не было бы отличия между сюжетом жизненного события и поэтического произведения.

Примерно, один из мотивов «Собора Парижской богоматери» — благородная любовь урода Квазимодо к девушке цыганке Эсмеральде. Тематический момент тут выявляется в стилистическом приеме антитезы, как в приемах архитектонических — построении глав, расположении эпизодов, так и в приемах описания героя и окружающей обстановки

(собор, колокола, трюаны). Мотив «грустной любви», «благородных душ», **Schone Seele, belle âme**, чувствительников французских, английских, немецких, русских — Руссо, Шатобриана, Юнга, Клопштока, юного Гете (Вертер), Карамзина, Жуковского — выявляется по эпитетологии и поэтическому словарю этих писателей.

Александр Веселовский дает следующее определение мотива — «простейшая повествовательная единица, образно отвечавшая на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения» и «формула,

отвечавшая на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закреплявшая особенно яркие, казавшиеся важными или повторявшиеся впечатления действительности» (Ал. Веселовский — Поэтика сюжетов. Полное собрание сочинений. Том 2. Вып. 1).

С нашей точки зрения в приведенном определении не учтен особо эстетический момент мотива, как элемента художественно–литературного произведения. Видимо на это повлиял генетический характер определения, который устремлял внимание исследователя более на фольклор, на этнографию, чем на поэзию.

По А. Бему — «мотив» — предельная ступень *художественного* отвлечения от конкретного содержания произведения, закрепленная в простейшей формуле (а—в) (А. Бем. К уяснению историко–литературных понятий. Известия отделения Русск. яз. и словесн. Росс. Акад. Наук. Т. ◎◎ III. 1918 г. Вып. I). А. Бем подчеркивает, что мотив — художественное отвлечение, фикция, но не указывает на характер «художественности» этого отвлечения, и как будто сводит мотив к логической формуле.

Однохарактерность мотивов определительна для художественно–литературного течения. Поэтический мотив может быть действительно представлен двучленной формулой — а—в, в которой «а» — подлежащее, «в» — сказуемое. Так, у Ламартина — природа (а) — мать, у которой человек находит отклик на свои горести и радости (в), у А. де–Виньи — природа (а) — мачеха, безчувственная к людским страданиям (в). При несменяемости подлежащего

и изменчивости сказуемого мы можем обрисовать эволюцию определенных поэтических мотивов в художественной литературе. Скажем, эволюцию мотива города от Пушкина («Медный всадник») и Гоголя («Невский проспект») до Блока («Незнакомка») и Андрея Белого («Петербург»), или для французской поэзии XIX века от Дезожье и Бодлэра до Золя и Жюля Ромэна.

«Мотив» — явление определенного хронологического порядка; поэтому поэты — творцы новых поэтических мотивов в такой же мере, как и новых литературных приемов. Это характерно и для целого художественно–литературного течения, как бы двусторонне нарушающего литературный канон своих предшественников. О мотиве и приеме неизменно говорят и литературные манифесты. Трудно согласиться с Викт. Шкловским. Критикуя теорию Потебни о поэзии, как мышлении образами, он ставит в

сущности знак равенства между образом и поэтическим мотивом и указывает, что образы — «ничьи», «божьи». Вся работа поэтических школ, — говорит В. Шкловский — сводится к накоплению и выявлению новых приемов расположения и обработки словесных материалов. Образы даны; и в поэзии гораздо больше воспоминания образов, чем мышления ими. Но ведь известны периоды литературной истории, когда «природа» в поэтическом мотиве не играла особой роли, именно — в средневековой эпической поэзии (Песнь о Роланде), в XVII веке во Франции (Мольер), у натуралистов (Золя), итальянских футуристов.

Сюжет поэтического произведения — это комплекс поэтических мотивов. Традиционно употребляют вместо «сюжета» термин «содержание».

Сюжеты многообразны, индивидуальны и неповторяемы; повторяемость — свойство сюжетных схем. «Бродячие сюжеты» — это одинаковые сюжетные схемы. Можно говорить об однотипной сюжетной схеме: в бретонской легенде «Тристан и Изольда», в драмах «Франческа да–Римини» — Г. Д'Аннунцио, «Пеллеас и Мелизанда» Метерлинка. Их схема — комплекс основных мотивов — а—в—с, где а — мотив измены жены супружескому обету, в —

мотив любви к замужней женщине, с — месть мужа. Но лишь побочные мотивы формируют сюжет каждого из этих произведений и порождают конкретный характер живого поэтического произведения определенной эпохи.

Некоторые сюжетные схемы отличаются особой устойчивостью. Такова сюжетная схема Дон–Жуана, на которую написано значительное количество произведений. Их авторы Тирсо да–Молина, Чиконьини, Джилиберти, Мольер, Т. Корнель, Гольдони, Байрон, Пушкин, Ленау, Граббе, Меримэ, Бодлэр, Дюма, Гофман, Мюссе, Ал. Толстой и др.

Типология сюжетных схем могла быть установлена подобно тому, как Полти установил 36 драматических ситуаций.

Ал. Веселовский разумел под сюжетом «тему, в которой имеются разные положения — мотивы» или «сюжеты это сложные схемы, в образности которых обобщились известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности». В свою очередь, у А. Бема — «Сюжет — результат отвлечения от конкретного содержания художественного произведения некоторых повторяемых форм

человеческих отношений, психологических переживаний и явлений внешнего мира, результат, закрепленный в словесной формуле (а—в—В.).

А. Бем отдельно определяет термин «содержание», как «совокупность психологического, бытового, лирического и т. п. материала, которым оперирует художник; материал, закрепленный в слове».

Термин «содержание» А. Бема касается вне–эстетического «материала», так что относится уже собственно не к художественно–литературному произведению, а к источникам его. Как литературное явление, понятие «содержание» можно было бы с «сюжетом» отожествить, лучше — термин «содержание» из обращения в литературной терминологии исключить.

Целесообразно отличать «сюжет» от «фабулы». Фабула — это действенное соединение поэтических мотивов как повествовательных единиц. В отношении авантюрной фабулы употребляется традиционный термин — «интриги» от лат.

935

intricare, запутывать. Сюжет — неотъемлемое свойство поэтического произведения, фабула существует постольку, поскольку имеется налицо действенное повествование. Отсюда фабула присуща лишь нарративному виду литературных произведений — роману, повести, новелле и лирическим стихотворениям, носящим соответственный характер.

Следует заметить, что «драма для чтения» в сущности, повествовательное произведение в лицах. Оно приобретает свой характер наглядно развертывающегося действия в сценическом воплощении, которое к категории литературных произведений уже не относится. Лирические стихотворения могут быть лишены фабулы.

Виды фабул — авантюрная, психологическая и другие — определяются уже композиционными приемами, так что вопрос этот относится к другой категории литературных явлений — стилистике.

Несомненно, что мотив, сюжет, фабула получают в поэтическом произведении обнаружение через литературный прием. Членение моментов тематического и стилистического полезно в процессе рабочего анализа. Это позволяет уточнить характеристику литературных явлений. Тематический момент литературного произведения связывается с вне–эстетической категорией — жизнью через художественное выражение. Поэтому конечной целью социологического анализа является литературный прием.

Следует отметить, что некоторые крайние представители формального метода рассматривают тематический момент, как явление стиля,

образование как бы вторичное. «Сказка, новелла, роман — комбинация мотивов, песня — комбинация стилистических мотивов, поэтому сюжет и сюжетность являются также формой как рифмы», — говорит Викт. Шкловский. Его же слова — «Содержание литературного произведения равно сумме его стилистических приемов». «Раз есть новая форма, следовательно, есть и новое содержание; форма, таким образом обусловливает содержание» — слова Крученых.

Интересны мысли Флобэра — «Все исходит из формы», а также — «Что мне кажется прекрасным, что я хотел бы сделать — это книгу ни

о чем, книгу, которая не имела бы почти сюжета или, по меньшей мере, в которой сюжет был бы почти невидим, если это возможно».

Творчество Флобэра само говорит за себя, за то, что сюжет играл для него роль существенную. Не откликается ли на слова Флобэра современное увлечение беспредметностью в литературе. Для Флобэра — это был лишь эстетический метод, утверждающий пренебрегаемый литературный прием, подчеркивающий значительность оформления. Постольку же ценны приведенные выше мысли русских теоретиков. (см. Мотив, Сюжет, Тема, Фабула).

М. Эйхенгольц.

ТЕМАТИЧЕСКАЯ ГЛАСНАЯ. См. Тема и Тематическое спряжение.

ТЕМАТИЧЕСКОЕ СПРЯЖЕНИЕ. Спряжение глаголов обще–индоевропейского языка (см. Праязык) с производной основой (см.) на *о*, чередовавшимся с *е* (см. Тема), а также те типы спряжения в отдельных индоевропейских языках, которые произошли от общеиндоевропейского Т. С. Т. С. противополагается *нетематическому*, с основами, не оканчивавшимися в общеиндоевропейском на *о, е*. В русском яз. к Т. С. восходит спряжение всех глаголов кроме *дать* и *есть* со сложными и форм *есть* (наст. вр. от глагола быть) и *суть*. Тематические гласные *е, о* общеиндоевропейского яз. сохранились в русском яз. в виде гласных, обозначаемых буквами *е, о* (ведешь, причастие ведомый), у глаголов 1–го спряжения, а гласный звук *и* у глаголов 2–го спряжения получился из слияния тематического гласного звука с предшествующим *и* отчасти еще в общеиндоевропейском яз. Т. о. в нынешнем русском яз. тематическими гласными являются звуки, обозначаемые буквами *е* (*о* только у причастий страдат. наст. вр.) и *и*.

Н. Д.

ТЕНДЕНЦИОЗНОЕ ИСКУССТВО. Слово тенденция происходит от латинского **tendentio** или французского **tendance** направление, стремление, тяготение к чему–либо, наклонность, отсюда *тенденциозный* — преднамеренный, направленный к определенной, предвзятой цели, а тенденциозное искусство — искусство преднамеренное, направленское. Такое

937

объяснение термина можно найти в любом словаре иностранных слов, но оно не раскрывает всей сложности вопроса, не уясняет всей жгучести и остроты спора, который кипит на протяжении десятилетий между эстетами, формалистами, проповедниками «чистого» и «бесцельного» искусства, с одной стороны, и утилитарными общественниками, страстными защитниками гражданской поэзии, искусства «утилитарного», «дидактического», стремящегося «подействовать», ударить по сердцам, вынести приговор над жизнью, научить. Смысл этого спора раскрывается только при свете истории, при изучении соотношения общественных группировок в каждый данный момент; но для правильной постановки вопроса необходимо предостеречь от крайней путаницы и смешения понятий. Самый термин тенденциозный — стал двусмысленным. Многие склонны утверждать, что существует *только* тенденциозное искусство, что иного искусства быть не может, ибо каждый художник, хотя бы самый утонченный эстет, связан кровными узами с той или иной социальной группой и является ее медиумом. Пусть он сколько угодно кричит о своей свободе, провозглашает формулу — «искусство для искусства» или вслед за Пушкиным — «цель поэзии — поэзия», на самом деле в своем творчестве каждый деятель искусства неизбежно, помимо воли своей, склоняется в сторону определенных интересов, вкусов, идеологии, всегда бессознательно тяготеет к выводам, внушенным и подсказываемым ему близкой ему средой, ее бытом, ее взглядами, привычками, укладом жизни. В этом широком смысле все художники тенденциозны, все заражены тенденцией своего класса, все стремятся этой тенденцией заразить других. Но, признавая неизбежное влияние классовой точки зрения на художника, изучая его невольный бессознательный уклон в сторону той или иной социальной группы, мы можем взять двух художников одного поколения, одной социальной группы и признать одного грубо тенденциозным, а другого свободным от тенденции, хотя у обоих несомненен уклон

938

в сторону своей группы. Происходит это от того, что мы суживаем понятие тенденции и художником тенденциозным называем такого, который произвольно, с заранее обдуманным намерением, сознательно *подгоняет* жизнь под готовую мерку, *подтасовывает* факты, *искажает* действительность, *извращает* идеи противника, *чернит* одних и *обеляет* других, словом, превращает искусство в прокрустово ложе. Такое тенденциозное искусство вульгарного художника не помогает, а вредит социальной группе, ибо является свидетельством явно пристрастным и неубедительным. Тенденциозное искусство не следует смешивать с искусством дидактическим (см. Искусство дидактическое). Искусство дидактическое, преследуя утилитарные цели, может в то же время не быть тенденциозным. «Чтобы быть дидактиком и в то же время поэтом, — говорит А. Потебня, — нужно обладать любовью к *истине, не допускающей искажения примера в угоду тому, что им должно быть доказано*».

В. Львов–Рогачевский.

ТЕРМИН — слово, имеющее специальное, строго–определенное значение. Применяется в науке и технике. В связи с общей историей науки и техники, наиболее пышное развитие которых связано с 19–м и 20–м веками, термины, по происхождению своему, являются новыми, искусственными словообразованиями. В отношении своем к называемому предмету термин по большей части указывает либо на его свойства (как автомобиль, аэроплан), либо на его изобретателя (гальванометр, по имени итальянского физика Гальвани; амперметр — по имени французского физика Ампера). По звуковому составу своему, термины, в их большинстве, происходят от корней латинского, реже — греческого языка. По способу словообразования термины весьма однообразны: наиболее показательным, с этой стороны, может считаться образование терминов в теории и истории искусства и в философии, когда термины эти служат для обозначения направлений: почти неизменное словообразующее окончание, в таких случаях — изм (так, в искусстве —

импрессионизм, футуризм, имажинизм и проч.; в философии — платонизм, фурьеризм, марксизм...).

Употребление терминов в поэтической речи стоит, естественно, в связи с содержанием поэтических произведений. Новые времена выдвинули, в футуризме, на первый план городскую культуру, в школе научной поэзии — завоевания научного гения человечества. Эти новые темы

отразились и на словаре, введя в него множество технических и научных терминов.

Всякое слово в человеческой речи имеет не только логическое значенье, но и свой психологический смысл, который связан отчасти с образной основой слова, отчасти с его звуковым составом. Этот подсознательный психологический смысл особенно отчетливо проступает в поэтической речи. Но термин, применяемый к отвлеченному понятию, составленный искусственно из латинских корней, хранит в себе минимум этой образности, по сравненью с другими, органически выросшими словами. Выразительность термина в поэтической речи футуристов основывалась на его неожиданности, необычности. Так, оригинально и выразительно прозвучал некогда мадригал митральезе в устах Маринетти: «Ну, да, голубушка митральеза, вы очаровательная женщина, и зловещая, и божественная, с маховиком невидимого сто–сильного мотора, который фыркает и краснеет от нетерпения... В эту минуту вы всемогущий трепанационный бурав, который сверлит чересчур крепкий череп этой упорной ночи. Вы стальная плющильная машина, электрическая башня и что еще? Большая паяльная окисляющая трубка, которая жжет, высекает и плавит мало–по–малу металлические острия последних звезд» («Битва при Триполи»). Однако, выразительность новизны, подчеркнутая, особенно в не–романских языках, чуждыми слуху звуками латино–греческой терминологии, — понижается по мере того, как увеличивается количество терминов. Вот почему до полного к ним равнодушия примелькались в современной литературе бесчисленные авто, кино, пропеллеры и трамы... Оригинальность, сведенная к одним лишь внешним формальным признакам, мстит за

себя: она делает отмеченные ею предметы гораздо более банальными, чем простые непритязательные вещи ежедневного обихода.

В отношении русских поэтов к языку терминов несомненную роль сыграли звучность и торжественность латинского языка. Игоря Северянина пленяли не одни только мягкие покачиванья ландолета или стремительный бег авто, но также нежная певучесть в названии первого и отрывистый лаконизм названии второго. Язык терминов заманчив иногда для поэта и своим экзотизмом, необычностью звукового строя. В этом отношении термин должно рассматривать как один из видов варваризма (см. это слово). Подобно тому, как во всяком варваризме, звуковые особенности

термина всегда проступают наружу — гораздо более, чем в словах родного языка, к которым ухо уже привыкло. Поэтому столь обычное в футуризме нагромождение терминов диктуется зачастую не тематическими требованиями, но устремленьями скорее глоссолалистического характера (см. слово глоссолалия). Но и здесь поэту угрожает опасность сделаться банальным.

Если в поэтической речи, несмотря на уменье художника использовать звуковые богатства слов и их сочетаний, употребленье термина не всегда художественно оправдано, то в научной прозе злоупотребленье латинской и греческой терминологий бывает почти убийственно, — вот почему в философской литературе последних лет возникает наклонность к замене таких терминов словами родного языка.

Валентина Дынник.

ТЕРЦЕТ — строфа (станс), имеющая три стиха и, следовательно, законченная в смысле рифмовки лишь при схеме: ааа, ввв и т. д. Во всех других случаях, будучи законченной по мысли и, следовательно, долженствующей оканчиваться знаком препинания, не закончена в смысле рифмования **a a b, a b b**; **a b a, b a b**; **a b a, a a b** и т. д.). В сонете строится по особым законам (см.). Терцины следует рассматривать, как вид терцетов (см. это слово).

И. Р.

941

ТЕРЦИНЫ — частный вид терцета (см. Терцет), то–есть строфы, состоящей из трех стихов. Если взять неодинаковые рифмы в трехстишии, то понятно, что в смысле рифмовки такая строфа завершенной быть не может, и завершение ее возможно в следующей. Таких комбинаций сцепления трехстиший может быть несколько. Терцинам свойственна только следующая схема:

1–я терцина — 1—a
2–b
3–a

2–я терцина — 1–b
2–a
3–b

3–я терцина – 1—a_t
2—b_r

3—$a_т$ и т. д.

. .
. .
. .
. .
. .

конец . . .

1–b
2–a
3–b

Последний стих 1—a

Как видно из приведенной схемы, связь терцин при помощи рифм такова: первый стих начальной терцины рифмуется с третьим, второй с первым и третьим следующей терцины и т. д. до конца. Заканчивает стихотворение одиноко стоящий (а у некоторых авторов вместе с последней терциной) стих, рифмующийся со вторым стихом последней терцины. Необходимо заметить, что если терцины рассматривать, как строфы, то нужно применить к ним все требования строфы (станса) и, следовательно, вкладывать в каждую из них более или менее завершенную мысль и отделять терцину от терцины, кроме точки, еще пробелом (**repos**). Но так как терцины в смысле рифмовки являются строфой незавершенной, то эту незавершенность можно перенести и на содержание, как и трактуют (что видно из образцовых терцин) многие авторы. Но тогда является спорным вопрос о разделении терцин пробелами строк, что во всех

остальных случаях строфики и литературы условлено считать за остановку более, чем точка.

Так, в образцовых сонетах терцеты отделялись пробелом лишь в тех случаях, когда после первого точка. Те же авторы, которые допускали запятую или отсутствие знака, трактовали два терцета, как шестистишие.

Терцинами написана «Божественная Комедия» (Дантэ), из чего видно, что такой большой мастер нашел терцины, несмотря на короткую их волну, пригодными для большого произведения (вопрос большой важности). Терцинами писали многие поэты европейских стран. У нас Пушкин, символисты.

Вначале (Дантэ) за терцинами закрепился определенный размер, который приближается к нашему пятистопному ямбу. В частности, говоря о русских терцинах, можно сказать, что они не вышли из стадии подражательности, так как имеют только мужские и женские рифмы. Русскому языку столь же свойственны дактилические и гипердактилические окончания. То же можно сказать и о метрах.

Отрывок из 20–й песни «Ада» Дантэ.

. . . . . .
. . . . . .
«С ним множество и ведьм здесь плачут слезно:
«Забыв иглу, кудель и ткацкий челн,
«Они на зельях волхвовали грозно.
«Но время в путь! Уж Каин, терний полн,
«За Кадиксом, на грани заповедной
«Двух полусфер, коснулся синих волн.
«Еще вчера был полон месяц бледный,
«Как знаешь сам: тебе не раз с высот
«Он лил в ночи сквозь лес свой свет невредный».
Так говорил, а мы все шли вперед.
(Перевод Дм. Мина).

И. Р.

ТЕСИС (см. Арсис).

ТЕЧЕНИЕ (ХУДОЖЕСТВЕННОЕ–ЛИТЕРАТУРНОЕ), — поэтическая группировка,

отмеченная большим или меньшим единством приемов художественного оформления у входящих в нее писателей.

Характерным признаком художественно–литературного течения является его хронологическая ограниченность. К течениям относятся, например — **«dolce stil nuovo»** (новый сладостный стиль) — флорентийская группа поэтов конца XII–нач. XIII веков, Гвидо Кавальканти, Данте Алигиери, Дино Фрескобальди, Чино да Пистойа, Джанни Альфани, Лапо Джанни; французская «Плеяда» XVI века, поэты — Ронсар, Дю Беллэ, Баиф, Белло, Жодель, Дора; немецкий романтизм конца XVIII–нач. XIX век. представляемый (старшая группа) бр. Шлегелями, Тиком, Вакенродером, Новалисом; французский натурализм 70–х—90–х годов в лице Золя, Гонкуров, Мопассана, Гюисманса, Додэ; итальянский футуризм нач. XX века — Маринетти, Паоло Буцци, Коррадо Говони, Фольгорэ, Каваккиоли, Паллацески; русский символизм с нач. XX века — К. Бальмонт, Вал. Брюсов, Вяч. Иванов, Ал. Блок, Андрей Белый.

Относительное единство стиля, характерное для течения, не находится в противоречии с индивидуальным своеобразием каждого из принадлежащих к нему поэтов. Своеобразие это придает лишь значительность и яркость художественно–литературному течению. Понятны протесты художников слова против наименования той или иной поэтической группировки — школой, так как с термином «школа» связано понятие выучки и прямого влияния руководителя, почти подражания ему. Не следует смешивать художественно–литературное течение со школой того или иного писателя. Эти понятия друг друга не покрывают. Из участников сборника натуралистов — «Вечера в Медане» — Мопассана, Гюисманса, Сэара, Энника, Поля Алексиса лишь последних трех можно отнести к школе Золя, в кружке которого возник сборник; Мопассан и Гюисманс, как было указано, — участники натуралистического художественно–литературного течения.

С другой стороны, к художественному литературному течению

могут быть отнесены иногда и писатели (Ламартин и романтизм), находившиеся вне определенных форм литературных организаций, лишь в силу того единства стиля с какой–либо группой писателей, которое определяется, в конечном счете, общими психологическими и формальными художественными устремлениями эпохи или отдельных социальных групп.

Зачастую «школа» — это та стилистическая традиция, которая преодолевается творцом в борьбе за новый литературный стиль. Такова романтическая школа Флобэра в молодые годы, что отразилось в его юношеских произведениях «Мемуары безумца», «Ноябрь». В «школу» выливаются художественно–литературные течения, когда поэтический канон подлежит строгому, регламентированному соблюдению его участниками. Таково развитие поэзии исландских скальдов и немецких мейстерзингеров (**Meistersinger schulen**). «Школа» зачастую связана с эпигонством.

В приведенном выше перечне течений мы ограничились крупными поэтическими именами и не касались отдельных группировок в самом течении. **Poetae minores**, поэты меньшей творческой силы или размаха поэтической деятельности, что объясняется характером их дарования и случайными причинами, например, ранней смертью, — меньшие поэты играют значительную роль в той коллективной продукции, каковой можно

считать художественно–литературное течение. Они расширяют воздействие определенного литературного стиля до возникновения литературной моды — явления живого, пока не умерло течение, создают литературный штамп, наконец, обостряют, часто утрируя, некоторые поэтические мотивы и приемы течения.

Характерны в этом отношении судьбы французского романтизма. Такой **Poeta minor**, как Роже де Бовуар, содействует созданию литературной моды на «средневековье»; Петрюс Борель обостряет мотив демонического, эротического и вместе с Алоизиусом Бертраном, автором «Ночного Гаспара», с его ритмической прозой небольших новелл, составит младшую литературную линию, продолженную

Бодлэром; Морис Де Герен, автор «Кентавра», пользуется манерой пластического изображения, развитого позднее парнасцами.

Наименование течений в значительной степени случайно. Таковы английские «лекисты» (поэты озер) — Вордсворт, Соути, Колридж, Т. Мур, как назвал их один современный английский критик, или французские «парнасцы» — Леконт де Лиль, Эредиа, Катюль Мендэс, Диркс, получившие название это по стихотворному сборнику «Современный Парнасс» (1866 г.). Иногда случайные клички, даже пародийного характера прививаются, иногда отпадают. Последнее характерно для французского названия «декаденты» (упадочники) на ряду с названием «символисты», которое сохранилось и закрепилось в науке. Между тем, существовал литературный «партийный» орган «Декадент» (1885 г.) и была написана интересная пародия — «Расплывчивость, декадентские поэмы» (1885 г.).

Но с другой стороны, в наименования влагается часто и определенный смысл. Так, «футуризм» в Италии обозначал устремление к будущему (**il futuro**) в противовес уклону к прошлому (пассеизму) современной литературы, против чего боролись участники движения. Или — «экспрессионизм», современное течение в Германии, означает искусство эмоционального выражения, связанное с деформацией явлений видимого мира. Оно представляет реакцию «импрессионизму» — как бы пассивному восприятию впечатлений, полученных органами чувств, своего рода подчинению объекту.

Следует остерегаться искажения значения терминов, обозначающих литературное течение, и привнесения в них особого философского или психологического смысла. До настоящего времени, например, мнение Белинского, что романтизм — некоторая душевная неудовлетворенность,

живо в обычном представлении. И французский ученый Сейльер в труде «Романтизм реалистов. Флобэр» употребляет термин «романтизм» в таком именно психологическом смысле. Точно также не следует, напр., смешивать «реализм», как хронологически определенное литературное

946

течение, с философским позитивизмом, или считать реализмом, как это сделал Пеллисье в труде «Реализм романтиков» — изображением «правды, действительности». Каждое течение выбрасывает лозунг «правды» — классицизм в лице Буало, французский романтизм пером Гюго или натурализм с Золя, то–есть течения, последовательно отвергавшие своих предшественников. Важно само понимание «действительности», что всегда социально обусловлено. У Буало — это только условная «правдоподобная» правда. Об этом говорят его афоризмы — **Jamais de la nature il ne faut s'écarter u Le vrai neut quelqúefo s n'être pas vraisemblable**. У Гюго — психологическая антитетичность жизни, темные и светлые стороны ее, смех и слезы, у Золя — индустриальная культура, капиталистический город и выдвинутый дарвинизмом физиологический человек.

Художественно–литературное течение часто бывает связано с аналогичным течением в области других видов искусства. Параллельно французскому романтизму в литературе развивается романтическое течение в живописи (Делякруа) и в музыке (Берлиоз); английские прерафаэлиты — течение, в котором в равной степени участвуют писатели и художники, Д. Г. Росетти (поэт и художник), Вил. Моррис, Свинборн и художники — Гольман Гент, Берн Джонс, Миллэ.

И при отличии наименований хронологически совпадающих течений разных искусств можно установить единство теорий и аналогии в художественных приемах. Это относится, примерно, к французскому импрессионизму в живописи и натурализму в литературе.

Подобные факты позволяют говорить об едином художественном стиле определенной эпохи, что помогает понять влияние одного вида искусства на другое. Так, в последние десятилетия на Западе особое влияние на литературу оказывают изобразительные искусства.

Характерное сближение поэзии и музыки можно отметить в эпоху средневековья у провансальских трубадуров и немецких миннезингеров.

Из современных историков литературы вопрос о связи и взаимном

947

влиянии различных видов искусств учитывает Оскар Вальцель. Вопрос этот имеет существенное значение для правильного понимания эволюции художественно–литературных течений и при анализе отдельных литературных произведений.

Художественно–литературному течению свойственны определенные внешние организационные формы. К таковым относятся — литературные манифесты (см. Литературный манифест), различные литературные объединения, журналы, издательства.

Литературные объединения многообразны. Каждая эпоха, каждое литературное течение имеет свои характерные особенности. Можно указать, примерно, на западноевропейские средневековые литературные кружки в буржуазных городах–коммунах (Арас), называвшиеся **puy** (от слова лат. **podium** – возвышение); кружки при дворах феодалов (у графов Тулузских), — литературные центры провансальской куртуазной поэзии: аристократические салоны XVII века, напр., у госпожи Де Рамбулье, в котором оформился «жеманный» (**préci✾ux**) стиль, салон, куда входили Руатюр и **M–elle** Скюдери; **cénacle'u** (трапезные) французских романтиков, например, у Шарля Нодье; «братство» английских прерафаэлитов, каждый член которого обязывался подписывать свои произведения буквами P. R. B; многочисленные кружки французских символистов, носивших богемский характер — «Гидропаты», «Черная кошка», «Шершавые», «Плевачи»; кружки Одоевского или славянофилов, кружки русских символистов, например, «Башня» у Вяч. Иванова, многочисленные русские современные объединения молодых писателей — московский кружок пролетарских поэтов «Кузница», в который входят М. Герасимов, А. Александровский, В. Казин и др.; группа петроградских писателей «Серапионовы братья» — Ник. Никитины, Вс. Иванов, Ник. Тихонов, Мих. Зощенко и др.

Социальный тип поэта в конечном счете определяется не столько его происхождением, сколько принадлежностью поэта к той или иной социально–художественной

среде. Действительно, поэт провансальской куртуазной любви Бернар Де Вентадорн — сын хлебопека, В. Гюго – сын генерала, представителя дисциплины и власти, создает деклассированных, нарушающих социальные узы героев — Эрнани, Рюи Блаза, Вальжана, Гуинплена; дворянин Некрасов — поэт бедноты. В данном случае существенную роль играет

профессиональный момент, характер художественного объединения, к которому примыкает поэт.

Так создался дружинный норвежско–исландский поэт–скальд, поэт придворный **hofudskalds** в противовес народным **tulr**, и русские «баяны», и провансальские трубадуры. Можно указать также на великих писателей близких ко двору — Расина в эпоху короля–солнца, Людовика XIV, или Кальдерона в Испании XVII века, придворного драматурга Филиппа IV и монаха. Совершенно иной тип писателя представляли энциклопедисты Дидро, Вольтер и пр. Это — писатели публицисты, подготовившие великую французскую революцию; своеобразна антибуржуазная богема романтиков, «Молодая Франция», как они себя называли, или «литератор» индустриальной капиталистической Европы и Америки. Особенности писательского быта и манеры творчества определяют в значительной степени характер художественно–литературного течения.

С литературными объединениями тесно связаны печатные литературные центры течений — журналы. Таковыми были у французских романтиков — журнал «Французская муза», у парнасцев — «Искусство», у немецких романтиков — «Атенеум», у прерафаэлитов — «Расток», у русских романтиков французской ориентации — «Московский Телеграф», у современных московских футуристов — «Леф» (левый Фронт), у немецких экспрессионистов — «Буря» и т. п.

Наконец, важную роль в сплочении и развитии литературного течения играют «партийные» издательства, связанные с определенной поэтической группировкой. Известны — издательство романтиков во Франции Рендюэля, русских символистов — «Скорпион», итальянских футуристов — «Поэзия» и т. п.

При определении характера того или иного течения, его стиля, следует учитывать относительную случайность различных наименований и исходить из индуктивного анализа литературных явлений, связанных с той или иной писательской группой. При этом нужно разграничивать художественно–литературную теорию (см. литературный манифест) и художественно–литературную практику — поэтические произведения, так как первая является важным для художественного творчества организационным моментом, однако, не всегда находящим полное соответствие в художественной практике. Если затем членить в процессе рабочего анализа явления художественно–литературной практики на тематические и стилистические (литературные приемы), — то отличие

одного художественно–литературного течения от другого определится противоположным или различным характером, по меньшей мере, двух групп литературных явлений из трех нами указанных. Как явление социальное, художественно–литературные течения индивидуально неповторяемы; их эволюция, однако, закономерна типологически. Возможно установление типологии поэтических теорий, литературных приемов и тематических явлений.

Типология художественно–литературных течений, их стилей — конечная задача теории литературы. История литературы в данном случае дает конкретный исторический материал для теоретической дедукции; в свою очередь, история литературы на этой дедукции строит индуктивное исследование.

Пример — для Франции XIX века, где эволюция литературных (и вообще, художественных) течений отличается особой четкостью, можно говорить о закономерности диалектического развития, от стиля выражения к стилю изображения, от романтизма к реализму, парнасцев к символистам, натурализма к символизму. Можно установить, вместе с тем, и развитие однотипной литературной традиции по линии романтизм, символизм, с одной стороны, и реализм, натурализм, частью, парнасцы, с другой.

В области теории творчества — это прицип вдохновения и труда,

личных эмоций и слова, как материала поэзии; в области литературного приема описания — метафорический или эмоционально окрашенный, импрессионистический прием и прямой прием изображения; в тематическом отношении — история, экзотика, природа или современность, индустриальная городская культура.

В определенный хронологический момент — художественно–литературное течение представляется как бы равнодействующей социально обусловленных поэтических мотивов и литературных приемов. Последние определяются в свою очередь состоянием материала поэзии — слова, того языкового фонда, которым пользуется поэт, и профессиональными поэтическими приемами его обработки. Теория творчества играет в данном случае, как указывалось, существенную организационную роль для поэтической деятельности. Методологически правильное определение художественно–литературного течения имеет особо важное значение в истории литературы. Действительно, последней, как науке исторической,

для правильного представления о процессе в области художественной литературы, следует исходить из эволюции коллективных движений, каковыми и являются художественно–литературные течения. Анализ единичного поэтического произведения, изучение творчества отдельного писателя — подготовительные ступени к определению литературного стиля того или иного течения. История художественной литературы — предельно безымянная история художественно–литературных течений, литературных стилей.

М. Эйхенгольц.

ТИП (Τυπος — удар, знак от удара, печать, образ, у Аристотеля — общее представление).

Предмет или явление, заключающие в себе черты, повторяющиеся в большом ряде других, подобных им, явлений или предметов почитаем мы типичными. Элементарным носителем типичности является наш язык. В нем все многообразие вещей или явлений данной категории сводится к одному охватывающему его собой слову. И, кроме небольшого разряда призванных служить

индивидуальному обозначению так называемых имен собственных, все слова нашего языка имеют нарицательное, т.–е. типическое значение. С усложненной типичностью сталкиваемся в научном (схема, закон) и художественно–поэтическом мышлении. Задача искусства, — «заимствуя у действительности материалы, возводить их до общего, родового, *типического* значения» (Белинский), «сквозь игру случайностей добиваться до типов» Тургенев). По словам Гете, «поэт обрабатывает действительность так, что каждый отдельный случай становится общим и поэтическим». Эта обработка действительности поэтом заключается в особого рода художественной индукции, восхождении от целого ряда частных жизненных впечатлений и опытов — «наблюдений ума» и «замет сердца», — к типизации, обобщению их в художественном образе–типе. И, в широком значении этого слова, все образы и лица любого художественного произведения неизбежно носят типический характер, являются литературными типами. Однако художественное творчество тем и отличается от творчества научного, что создаваемые им типические образы складываются не в результате простого отбора общих родовых признаков и стирания, вытравливания всякой индивидуальной окраски, что они — не бесцветные отвлечения, не чистые геометрические формы или алгебраические формулы, а живые лица, сверкающие всеми огнями и

переливами конкретного, индивидуального бытия. Художественно–словесное творчество оперирует словами и сочетаниями слов, следовательно питается от стихии нарицателыюсти, действует индуктивным методом, также возводящим к общим представлениям, — однако вся тайна и прелесть художественных произведений заключается в объединении и уравновешивании общего и индивидуального, в том, что общие представления наделены в них особой индивидуальной жизнью. Образуя в результате художественной индукции типические образы, нарицательные лица и имена, художник не останавливается на этом, и, нисколько не обедняя их типичности,

952

широты охвата, в дальнейшем процессе своего творчества как бы переводит эти нарицательные имена в категорию имен собственных. Отсюда искусство не просто отражает жизнь. В нем мы имеем дело с индивидуальностями высшего порядка, как бы встречаем в живом воплощении, наделенным всеми приманками реальности, полной иллюзией своей жизненности, туманный мир бесплотных Платоновских идей. Типическое содержание, воплощенное в индивидуальные формы — в этом основной признак художественного творчества. Чем ярче, полнее это воплощение и, с другой стороны, чем шире, общее то, что воплощено, тем данное произведение художественнее. И под понятие литературного типа в собственном его значении, подойдут далеко не все персонажи поэтических произведений, а лишь образы героев и лиц с осуществленной художественностью, т.–е. обладающие огромной обобщающей силой, широтой жизненных применений, бесконечной изменчивостью содержания, которое можно под них подвести, и в то же время исполненные иллюзий своей совершенной жизненности, живой реальности воплощения. Отсюда все неудавшееся в художественном отношении (напр., «положительные герои» второй части Мертвых душ, схематический Штольц в Обломове и т. п.) остается за порогом литературной типичности. Мало того, кроме типических образов мы находим в литературных произведениях символические образы и образы–портреты. К последним относятся те образы, которые в основе своей имеют изображение отдельного, определенного лица (напр., воспроизведения исторических лиц). Чаще всего такие портретные изображения являются пародийными, служат целям литературного памфлета (напр., Сократ в Аристофановских облаках, Кармазинов — Тургенев в Бесах и т. п.). Обобщающая сила в таких литературных портретах

или совсем отсутствует, или очень невелика. Правда, подыскать жизненные соответствия, литературные прототипы можно почти и для всех типических образов. «Реальный комментарий», даваемый исследователями, а подчас и самими поэтами, к таким произведениям, как *Горе от ума,*

953

Война и Мир и др., позволяет твердо установить прототипы большинства выведенных в них безусловно типических лиц. Однако все эти лица далеко выходят за рамки индивидуальных соответствий, являющихся в данном случае для художника либо только первичным импульсом, начальным толчком длинного процесса последующей художественной индукции, либо счастливым ее завершением. «Я встречаю в жизни какую–нибудь Феклу Андреевну, к.–н. Петра, к.–н. Ивана, — рассказывает, напр., о процессе своего творчества Тургенев, — в этой Фекле Андреевне, в этом Петре, в этом Иване меня поражает нечто особенное, — то чего я не видел, не слыхал от других. Я в него вглядываюсь... вдумываюсь... сопоставляю эти лица с другими, ввожу их в сферу различных действий, и вот создается у меня особый мирок...» По поводу образов братьев Кирсановых в *Отцах и Детях* он же писал: «Н. П. это — я, Огарев и тысячи других; П. П. Столыпин, Есаков, Боссет, — тоже наши современники». О том же свидетельствует — Гете: «Я соединил в моей Лотте (в Вертере) черты знакомых девушек, хотя прототип был в общих чертах списан с лучшей и наиболее мне дорогой». В зависимости от того насколько художнику удается отойти в даваемых им типических образах от простой портретности, как далеко продвинуться в своих обобщениях, литературные типы могут быть разделены на три группы: типы местные, национальные и общечеловеческие. К местным относятся те типические литературные образы, которые тесно связаны с определенными условиями времени, места, сословия, профессии и т. п. Такова, напр., Бригадирша Фонвизина, имевшая для современников широкое типическое значение («Бригадирша ваша всем родня; никто сказать не может, что такую же Акулину Тимофеевну не имеет или бабушку, или тетушку, или какую–нибудь свойственницу», отзывался один из них автору) и совершенно утратившая его для нас. Сюда же могут быть отнесены евреи черты оседлости начала XIX века в «Записках» Богрова; образ еврейского вольнодумца Ахера (драма Волькенштейна, поэма Родина), некоторые

954

герои «темного царства» Островского и др. Однако Недоросль того же Фонфизина, связанный, как пьеса, с определенным общественно–историческим моментом, с узко–ограниченным бытом, в характере главного действующего лица далеко выходит за рамки того и другого, давая широко–типический образ общерусского Митрофанушки, имеющий жизненные применения не только на протяжении всего XIX века, но и в наши дни. Яркий пример расширения типической значимости художественного образа, распространения его все на новые и новые человеческие группы и категории, имеем в известной статье Добролюбова об Обломове: «Если я вижу теперь помещика, тоскующего о правах человека и о необходимости развития, — я уже с первых слов его знаю, что это Обломов. Если встречаю чиновника, жалующегося на запутанность и обремененность делопроизводства — он Обломов. Если слышу от офицера жалобы на утомительность парадов и смелые рассуждения о бесполезности тихого шага и т. п. — я не сомневаюсь, что он Обломов. Когда я читаю в журналах либеральные выходки против злоупотреблений и радость о том, что, наконец, сделано то, чего мы давно надеялись и желали — я думаю, что все это пишут из Обломовки» и т. д. и т. д.

Для нас теперь типическое значение Обломова стало еще шире: в нем видим мы выразителя одной из основных черт национального характера русского народа. К подобным же национальным типам принадлежит и Тургеневский Лишний человек и Тартарэн из Тараскона А. Додэ, христианнейшие испанцы Кальдероновых драм и т. п. Наконец, такие образы, как Гамлет, Отелло, Дон–Жуан, Бальзаковская женщина тридцати лет и др. имеют не только национальное, но и мировое значение, являясь носителями общечеловеческих свойств и стремлений. В течение своего многовекового развития, скитаний по временам и народам, общечеловеческие типы, попадая совсем в иную обстановку, в круг новых отношений, несхожего быта, постепенно теряют свою первоначальную конкретность, определенность, оправданность образом, приобретают, мало–по–малу,

не столько реальное, сколько символическое значение. Такими типами–символами стали для нас Дон–Кихот, Прометей, Фауст, Каин и т. п. Нередко новые художники, находясь под неослабевающим обаянием таких вековечных типов–символов, стремятся вернуть им бывалую конкретность, оживить их образную силу, перенося их в современную обстановку, погружая в мимотекущий быт (Гамлет Щигровекого уезда, Степной Король

Лир — Тургенева, Новая Элоиза — Руссо; «Хвастливый воин» Плавта, приспособленный Шекспиром к английской действительности в Фальстафе, породившем в свою очередь бесчисленные подобия в новейших литературах и т. п.). Внешне, в языке, развоплощение типического образа, символизация типа выражается в обратном процессе придания его имени нарицательного значения (напр., Обломовщина, Донкихотство, Гамлетизм и т. п.). Иной раз такой развоплощенный образ вовсе выходит за пределы данного художественного произведения, последнее совершенно забывается, он же продолжает существовать, как чистое имя нарицательное (таков, напр., Ловелас, герой романиста XVIII века Ричардсона; та же участь постигла бы возможно и дон–Жуана, если бы средневековый испанский сюжет не был освежен новейшими проработками и т. п.). Если в типах–символах мы оказываемся на противоположной границе понятия литературной типичности, в так называемых символических образах мы вовсе переступаем ее. В то время как образы–портреты несут на себе избыток индивидуальных черт в ущерб их типическому значению, в символических образах широта этого последнего до конца растворяет в себе их индивидуальные формы. Такова Беатриче Божественной комедии, такова Гетевская Гретхен, в первой части Фауста ярко–окрашенная в типически–национальные цвета, — под влиянием второй части трагедии превращающаяся для нас в высокий, но неживой символ вечной женственности и т. п.

Выше было указано, что литературный тип складывается в сознании автора посредством особого процесса художественной индукции.

Процесс этот протекает совершенно аналогично принципам, лежащим в основе так называемого общего фотографирования. В сознании, как на светочувствительной пластинке, налагающиеся друг на друга жизненные впечатления и образы теряют все те черты, которыми они отличаются друг от друга (момент идеализации), наоборот схожие черты или черта подвергаются естественному усилению, проступают все резче и отчетливей (художественный гиперболизм). В результате типический образ предстает нам, как некая идеализованная гипербола (скупость Скупого Рыцаря, эротизм Жуана, апатичность Обломова и т. п.). В этой подчеркнутости, преувеличенности литературного типа, мастерски укрытых за иллюзиями его жизненного правдоподобия, и заключается та суггестивная, гипнотизирующая сила, которая присуща художественному произведению.

Благодаря наличию такой суггестивности, всякое художественное произведение, в процессе своего сложения всецело обязанное действительности, из материалов которой оно целиком образовано, — будучи завершено, получает в свою очередь возможность воздействовать на жизнь, формовать ее по своему образу и подобию. Так Гетевский Вертер, вызванный к своему художественному бытию подлинными настроениями Гете и мечтательно–бурных друзей его юности, в свою очередь, распространил эпидемию «болезни века», — неприятия жизни, мировой скорби — по всей современной ему Германии, доведя до подражательного самоубийства несколько десятков слабых душ. Живописный плащ Чайльд Гарольда оказался впору на стольких плечах наших москвичей, Оскар–Уайльдовский лорд Генри создал целую породу сыплющих неистощимыми парадоксами салонных эстетов; списанный с некоего провинциального врача тургеневский Базаров для известного критика, Писарева, по его собственному признанию, явился своеобразным литературным прототипом и т. п. и т. п. Воздействием на действительность, чаще всего не носящим однако слишком глубокого характера и выражающимся всего лишь в создании

известных модных «героев нашего времени», значение литературных типов не исчерпывается. По учению Потебни и его школы, искусство, в частности литература, «пользуясь типичностью при изображении огромного целого, частью вместо целого, является могучим средством сбережения психических сил человека, экономии мысли». Каждый литературный тип, неся в себе «существенную часть громадного целого» (Тэн), будучи своего рода «сложной синекдохой», «постоянным сказуемым к бесчисленным подлежащим» является «аккумулятором умственной энергии», безмерно, как и любое научное обобщение, облегчающим колоссальную и непосильную без того работу познания мира. По словам Овсянико–Куликовского, «художественные обобщения, типичные образы — очаги умственного света, откуда мысли распределяются на огромные районы фактов действительности». Создание этих очагов, возжигание таких маяков, осуществляемое в каждом литературном типе, является подлинным венцом художественно–словесного творчества, выводит его за пределы пустой игры, эстетического выдувания мыльных пузырей, придает ему величайшее культурное значение.

Д. Благой.

ТИРАДА – краткая, но яркая речь действующего лица в драме, по содержанию как бы выходящая из хода пьесы и имеющая общее значение вне сюжета пьесы. Часто это — прямое обращение к зрителям, рассчитанное на то, чтобы вызвать их рукоплескания и разрывающее художественное единство пьесы.

В поэзии недраматической по форме также возможны Т., как сильные, горячие речи изображенных лиц, имеющее самостоятельное значение, независимо от художественного целого поэмы или романа. Примером такой Т. в поэзии могут служить речь Алеко о «неволе душных городов», в поэме Пушкина «Цыгане» и речь Обломова о суетной стороне культуры в его беседе со Штольцем, в романе Гончарова.

И. Э.

958

ТОНИЧЕСКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ — см. Метрика.

ТРАВЕСТИ — род юмора или сатиры, особенность которого состоит в том, что серьезное содержание облекается в несответствующую ему по характеру форму. Род комического, противоположный Т., есть пародия, которая под серьезной формой дает несоответствующее содержание.

ТРАГЕДИЯ. Трагедия есть драматическое произведение, в котором главное действующее лицо (а иногда и другие персонажи — в побочных столкновениях), отличаясь максимальной для человека силой воли, ума и чувства, нарушает некий общеобязательный (с точки зрения автора) и неодолимый закон; при этом герой трагедии может или вовсе не сознавать своей вины — или не сознавать ее долгое время — действуя либо по предначертаниям свыше (напр., античная трагедия), либо находясь во власти ослепляющей страсти (напр., Шекспир). Борьба с неодолимым законом сопряжена с большими страданиями и неизбежно кончается гибелью трагического героя; борьба с неодолимым законом — его переоценка при неизбежном торжестве — вызывает в нас духовное просветление..

Герой всякого драматического произведения неуклонно стремится к своей цели: это устремление, единое действие, наталкивается на контр–действие окружающей среды. Герой всякой пьесы нарушает интересы, обычаи и законы окружающей среды, нормы охраняющие бытовой порядок, начиная с устава благочиния (в водевиле) и кончая нормами государственными. С социологической точки зрения драма — всегда

революция, хотя бы в самом узком кругу (напр., в кругу семейном). Поскольку в нормах, нарушаемых героем драматического произведения, выражены и охранены определенные идеологические ценности, драма — с философской точки зрения есть процесс переоценки ценностей. В отличие от социально–государственных норм, довлеющих в определенной среде и нарушаемых героем бытовой или психологической драмы, герой трагедии нарушает закон общеобязательный,

абсолютный (с точки зрения автора), закон, проявляющийся в конкретной исторической обстановке, однако, обязательный во всяком обществе и во всякую эпоху. Не надо забывать, что трагедия развилась из религиозного культа; первоначальное содержание трагедии — сопротивление року, его убедительным и неизбежным предначертаниям, которых не могут обойти ни смертные, ни боги. Таково, напр., построение «Эдипа» Софокла. В христианском театре трагическое действие есть борьба с богом; таково, напр., «Поклонение Кресту» Кальдерона. В некоторых шекспировских трагедиях, напр., в «Юлии Цезаре», возрождается античный рок, судьба, в виде космических сил, принимающих грозное участие в драматической борьбе. В германских трагедиях, обычно, изображается нарушение закона божественного, германские трагедии религиозны — и религиозны по христиански. Таков в большинстве своих трагедий Шиллер (в «Разбойниках» — бог весьма часто принимает черты иудейские, здесь сказывается влияние Библии), Клейст, Геббель и др. Христианское мировоззрение чувствуется и в трагедийных эскизах Пушкина, как, напр., в «Пире во время чумы». «Драматическая вина» — нарушение норм определенного быта; «трагическая вина» — нарушение закона абсолютного. Исторически трагедия была весьма часто изображением богоборчества. Однако, не обязательно, чтоб абсолютный (с точки зрения автора — ибо построение абсолютного закона, естественно, меняется в разные эпохи в различных общественных условиях) закон был законом божественным, законом религиозным. Только в том случае, если мы будем понимать слово «религия» в самом широком смысле — как связь начала личного с началом целого **ber Gesammtheit** по слову Геббеля), мы должны признать абсолютный закон, нарушаемый героем трагедии — законом религиозным. Поскольку античному року подчинены не только смертные, но и боги, это закон сверхрелигиозный. С другой стороны, возможна трагедия, развивающаяся в социально–государственном плане, лишенная пафоса религиозного в узком смысле этого слова; герой

960

трагедии может бороться не с богом, но с «исторической необходимостью» и т. п. Существенно только одно: чтоб общество выступало в такой трагедии не как определенная среда с ее характерным бытом, но как общество вообще — как Общество, Государство, — с его незыблемыми, присущими (с точки зрения автора) всем временам и народам — абсолютными требованиями.

Герой социальной трагедии посягает на основные устои социальной жизни. Протест героя бытовой драмы вызван бытовыми условиями; в другой среде он может успокоиться. В обществе, где женщина равноправна с мужчиной, Нора Ибсена должна проявить большое спокойствие, напротив, герой социальной трагедии — как и всякой трагедии — при каких–угодно условиях — бунтарь. Он не находит себе места и рамках социальности. Таков, напр., Кориолан Шекспира; в любой среде должно проявиться его неукротимое высокомерие. Он восстает против непреложных требований гражданственности. Абсолютный закон, в борьбе с которым развивается трагическое действие, часто проявляется в трагедиях античных и христианских — в виде непосредственного вмешательства божества или божеств (напр., в «Ипполите» Эврипида действуют Артемида и Афродита). Далее: в трагедиях действуют тени, фантастические существа, видения, сверхъестественные явления природы (напр., в «Юлии Цезаре», «Макбете»); веления верховной силы проявляются в вещаниях оракула («Царь Эдип»), в предсказаниях колдунов и т. п. (О фантастике в трагедии см. дальше). Наконец, абсолютный закон проявляется в сознании, в умозаключениях действующих лиц, напр., в «Кориолиане» ссылка Авфидия на «Общий суд» — на суд общества. Максимальная одаренность героя трагедии — другой обязательный признак. Борьба с верховным законом увлекательна и убедительна только тогда, когда это **experimentum ad maximum.** Герой античной трагедии (Прометей, Эдип) был таким прообразом человека без более детальных признаков характеристики. (Отсюда — маска на лице античного актера). Трагедии нет, если герой недостаточно силен.

961

(Потому–то «Гроза» Островского — не трагедия. Катерина слишком слаба; едва ощутив свой грех, свою трагическую религиозную вину — она кончает с собой; она не в силах бороться с богом).

Контр–действие других персонажей трагедии также должно быть максимально; все главные персонажи трагедии должны быть одарены чрезвычайной энергией и интеллектуальной остротой. Трагический герой действует без злого намерения — это третий обязательный признак трагедии. Эдипу его убийство и кровосмешение предначертано свыше; Макбет осуществляет предсказания ведьм; Карлу Моору, охваченному анархически–религиозным воодушевлением, кажется, что он призван для утверждения того самого закона, который он нарушает. Карл Моор говорит, что он «хочет исправить закон беззаконием», разбойников она называет «ангелами страшного суда». Кориолан твердит о присущей ему гордости, как о фатальной силе, его влекущей. Герой трагедии — без вины виноватый, обреченный. Приэтом он человечен, он способен к глубокому страданию, он действует наперекор своим страданиям. Злодей не может быть героем трагедии, у него нет душевной полноты, также не может быть героем трагедии святой — он не может восстать против бога. Герои трагедии — богато одаренные натуры, находящиеся во власти своих страстей. Поскольку в трагедии изображается борьба с законом общеобязательным, в ней не только не существенно изображение бытовых деталей, но оно даже вредит заданию: детальное изображение быта заставляет нас сомневаться в абсолютном значении нарушаемого закона, мы усматриваем в нем только относительную бытовую норму. С другой стороны, нарушение исторической правды в трагедии вполне допустимо. В «Юлии Цезаре», «Короле Лире», «Макбете», «Дон Карлосе» Шиллера и т. д. и т. д. мы встречаем уклонения от исторической правды, которые нас весьма мало тревожат (см. на эту тему в статье Пушкина «О драме»). Степень отклонения от исторической правды — дело авторского такта. Исторический Дон–Карлос был слабоумен — и шиллеровская идеализация нас не шокирует;

не недопустим, конечно, добрый Иоанн Грозный. Темы трагедии — мифологичны. В мифе выступает действенная первооснова человеческих отношений, не затемненная бытовыми наслоениями. Историческими образами трагедия пользуется, как образами народной легенды, а не как научным материалом. Ее интересует история — легенда, а не история — наука. Правда трагедии — правда страстей, а не точного реалистического изображения. Герои трагедии отличаются сильным умом и воображением: их реплики, направленные к осуществлению их стремлений, отличаются

бурным красноречием, яркой риторикой. Язык трагедии — ярчайший язык, который мерещится автору; здесь нет детальной характерности речи. Желания героев трагедии подкреплены убедительными доводами, глубокомысленными сентенциями. Поэтому трагедия являет собой как бы двойное зрелище — борьба страстей в ней сопровождается борьбой идей. По мере того, как непобедимый закон укрощает, уничтожает мятежного героя, происходит диалектическое разложение одушевляющей его идеи. Поэтому можно говорить о диалектике в трагедии не только, как о логически стройном пользовании отвлеченными доводами; здесь происходит диалектический процесс — диалектический в гегелевском смысле этого слова: трагедия являет собой диалектическое раздвоение человеческого духа.

Возвращаясь к трагедийной фантастике, следует заметить, что поскольку трагедия не претендует на реалистическую изобразительность, участие в ней мифологических существ может иметь значение условно–эстетическое. Если в бытовой, реалистической драме появляется призрак, он указывает на суеверие автора — либо изображает галлюцинацию действующего лица — действующих лиц. Призрак в трагедии может быть проявлением верований автора, может быть галлюцинацией, но может быть и художественной прихотью автора, ищущего образного выражения тем сверхличным влияниям, с которым борется его герой. Таковы, напр., ведьмы Шекспира — автора, которого трудно заподозрить в темном суеверии. Трагедия просветляет наше

духовное сознание; помимо художественной образности ей присущ пафос философского проникновения. Трагедия неизбежно кончается гибелью героя. Его страсть направлена против самой судьбы и притом неукротима; гибель героя — единственный возможный исход трагедии. Однако, дерзновенная мощь героя возбуждает в нас моментами сочувствие, безумную надежду на его победу. Здесь, впрочем, нужно отметить резкую грань между античной трагедией и новой — шекспировского типа. В античной трагедии страсть — моральная болезнь: безумие Геракла, слепота Эдипа. В трагедиях Шекспира страсть не есть некая одержимость, требующая исцеления; это — неотъемлемое проявление, в известном смысле осуществление сильной личности. Отсюда несравненно более объективное художественное впечатление от трагической развязки. И у Шекспира торжествует грозная необходимость; но это торжество и гибель героя не дают нам «катарзиса» в античном смысле. Самое построение

шекспировской трагедии иное, нежели в античной трагедии. В античной трагедии после катастрофы, напр., узнания своей вины Эдипом — наступает развязка — ряд сцен отчаяния и покаяния перед лицом народа и богов. У Шекспира катастрофа совпадает с развязкой — это конец борьбы. Здесь можно говорит о χαθαρςις'е (очищении — термин Аристотеля) 1) в формально–художественном смысле, как о неизбежном завершении процесса. Далее: 2) в конце шекспировской трагедии мы охватываем всю совокупность условий, обрекающих героя на гибель, мы духовно приобщаемся к мировому порядку, судьба личности в нем растворяется. Созерцая стихийную волю трагического героя, пытающуюся переступить границы возможного, мы совершаем переоценку самых основных ценностей, мы переоцениваем и заново утверждаем закон, против которого восстает трагический герой. В трагической борьбе происходит моральное разоблачение представителей этого закона, ведущих контр–действие; мы осуждаем королевское самодурство Лира, но злодеяния его дочерей вызывают в нас отвращение. Мы осуждаем Карла Моора, но его разбойничье

восстание разоблачает перед нами германских феодалов, притесняющих население. Полное страданий беззаконие трагического героя и его гибель несет нам духовное просветление. Обогащенные мрачным опытом трагедии, мы тем радостнее приветствуем Фортинбраса, носителя новой и бодрой жизни. Согласно тому толкованию трагедии, которое здесь дано, нежелательно, чтоб герой трагедии сознал свою трагическую вину и покаялся. Торжествующая необходимость не нуждается в том, чтобы ее в конце концов признал тот, кто против нее боролся. Это сознание — дело зрителя, а не героя. Покаяние, признание своей неправоты в конце трагедии производит впечатление слабости; в таком финале, обычно, сквозит моралистическое намерение автора. В трагедии существенна неукротимая действенность. Макбет в конце трагедии видит воочию, как судьба на него надвигается и все же продолжает биться. Никита во «Власти тьмы» (бытовой драме, развивающейся под знаком трагической — религиозной вины), напротив, кается, стоит на коленях; трагедийная сила произведения этим ослаблена — сладострастие Никиты производит впечатление жалкого блуда. В трагедийных эскизах Пушкина герои гибнут, упорствуя в своих страстях. Таков Дон–Жуан и Барон («Скупой рыцарь»), таковы их предсмертные восклицания («О, Донна–Анна» и «Ключи, ключи мои»).

Тема трагедии — полнота жизни, бьющей через край (поскольку волевое стремление есть наиболее яркое проявление жизни и поскольку герой трагедии есть максимум человеческой воли, человеческой силы). Трагедия есть, таким образом, наиболее полное выражение жизни — основной и главный тип драматического произведения, быть может, художественного произведения вообще.

В. Волькенштейн.

История трагедии. Трагедия развилась из синкретизма поэтических форм (см.), после того, как в нем выделилась лирико–эпическая песня и лирическая в форме заплачки или восхваления героя. Эти самостоятельные формы коллективного

группового творчества могли входить в обряд и осложнять его. Развитие трагедии мы поведем из Греции, оставив в стороне фольклор, как он выражается у первобытных народов. В Греции трагедия развилась из религиозных обрядов в честь бога плодородия и растительности Диониса или Вакха, символически изображаемого в виде козла (быка), отчего она и получила свое название. (τυυ ος — козел, ωδη — песня). Дионис во время своего земного странствования был разорван на куски титанами, но Зевс проглотил его сердце, и Дионис ожил. Страдания Диониса восхвалялись во время сбора винограда осенью в особых песнопениях, называемых дифирамбами, и демонстрировались соответственными мимическими движениями лиц, исполняющих эти религиозные обряды. Элемент драмы таким образом выражался только в мимике, расказ был эпическим. Лирика выражалась в тех или других возгласах хора, и следовала после рассказа. Рассказ и лирика выполнялись коллективом участвующих лиц — хором. Дифирамб состоял из трех частей: строфы, антистрофы и эпода. Строфа исполнялась во время движения хора в одну сторону, антистрофа в другую. В строфе раскрывалась тема рассказа и краткое содержание; в антистрофе шло раскрытие сюжета (см. это слово). Эпод выражал оценку событий и чувства по поводу рассказанного в строфе и антистрофе. С течением времени из хора выделился активный исполнитель, корифей, бывший прежде безмолвным руководителем, режиссером хора, а затем сделавшийся рассказчиком. С образованием и развитием института профессиональных певцов, рапсодов, тот же сюжет о Дионисе мог оторваться от культа и выполняться вне богослужебной обстановки и не связываться с временем года. Из идиллии (см. это слово) Феокрита (III в. до Р. Хр.) «Сиракузянки» мы знаем, что о жизни Адониса, возлюбленного

Венеры, давался концерт в Сиракузах приезжей аргивской девой. Из этого мы видим, что сюжеты этих оторвавшихся от культа дифирамбов увеличивались. Трагедия в Греции существовала

966

до Эсхила. Первым драматическим писателем был Фэспис, от сочинений которого сохранились одни заглавия. В трагедиях Фэсписа корифей не просто рассказывает, а ведет диалог с одним из участников хора, сделавшимся при Эсхиле вторым актером. Таким образом эпический элемент в драме постепенно ослабевает, но и при Эсхиле он все же силен. В его трагедии «Персы» о военных событиях, происшедших во время греко–персидских войн, жене Ксеркса Атоссе рассказывает вестник, спасшийся от войны. В другой трагедии Эсхила «Прометей» также события не развертываются на сцене. Об этом мы узнаем из рассказов Прометея, но драматический элемент уже здесь сильнее, потому что мы на сцене видим страдания Прометея. В трагедиях Софокла появляется третий актер: действие становится шире и разнообразнее. Но все же эпический элемент в греческой трагедии остается сильным вследствие того, что трагедия была связана единством времени и места (см. синкретизм). Эти три единства — действия, времени и места — подчеркивались отсутствием занавеса и декораций и тем, что дифирамбы–Дионисии (о которых ранее шла речь), приуроченные к определенному праздничному дню, выполнялись в течение только одних суток. Эти единства продолжали быть характерной особенностью не только греческих трагедий и комедий, но и всех драматических произведений ложноклассического направления (см. классицизм). В виду ограниченности действия временем и местом о событиях, происходящих в другом месте, зрители и читатели узнают из рассказов особо выводимых лиц — вестников («Эдип царь»), которые в ложноклассической трагедии заменены отчасти наперсниками, друзьями действующих лиц («Хорев» Сумарокова).

Сюжеты для древне–греческих трагедий заимствовались на первых порах ее развития из сказаний о богах и героях мифической древности. Таковы в большинстве случаев трагедии Эсхила, причем до Эврипида явления из современной жизни трактовались редко. У. Эсхила имеется лишь одна указанная выше трагедия — «Персы», —

967

изображающая близкое к его времени повествование о греко–персидских войнах. Софокл в качестве сюжета для своих трагедий вводит сказания о

царях наряду с изображением жизни героев. Эти сюжеты, изображающие жизнь аристократического общества, продолжают господствовать и в ложноклассической трагедии. До Эврипида сюжеты с изображением личной жизни героев связывались с явлениями общественной и политической жизни. У ложноклассиков личная жизнь героев или совершенно устраняется, или приносится в жертву жизни общественной или политической (Корнель, Расин). Эврипид вводит в свои трагедии сюжеты романического характера (Ипполит и Федра, Медея и др.), каковые раскрываются на фоне бытовой жизни, современной автору. Любовные сюжеты весьма обычны также и в произведениях ложноклассиков («Хорев» Сумарокова, «Дмитрий Донской» Озерова). В древне–греческой трагедии герои в своих действиях изображаются зависящими от воли судьбы или рока; таким образом свобода воли устраняется. У ложноклассиков свобода воли ограничивается тем, что все действия совершаются по требованиям рассудка и морали: аффекты здесь не имеют места. Поэтому в ложноклассической трагедии выводятся или исключительно добродетельные личности, или исключительно порочные («Федра» Расина).

С принятием христианства драматическая поэзия, выросшая на почве языческого миросозерцания, надолго прекратила свое существование. В средние века в Западной Европе на почве богослужебной обрядности развились особые виды драматического творчества: мистерии, миракли, моралите (см. эти слова).

В XVI веке в Испании возникло новое направление в литературе, не находившееся в зависимости от направления, господствовавшего в других европейских странах и известного под именем эпохи Возрождения, стремившегося возродить древнеклассическую культуру и образованность. Представителями этого направления являются Лопе–де–Вега и Кальдерон.

В своих произведениях они изображают явления бытовой жизни. Романический сюжет у них является первенствующим так же, как и у Эврипида. Запутанность и сложность интриги, т.–е. включение в сюжет различных препятствий, противодействующих осуществлению героем своей цели, главным образом, соединению двух любящих сердец, являются отличительной особенностью испанской трагедии. Эти столкновения, осложняющие сюжет, объясняются тем, что у героев трагедии должны быть господствующими чувства преданности к богу, королю и отечеству. Борьба между чувством любви к женщине и указанными чувствами преданности —

вот основной мотив трагедии Лопе–де–Вега и Кальдерона. Интрига была часто настолько сложна и запутана, что драматург путем художественного творчества не имел возможности разрешить ее. Развязка осуществлялась поэтому вмешательством посторонней силы, механическим путем, и не вытекала из хода действия. Такая развязка — **deus ex machina** (бог из машины) характерна также и для французской ложноклассической трагедии («Сид» Корнеля), в которой этот прием был усвоен, благодаря влиянию испанской трагедии. В испанской трагедии характерным считается также сочетание драматического элемента с трагическим.

Кроме указанных нами свойств, заимствованных французскими теоретиками и драматургами у греков и испанцев, ложноклассическая трагедия развила особый прием нагромождения страшных событий — насильственной смерти героев в виде убийств и самоубийств. Этот прием был рассчитан на то, чтобы заинтересовать зрителя и читателя нервным возбуждением («Хорев» Сумарокова). Объясняется этот неестественный трагизм тем, что ложноклассики свои сюжеты должны были заимствовать из условий придворной жизни и этикета. Очевидно, что в придворной жизни при господстве этикета должно быть изгнано все то, что противоречит ему, а именно — искренность и свободное проявление чувств. Если прибавить к этому отсутствие изображения семейной и личной жизни, то окажется

полное отсутствие в жизни всякого содержания. Поэтому–то ложноклассики и прибегали в своих трагедиях к изображению чужой жизни древнеклассической или отдаленной мифической и ко всему страшному, ужасающему. В виду того, что преданность королю считалась основным мотивом всех видов человеческой деятельности, то содержание трагедий должно было развивать этот мотив и подчинять ему все другие. Отсюда, рассудочность и тенденциозность, заменяющие свободное художественное творчество; вследствие этого драматическое произведение походило на изложение геометрической теоремы.

На дальнейшее развитие драматического творчества оказали влияние трагедии Шекспира. Хотя Шекспир жил гораздо ранее французских представителей ложноклассицизма, но его методы построения трагедий не оказали никакого влияния на характер классических и ложноклассических трагедий, потому что произведения Шекспира долгое время не были поняты. Поэтому трагедии Шекспира мы и относим к новому времени. В трагедиях греков человек изображался в своих действиях подчиненным

року или судьбе, и чем более он пытался проявить свою самостоятельность, чем более он старался вести борьбу с судьбой, тем более он находился от нее в зависимости. У французских ложноклассиков вся деятельность подчинялась рассудку. Только одни разумные действия могли изображаться в их трагедиях. Шекспир вопреки классической трагедии изображает человека существом, независимым в своих действиях от судьбы. Отелло убивает Дездемону вследствие сложных душевных процессов после долгой борьбы с самим собой. Только самовластием короля Лира объясняется его необдуманный поступок по отношению к своим дочерям и в частности к Корделии. Благодаря свободе воли, которою Шекспир наделяет своих героев, действие в драмах Шекспира развивается непринужденно и свободно, и благодаря этому Шекспир имел возможность свои трагедии строить синтетическим методом, позволяющим раскрывать зарождение и развитие

страсти, ведущей к той или другой катастрофе.

У ложноклассиков душевная жизнь изображалась упрощенною. Герой наделялся двумя–тремя аффектами — любовью к женщине и честью или любовью к женщине и чувством патриотизма. Эти два чувства вступали в борьбу, и победа оставалась за более высшим чувством. Поэтому здесь не может быть и речи об изображении человека, как человека, с его индивидуальностью, проявляющейся в изменчивости его чувств и настроений. У Шекспира действующие лица наделены сложностью душевных движений, а потому не может быть и речи о разделении их на положительных и отрицательных. Макбет и Ричард III, несмотря на их преступность, наделены также и некоторыми симпатическими свойствами.

В виду того, что жизнь создается самими людьми, а не роком, и жизнь потому является результатом деятельности многих, Шекспир вводит в свои трагедии множество действующих лиц, так или иначе влияющих на развертывание событий, изображаемых в его трагедиях. Наряду с представителями аристократического мира — королями и придворными выводятся представители буржуазии, еще постольку, правда, поскольку интересы аристократии связываются с интересами буржуазии («Венецианский купец»), шуты, гробокопатели, поселяне, пастухи и т. д. Особо надо остановиться на шутах. Шуты являлись действующими лицами в средневековых мистериях и моралитэ. Но здесь они именно были шутами–клоунами, забавлявшими зрителей своими буффонадами,

дешевым остроумием и площадной бранью. Таковыми были Ирод, Иуда, черти, олицетворение различных пороков и т. п. Не то у Шекспира. Шуты его высказывают очень часто важные философские мысли в сатирической и аллегорической форме, и их речи поэтому труднее для понимания, чем речи других героев. Недаром у Шекспира шутами изображены Кент в «Короле Лире» и Гамлет во время его притворного сумасшествия.

Вследствие того, что у Шекспира выводятся представители разных

социальных положений, и так как его герои выражают в своих речах различные душевные переживания, то их диалоги и монологи не походят на ту трескучую риторику, какую мы замечаем у ложноклассиков. Они являются естественным отражением индивидуальности того или другого лица.

Множество действующих лиц, принадлежность их к различным классовым слоям, развитие нескольких сюжетов побудили Шекспира отказаться от соблюдения единств места и времени, а иногда и действия. Деление на пять актов по этим же самым причинам у Шекспира, хотя и сохраняется, но часто во время одного акта картина действия переносится из одного места в другое.

В эпоху бури и натиска в первой половине XIX столетия в Германии выработались новые особенности в построении трагедий. В противовес ложноклассикам и энциклопедистам придается в высшей степени важное значение жизни чувства, и чувство становится главным руководителем всех действий и поступков («Разбойники» Шиллера). Вопросы морали подвергаются пересмотру и переоценке («Вильгельм Телль» Шиллера, «Каин» Байрона) и вследствие этого каждое действующее лицо наделяется глубоко–индивидуальными чертами. Под влиянием революционного брожения вместе с тем изображается не борьба отдельного лица с другим, а борьба классовая, и таким образом сюжеты трагедий демократизируются.

В новое время трагедия разветвляется на две разновидности — на реалистическую и символическую (см. символизм и реализм). На границе между этими двумя направлениями надо поставить Ибсена («Строитель Сольнес», «Бранд» и др. трагедии). Чистыми символистами являются Метерлинк и Гауптман. У Ибсена заметно стремление действие приурочивать к единству времени, («Строитель Сольнес» и др.).

Ив. Лысков.

ТРАДИЦИЯ (лат. **tradere** – передавать). Термин этот в литературе применяется и по отношению к преемственной связи, объединяющей

ряд последовательных литературных явлений, и по отношению к результатам такой связи, к запасу литературных навыков. По смыслу своему традиция соприкасается с подражанием, влиянием и заимствованием (см. эти слова), отличаясь от них, однако, тем, что традиционный материал, будучи общепризнанным в данной литературн. среде, составляет часть ее художественного обихода, санкционированную обычаем, ставшую общим достоянием, — в то время, как подражание, влияние и заимствование имеют дело с материалом, лежащим вне данной среды, еще не усвоенным ею. Впрочем, логически различные, понятия эти с трудом бывают различимы на практике, ибо большинство литературных явлений соединяется между собой не одной, а несколькими связями, и традиция нередко переплетается с непосредственным влиянием, подражанием и заимствованием: так, лермонтовская поэзия отображает, с одной стороны, байроновекую традицию, вошедшую в русскую литературу через Пушкина, с другой же стороны — являет ряд непосредственных подражаний Байрону.

Материалом литературной традиции могут служить все элементы поэтики: тематика, композиция, стилистика, ритмика... Но большею частью элементы эти передаются традицией не порознь, а в некотором друг с другом сочетании, в соответствии с той постоянной связью, которая существует между ними в искусстве слова вообще. Впрочем, по отношению к отдельным элементам поэтики, в традиции можно установить некоторую градацию: так, в пределах литературы данного народа наибольшей устойчивостью обладает язык, идеи — наименьшей.

Областью литературной традиции может быть как творчество одного народа, так и творчество международное: можно говорить о гоголевской традиции в русской литературе, о классической традиции в литературе мировой.

Интенсивность литературной традиции бывает неравномерна: традиция то ослабевает, то усиливаетса, как напр., традиция пушкинская, то, наконец, прекращается. Угасшая традиция может быть возрождена,

973

сознательно или бессознательно — под влиянием благоприятных исторических условий. Но материал угасшей традиции никогда не отмирает до конца: даже, если исчезают общие условия, поддерживающие традицию, он остается в качестве литературных пережитков.

Во всяком литературном процессе — сочетание 2–х начал: *традиции и личного творчества.* Там, где личное творчество углубляет традицию, мы можем говорить о литературной эволюции, там же, где личное творчество восстает против традиции, оно создает литературную революцию; на практике эти два явления никогда не встречаются порознь: так, русский символизм, революционно настроенный против предшествующей ему классической традиции, бессознательно продолжал участвовать в общей литературной эволюции, ведущей свое начало от Пушкина.

В том случае, когда личное творчество восстает против традиции, оно нередко создает в свою очередь новую традицию: так, романтизм, являясь началом антитрадиционным по отношению к классическому искусству, сам положил начало новой, романтической традиции.

Личное творчество может устанавливать новые традиции и не порывая со старыми, так было с Пушкиным, впитавшим в свою поэзию и традицию классическую, и традицию романтическую. Различные традиции могут сосуществовать, иногда объединяясь в одно целое, иногда лишь некоторыми частями соприкасаясь друг с другом.

Нередко протест против установившейся традиции выражается не путем создания чего–либо нового, но путем возрождения старой традиции (ср. лозунги «Назад к Пушкину», «Назад к Островскому»). Однако, нередко, желание возродить традицию рождает лишь стилизацию, т.–е. сознательное подражание приемам данного искусства. Такой стилизацией может быть названа работа В. Брюсова над пушкинскими «Египетскими ночами». Этот пример ярко показывает, что стилизатор никогда не может отделаться от влияния своей литературной школы и что литературная

традиция не подчиняется писательской прихоти, но может развиваться только тогда, когда встречает для этого благоприятную почву в соответствующей среде или личности: сквозь сознательно подделанный Брюсовым пушкинский стиль просвечивает облик поэта–символиста (см. книгу Р. М. Жирмунского «Валерий Брюсов и наследие Пушкина», Петербург 1921 г.).

Творчество Достоевского отчетливо доказывает, что принадлежность к той или иной традиции не исключает возможности ее пародирования: несомненно связанный традицией с Гоголом, Достоевский в ряде произведений («Двойник», «Село Степанчиково») пародирует гоголевский

стиль, гоголевскую идеологию. (Об этом подробно у Юрия Тынянова. «Достоевский и Гоголь», изд. «Опояз» 1921).

Эволюция, воскрешение традиции, пародия — таковы формы, какие принимает отношение писательской индивидуальности к традиционному наследию. При отсутствии творческого отношения традиция превращается в трафарет (см. это слово).

Подобно художественной литературе, и литературная критика подчиняется известным традициям: они сказываются как в методах работы, так и в выводах. Опять–таки, подобно тому, как это бывает в художественной литературе, традиция в литературной критике может стать и элементом эволюции, и элементом косности, — в зависимости от того, насколько она вызывает в данной литературной среде творческое к ней отношение. Творческое же отношение в этой области, как в области всякого исследования, совпадает с отношением критическим.

Валентина Дынник.

ТРАФАРЕТ — термин буквально обозначающий приспособление, состоящее из масляной бумаги с вырезанным рисунком и употребляющееся в прикладной живописи (особенно при росписи стен, потолка) для механического перенесения рисунка на фон.

В литературе название «трафарет» применяется к тем — выработанным традицией ли, личной ли практикой — приемам, которые употребляются

механически, без участия творчества. Трафарет встречается во всех видах литературного искусства и может касаться всех сторон художественной изобразительности. Каждая литературная школа, создавая свою традицию (см. это слово), подвергается опасности, в большей или меньшей степени, создать и некий трафарет, власть которого тем более сильна, чем менее одарен представитель школы. Так, можно говорить, в этом смысле, о трафарете западно–европейского сентиментализма, о трафарете символизма школы Метерлинка и проч.

Полное торжество трафаретного сюжета — в бульварных романах из «великосветской жизни», где пестрое фабульное разнообразие соединяется с однообразием основных положений и характеров действующих лиц.

Трафаретные образы, трафаретный язык — в тексте цыганских романсов.

Некоторые явления звукописи и ритмического строя поэзии Бальмонта давно стали трафаретны как для него самого, так и для его подражателей.

Иногда трафарет проходит через все произведение, иногда лишь некоторые его части трафаретны целиком. Такими трафаретами представляются так наз. «общие места», **«loci communes»** в русских былинах, сплошь почти трафаретны и весенние запевы старо–провансальских канцон.

Еще большего значения достигает трафарет речи вне художественной литературы: здесь он почти узаконен. Явна трафаретность обычного академического языка, языка надгробных надписей, поминальных и приветственных речей и т. п.

Вся история литературы — арена непрестанной и напряженной борьбы между трафаретом и оригинальностью. В победе оригинальности — залог эволюции.

Однако, и оригинальность может в свою очередь выродиться в трафарет: так было, например, с новыми словообразованиями Игоря Северянина.

Трафарет, сам неся с собой начало косности, может быть творчески использован художником, как материал.

976

Наиболее распространенные виды творческого использования трафарета — пародия и стилизация.

Мировая литература дает бесчисленное количество таких пародий. «Письма темных людей» — пародия на рассуждения схоластов, «Дон Кихот» — пародия на рыцарский роман (причем Сервантес углубляет свою задачу тем, что не непосредственно пародирует этот жанр, но заставляет Дон–Кихота пародировать любимых героев рыцарского романа в своих поступках, творя таким образом пародию в жизни).

Валентина Дынник.

ТРИБРАХИЙ — греческая стопа в три кратких слога. По аналогии с этой стопой трибрахием называется ускорение в трехдольнике, см. Словораздел.

ТРИЛОГИЯ — (Τριλογια) — группа из трех драматических произведений, связанных между собой общностью сюжета, действующих лиц или общей идеей, их проникающей Т. сложилась на древне–греческой почве из трех трагедий, которые обязаны были представить во время Дионисийских торжеств участвовавшие в конкурсе греческие драматурги. Трагедии, входившие в состав Т., принадлежали обычно к одному

мифологическому циклу, образовывая единство действия, развертывающегося в исторической последовательности повествуемых в мифе событий. Так в состав дошедшей до нас Т. Эсхила *Орестейя* входили трагедии *Агамемнон*, *Хоэфоры* и *Эвмениды*, раскрывающие судьбу рода Атридов — историю тяготевшей над ним трагической вины. Как бы в предчувствии Гоголевой триады, единый рок рода слагается в *Орестейе* из трех основных моментов, расчлененных по трем входящим в состав ее пьесам, как бы ее тезы, антитезы и синтеза: преступления, наказания и искупления. Однако у того же Эсхила имелась трилогия, состоящая и из трех обособленных пьес, две мифологического и одна (единственно сохранившаяся до нас *Персы*) исторического содержания, между которыми может быть предположена только идейная зависимость. Связка трагедий, входивших в состав Т., согласно установленному

порядку, должна была замыкаться четвертой пьесой — Сатировской драмой, которая образовала с тремя предыдущими так назыв. *тетралогию* (термин происхождения позднейшего). Сатировская драма, повидимому, также находилась в известной связи с сюжетом Т. (это можем заключить, напр., из названий утерянной тетралогии Эсхила, посвященный разработке мифа об Эдипе: трагедии — *Лайос*, *Эдип*, *Семеро против Фив* и сатировская драма *Сфинкс*), однако о ближайшем назначении ее судить трудно, так как ни одной цельной тетралогии нам не сохранилось, а из всех сатировских драм до нас дошла только одна Эврипидовская пьеса Циклоп — драматизация известного Гомеровского эпизода о приключении Одиссея в пещере Полифема (в современной русской литературе см. сатировскую драму И. Анненского Фамира–Кифаред). Можно думать только, что задача сатир, драмы заключалась в том, чтобы разрешить напряженно–торжественную суровость трагического действия контрастом смеха (как известно, в дальнейшем развитии театра эти две стихии «смеха звонкого» и «глухих рыданий» — объединились в европейской драме). В новой литературе имеем ряд Т., однако значительно отошедших от своего античного прообраза. Таковы: знаменитая комедийная Т. Бомарше (Севильский цирюльник, Свадьба Фигаро, Виновная мать 1775—97 г.г.); драматическая Т. Геббеля — Нибелунги (1862 г.), развертывающая на фоне древне–германской поэмы борьбу между христианством и язычеством., Т. Суинборна (**Swinburne**) из жизни Марии Стюарт, у нас историческая трилогия А. Толстого и т. д. Наряду с большим или меньшим усвоением формы античной Т. в новейших литературах встречаются попытки найти и

какие–то новые соединения, осуществляющие, как и первая, идеал «цельного художественного произведения» — **Gesammtkunstwerk'a** (термин Вагнера). Такова трилогия с прелюдией самого Вагнера — *Кольцо Нибелунгов,* трехчленная трагедия Шиллера *Валленштейн* (одноактный *Лагерь Валленштейна* образует наделенный некоторыми чертами сатировской драмы пролог к

десяти актам собственно трагедии, слагающейся из двух пьес — *Пикколомини* и *Смерть Валленштейна*.). Ибсен в своей «мировой драме» *Кесарь и Галилеянин* (1873 г.) пробует соединение двух пьес. В современной русской литературе Мережковский распространяет тройное членение на форму романа (трилогия Христос и Антихрист — три самостоятельных исторических романа, повествующие о трех эпохах, являющихся, по мысли автора, основными стадиями единого всемирно–исторического процесса). Нечто вроде Т. встречаем и в современной лирике, где такое соединение трех пьес называется обычно триптихом (*буквально:* Складень, тройной образок).

Д. Благой.

ТРИОЛЕТ — одна из твердых (канонических) форм (см.).

Триолет имеет 8 стихов на две рифмы. Стихи 4–й и 7–й — повторы первого стиха, 8–й — повтор второго. Схемы и примеры (мои):

I.

Окруженная снами луна a–1=4=7
Вызывает змею изущелья. b–2=8
Я молюсь тебе в капище сна, a–3
Окруженная снами луна. a–4=1=7
Ах, тиха же моя тишина, a–5
Высоко, высоко моя келья. b–6
Окруженная снами луна a–7=1=4
Вызывает змею из ущелья. b–8=2

—

II.

Мы сердце женщины куем a
В диск, наше Солнце отражающий: c
Целуем, молимся поем – a
Мы сердце женщины куем. a
Проходит срок. И видим в нем a
Нежданный лик, нас раздражающий. c
Мы сердце женщины куем a
В диск, наше Солнце отражающий. c

—

III.

Из мудрой книги клич победный. b
И в керубийнах дышет вера. b′
Бессмертьем полон мрамор бледный b
Из мудрой книги клич победный, b
И мощный Коллеони медный b
Живей живого кондотьера. b′
Из мудрой книги клич победный, b
И в керубийнах дышет вера. b′

979

IV.

Пляши, Мариула! b
И в бубен бей! a
О! Зов Вельзевула... b
Пляши, Мариула, b
Сомненья Саула b
В душе моей. a
Пляши, Мариула, b
И в бубен бей! a

—

V.

Моя любовь, чем дальше, — сильней, a
Шлю, как комету, любовь мою. a′
Вольней, безгрешной, чаровней, a
Моя любовь, чем дальше, — сильней. a
В пустынях мира узор огней a
Моей любовью черчу — пою. a′
Моя любовь, чем дальше, — сильней, a
Шлю, как комету, любовь мою. a′

—

Из этих схем и примеров ясно, что триолет имеет пять основных строк плюс три повторенных. Следовательно, тема пьесы должна уложиться в пяти строках, удачно воспользовавшись повторами для большей силы и красоты. Эта рамка не так тесна даже и для большой философской темы. Рамки элегического дистиха теснее, в нем же мы имеем высокие образцы мысли и красоты.

Схемы и примеры объясняют слово *триолет*, дешифрируя, что суть его основана на числе 3: 1) Первый стих написан 3 раза, 2) Повторенных стихов (бывших уже написанными ранее) 3: 4–й, 7–й и 8–й, 3) В середине триолета 3 подряд, одинаковых рифмы в стихах 3–м, 4–м и 5–м. 4) Три ни разу не повторенных стиха: 3–й, 5–й, 6–й. 5) Историческая справка, не касающаяся

формальной стороны дела, но указывающая на закон гармонии: триолет пелся на три голоса.

Интересно проверить на триолете принцип «золотого деления», основанного на цифрах 3, 5, 8 и т. д. Целое относится к большему отрезку, как больший отрезок к меньшему.

Судьба триолета весьма своеобразна. Все канонические формы и главным образом, сонет достигли во Франции (и в Италии) величайшего совершенства формы, получили возможные видоизменения, как симптом живого развития и, что особенно существенно, в эти формы облечены глубокие мысли больших людей, подчас целые философские миросозерцания (Дант,

Петрарка). Триолет стоит особняком. За несколько сот лет существования из тысяч триолетов не найти и десятка, о содержании которых стоило бы написать хотя страницу критико–философского разбора.

Интересно проследить судьбу русского триолета. Пара триолетов есть у Карамзина. Несколько триолетов у мало известной поэтессы того же времени Буниной. Робко пискнув, русский триолет молчит сотню лет, не заинтересовав собою ни Пушкина с его плеядой, ни Лермонтова, ни Тютчева. Брошенный триолет подбирает К. Фофанов. Опять перерыв, уже меньший, за которым следуют имена наших современников. Вот все вчерашнее русского триолета. Остальное — его сегодня и его завтра. Чем объяснима такая кривая? И. Греч в Учебной книге русской словесности (II изд. 1830 г.), давая «краткие правила риторики и пиитики», пишет: «Триолет есть игрушка в стихотворстве... Предметом его бывает изображение нежной или острой мысли». Греч дал сводку, верно поняв общее устремление французского триолета. Французская поэзия, оставив другим формам изображение более или менее глубоких чувствований, в частности, определив сонету быть выразителем наиболее возвышенного, — триолету дала роль придворного остроумца, подчас гаера, с почти неизбежным эротическим налетом.

Современный русский триолет почти одновременно появился под пером Ф. Сологуба, И. Северянина, Либскерова и моим. Приоритет за Сологубом. Триолет Сологуба упорно неправильно трактуя роль третьего стиха и, следовательно, искажая звучание остальных, в особенности второго и шестого стихов, нарушая одно из основных правил, — ни в коем случае не может быть назван правильным. Пример и схема Сологубовского триолета:

День только к вечеру хорош. a 1=4=7
Жизнь тем ясней, чем ближе к смерти. b 2=8
Закону мудрому поверьте: b 3
День только к вечеру хорош. a 4=1=7
С утра уныние и ложь a 5
И копошащиеся черти. b 6

981

День только к вечеру хорош, a 7=1=4
Жизнь тем ясней, чем ближе к смерти, b 8=2

Заслуга Сологуба в том, что он, не постеснялся расширить тему триолета, хотя и он дает подчас в триолете легковесное содержание. Интересно то, что он нередко отступает от четырехстопного ямба, разбивая этим мало на чем основанные предрассудки.

Метр русского триолета — любой из метров, принятых русской версификацией, с любым количеством стоп. Если нужно, чтобы триолет звучал ритмически похоже на старо–французский, — писать четырехстопным ямбом с обязательным допущением липометрии и гиперметрии. О чистом четырехстопном ямбе в триолете можно сказать тоже, что об этом метре вообще в русской поэзии.

Можно ли допускать ярко выраженную разностопность в стихах триолета (кроме липо– и гиперметрии)? Пока с большой осторожностью можно ответить утвердительно главным образом для триолета, как строфы (гирлянда, цепь). Как общее правило, рекомендовать нельзя.

Рифмы русского триолета — любые рифмы, принятые у нас: мужская, женская, дактилическая, гипердактилические, причем в любых комбинациях, не исключая, конечно, и двух женских, двух дактилических и т. д.

Пример моего безрифменного триолета, где рифму заменяет повтор того же слова. Триолет этот дает пример и пэонического (гипердактилического) окончания.

Тебя я помню. Ты рыдала
На Гревской площади, под виселицей.
И ночь, и смерть, и ты рыдала.
Тебя я помню. Ты рыдала...
Но я забыл, по ком рыдала.
Не под моей ли черной виселицей.
Тебя я помню. Ты рыдала
На Гревской площади под виселицей.

Прием неразработанный и ожидающий критики, но не погрешающий против основн. правил формы.

Вопрос о роли точек в триолете весьма сложный, критически не разработанный. Французскими трактатами в эпоху закаменения формы требовались определенно указанные места для точек (**repos**): после второго стиха, после четвертого

982

и в конце. Ни больше, ни меньше, ни в других местах (**Bichelet Fraité** 1760 и др.). Это правило, имея не малые основания, помогает ставить повторы не автоматически. Полезно для ученических работ. Мастер, конечно, и не считаясь с этим правилом, может не нарушить глубинных требований формы.

Пример моего тройного (тайного) триолета:

Не иди в дом пира. Иди в дом плача,
Чтоб забылись грехи, чтоб открылась душа.
Чтоб светлела порфира, чтоб яснела задача,
Не иди в дом пира, иди в дом плача.
В воротах мира, рыдая и плача,
Цветут чудо–стихи, бездумно дыша.
Но иди в дом пира. Иди в дом плача,
Чтоб забылись грехи. Чтоб открылась душа.

Прием, впервые примененный к триолетной форме. Несколько известный в сонетной старо–французской, теоретически допустимый, конечно, при любой строфике. Построение, допускающее чтение одного триолета, как трех самостоятельных, при рассечении мысленно стихотворения вертикальной линией через цезуры.

Триолет–акростих в литературе неизвестен. Неупотребительность его понятна из рассмотрения схемы. Но возможны, в смысле музыкальности, большие достижения из комбинаций начал и концов стихов. Мой триолет, построенный на этом законе:

Омою словом и добром.
О! Мысли белые хоромы.
Омыв слезой мой белый дом,
Омою словом и добром.
О мудрость демон бьет крылом.
О! Мудрости немые громы.
Омою словом и добром.
О! Мысли белые хоромы.

Интересен вопрос о неточных повторах, который может возникнуть при живой эволюции формы. В теории возможно лишь такое построение

триолета, которое при изменении (обогащении) повторов допускало бы чтение его без этих изменений.

Мой триолет с изменениями в повторных строках:

— Рыцарь дальний, рыцарь дальний,
покажи свой лик печальный.
Деве, в башне заключенной, бледный дик свой покажи.

983

– Не могу я, рыцарь дальний, раскрутить
свой путь спиральный.
Рыцарь дальний, рыцарь дальний,
покажи свой лик печальный.
К башне белой, к башне дальней,
путь не здешний, путь астральный.
– Солнце вправо. Я налево, Дева!
Путь мой сторожи.
– Скорбной деве в башне дальней
покажи свой лик печальный,
Сохраняя путь спиральный, бледный
лик свой покажи.

Ныне русский триолет вполне может быть рассматриваем и как твердая форма, и как твердая строфа. Можно наметить следующие законные сцепления триолетных строф: 1) при перемене всех рифм в каждом дальнейшем триолете—строфе следует наблюдать лишь однотипные окончания первых стихов (в смысле места ударного слога), во избежание какофонического стыка двух однотипных разнорифменных окончаний, так как триолет—строфа, в смысле каталектическом, началом и концом своим асиметричен, подобно Пушкинской строфе (см.), и требует при сцеплении законов обратных тем, которыми руководимся при сцеплении строф симметричных (октава). 2) При сохранении тех же рифм, — любой из двух законов. 3) Возможно построение венка триолетов по схеме венка сонетов. Будучи заимствован от весьма несходной по структуре формы, едва–ли может стать без существенных реформ когда–либо вполне гармоничным по причине двухрифменности на большом протяжении и трудности оправдания большого числа повторов, диктуемого магистралом. 4) Перенесение одной рифмы предыдущей строфы в следующую, вместе с перенесением всей восьмой строки предшествующей строфы в следующую, где она занимает роль первой и, следовательно, четвертой и седьмой (гирлянда). Тип, как и первый, бесконечный.

Ив. Рукавишников.

ТРОП (греч. Τροπος, оборот) — стилистический термин, обозначающий перенесение смысла слов, употребление слова в переносном, иносказательном значении. Учение о тропах входит, таким образом, в область *семасиологии*, учения о значении слов, образуя главный отдел специально поэтической семасиологии.

984

Поскольку всякое развитие и изменение значения слов основано на перенесении значения с одних предметов мысли на другие и поскольку почти все слова живого языка имеют несколько значений и могут применяться в разных смыслах, Гербером (**Die Sprache als Kunst.** 1871—74) высказано утверждение, что «все слова суть тропы», а у нас еще ранее Потебней («Мысль и язык», 1862 г.) выражена та же мысль в положении, что «в языке нет собственных выражений» (см. Вопр. теории и псих. творч. Т. I, изд. 2–е. Стр. 344). Но для тропа, как понятия стилистики и поэтики, существенно не столько образование *нового* значения в слове в результате перенесения смысла, сколько такое употребление слова, когда при «переносном» его значении сохраняется, в той или иной степени, и другой, первоначальный, «прямой» его смысл. Очевидно, что лишь в таком случае понятие тропа, как *перенесения* значения, имеет свой специфический смысл, ибо если слово употребляется *только* в переносном значении, то оно уже не ощущается, как переносное, и мы только можем говорить о *новом* значении слова и об истории развития значения.

Основными видами тропа являются *метафора, метонимия и синекдоха* (см. эти слова). Такое *сосуществование* двух (а иногда и нескольких) смыслов особенно ярко выступает в метафоре, но и в метонимии и синекдохе, как явлениях поэтического стиля, оно имеется налицо. Значение в поэтической семасиологии понятия тропа, как понятия родового, объединяющего видовые категории метафоры, метонимии, синекдохи, выступает особенно в тех случаях, когда данное явление поэтической речи не может быть с полной точностью и несомненностью отнесено только

985

под одну из этих *видовых* рубрик. Так, например, Майковский образ «Летнего дождя» — «Золото, золото падает с неба!» — обладает такой тропической многозначностью. В устах детей («Дети кричат и бегут за дождем») золото — дождь есть метафора: золотой дождь, — капли которого золотятся солнцем. В устах взрослого («Полно–те, дети, его мы сберем...») основной образ золота может трактоваться и как метафора (основание

сходства, но иное, чем в первом случае: здесь и цвет играет роль — «*золотистым* зерном» и ценность «в *полных* амбарах» и пр.) и как метонимия (отношение результата — «хлеб» — к причине — «дождь»: «его мы сберем»: не золото дождя, но уже золото хлеба, как результата дождя). Подобным же образом Лермонтовский «Парус» может трактоваться и как метафора, и как метонимия, и как синекдоха. Такого рода многозначные, синтетические тропы должны быть сближены с категорией *символа* (см.) в поэтике.

БИБЛИОГРАФИЯ.

Вопросы теории и психологии творчества, Т. I. Изд. 2–е. Харьков, 1911. (Статьи: Горнфельда «Троп» и Харциева «Элементарные формы поэзии»); Потебня, Из записок по теории словесности. Харьков, 1905; **Gustav Gerber, Die Sprache als Kunst, B. I—II, 1, 2 Bromberg 1871—1874** (есть и второе издание); **Richard M. Meyer. Deutsche Slilistik 2. Aufl. Munchen 1913; Ernst Elster, Prinzipien der Literaturwissenschaft. II B. Stilistik. Halle 1911.** На чрезвычайно обильной специальной литературы по тропам можно указать **Gross, Die Tropen und Figuren (1888); Arminius, Die Tropen und Figuren (1890); Tumlirz, Die Lehre von den Tropen und Figuren nebst einer deutchen Metrik. 4. Aufl. Leipzig 1902.** Все наиболее существенное из античных воззрений на тропы и фигуры приведено у Гербера.

М. Петровский.

ТРОХЕЙ — см. Хорей.

986

У

УДАРЕНИЕ. Усиление голоса или повышение тона на одном слоге сравнительно с другими слогами того же слова или целого словосочетания. См. *Выдыхательное у.*

УНАНИМИЗМ – течение художественной мысли современной Франции — безусловно является крупнейшим явлением французской литературы наших дней. Зародившись до мировой войны — в произведениях глубоких поэтов–постсимволистов Жоржа Дюамеля, Жюля Ромэна и Шарля Вильдрака, — унанимизм за период с четырнадцатого по восемнадцатый год оформился, окреп и развился ныне в одно из руководящих литературных направлений. Мировая война для указанных поэтов — вождей унанимизма — была тем тяжким, но необходимым испытанием, каким явилась и для руководителей германского эксппрессионизма, родственного по духу унанимизму. Правда, еще до этого

испытания поэты–унанимисты изжили скепсис и преодолели душевную усталость, под знаком которой протекало развитие французской литературы в душные годы, предшествующие войне. Правда, они еще до четырнадцатого года уберегли сь от эстетства с его экзотикой, пассеизма и прельстительной меланхолии Ренье — вместе с Франсом — крупнейшим мастером французского художественного слова в эпоху омертвения чистого символизма. Правда, во всем том, что уже дали десять лет назад названные нами мастера унанимизма, достаточно четко наметилось художественное «верую» нового направления, и уже тогда критика отмечала значительность дарований каждого из них. Но лишь за время войны окончательно откристаллизовались основные принципы художественного миросозерцания целой группы

987

писателей (среди которых, помимо указанных, следует назвать Ренэ Аркос, Ж. Блок, А. Мерсеро и др.), направляющей в настоящее время унанимизм.

Главнейшим из этих принципов является *признание гармонического лада во вселенной и требование такого же строя в социальных отношениях*. Для унанимизма социальный организм — часть великого и объемлющего целого — космоса, чье бытие определяется законами, воплощающими идею мировой гармонии. Из такой посылки рождается ряд определяющих унанимизм моментов. Первый из них — *приятие жизни* во всем ее великом многообразии, со всеми страданиями и болью, *вера* в оправданность жизни судом томящегося и ищущего человеческого духа. И второй — подлинно человечная *чуткость* в анализе и оценке социальных отношений. Разлад этих последних, извечная борьба человека с человеком заставляет унанимизм всеми средствами художественной изобразительности вскрыть интимный, внутренний мир человека, чтобы показать всю объективную неоправданность социальных коллизий, ибо анализ **intimité** в человеке необходимо приводит к одному выводу: человеческая душа, освобожденная ланцетом художника от покровов, таит неиссякаемую жажду примирения с себе подобными; душа в тайниках своих, скрытых от поверхностного взгляда, раскрывается ласке легко и свободно и излучает ее всегда, если умело и осторожно к ней подойти — осознает себя лишь частицей социального коллектива, впаянного в мировое целое. Так. обр. тонкий психологический анализ стихов и прозы мастеров унанимизма (Ж. Ромен «Армия в городе», Дюамель, «Жизнь мучеников»,

988

«Цивилизация», «Принадлежащие миру», «Разговоры в сутолоке», «Радости и игры» и др.) корректируется основной чрезвычайно гуманной идеей о «всемирном братстве», которая отнюдь не навязывается, но властно и глубоко впечатляет в силу высокого художественного мастерства современных унанимистов.

Евгений Л.

УПРАВЛЕНИЕ. Форма словосочетания, состоящая в том, что существительное ставится в косвенном падеже (без предлога или с предлогом), обозначающем отношение этого существительного к другому слову данного словосочетания (глаголу или имени). Существительное, стоящее в таком косвенном падеже, наз. *управляемым*, а то слово, отношение к которому обозначается формой косвенного падежа, *управляющим*. У. наз. *непосредственным*, если существительное стоит в косвенном падеже без предлога, и *посредственным*, если оно стоит в косвенном падеже с предлогом.

УРБАНИСТЫ. Корнем слова урбанист является латинское слово **urbs** — город. Урбанистами мы называем писателей, творчество которых связано с бытом современных городов, с новой гаммой звуков, красок и линий, с ускоренным темпом городской жизни, с красотой скорости, движения, динамики. В 19 веке Россия, усадебная, деревенская, деревянная, с патриархально–натуральным хозяйством уступает место России городской, железной, каменной, промышленной. Перепись 1897 г. показала чисто американский рост промышленных центров России. Если в 1812 г. население городов составляло в нашей стране всего 1,653.000 или 4,4%, то в 1897 г. оно доходило до 16,989.000 или 13%. Выдвинулись города с миллионным населением. Начинается бегство из усадьбы в город, из деревень в промышленные центры. Еще в 1867 г. длина железных дорог достигала в России 4.700 верст, а через 40 лет эта длина увеличилась до 63.000 верст. В 1910 г. число пассажиров доходило до 191 миллиона. По железным дорогам города–спруты притягивают к себе массы людей. Карету,

возок, телегу заменил паровоз, темп жизни резко изменился. Писатель горожанин, «урбанист», ощущает этот ускоренный пульс жизни и создает новые формы. Возникают рассказ, миниатюра Чехова, роман Ф. М. Достоевского, полный не статики, а динамики свободный стих, в котором сколько мыслей, столько ритмов. «Я писал свои рассказы, как репортеры

пишут свои донесения на пожаре», говорил создатель рассказов «короче воробьиного носа» — А. П. Чехов.

Художник заменяет подробное описание деталей творчеством по впечатлению, выдвигая наиболее характерные черты вместо сотен деталей. Пятнадцатиминутная драма, рассказ в сто строк, роман не форм, а движений, не портретов, а переживаний, новая проза и новые стихи. Таков результат урбанизма.

«Динамопрозы», «динамостихи» — таково творчество урбанистов, создающих «заново ритма мерку». Наиболее ярким выражением урбанизма является футуризм с его красотой скорости (см. Футуризм), поэзия пролетарских поэтов с их городскими темами, с их борьбой против деревенского. В творчестве урбанистов «*осталенною* стала *златосоломная* струна». Стальные, железные, городские звуки врываются в творчество поэтов города, где «улица быстрым потоком шагов, плеч и рук и голов катится с *яростным шумом* к мигу безумий», где «с ропотом, грохотом, топотом проносятся лиц вереницы». В творчестве урбанистов ярко выступают кричащие социальные противоречия. Эти противоречия выражает новая речь, телеграфный стиль эпохи. «Шумы, шумики и шумища» заставляют писателя вырабатывать особый кричащий, лаконичный, гиперболический стиль.

О, есть ли
Глотка,
Чтоб громче вгудела
Города громче
В его гудение.

пишет–кричит один из наиболее ярких урбанистов К. Маяковский.

Лицо города было освещено уже в очерках петербургского периода у Н. В. Гоголя (Портрет, Шинель, Невский проспект, Записки сумасшедшего). Темы города выдвинули в 60–е годы Помяловский, Некрасов, но истинным предтечей урбанистов

в России явился Ф. М. Достоевский с его поэмами города, с его Петербургом, подвалами и чердаками столичного города. А. П. Чехов, Максим Горький, С. Юшкевич, Айзман, Шмелев, Фофанов, В. Брюсов, В. Маяковский, пролетарские поэты увековечили город. Одни увековечили город особняков и бульваров, город крайнего индивидуалиста буржуа, другие увековечили мятежный город с его революционными толпами, с его

«улицей красною, улицей властною». И те, и другие внесли новую гамму звуков, новый лексикон и новое мироощущение.

В. Львов–Рогачевский.

УСАДЕБНИКИ. Писателями усадебниками мы называем тех певцов «дворянских гнезд», которые родились и выросли под сенью родовых, наследственных лип, усвоили с детства дворянскую культуру с ее эстетикой, с ее кодексом чести, срослись с определенными формами усадебного быта, бессознательно заражены интересами помещичьего слоя, всем существом своим полюбили поэзию запущенных парков и вишневых садов, поэзию охоты, уженья рыбы, прониклись медленным темпом сонной и праздной усадебной старосветской жизни, существуют в своих Обломовках, «философствуя сквозь сон», и заполняя досуг художественным творчеством, кровно связанным с наследственной усадьбой и фамильными родовыми воспоминаниями. Начиная от певца Фелицы Державина и кончая поэтом–эмигрантом Ив. Буниным, русская литература выдвинула целую блестящую плеяду писателей–усадебников: Державина, Жуковского, Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Тургенева, Григоровича, Л. Толстого, Фета, Терпигорева–Атаву, Ив. Бунина, Бор. Зайцева, Ал. Толстого. Расцвет усадьбы связан с эпохой крепостного права, когда труд 20 миллионов рабов создавал для 100 тысяч помещиков, владеющих крещеною собственностью, возможность «погружаться в искусство, науки, предаваться любви и страстям». Господствующее помещичье сословие выдвинуло из своей среды европеизированную дворянскую интеллигенцию, которая и наложила печать своего усадебного мироощущения

и мировоззрения на русскую литературу от времен Екатерины II до времен падения крепостного права. После 61 года идет процесс раздробления, упадка усадьбы, усадьба переживает «оскудение», описанное Терпигоревым–Атавой, «запустение», описанное Ив. Буниным. Уход Льва Толстого из Ясной Поляны в 1910 г. символически подчеркивает гибель усадьбы. «Пора сменить хозяев в нашей стороне» — меланхолически пишет Ив. Бунин. Вместе с раздоблением усадьбы дворянский быт с его пирами, выездами, охотами мельчает. «Быт дворянский начинает походить на быт мещанский». Усадебники начинают уступать место «урбанистам» (см. «урбанизм»). Ив. Бунин, Бор. Зайцев, Ал. Толстой, Н. Гумилев являются последними могиканами усадебного мира. Жизнерадостное, мажорное, эллинское настроение Ал. Пушкина уступает место меланхолической грусти, покаянию и минору. Эпопея дворянских родов у Льва Толстого

уступает место маленькой поэме запустения у Ив. Бунина, рассказу–анекдоту о старомодных одичавших поволжанах–помещиках Ал. Толстого, нежной и скорбной элегии о бездомных скитальцах, мистиках, оторванных от почвы, от разоренных усадеб и мечтающих о «дальнем крае» у Бор. Зайцева.

Усадебники «ненавидят неволю душных городов», Лев Толстой, из 82 лет своей жизни проведший около 75 лет в Ясной Поляне, не выносил городской сутолоки, ускоренного темпа городской жизни, где час пролетает, как одна минута. «В городе я невменяем» — жаловался автор «Анны Карениной». Таким же невменяемым становился и его Левин в городе. Усадебный ход жизни приучает нервную организацию к замедленному темпу. В гончаровской Обломовке все сулит «покойную, долговременную жизнь до желтизны волос и незаметную, сну подобную, смерть. Правильно и невозмутимо совершается там годовой круг. Как *все сонно, все тихо* в трех–четырех деревеньках, составляющих этот уголок...». Когда Лаврецкий, герой «Дворянского гнезда» вернулся из европейских столиц, где жизнь неслась и грохотала, в свое наследственное поместье, «он погрузился в какое–то

мирнее оцепенение, из которого не выходил целый день...». Бездейственная тишь охватила его. Он точно опустился на самое дно реки; «он сидел под окном, не шевелился и как бы прислушивался к течению *тихой* жизни, которая его окружала, к редким звукам деревенской тишины». Усадебный уклад, усадебный темп жизни, устойчивая кристализировавшаяся жизнь в мирных уголках, где «привычка свыше нам дана», определяют содержание, сюжет и композицию, ритмы, краски и звукопись и характеры героев усадебных произведений. До 70–х годов в центре роман — семейная хроника, роман — эпопея старинных родов. События медленно развертываются в хронологической последовательности. На фоне вишневого сада, запущенных парков, дряхлеющей усадьбы увековечена с необычайными подробностями *статика* усадебной жизни с благоуханным пейзажем, с галлереей фамильных портретов, с праздничными описаниями охот, пышных выездов, съездов гостей, родных и соседей, с описанием долгих путешествий в старомодной карете или возке, с рассказами бабушек, тетушек, дядюшек, со сказками старой, дряхлой няни... и наставлениями гувернеров и дядек. С упадком усадьбы мельчает быт, пышный праздник уступает место серым, скучным будням в полуразрушенной заложенной

усадьбе, где доживают свой век помещики байбаки и старые слуги, «забытые Фирсы».

Я камин затоплю,
Буду пить.
Хорошо бы собаку купить...

хандрит тоскующий в усадьбе помещик.

Сыграем в дурачки,
Пораньше ляжем спать...
Каких уж тут депеш!..

говорит старый барин своему старому дворовому у Ив. Бунина. Полнокровную, красочную жизнь, увековеченную в эпопее, заменяет мистическая греза о дальнем крае.

993

Революция 1905 года нанесла тяжелый удар усадьбе. Революция 1917—22 г.г. перенесла усадьбу и усадебный мир в область истории. Вместе с гибелью усадьбы исчезает фундамент для усадебного творчества.

В. Львов–Рогаческий.

УСКОРЕНИЕ — см. Пиррихий.

УТОПИЯ, собственно заглавие знаменитого произведения Т. Мора (XVI в.). Обычно утопией называли попытку нарисовать будущее общество на основе критики реальных социально–политических отношений. Подобного рода произведения появлялись уже в древности, напр., «Республика» (или «Государство») Платона, служившая долго образцом, и продолжают появляться до нашего времени, напр., «Вести ниоткуда» В. Морриса и «Будущий век» Беллами (в конце XIX в.) и позднейшие, как, напр., роман Уэллса и у нас за последние годы: «Красная звезда», «Инженер Мени» Богданова. Из других У., имевших значение в литературе, следует назвать «Город солнца», Кампанеллы (начало XVII в.), «Телемак» Фенелона (конец XVII в.), «Базилиада» Морелли (середина XVIII в.), «Икария» Кабе (середина XIX в.). Представляя фантазии на социально–политические темы, У. имеет характер полубеллетристический, полунаучный. Одни У. ближе к фантастическому повествованию, другие почти совсем трактаты. Некоторые У. обладают несомненными художественными достоинствами, напр., у Фенелона, Морриса, Уэллса, Лассвица. У. часто содержатся в многочисленных, особенно в конце XVIII в. и начале XIX в., литературных произведениях, идеализирующих быт дикарей, жизнь близкую к природе, и вообще в фантастических произведениях, напр., у Жюля Верна.

И. Э.
994

Ф

ФАБЛЬО — небольшой веселого характера рассказ в стихах (восьмисложные строки, срифмованные попарно) в средневековой французской литературе. Насчитывают около 150 Ф. Все они относятся к эпохе от середины 12 века до середины 14 века и принадлежат большею частью, северной Франции. Лишь немногие из Ф. — чужеземного происхождения, чаще же Ф. и зародились во Франции, о чем говорят указания на исторические имена и события, особенности изображенных нравов и пр. Из авторов Ф. известны лишь немногие, почти все Ф. — анонимны; их сочиняли бродячие стряпчие и писцы, странствующие музыканты и певцы. Стиль Ф. — неряшливый, грубый и притом сухой; в них голый натурализм, чуждый какой бы то ни было идеализации (см. это слово); образность, описания природы, фантастика в Ф. отсутствует. Заключались Ф. нравоучением, которое иной раз присоединялось чисто внешним образом, а самое содержание Ф. весьма часто отличалось чрезмерным цинизмом. Наряду с любовными приключениями в сюжет Ф. входили еще, напр., проделки воров, вышучивания священников и буржуа; выводились и святые, даже бог — все в том же характерном для Ф. тоне. Художественная сторона Ф. стояла, вообще, низко. Ф. были обращены к невзыскательной публике или читателям. Однако, нельзя не отметить в Ф. обычную там быстроту действия и живость диалогов. Главное же значение Ф. в развитии литературы состоит в том, что в них впервые обнаружился новый дух, сказавшийся в веселом, жизнерадостном отношении к миру взамен средневековой сериозности или мрачности. В Ф. определенно выражен вполне светский

995

дух, интерес к обыденной стороне жизни со всеми ее мелочами, дрязгами, неожиданностями; уважение к уму, хотя бы в его элементарной форме, напр., хитрости, сознание прав личности, осуждение сословных предрассудков и пр. Все это знаменовало переход к эпохе Возрождения. Отношение к женщинам в Ф. двоякое: в одних выражается еще средневековая ненависть к ней, в других — защита ее от тяжелых нападков.

Ф. пользовался и подвергал обработке Боккачио в некоторых рассказах своего сборника «Декамерон», придав Ф. художественную законченность и блеск. Впоследствии зависимость от Ф. проявил Лафонтен в своих сказках.

Ф. лежит в основе пьесы Мольера «Лекарь по неволе». Далее сюда же следует отнести «Озорные рассказы» Бальзака.

Отражение Ф. — немецкие «швенки» (средние века и эпоха Возрождения) — писались прозой.

В некоторых сборниках «швенки» нравоучительный характер является даже преобладающим; другие — отличаются тою же непристойностью, что и Ф.

Лучшее и новейшее исследование о Ф. принадлежит Бедье. В течение 18 и 19 веков во Франции было издано много сборников Ф.

И. Э.

ФАБУЛА. Фабулой в точном смысле слова называется «басня», — придуманное происшествие, рассказанное не само по себе, а с целью поучения, развлечения или осмеяния чего–нибудь. Как и всякая форма, она имела сперва свой простейший, «эмбриональный» вид, исчерпывающий ее смысл в пределах очень небольшого по матерьялу построения. Но с течением времени «эмбрион» развился в сложную

форму: фабула стала мыслиться, как нечто отвлеченное и вместе с тем присущее целому ряду литературных видов, — новелле, рассказу, повести, роману, драматическому произведению, балладе, поэме и т. д. В этой своей стадии развития фабула становится отличительным признаком так называемой беллетристики, то–есть художественной литературы, в отличие от остальной прозы. Сущностью ее все–же остается «басенное» воплощение темы, — происшествие в лицах, с завязкой и внутренними коллизиями.

Не следует думать, что мир фабул есть нечто совершенно произвольное и необъятное. Он поддается довольно точному учету и классификации. Мало того, фабула представляет собою наиболее общечеловеческое достояние искусства, способное к полной денационализации. Есть целая серия фабул, странствующих от одного народа к другому, правда, у каждого из них обрастающих национальными особенностями, но хранящих свой каркас в полной целости и неизменности. Прежде чем перейти к этим фабулам, посмотрим, как они классифицируются.

На заре человечества в центре внимания находится событие, которому мы даем название «миθа»; событие это заключается в олицетворении борьбы дня с ночью, холодов с наступающим теплом, постоянного воскресения и умирания земли и т. д. Отсюда возникает первая группа фабул, могущая быть названной *мифологической*.

Одухотворив силы природы и придав их чередованию смысл человеческой борьбы, человек учится уподоблять себе и ближайших своих соседей — животных. Он различает их свойства или точнее приписывает им свойства, подобные его собственным. Так, медведь у него становится глуповатым, лев благородным, лиса хитрой, змея мудрой. «Характер» неизбежно влечет к определенным поступкам, возникает коллизия. В логической цепи этих коллизий, где развитие поступка обусловлено строго очерченным характером данного действующего лица, и заключается вторая группа фабул, могущая быть названной *животною* или басенною,

997

в строгом смысле слова.

Но вот, одухотворив вокруг себя космос и бессловесного зверя, человек сам вступает в созданный им мир, уже не пассивным зрителем, а активным участником. Только здесь он должен подвергнуться обратному процессу приспособления: если раньше он осмыслял по образу и разуму своему природу и зверя, то сейчас он должен до известной степени проникнуться космической и звериной стихией, то–есть как–то раздвинуть свою природу. В результате такого передвижения возникает новая «особь», — не совсем человеческое существо, упырь, ведьма, леший, русалка, домовой и т. д. Здесь строгой логики развития характера нет, ибо нет характера в точном смысле этого слова. Место характера занимает образ. Коллизии, вытекающие из сцепления и действования этих образов, более или менее произвольны. Они широко пользуются уже выработанными мифологическими и басенными схемами, но вводят в них много совершенно нового и самостоятельного. Группа фабул, вырастающая из этих коллизий, называется *сказочной*.

Таковы три наиболее чистых и универсальных вида фабул. Именно эти категории и являются «общечеловеческими», имея вполне бродячий характер. Так, миθ о божестве, оплодотворяющем земных женщин и порождающем поколение полубогов, которые потом проделывают ряд подвигов, — обходит несколько народов, повторяясь почти с полною тождественностью в Индии, Греции, Германии. Сходство между Зевсом и Вотаном, Гераклом и Зигфридом — несомненное. Не менее универсальна и группа фабул о животных. Лиса и ее проделки от Эзопа до Гете проходят все тот–же фабулярный путь почти у каждого европейского народа, поражая стойким однообразием основного своего каркаса. Что касается до сказочных фабул, то их странствование изучено наиболее точным образом и повело даже к ряду гипотетических объяснений. Известнейшая фабула о

девушке–замарашке, живущей у злой мачехи и потом тихонько от нее, при помощи духа своей родной матери,

998

попадающей на царский праздник, эта фабула («Золушка») встречается, по исследованию Кокса, в 350–ти национальных вариантах. К ним был прибавлен мною в 1916–ом году еще 351–ый вариант, армянский, записанный в собрании Лалаянца и не упомянутый у Кокса.

Кроме трех перечисленных фабулярных групп, имеющих обще–антропологический характер и встречающихся у всех народов на известных ступенях их развития, существуют еще другие группы, более преходящие и местные. Таковы исторические фабулы, представляющие собою позднейшее развитие той части мифологических фабул, которая касалась «героев» и передавала событие, более или менее исторически совершившееся. В своем развитии историческая фабула стремится утратить характер какой–бы то ни было произвольности и достичь возможной точности. Это делает поэтому литературные формы, обращающиеся к подобным фабулам, все более прикладными. Наконец, бытовые фабулы, в основе своей тоже древнего происхождения, черпают свои коллизии из различного матерьяла, поставляемого местным обычаем. По существу совершенно безразлично, будет ли этот обычай — сжиганием петуха в жертву, умыканьем невесты, дуэлью за оскорбленную честь или угощеньем избирателей в трактире перед парламентскими выборами, — важно то, что европейский быт так же основан на «обычае», как и быт дикаря, и известная устойчивость его положений ведет к интереснейшим фабулярным комбинациям. Укажу здесь для примера на Пушкина, в особенностях нашего крепостного быта нашедшего остроумнейшую фабулу (возможность покупки мертвых душ и что из этого получится) и указавшего на эту фабулу Гоголю.

Но русская литература, чрезвычайно бедная фабулой, мало дает подобных примеров. В фабулярном построении темы русскому писателю всегда чувствовалось что–то не серьезное, что–то оторачивающее тему, сбивающееся на забаву, на потеху. И огромное поле русского быта, преисполненное необычайных

999

курьезов, почти совершенно не использовано нашей литературой в *фабулярном* смысле; спокойное бытописание или психология быта, но не фабула, вот типичное русское воплощение темы.

Если мы обратимся к западноевропейской литературе, в частности к царице фабулярного романа, Англии, воспитавшейся на универсальных фабулах (использованных Чосером в его сказках), — то увидим совершенно обратное. Здесь художественное воплощение темы без фабулы показалось бы невыносимо скучным. Здесь ни одна черта быта, способная создать коллизию, не оставлена романистами без внимания. Укажу пример: в английских законах есть закон о наследовании имущества отца старшим сыном (майоратное право). Отсюда ряд всяких возможностей: преступление младшего сына, чтоб получить наследство; незаконнорожденность старшего, скрываемая родителями, чтоб любимый сын не потерял наследства; муки наследника, не имеющего возможности соединиться с любимой девушкой, так как она простого звания, а он наследник майората, и вытекающие из этого перипетии — мнимая смерть, бегство в Америку и т. д. Можно сказать, что ни один из английских романистов не прошел мимо этих коллизий; им отдали дань и Диккенс, и Джордж Эллиот, и Генри Вуд, и Уильки Коллинз, не говоря уже о множестве других, менее известных. Русский читатель романов отлично знает также, какую причудливую серию фабул создал гениальный Коллинз из одной только черты шотландского правового быта («Шотландский брак»).

Само собою разумеется, что бытовая фабула не сможет стать «бродячей», поскольку быт, ее вскормивший, является особенностью исключительно данной нации. Так, не может стать бродячею фабула «Хижины дяди Тома» в странах, где нет и не было рабства. Но классовые формы быта опять показывают нам «бродячий» характер фабулы, ее способность повторяться у разных народов. Так, буржуазия породила особую излюбленную фабулу, целиком построенную на экономических взаимоотношениях и

принципе собственности современной нам эпохи, — так называемую детективную фабулу. (См. Детективный роман) Здесь частное лицо претерпевает известный ущерб (чаще всего имущественный). Государство должно его защитить в лице своих учреждений (Скотланд–Ярд, французское полицейское бюро); но сыщики этих учреждений придурковаты и государство оказывается не в состоянии защитить своего гражданина; оно выставляется, в лице своих агентов, всегда в грубо–каррикатурном виде. Тогда появляется частный сыщик (Шерлок Холмс, Лекок, ◎t◎) и блестяще раскрывает тайну. Тут типичны, присущие

одинаково разным национальностям, именно классовые черты фабулы: узел завязывается вокруг имущественных комбинаций, государство пасует, «частная конкурренция» оказывается расторопнее и приводит к цели.

В заключение упомяну еще об одной группе фабул, не принадлежащих (но крайней мере явно) ни к одной из вышеописанных. Это — счастливые измышления, зародившиеся совершенно индивидуально, вне быта, истории, сказки, эпоса, мифа, — и ничем не соприкасающиеся с их миром. Я назвала бы такие фабулы *лирическими*. Они есть, хотя они редки. Особенным эросом подсказываются они своему автору, и когда такие фабулы родятся в счастливые минуты высшего творческого напряжения, — им предстоит не только мировая известность, но и тот–же страннический путь, что сужден перечисленным группам фабул. Иначе говоря, они пускаются в художественное обращение. Я приведу два примера. На заре человечества такая счастливая лирическая фабула блеснула Софоклу в его «Антигоне» — фабула дочерней любви до самозабвонья. Она отобразилась у Шекспира в Корделии. И кто знает, может быть от ее зернышка выросла и побочная ветвь этой фабулы, которую я хочу привести в виде второго моего примера. Речь идет об эпизоде *Миньон* в Гетевских «Ученических годах Вильгельма Мейстера». Этот эпизод вполне фабулярен; там маленькая девочка в костюме мальчика встречает

своего покровителя, спасающего ее от истязателя и привязывается к нему; но она любит его не детской любовью, хотя сама остается еще ребенком. И эта не детская любовь, не встречающая ответа, разбивает ее сердце. Несомненна перекличка этой фабулы с Фенеллой Вальтер Скотта! И так–же несомненно, что Диккенс, хотя отчасти был захвачен музыкой фабулы Миньон, когда создавал свою Нелли в романе «Лавка старьевщика», — а наш Достоевский отозвался на нее еще полнозвучнее в Нелли из «Униженных и оскорбленных» (см. Странствующие сюжеты, Сюжет, Тематика).

М. Шагинян.

ФАБУЛЯРНЫЙ ОРНАМЕНТ. Фабулярным орнаментом, в противоположность геометрическому, называется сочетание орнамента из живых «событий», — зверей, людей, чудовищ, в известном взаимоотношении друг ко другу. Например, охотник, гоняющийся за ланью; звери, бегущие к водопою; борьба с чудовищами, состязание, жанровые сценки, — в периодическом повторении.

М. Шагинян.

ФАНТАЗИЯ В ПОЭЗИИ есть та основная способность, которая создает художественность какого бы то ни было рода; она есть то, что обусловливает художественные качества произведения и существенно определяет их. Несмотря на такую необходимость фантазии в художественной области, — а вернее именно благодаря этой существенной необходимости ее, — собственный облик фантазии или ее сущность с трудом поддается закреплению в обычных понятиях. Во всяком случае, прежде всего важно отграничить фантазию от простого воображения. Действительно, ведь воображением должен обладать и историк, и геометр, в своих построениях исторического и математического рода. Также и совершенно нехудожественные произведения, написанные с вполне определенными целями, могут обнаруживать богатое воображение автора, т.–е., его способность отчетливо представлять события, лица, обстановку, — придуманные, как средство для проведения известных

взглядов. Но качественно, по своему внутреннему колориту или отпечатку, это воображение будет отлично от собственно художественной фантазии. Равным образом, и наглядные примеры в научных трактатах еще не сообщают им художественных достоинств. Фантазия не есть и развившееся до известной силы простое воображение. Дело, значит, не в степени яркости или полноты воображения, но в особом характере и природе образов. Вообще, можно сказать, что деятельность воображения, сочетающаяся с рассудочной деятельностью и составляющая как бы один из моментов последней, — ни в какой мере не находится в связи, ни в близкой, ни в отдаленной, с деятельностью собственно художественной фантазии. Но не более связана фантазия и с чувствами. Собственно–художественная фантазия не зависит ни от каких сторон нашей обычной душевной жизни, — ни от полноты ее, или разнообразия, ни от ее напряженности или яркости, ни от ее значительности или глубины. Вообще, требование искренности чувства, как условия художественности, столь же мало правомерно, как и требование ясности ума в тех же видах. Произведение может быть написано искренне или умно, но не художественно. (Соединение указанных достоинств тоже ничему не помогает). Преимущественное значение в искусстве разумности перед фантазией придают сторонники рационалистического мировоззрения. Таковым был, напр., французский критик эпохи, так наз. ложноклассической поэзии, Буало. У нас в шестидесятые годы прошлого столетия излюбленным

приемом критики было подчеркивать и осуждать своеобразную темноту, невнятность для ума художественных произведений. (Вспомним, хотя бы, упорное невосприимание и издевательства над поэзией Фета). Нашей критике, вообще, было свойственно до самого последнего времени искать в художественном произведении главным образом идею, которая и навязывалась ему. Сами авторы должны бы ее знать лучше других. Но вот Гете отказывается дать отчет в том, какова идея его «Фауста». («Разговор Гете с Эккерманом»).

1003

Лев Толстой отвечает критикам «Анны Карениной»: «Если бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен был бы написать роман тот самый, который я написал, сначала». (Страхову, 1876, апрель). Неприменимость критерия разумности, конечно, особенно ясна в отношении к чистой лирике и фантастике. В общем, примат фантазии над разумом в искусстве установлен, пожалуй, в достаточной степени. Так, еще Белинский считал избыток ума в ущерб фантазии — роковым для художника недостатком (в романе «Кто виноват» Герцена и отчасти в «Обыкновенной истории» Гончарова). Однако, позднее, и до наших дней пережитки рационалистического понимания искусства еще дают себя ощутительно чувствовать в области художественной критики и эстетики. Гораздо сложнее оказывается с отношением между фантазией и чувством. Дело в том, что когда выставляют искренность главным условием художественности, то смешивают простую искренность чувств, которая сама по себе ничего не составляет в искусстве, с искренностью, как неподдельностью художественного переживания. Искренность последнего рода есть действительно все в искусстве, и всякая фальсификация, подделка под художественность непременно выдаст себя сквозь все техническое уменье, сквозь всю значительность чувств самих по себе и т. д. Этот двоякий смысл слов: искренность и чувство, переживание, — большинством не сознается, и отсюда проистекают некоторые весьма крепко установившиеся предрассудки во взглядах на искусство. Есть еще воззрение, сводящее художественную фантазию прежде всего к воспроизведению внешней жизни или внешних форм ее. Но оно говорит уже о совсем грубо–элементарном подходе к искусству, так как при этом упускается из виду специфическая внутренняя сторона художественности, которой нет ни в самой действительности, ни в ее воспроизведении самом по себе. Но взгляд на искусство, как на выражение внутренней жизни или внутреннего содержания (чувств, настроений) может быть признан господствующим

1004

воззрением и претендующим на глубину даже среди людей, отличающихся большой чуткостью к художественности. Однако, еще Белинский превосходно понимал, что именно фантазия, а не что–либо другое, составляет подлинно–основное условие художественности. Некоторые его критические отзывы являются весьма замечательными в этом смысле. Так, напр., он пишет: «Мы увидели хороший, обработанный стих, много чувства, еще более неподдельной грусти и меланхолии, ум и образованность, но, признаемся, очень мало заметили поэтического таланта, чтобы не сказать, совсем его не заметили». И еще напр., такой отзыв его же: «Видишь... ум и чувство, но не видишь фантазии, творчества». Быть может, определеннее всего Белинский высказался в следующих строках одной своей библиографической заметки: «Душа и чувство есть необходимое условие поэзии, но не ими все оканчивается: нужна еще творческая фантазия, способность вне себя осуществлять внутренний мир своих ощущений и идей и выводить во вне внутренние видения своего духа». Поэтому, некоторых авторов следует отнести к разряду людей «неодаренных художественной фантазией, но одаренных воображением, чувством и способностью владеть языком» (Из той же заметая») — Вместо «фантазия» Белинский говорил еще «мышление в образах» (см. это слово).

В раскрытии того, что такое фантазия, и заключается главная задача поэтики и всеобщей эстетики; от того или иного ее понимания зависит оценка всех отдельных сторон искусства и поэзии и освещение всех частных вопросов их. Верное направление, которого следовало бы держаться при изучении вопроса о художественной фантазии, было не раз указано, но никогда еще оно не было принято со всею определенностью и полнотою выводов. То, что угадывалось, проходило скорее, как удачное сравнение, как образ, а не как верно найденное понятие, которое бы служило основным принципом исследований в области художественного творчества. Так, напр., современный нам немецкий психолог Мюллер–Фрейенфельс в своей «Психологической поэтике», проводящей

1005

в общем последовательно и определенно взгляд на поэзию, как на выражение чувств (там, будто бы где простой человек издает стоны, поэт создает поэмы и стихотворения) пишет вместе с тем, не замечая противоречия с основным строем своих мыслей, следующее: «Художественные произведения — это те же сновидения,

символизирующие наши чувства, олицетворяющие и драматизирующие скрытые желания, опасения и порывы, — сновидения, в которых никогда не удовлетворяющая нас действительность становится яркой и пламенной. Это сходство поэзии с сонной грезой много раз подтверждается свидетельствами самих поэтов, и психологическое обоснование этого родства заключается в том, что сон, как и поэзия, есть символическое осуществление наших чувств». Но если принять во внимание данные мысли, как теоретические положения, то поэтика автора, есть в сущности не психологическая поэтика, т.–е., поэтика, опирающаяся просто на чувство, но сновидческая поэтика, опирающаяся на то преображенное состояние чувств, какое мы имеем в наших снах. Другой пример того же рода дает французский философ и психолог Бергсон, который на последних страницах своего «Смеха» дает совсем новую точку зрения на природу комического в сравнении с тою, социально–психологическою, какая им устанавливалась до того. А именно, он говорит, что «логика комического есть странная логика сновидения» и подтверждает это примерами, характеризующими сновидческие качества смешного. Но если как лирическая, так и комическая фантазия оказывается сном на яву, то естественно предположить, что вообще все виды поэзии и художественной фантазии есть также в сущности состояние сновидения. Многие из психологов и обнаруживают склонность к такой именно точке зрения, но только не придают своим утверждениям надлежащей уверенности и потому не делают всех неизбежных в этом случае выводов. Так, напр., Гефдинг пишет в главе о художественном творчестве своей «Психологии»: «Есть такое свободное творчество, где нет места справкам

с данным опытом (как в науке) и где результат является таким же самостоятельным и новым созданием, как и то, что против нашей воли бывает во сне». И еще там же: «Фантазия художественная может действовать почти бессознательно и непроизвольно, приближаясь, таким образом, к сознанию во время сна». Фрейд уже прямо утверждает, что художественная фантазия есть сон на яву, и, наоборот, сновидение есть проявление художественного инстинкта, («Толкование сновидений» и напр. очерк «Поэт и фантазия»). Но если дело обстоит действительно так, то и в самой поэзии должно оказаться достаточно материала, наводящего на сближение художественной фантазии со сновидением. И на самом доле, разнообразные данные убеждают нас в этом. Первые стихотворения поэтов часто

вдохновлены снами. Вообще писатели гораздо чаще воспроизводят сны, чем это известно читателю. У каждого поэта есть не малое количество произведений, посвященных снам или существенно связанных с ними, — часто целые циклы. Сон дает поэтам постояннейший и излюбленнейший образ для поэтических сравнений. Сны сплошь и рядом образуют поэтический центр в поэмах и романах. Они кладут свой отсвет на все произведение и не проходят бесследно. Нередко целые произведения, — драмы, поэмы, повести — пишутся в форме снов. Если поэзия так близка к сновидениям, то это не может оставаться скрытым от самих авторов. И вот мы имеем многочисленные признания поэтов о том, как они понимают и представляют себе свое творчество, — признания, определенно клонящиеся к точке зрения эстетики сновидения. Не случайны и отдельные обмолвки вроде того, как часто у Пушкина: «Сны поэзии», «Творческие сны»; у Мопассана: «Именно потому это было прекрасно, что походило более на сон, чем на действительность». Гете прямо говорит: «Поэту, если он хочет быть скромным, приходится признаться, что его состояние безусловно представляет собою сон на яву».

Более того, поэты обнаруживают тяготение к какой–то особенной оценке самого явления сновидения,

которая более сходна с тою, какую дает ему каждый в своем тайном, интимном опыте, чем какая пользуется открытым и установленным, общепринятым признанием. В сознании художников сновидение из ничтожнейшего состояния вырастает в значительнейшее и играющее могучую роль явление.

Итак, художественная фантазия, не будучи ни простым воображением, ни просто воспроизведением, ни разумным постижением, есть в своей сущности сон на яву, — как это не раз предносилось мысленному взору исследователей художественного творчества, напр., уже указанным Гефдингу, Бергсону, Фрейду, Мюллеру–Фрейнфельсу, — но глубже всех: Шопенгауеру, Рих. Вагнеру и Ницше. В русской литературе теоретического рода, кроме Белинского, в некоторых отношениях стоящего на пути к эстетике сновидения благодаря своей верности Фантазии, как коренному принципу художественности (творчество, по его словам, воплощает внутренний мир видений) — нужно отметить еще следующих.

Вл. Соловьев почти вполне стоял на точке зрения эстетики сновидения, как показывают его критико–эстетические очерки о ряде наших поэтов, а отчасти и собственно–философские его работы. Но сокровенное ядро его

мировоззрения прикрыто моралистическими и богословскими построениями. Символисты — Вяч. Иванов и А. Белый — едва ли не вплотную подошли к поэтике сновидения в своем учении о символе. Также М. Гершензон видит в образах художественной фантазии не отражение внешнего мира, а «образы душевных состояний», одетые в плоть, в фигуры, т.–е. те же сны.

Основное свойство сновидческой и художественной фантазии состоит в переживании отожествления одного образа с другим, принимающего нередко форму раздвоения образа. Большинство психологов совершенно проходили мимо этого свойства сновидений, не замечая его, в виду его таинственности и неуловимости для рассудка, привыкшего к ориентировке в совсем иных формах. Это свойство отожествлений и раздвоений

хорошо схвачено едва ли не только Бергсоном и Фрейдом. Но писатели–художники давно знали об этой загадочной черте снов и превосходно пользовались ею в своих описаниях, когда хотели передать специфические, отличительные особенности сновидений. И это ясно не одним фантастам, но и реалистам. Так, свойство отожествления образов друг с другом с гениальной силой передано в изображениях сновидений «Войны и мира», которые Лев Толстой обильно рассыпал по своему произведению. (Напр., сон Николая Ростова в конце ч. 2, т. I). Именно, это свойство или переживание отожествлений, состоящее в том, что один образ есть вместе с тем и другой, и должно быть положено в основу поэтики, как характеризующее глубочайшую сущность сновидческой и художественной связи образов и создающее своеобразный род единства, — сновидчески–художественного.

Для полноты освещения вопроса о том, в чем состоит художественная фантазия, надо не упускать из виду, что фантазия в поэзии — не только зрительная, но и звуковая. Правда, образная зрительная фантазия присуща поэзии, которая ни в коем случае не может быть сочтена за чисто звуковое искусство. Музыка есть искусство чистых звуков. Слово же включает для нас и звуковые, и образные элементы. Поэт как бы проносит образ «по волнам ласкающего слова», как говорит про себя Фет в одном стихотворении. Пушкин равно говорит о звуках и о видениях, как существе поэзии.

Понимание художественной Ф., как проявления сновидческого дара, есть обобщение художественных фактов, охватывающее все их виды (реализм, фантастика: эпос, лирика, драма; и др.). Это понимания не

отрицает своеобразия того отпечатка, который кладут на творчество как народы и эпохи, так и отдельные классы. Характер художественной Ф. в античном искусстве — но тот, что в искусстве средних веков, и все это отлично от искусства буржуазного так же, как характер художественной Ф. в последнем — не тот, что в искусстве следующей ступени социального развития. Переменные факторы,

1009

влияющие на изменения многообразных сторон искусства, остаются в своей силе и подлежат изучению при рассмотрении искусства в зависимости от эпохи, национальности, класса. Но эти влияния не изменяют основной сущности искусства, отличающей его от других областей деятельности человека. Творческие сны разных народов, эпох, классов так же различны между собой, как в малом круге одной эпохи, народа, класса различны сны отдельных художественных индивидуальностей. Но при всех различиях за ними сохраняется то общее, что они все — сны. Художественная Ф., если оценивать ее, как выразительницу определенной идеологии, должна говорить не о сознательных принципах, усвоенных автором, — это может привести к фальсификации подлинно–художественной Ф., — а о подсознательных особенностях типа сновидений, как деятельности, построяющей мир художественных образов и преобразующей действительность, — и притом находящейся в соответствии с новым типом мировосприятия, характеризующим данное общество.

Иосиф Эйгес.

ФАНТАСТИКА означает особый характер художественных произведений, прямо противоположных реализму (см. это слово и сл. фантазия). Фантастика не воссоздает действительности в ее законах и устоях, но свободно нарушает их; она образует свое единство и цельность не по аналогии с тем, как это совершается в действительном мире; — закономерность мира фантастического совсем иная, по природе, чем закономерность реалистическая. Именно, оторванные от действительности фантастические образы вступают и соотношения на подобие того, как это происходит в музыке со звуковыми комплексами. Ф. есть чистое искусство видений, музыка образов; она находит в самом себе законы своей жизни, не заимствуя их у действительности, подобно тому, как музыка есть фантастическое искусство звуков, которых и вовсе нет в природе. Правда, Ф. не совсем порывает с действительностью, по крайней мере пользуется ее элементами, которые только свободно и заново

1010

компанует, разрушая их связи в действительном мире и создавая новые образы, непохожие на действительные, — необычайные. Ф., в противоположность реализму, творчески воспроизводит не действительность, но сновидения во всем своеобразии их качеств. Такова существенная основа Ф. или ее чистый вид. Но Ф. сплошь и рядом сочетается с реализмом, составляя таинственную подкладку обычных вещей и событий. При этом Ф. «можно сравнить с тонкою нитью, неуловимо вплетенною во всю ткань жизни и повсюду мелькающею для внимательного взгляда, способного отличить ее в грубом узоре внешней причинности, с которою эта тонкая нить всегда или почти всегда сливается для взгляда невнимательного или предубежденного». (Вл. Соловьев). Ф. может быть дана и как оставшийся материальный след каких–либо таинственных действий, — как определенное вещественное свидетельство фантастических явлений. Произведения Ф. первого вида, — вовсе отрешенные от действительности, — это чистые сны, в которых не дано непосредственного усмотрения реальных поводов к ним или причин (так это обычно в наших снах). Фантастические произведения второго вида, в которых дается тайная основа для повседневных явлений, это — такие сны, когда мы непосредственно усматриваем реальные поводы к чудесным образам и событиям или вообще их связь с реальностью, т.–е. когда мы в самом сновидении созерцаем не только фантастические картины, но и реальных возбудителей их или вообще прямо связанные с ними элементы действительного мира, — причем реальное оказывается в роли подчиненной фантастическому (так тоже бывает в наших снах). Наконец, фантастические произведения третьего вида, в которых мы непосредственно созерцаем уже не реальных возбудителей или спутников таинственных явлений, но именно реальные последствия их, это — те сонные состояния, когда мы в первые мгновения пробуждения, еще находясь во власти сонных видений, видим их внедренными так или иначе в действительном мире, — сошедшими в жизнь

яви. Все три вида Ф. равно часто встречаются в художественных произведениях. Но с точки зрения посторонней художественности, а отчасти и с собственно–художественной точки зрения, они не являются равноценными. Так, при обычном философском подходе получает, большей частью, преимущество второй из указанных видов Ф., даже более того — два другие вида Ф. совершенно обесцениваются; — да и реализм в

глазах философов падает в своем значении перед тем, предпочитаемым ими, видом Ф. Напр., Вл. Соловьев пишет: «В подлинно–фантастическом всегда оставляется внешняя, формальная возможность простого объяснения из обыкновенной всегдашней связи явлений, при чем, однако, это объяснение окончательно лишается внутренней вероятности. Все отдельные подробности должны иметь повседневный характер, и лишь связь целого должна указывать на иную причинность. Отдельных обособленных явлений фантастического не бывает, бывают только реальные явления, но иногда выступает яснее обыкновенного иная, более существенная и важная связь и смысл этих явлений». Но далее В. Соловьев безусловно отрицает в угоду второму виду Ф. то, что характеризует первый, наиболее чистый вид ее. Именно, он пишет: «Никто не станет читать вашей фантастической поэмы, если в ней рассказывается, что в вашу комнату внезапно влетел шестикрылый ангел и поднес вам прекрасное золотое пальто с алмазными пуговицами. Ясно, что и в самом фантастическом рассказе пальто должно делаться из обыкновенного материала и приноситься не ангелом, а портным, — и лишь от сложной связи этого явления с другими происшествиями — может возникнуть тот загадочный или таинственный смысл, какого они в отдельности не имеют». А между тем, как раз все это, т.–е. полнейшая свобода от всех привычных реальных связей и соотношений и составляет особое очарование большинства сказок для детей и сказок для взрослых. При этом, невероятное и чудесное может производить впечатление совершенно нестранного и естественного в самом художественном восприятии,

но и не будучи загадочным и таинственным в том смысле, как такими могут казаться реальные вещи и события, сказочное есть, тем не менее, тоже подлинно–фантастическое, — даже чистейший вид его. Фантастическое В. Соловьев оправдывает тем, что «представление жизни, как чего–то простого, рассудительного и прозрачного, прежде всего, противоречит действительности, оно нереально. Ведь было бы очень плохим реализмом утверждать, напр., что под видимою поверхностью земли, по которой мы ходим и ездим, не скрывается ничего, кроме пустоты. Такого рода реализм был бы разрушен всяким землетрясеньем и всяким вулканическим изверженьем, свидетельствующими, что под видимою поверхностью таятся действующие, и, следовательно, действительные силы». Это все вполне справедливо, но в том–то и дело, что если уже придерживаться аналогии

В. Соловьева, то следует ее дополнить тем, что подземные явления можно изучать и принимать и помимо их влияния на земную поверхность и вне связей с нею. При этом уже не скрытые силы поднимаются на поверхность, но в самой поверхности образуются провалы, прорывы в неведомое. Это уже не страшные силы, колеблющие и взрывающие наше обычное существование и вообще не силы, держащие нас в своих руках, хотя бы и покровительственных и благодатных, но, напр., блески находящихся глубоко под землею драгоценных камней, зловеще сверкающих или светло сияющих. Таков чистый, или основной вид Ф.

Что касается третьего вида Ф., то это есть как бы художественное оправдание чуда, т.–е. вещественно–реального продукта сверхъестественных сил. Но чаще это предстает, как такая смелость художественности, какую с чрезвычайным трудом приемлет наша мысль. Ведь эмпирический опыт не дает чудес, отвлеченная мысль не может доказать их возможности и художественно изображенное чудо сплошь и рядом остается чем–то сомнительным и вызывающим рассудочное отношение, а потому и выводящим нас из сферы художественной; мы пробуждаемся от художественного сновидения, говоря: это только

сон, и бывает только во сне, и, следовательно, находимся уже в обычном трезвом сознании. Таким образом этот вид Ф. встречающийся в фантастических произведениях и как момент центральный, но, пожалуй, чаще как момент второстепенный — есть даже не полусон, полубдение, но граница сна и бодроствования, первый миг его, — мы здесь на рубеже сознаний художественного и нехудожественного. Примеры этого вида Ф. дают: Гоголь в «Майской ночи» (когда у Левко в руках остается приказ за надлежащей подписью, полученный им во сне от русалки); А. Толстой в поэме «Портрет» (когда у мальчика остается в руках роза, данная ему при странном свидании б. м. в лунатическом сне, красавицей, сошедшею к нему с портрета) и мн. др. Но не возникает совершенно недоверия к изображенному событию в смысле его художественной оправданности, — без чего не осуществляется полное погружение в художественную сферу — тогда, когда изображенное допускает двоякое объяснение: реальное и фантастическое, при чем первому предоставлено полное право, но вместе с тем даны намеки и внушается второе, за которым остается преимущество внутренне более убедительной возможности. Поэтому Вл. Соловьев выставляет два правила для фантастических явлений «двойной жизни» в литературе: «1) явления не должны прямо сваливаться с неба или

выскакивать из преисподней, а должны подготовляться внутренними и внешними условиями, входя в общую связь действий и происшествий. 2) самый способ явления таинственных деятелей должен отличаться особенной чертою неопределенности и неуловимости, так, чтобы суждение читателя не подвергалось грубому насилью, а сохраняло за собой свободу того или другого объяснения, и деятельность сверхъестественного не навязывалась бы, а только давала себя чувствовать». На самом деле, казалось бы, что определенно–реальное обнаружение фантастического влияния должно бы усиливать фантастическое впечатление, но оно, наоборот, вызывая сомнение, часто совсем уничтожает его

и всегда ослабляет. Характер же неопределенности и неуловимости не только не сообщает шаткости и неустойчивости фантастическому впечатлению, но, наоборот, укрепляет его, создавая и определяя самое чувство призрачности, невещественности, чего–то иного по отношению к здешнему. Так, напр., превосходно и тонко окончание «Портрета» у Гоголя, где самый таинственный образ, двигатель всех событий в этой повести, оказывается чем–то иллюзорным, а не действительным (было или не было). «И когда подошли к нему ближе, то увидели какой–то незначащий пейзаж, так что посетители, уже уходя, долго недоумевали, действительно ли они видели таинственный портрет, или это была мечта и представилась мгновенно глазам утружденным долгим рассматриванием старинных картин». Часто употребительное объяснение фантастических явлений, какое дается автором в самом произведении, это ссылка на болезненное состояние героя. Но для читателя ясно, что это только игра в психологизм со стороны авторов — притом игра ироническая. Такое внутреннее объяснение кажется столь же недостаточным, как и любое внешнее объяснение.

Таким образом, художественный эффект Ф. будет напряженным и чистым тогда, когда вместо Ф., реализованной в чуде, — против чего восстает рассудок, — дается Ф. сама в себе, т.–о. как нечто такое, что только чудится, мерещится, — иначе говоря, снится. И основной вид Ф. сохраняет независимость от предлагаемых В. Соловьевым правил фантастического: здесь все проходит как чистый сон, и без возможности реального объяснения, но единственно в качестве воспроизведения специфически–сновидческих черт (полеты, превращения одного образа в другой, прямые отождествления их и др.). Очень большая часть Ф. написана в форме сновидений или искажений их: кошмара, бреда, галлюцинаций,

привидений. Наиболее грубый и элементарный вид Ф. это тот, когда она проходит в реализованном виде через все произведение; мы, уже принявши ее в начале, не находим в себе протеста даже против такого полного свидетельства

1015

воздействия фантастического, как материальные следы его, сохраненные в нашем мире. Таковы, напр., многие народные сказки, основанные на суеверии. Гоголь дал великолепную художественно–оправданную Ф. этого рода в своей повести: «Вий», где фантастические, адские чудовища, застигнутые врасплох, окаменевают на стенах храма, о которые они бились в попытках вылететь. Эта неоспоримость прямых следов чудовищно–фантастического в мире отзывается у нас чувством гнетущей, щемящей тоски (противоположное чувство внушает материальный след приветливых, райских существ в художественном воссоздании светлых суеверий).

Фантастической литературой обычно называют также произведения, в которых изображаются силы природы, еще не исследованные наукой. Так, напр., явления гипнотизма прежде считались безусловно фантастическими, затем лишь относительно фантастическими, так как их приняла и объяснила наука, хотя еще и далеко не достаточно. В будущем эти явления и в ближайшем родство с ними находящиеся, напр., явления телепатии и др., которые часто дают сюжеты для фантастических произведений, б. м. войдут в общую совокупность естественных явлений. Другой случай относительной Ф. дают фантазии научного характера, изображающие то, чего еще нет в жизни, но что можно предвидеть в дальнейшем развитии науки и что постепенно осуществляется и входит в жизнь. Сюда относятся, напр., некоторые сочинения Жюля Верна, а в наши дни — Уэллса (утопии — см. это слово). От такого рода произведений следует отличать подлинно–фантастические, т.–е. созданные, как свободная и своевольная игра фантазии, и нисколько не опирающиеся на науку, хотя бы в качестве предвидения ее грядущих успехов, и все же оказавшиеся художественными предвестиями того, что получило впоследствии — пусть через много веков — осуществление. Эти произведения — как бы вещие сны, которые, впрочем, могут оказаться пророческими и как совершенно реалистические сновидения (такие реалистически–пророческие сны сплошь

1016

и рядом бывают у нас). Еще часто называют Ф. просто описания исключительных или редких и сложных происшествий, чуждой нам жизни,

напр., из быта диких племен и др. К Ф. причисляют также и произведения, вызывающие чувства страха, ужаса, жути, хотя бы они возникли в реальной обстановке. И это, действительно, будет Ф., так как названные чувства сопровождаются воображением подлинно фантастического характера. Так, жизнь может быть страшна самою своей обыденщиной, и тогда она предстает, как фантастическое видение. («Страх» Чехова, об этом же в «Довольно» Тургенева). Вообще подлинно фантастическое обладает своей подлинной природой, сохраняющей свой отпечаток при любых обстоятельствах и независимой ни от какого состояния знания; оно является нашему воображению, как мир законов и связей, совершенно иных, чем какие мы знаем по своему обычному опыту: подлинно таинственное ость непостижимое для разума по самой своей природе. В самом же широком смысле фантастическими будут все вообще художественные произведения, как и все сновидения, в качестве особых замкнутых миров, имеющих бытие в фантазии, а не составляющих части мира действительного. Недостаточное усвоение того, что и реалистическое, и фантастическое представляют собой лишь разновидность единого в своей сущности мира фантазии, повело как к ложному пониманию реализма, так и к пренебрежению Ф. На самом деле, если философская, а также формально–эстетическая критика высоко оценивают Ф., часто даже предпочтительно перед реализмом в искусстве, то долго господствовавшая у нас критика публицистическая совершенно игнорировала Ф., которую невозможно было связать с насущными вопросами жизни, а разве только с вопросами высшего порядка. Весьма значительные, подчас изумительные достижения наших писателей в области Ф. в критике замалчивались, если не осмеивались ею. Критерии литературной художественности оказывались, при этом, не только совершенно неподходящими для литературы фантастической,

но и прямо неверными, как непредусматривающие целую богатейшую область литературы всех стран; а ведь Ф. имеет своих гениальных представителей, оказывавших великое влияние на литературу; кроме того, редко у кого из крупных писателей нет фантастических произведений. У Белинского еще встречаются проницательные суждения о Ф., обнаруживающие его инстинктивное влечение к ней и даже сознание ее своеобразных задач. Последующая за ним критика в лучшем случае принимала Ф. как воспроизведение свойственных людям — по крайней мере иногда или некоторым — переживаний фантастического характера. Бывали и случаи толкования подлинно–фантастических произведений, как

аллегории, напр., политической. Такого рода трактовка была «Песни торжествующей любви» Тургенева. Отношение критики к Ф. было таково, что неудивительно, что Тургенев печатание своих «Призраков» сопроводил робкими строками предисловия, в которых взывал к снисхождению читателей, а заглавие «После смерти» заменил невинным «Клара Милич». Только с поднятием уровня общеэстетической мысли в конце 19 и начале 20–го веков к Ф. стали относиться во всяком случае как к области равноправной с реализмом, — даже как к более, чем тот, откровенно и полно выражающей сущность искусства. Наиболее ценным у нас из того немногого, что было написано о Ф., следует признать три небольших очерка Вл. Соловьева: предисловие к рассказу А. Толстого «Упырь», переизданному в 1890 г., рецензия на книгу «Оттуда». Рассказы Сергея Норманского (Сигмы) 1894. Предисловие к сказке Э. Т. Гофмана: «Золотой горшок», переведенной самим же Вл. Соловьевым (только половина сказки).

Величайшим фантастикой мира является Э. Т. Гофман, большая часть произведений которого относится к видам подлинно–фантастического. Замечательны и другие представители немецкого романтизма: Новалис, Тик, Жан Поль Рихтер, Фуке и мн. др., как и представители романтизма других стран. Напротив, большая часть произведений другого знаменитого

фантастического писателя, Эдгара По, принадлежит к неподлинной Ф.; у него лишь в немногих случаях действует подлинно фантастиская стихия. Как прямой антипод Гофмана, Э. По чаще дает почти научного характера эксперимент или экскурс в область патологии, или описание каких–либо чрезвычайных происшествий. Подлинным фантастом является и величайший наряду с Гофманом сказочник Андерсен. В наше время, как автор сказок, прославилась Сельма Лагерлеф. Во многих случаях фантастические произведения представляют собой обработку народных верований, преданий, легенд и сказаний, — к ним никогда не перестанут обращаться писатели. Ф. в поэзии (стихотворной) — обычное явление. В драме Ф. давали Шекспир, Гауптман, Метерлинк и др. (у нас «Снегурочка» Островского). В русской художественной прозе целый ряд превосходных фантастических произведений дали Гоголь, В. Одоевский, Тургенев, Вагнер (Кот–мурлыка), Гаршин, Ф. Сологуб и мн. др. В творчестве Достоевского Ф. играет весьма большую роль. Следует еще отметить Перовского, Антон Погорельский, Вельтмана.

Иосиф Эйгес.

ФАРС. — Герой каждого драматического произведения, охваченный единым, цельным стремлением, страстью, наталкиваясь на противоборство окружающей среды, неизбежно нарушает нормы, обычаи и привычки этой среды. Герои комедии нарушают социально–психологические нормы; фарсом называют, обычно, комедию, в которой герой нарушает социально–физические нормы общественной жизни. Так в «Лизистрате» Аристофана героиня стремится принудить мужчин к прекращению войны, побуждая женщин отказывать им в любовных ласках. Так, Арган («Мнимый больной» Мольера) приносит интересы своей семьи в жертву интересам своего мнимо–больного желудка. Область фарса есть по преимуществу эротика и пищеварение. Отсюда с одной стороны чрезвычайная опасность для фарса — впасть в сальную пошлость, с другой — чрезвычайная острота фарса, непосредственно задевающего наши жизненные органы.

1019

В связи с физической стихией фарса, сценически его, естественно, характеризует изобилие внешне–действенных движений, столкновений, объятий, драк. Фарс по природе своей периферичен, эксцентричен — это эксцентрическая комедия. Животная возня в сценической интерпретации переходит в физическое действие, облагороженное ритмом и пластикой: фарс на сцене принимает характер буффонады. Поскольку физические нормы человеческого общества несравненно менее изменчивы, нежели нормы социально–психологические, фарс (или эксцентрическая комедия) в несравненно меньшей степени нуждается в бытовой разработке, нежели комедия бытовая. По той же причине хороший фарс долговечнее бытовой комедии. По своей конструкции фарс, таким образом, ближе к трагедии (см. Трагедия), бытовая комедия к драме (в узком смысле этого слова).

В. Волькенштейн.

История фарса. Фарсы развились из бытовых сцен, введенных как независимые интермедии в средневековые пьесы религиозного или моралистического характера. Фарсы поддерживали традицию комических представлений, идущую от греко–римской сцены, и постепенно преобразовались в комедию новых веков, сохранившись в качестве особого вида легкой комедии. Исполнителями фарсов в прежние времена были обыкновенно любители. Таково, напр., во Франции общество Базош; к нему, вероятно, принадлежал неизвестный по имени автор знаменитого французского фарса «Адвокат Пателен» (1470), изданного множество раз с переделками текста и под разными заглавиями. Списки фарсов появляются

только с конца 15 века: с ними нещадно боролось католическое духовенство. Однако, игрались фарсы уже в 13 веке. К обществу Базош принадлежал и Ж. д'Абонданс, автор фарса «**La cornette**» (1545), имеющего темой семейные неурядицы. Таков же и другой знаменитый фарс (анонимный): **„Le cuvier".** Сходны с французскими фарсами немецкие «масляничные представления» (Feschnachtspiele), лучшие из которых написали Ганс Фольи, Ганс Сакс, Розенблют. Рейхлин дал немецкую

1020

переделку фарса о Пателене подназванием «Неппо». Богата фарсами испанская литература. Их ввел Х. Висенье (перв. полов. 16 века). Образцовые фарсы можно видеть в «Интермедиях» Сервантеса. У итальянцев фарс часто сливался с **commedia dell'arte.** В старом английском театре славились многочисленные фарсы Фута. У нас большая часть фарсов — переводы и переделки западных. Немецкие и французские фарсы изданы несколькими сборниками, иные из которых содержат около сотни фарсов.

И. Э.

ФАУКАЛЬНЫЕ СОГЛАСНЫЕ. Согласные неносовые взрывные перед носовыми того же места образования, т.–е. губные *б, п* перед *м* и зубные *д, т* перед *н* твердыми и мягкими. При произношении таких согласных происходит затвор органов речи, нужный для произношения соответствующих взрывных согласных, но самого взрыва до произнесения следующих носовых не получается, и он заменяется опущением нёбной занавески, открывающим для воздуха проход через полость носа.

ФЕЛЬЕТОН. Фельетон мыслится ныне, как особый жанр газетной статьи. Как показывает самый термин, взятый с французского, фельетон появился впервые во Франции, явившись производным образованием от **feuille** (лист—газета); фельетон — «листочек» был действительно в момент своего появления — в первые годы французской революции — солидным листком в газете, специально посвященном вопросам театра, литературы, искусства. Но уже в первые годы своего существования фельетон перешел на страницы самой газеты, заняв классическое место внизу газетной страницы и отделенный от прочего газетного материала толстой чертой. Рождение фельетона в этом смысле связано с деятельностью аббата Жоффруа, который в течение ряда лет, начиная со времени директории, помещал в **Journal de Débats** несколько раз в неделю свой фельетон. По форме — это был фельетон о событиях в театре, — по существу же

Жоффруа, явившись первым фельетонистом, был в то же время классическим

1021

фельетонистом, пользуясь вопросами театра, как отправным пунктом для трактовки самых разнообразных проблем, и трактуя их в форме блестящей, парадоксальной, удобочитаемой; эта трактовка была лишена в то же время сколько–нибудь длительного значения.

В дальнейшем своем развитии фельетон во Франции дифференцировался. В 30–х годах 19–го столетия появился созданный Александром Дюма–отцом знаменитый беллетристический фельетон; ежедневно печатаемый небольшими частями роман, действие которого построено на захватывающей интриге. Роман–фельетон быстро приобрел громадную популярность и сохранился во французской прессе вплоть до сегодняшнего дня; в связи с этим была создана во Франции мощная отрасль беллетристики — газетный роман. Сохранился до нынешних дней во французской прессе также литературно–критический и театральный фельетон: периодические, чаще всего еженедельные обзоры литературных и театральных событий. Ярким образчиком литературного фельетона были статьи Сент–Бева в «**Journal de Débats»,** печатавшиеся регулярно по понедельникам в течение ряда лет. Наиболее видным театральным фельетонистом Франции был Сарсэ.

Фельетоны Сен–Бева и Сарсэ, выдержавшие значительное количество отдельных изданий, являются классическим образчиком типично–фельетонного искусства, не превзойденного во французской газетной литературе и по сию пору.

На ряду с ними стоит и наиболее талантливый представитель политического фельетона — или фельетона–памфлета Анри Рошфор.

Помимо литературного, театрального и политического фельетона во французской прессе существует ныне жанр фельетона в тесном смысле слова — то, что в русской газетной литературе определяется термином «маленький фельетон», а во Франции именуется **causerie**. Это обычно маленькие статейки — не более ста строк, печатающиеся не отделом, внизу второй страницы, а на первой странице, часто особым шрифтом, и объединяемые в большинстве случаев одним заглавием.

1022

Эти статейки трактуют в ясной, непритязательной, но остроумной форме все проблемы дня: быт, политику, искусство, даже науку. Жанр этот

во французской прессе достиг максимального блеска в фельетонах **Clemon Voutel («Matin»).**

Развитие фельетона в Англии шло иными путями. В английской прессе не было места ни литературному, ни театральному, ни политическому фельетону — он находил место лишь на страницах соответственных еженедельников. Самый термин фельетон отсутствует в Англии, заменяемый термином **essay**. Но зато искусство **essay**, развившееся вне влияний газетных условий работы, достигло в Англии совершенства. В литературной иерархии Англии термин эссеист — стоит, пожалуй, на первом месте, **essay** предпочитается роману. Наиболее видными ессеистами Англии являются в настоящий момент: Бернар Шоу, Честертон, Беллок, Зангвилль, Арнольд Беннет, Льюис Хинд, Артур Мильн.

Что же касается газетного фельетона, то он появился лишь в последние годы и носит низкопробный характер. Он составляется обыкновенно несколькими лицами и состоит из ходячих анекдотов, шуток на тему дня и т. д.

Фельетон–роман получил в Англии, как и во Франции, очень большое развитие.

Фельетон в Германии и Австрии почти неотделим от серьезных статей: легкий юмор не является отличительной чертой германской прессы. Фельетонистами во франко–английском понимании этого термина являются ныне в Германии М. Гарден и в Австрии Карл Краус. Маленького фельетона германская пресса совершенно не знает.

В связи с цензурным гнетом русский фельетон начал по настоящему развиваться лишь в начале 20 века, и особенно после революции 1905 года. Фельетон 19–го века — этот жанр был введен, как таковой Булгариным, — носит характер обывательски–бытовой и является поэтому в сравнении с «публицистикой» (специфически русский термин) — жанром низкопробным. Белинский, Писарев, Добролюбов и другие менее видные литераторы шли, в связи с цензурными условиями, не в газету, а в

журнал, и именовались публицистами, хотя многие из их статей носили типично фельетонный характер. Интересно отметить, что понятие фельетон звучало для интеллигентного русского читателя настолько уничижительно, что даже вопросы литературы, искусства, театра трактовались в тяжелых журнальных статьях, а не в легких газетных фельетонах.

«Реабилитировал» понятие фельетон Алексей Суворин (Незнакомец), явившийся первым русским фельетонистом. Большого искусства достиг

синтетический фельетонизм (касавшийся всех вопросов дня) в фельетонах Вл. Дорошевича (введшего в фельетон короткую строку и уменье пользоваться абзацом), А. Амфитеатрова, М. Меньшикова. Затем, к моменту революции 1905 года фельетон начинает быстро дифференцироваться. В области театрального фельетона незаменимые образцы дают Р. Кугель (**Homo Novus**) и П. Ярцев; максимальной яркости достигают литературные фельетоны Вл. Жаботинского, К. Чуковского, П. Пильского; как талантливые политические фельетонисты выступают Ал. Яблоновский, Тан, и наконец особую популярность получает «маленький фельетон» — изумительный образчик «эзоповского языка», острая политическая сатира, замаскированная нарочито–юмористической формой. Весьма успешно подвизались в этом жанре Вл. Азов, Л. Галич, О. Л. д'Ор, Д. Заславский, Д. Левин, А. Аверченко, Тэффи. Мастерами маленького фельетона в стихах являлись Саша Черный, В. Князев, Лоло.

От маленького фельетона ответвился юмористический фельетон в тесном смысле слова, представленный в петербургской газетной литературе Евг. Венским, А. Буховым, Ис. Гуревичем, А. Д'Актилем. В провинции в области маленького фельетона работали Н. Иванов, Гарольд (Киев), Ю. Волин (Харьков), Лоэнгрин (Ростов) и др.

Специальной газетой–фельетоном (специфически русское явление) явились выходившие по понедельникам «Свободные Мысли» И. М. Василевского (не–Буквы), где дебютировали почти все русские фельетонисты. Газета эта сыграла большую роль в развитии техники

фельетонизма. Во время войны 1914—17 г.г. она возродилась под названием «Журнала–Журналов» и являлась одно время центром петербургских газетных «пораженческих» кругов.

Еще не время писать о фельетоне российской революции, — его развитие еще впереди, хотя уже и сейчас фельетон революции может гордиться именами Демьяна Бедного и Вл. Маяковского. В области фельетона в прозе сейчас работают Грамен (Н. Иванов), М. Кольцов, О. Л. д'Ор, Л. Рейснер и др.

Мих. Левидов.

ФИЗИОЛОГИЯ ЗВУКОВ РЕЧИ — отдел физиологии, изучающий физиологические условия образования звуков речи, т.–е. те движения и положения органов речи, при помощи которых образуются звуки речи. Ф. З. Р. противополагается *акустике звуков речи*, т.–е. тому отделу акустики,

который рассматривает звуки речи с акустической стороны, т.–е. со стороны их громкости, звучности, присутствия или отсутствия немузыкальных шумов, высоты музыкального тона, тембра и длительности. См. Звуки речи, Органы речи, Гласные и Согласные. Физиология и акустика звуков речи нередко (особенно у немецких ученых) наз. *фонетикой* (см.), но этот термин в таком употреблении неудобен, п. ч. фонетикой принято называть отдел науки о языке, изучающий звуковой состав и изменения звуков в отдельных языках; между тем Ф. З. Р., как и акустика, не являются отделами науки о языке.

Общие очерки физиологии и акустики звуков речи имеются во всех общих руководствах по введению в языковедение или общему языковедению (см.). Кроме них можно указать следующие книги: 1. Олаф Брок. Очерк физиологии славянской речи (Энциклопедия славянской филологии вып. 5). Петрогр. 1910; 2. **O. Jespersen. Lehrbuch der Phonetik 2 изд. Leipzig 1913.** 3. Он же **Elementarbuch der Phonetik** (более сокращенное и элементарное изложение). **1912** 4. **Ed. Sievers. Grundzuge der Phonetik 5 изд. 1901** и др. См. также Экспериментальная фонетика.

ФИГУРА (*лат.* **Figura**) – термин риторики и стилистики, обозначающий обороты речи, поскольку они

имеют стилистическую значимость и направлены к тому, чтобы придать высказываемой мысли определенную выразительность. Попытки перечисления и классификации возможных фигур речи делались не раз от древности до наших дней, но их нельзя считать исчерпывающими и окончательными. Фигурация речи может достигаться преобразованиями в строении фразы и преобразованиями в ее содержании. Первое выражается в особом расположении слов и других вариациях синтаксической стороны фразы. Сюда относятся прежде всего фигуры, которые могут быть названы *грамматическими*: *инверсия*, т.–е. изменение нормального, или обычного порядка слов в предложении (напр., «И странный в глубине души поднимается вопль» (Андрей Белый), вместо «И в глубине души поднимается странный вопль»); *асиндетон* (бессоюзие) и *полисиндетон* (многосоюзие), т.–е. последовательность соподчиненных слов или предложений без соединения их союзами (напр., «Швед, русский, колет, рубит, режет» — Пушкин) или соединение всех членов такого ряда союзами (напр., «И чувства нет в твоих очах, И правды нет в твоих речах, И нет души в тебе» и т. д. — Тютчев); *эллипсис*, т.–е. опущение какого–нибудь члена в

предложении (напр., «Я — в театр», вместо «Я иду в театр»); *апосиопеза*, т.–е. умолчание конца фразы (напр., знаменитое виргилиевское **„quos ego",** соответствующее русскому «я вас!..»; или у Островского: «Кажись бы я... Эх, старость, старость!»); затем, *риторический вопрос*, т.–е. высказывание утверждения в вопросительной форме (напр., «Какая ложь, какая сила Тебя, прошедшее, вернет?» — Блок); различные фигуры *повторения* (напр., «Восстань, о, Греция, восстань, Не даром напрягаешь силы, Не даром потрясает брань Олимп, и Пинд, и Фермопилы» — Пушкин) и т. п. (см. также *анафора* и *эпифора*). Примерами фигур, варьирующих *содержание* высказывания, могут служить: *гипербола, литотес*, *оксиморон*, *перифраза* (см. эти слова) и т. п. К этой же категории следует отнести *антитезу*, *градацию, сравнение* (см. эти слова), где, однако, существенными

являются также и особенности *строения* речи, характерные для этих фигур.

Понятие фигуры основывается на той предпосылке, что одна и та же мысль может быть высказана в разных словесных выражениях; эти словесные *вариации*, представляющие собой как бы (по определению Бэна) «уклонения от обыкновенного способа выражения», и именуются фигурами. Должно сказать, однако, что такой «обыкновенный», нормальный, простой, грамматически правильный, или как бы мы его ни определяли, способ выражения сам по себе является в значительной мере продуктом внесения условных, а иногда и искусственных норм в живую речь. Когда народная речь создает пословицу «семь бед — один ответ», то эллипсис, который мы наблюдаем в строении этой фразы, не является, конечно, вариацией или преобразованием какого–то грамматически полного и правильного выражения той же мысли. Такое нормальное, «обыкновенное» выражение вряд ли удастся и придумать к этой фразе, как раз потому, что сама эта пословица является самым «обыкновенным» выражением содержащейся в ней мысли. Грамматически же правильный строй речи есть уже более позднее, вторичное явление языка. Таким образом, определение того или иного выражения, как фигуры, еще не означает, что наряду с ним мы представляем себе иное, не–фигуральное, «простое» выражение той же мысли. Его может и не существовать в языке. Но, с другой стороны, есть целый ряд случаев, когда фигурация речи должна рассматриваться, как определенное преобразование мысленного материала согласно тем или иным заданиям высказывающего лица, т.–е. как явление индивидуального словесного стиля. Достаточно сопоставить

описание украинской ночи в «Полтаве» («Тиха украинская ночь» и т. д.) и в «Майской ночи» («Знаете ли вы украинскую ночь?» и т. д.), чтобы видеть разницу между стилем простым, с малым количеством фигур (у Пушкина) и стилем, изобилующим, уснащенным фигурами (у Гоголя). В современной русской литературе наиболее яркий образец

1027

фигурного стиля речи представляет собой проза Андрея Белого.

БИБЛИОГРАФИЯ.

Вопросы теории и психологии творчества. Т. I. Изд. 2–е. Харьков, 1911. (Статьи: Горнфельда «Фигура в поэтике и риторике» и Харциева «Элементарные формы поэзии»). Другие библиографические указания см. при статье «Троп».

М. Петровский.

ФИГУРНЫЕ СТИХОТВОРЕНИЯ. Есть две культуры книги. Рукописной и печатной. Фигуры, составленные из строк, не всегда стихов, имеют начало в первой культуре, и изучение их следует отнести к четырем областям знания: литературной критике, стихологии, археологии (в частности церковной) и палеографии (в частности, греко–латинской, средневековой и славяно–русской).

Фигуры известны с первых веков христианства и долгое время писались и изображались по принципу миниатюр лишь по–латыни и по–гречески. К области строгой стихологии могут быть отнесены лишь те фигуры, в которых, кроме соблюдения принципов метрики или метрики и рифмовки, выдержан определенный счет букв.

Переходное место занимают стихотворения, имеющие приблизительный рисунок, дающие удлинением и укорочением строк определенную силу (Гете).

В связи с этой темой, возникает вопрос о контурном рисунке стихотворения вообще. Роль гласных и согласных в стопе, в стихе. Вопрос, ожидающий разработки.

Фигурные стихотворения писались со знаками препинания и без них. Треугольник из книги Брюсова «Опыты»:

я
еле
качая
веревки
в синели,
не различая
синих тонов

и милой головки,
летаю в просторе,
крылатый, как птица,
меж лиловых кустов,
но в заманчивом взоре,
знаю, блещет, алея, зарница!
и я счастлив ею без слов.

1028

Звезда из моей XVIII–й книги:

и
кто
придя
в твои
запретные
где не был до того никто
найдет безмолвные твои
и тайны света низведя
в тьмы безответные
родит тебе мечты
тот светлый ты
твоя звезда живая
твой гений двойника
его смиренно призывая
смутясь, молись издалека,
а ты, а ты, вечерняя звезда,
тебе туда
глядеть,
где я
где
я

Приведенные фигуры были написаны по старой орфографии (твердый знак, входящий в счет букв.).

Есть фигуры в моей VI–й книге.

Исчезновение фигурных стихотворений из европейской литературы последнего столетия вполне объяснимо разобщенностью искусств. Фигуры и подобные им явления, в частности и твердые формы, процветают тогда, когда поэт в личности своей совмещает разнородные дарования, когда он в широком смысле слова артист, а не узкий специалист в одной области. (См. Эпомонион).

И. Рукавишников.

ФЛЕКСИЯ ОСНОВ (лат. «сгибание»). Изменение звуков основы (см.), имеющее формальное значение, т.–е. служащее для образования

грамматических форм. Ф. О. может образовывать формы сама по себе, без помощи других формальных признаков, как, напр., в семитских языках, ср. арабск. **kataba** «он написал», **utibarni** «он был написан», в немецк. единств. ч. **Tochter** «дочь», множ. **Tochter** «дочери», русск. прош. вр. пёк, инфин. печь, или только вместе с другими формальными признаками, какими являются гл. о. аффиксы, ср. в русск. яз. изменение *о* в *а* в глагольных основах в образованиях многократного или несовершенного вида с суффиксами *–ыва–, –ива–:* но*с*ит—на*ш*ивает, зараб*о*тать—зараб*а*тывать, немецк. образование множ. ч. существительных с **Umlaut'ом** и суффиксом множ. ч.

1029

–е или *er*: Haus–Hauser, Hand–Hande и др. В индоевропейских языках Ф. О. получилась, если не во всех, то в большинстве случаев вследствие фонетического изменения (см.) звуков основы, почему–нибудь совпавшего с определенной группой грамматических фактов; впоследствии новый звуковой вид основы мог ассоциироваться в сознании говорящих с той формой, в которой он явился первоначально фонетически. Так, в русском яз. ударяемое *о* во множ. ч. таких слов, как н*о*ги, с*ёл*а (в 1–м случае старое, а во 2–м из *е* перед твердыми) стало сознаваться, как формальный признак множеств. ч., отличающий его от единств. ч., имеющего в основе другой, неударяемый гласный звук, а потому явилось и там, где его сперва не было: польта (ед. пальто), гнёзда (здесь старое *п*, которое фонетически не изменялось в *о*), народн. пётна (ед. пятно). В немецк. **Umlaut** (изменение *а, о, и* в **а, о, u**) во множ. ч. явился первоначально фонетически вследствие положения гласных перед согласными, смягчившимися некогда перед ***i*** в окончании множ. ч.

ФЛЕКСИЯ СЛОВ. Последний суффикс или окончание собств. синтаксических форм словоизмения. Сюда в русском яз. относятся: а) надежные окончания существительных и прилагательных, с их различиями в числе и роде, б) окончания мужеского, женского и среднего рода и множественного числа у прилагательных в предикативной форме и у глаголов в прошедшем времени и условном наклонении, в) личные окончания настоящего и будущего времени и повелительного наклонения. Последние суффиксы инфинитива (–ть), деепричастия (а, в, вши, чи) и наречия (о, и) не являются Ф., п. ч. формы инфинитива, деепричастия и наречия не принадлежат к формам словоизменения, а суффикс *л* в прош. врем. глаголов не Ф., п. ч. не является окончанием (последним суффиксом):

за ним следуют родовые окончания; отсутствие окончания в муж. р., являющееся само по себе формальным признаком, соотносительным с присутствием окончания в женском и среднем роде, не делает суффикса *л.* флексией.

Н. Д.
1030

ФЛЕКТИВНЫЕ ИЛИ ФЛЕКТИРУЮЩИЕ ЯЗЫКИ. Языки, образующие формы с помощью флексии основ (см.). Во Ф. Я. различают 1. языки по терминологии Фортунатова *собств. флективные*, в которых флексия основ является в формах, образуемых в то же время с помощью аффиксов и, следовательно, является формальным признаком только вместе с аффиксом; сюда принадлежат индоевропейские языки в лице своих древнейших или архаичных (какова, напр., б. ч. славянских языков) представителей; так, в русском *зарабатывать* формальным признаком несовершенного вида является флексия основы вместе с суффиксом *ыва–*; 2. языки, по терминологии Фортунатова *агглютинативно–флективные*, в которых флексия основы образует формы независимо от аффиксов; при этом могут быть формы, образованные с помощью одной флексии основы без аффикса, как в арабск. **qitl** (**q** — особый вид звука к) «враг, убийца», **qutl** «смертный» (ср. **qatala** «он убил», **qutila** «он был убит», **qatlun** «убийство»), а в формах, образованных с помощью и флексии основы и аффиксов (т. к. в формах, образованных с помощью аффиксов, необходимо присутствует и флексия основы), и флексия основы и аффиксы имеют свое особое формальное значение.

Н. Д.

ФОНЕМА. Термин, употребляемый некоторыми учеными, м. пр. Бодуэном–де–Куртенэ и др., в значении представления звука речи, как психического эквивалента произносимого звука. Введение этого термина мотивируется м. пр. следующими соображениями: 1. Звуки речи являются в произносимой речи; воспроизведение одного и того же звука в одних и тех же словах в речи предполагает существование в психике говорящего определенного представления звука, которое и является действительным фактом языка, между тем как звуки речи сами по себе составляют достояние акустики, физиологии и антропологии. 2. Одному и тому же представлению звука (одной и той же Ф.) в произносимой речи могут соответствовать различные звуки, меняющиеся в зависимости от говорящего и от различных условий речи; так, для французского языкового

сознания с представлением о звуке *p* могут на самом деле связываться различные звуки, не только различные виды *p*, но и задненёбный фрикативный звук *x*, тогда как для немецкого или русского языкового сознания это — две разные Ф.; кроме того, звук, соответствующий известной Ф., может даже при случае оставаться непроизнесенным. Представляя некоторые удобства в тех случаях, когда приходится иметь дело с психическими факторами звуковых явлений, понятие Ф. неприменимо к явлениям в области звуков, вызванным акустическими и физиологическими причинами.

Н. Д.

ФОНЕТИКА (греч.). Учение о звуковом составе отдельных языков и о фонетических изменениях (см.) звуков в истории этих языков. Ф. является наиболее разработанным отделом науки о языке. *Литература.* По сравнительной Ф. индо–европейских языков см. Сравнительное языковедение. По Ф. нынешнего русского языка: 1) Радован Кошутић. Граматика руског језика. 1. Гласови. 1. Општи део. Петрогр. 1920 (на сербском яз.); 2) В. Чернышов. Законы и правила русского произношения. 3 изд. Петрогр. 1915 (элементарное руководство), а также соответствующие отделы в общих руководствах В. А. Богородицкого, В. К. Поржезинского, А. И. Томсона, Д. Н. Ушакова (см. Д. Н. Ушаков. Краткое введение в науку о языке, список пособий). Многими учеными термин Ф. применяется также к акустике и физиологии звуков речи (см.). См. также *Экспериментальная* Ф.

Н. Д.

ФОНЕТИЧЕСКАЯ ТРАНСКРИПЦИЯ. Способ записи устной речи, имеющий целью возможно более точную передачу произношения. Т. к. обычное письмо не преследует этой цели, то Ф. Т. отступает от правописания во всех случаях, когда правописание не соответствует произношению, наприм., слова *вода, дуб, того* в московском произношении в Ф. Т. могут быть переданы в виде: вада, дуп, таво. Кроме того, Ф. Т. пользуется для передачи звуков или их оттенков, для которых не хватает букв обычной азбуки, или которые в обычном письме передаются не

совсем точно, буквами других алфавитов, буквами, специально придуманными для этой цели, и диакритическими значками (см.). Образцы Ф. Т. текста на литературном русском яз. см. Д. Н. Ушаков. Краткое введение в науку о языке, § 57; В. И. Чернышов. Законы и правила русского произношения; Н. Н. Дурново и Д. Н. Ушаков. Хрестоматия по великорусской диалектологии, М. 1910, Приложение; Олаф Брок. Очерк физиологии славянской речи, Петрогр. 1910, приложение.

ФОНЕТИЧЕСКИЕ ИЗМЕНЕНИЯ. Такие изменения звуков, которые не зависят от значения слов, а происходят в звуках или самих по себе, независимо от их положения в речи, или под влиянием этого положения, напр., в зависимости от соседних звуков или от положения под ударением или без ударения. Так, в русском *рука* звук *у* получился некогда из обще–славянского *о* носового вследствие изменения всякого *о* носового в русском яз. в *у* (ср. польск. **reka** «рука»); в литературном и южно–великорусском произношении слова *вода* со звуком *а* в 1–м слоге это *а* получилось благодаря изменению всякого старого *о* перед ударением в *а*; в слове *свадьба д* мягкое получилось из *т* мягкого (ср. сватать) благодаря тому, что все глухие согласные перед звонкими изменились в звонкие. Ф. И. противополагаются изменениям *нефонетическим* или по аналогии (см.). См. также Фонетический закон.

Н. Д.

ФОНЕТИЧЕСКИЙ ЗАКОН, или *звуковой закон*. Правило, определяющее условия, время и распространенность того или другого фонетического изменения (см.) или группы однородных фонетических изменений в каком–либо языке. Т. к. фонетические изменения не стоят в зависимости от значения тех слов, в которых они наблюдаются, то ясно, что при наличии одинаковых фонетических условий в одном и том же говоре и

в одно и то же время мы должны ждать и одинаковых фонетических изменений, т.–е., что Ф. З., если он формулирован верно, не допускает исключений, распространяясь в данную эпоху и в данном говоре на все слова, представляющие

1033

те же фонетические условия. Например, общеславянское *о* носовое в русском яз. во всех словах, где было, изменилось в *у*, предударное *о* старое в русском литературном произношении во всех словах изменилось в *а* и т. д. Если в действительности мы часто наблюдаем кажущиеся исключения из того или другого Ф. З., то это объясняется 1. или действием аналогии: идёте с *о* (буква ё) вм. *е* — по аналогии с идём, где *о* (буква **ёt** фонетически перед твердым звуком; 2. или действием другого Ф. З., ср. старо–славянские *суси* «сухие» и *сушити* со звуками *с* и *ш* перед *и* из *х* в силу действия разных фонетических законов; 3. или заимствованием из другого языка или говора того же языка: в русских словах *небо, крест е* перед твердыми не перешло в *о* (ё), п. ч. это — церковно–славянские слова (ср. *нёбо* в другом значении и народное *хрёст*), слова *тёща* и *лепёшка* с одной стороны и *лещ* и *головешка* с другой взяты из разных русских говоров. При этом надо заметить, что все факты, противоречащие тому или другому Ф. З. какого–либо языка, могут явиться лишь после прекращения действия этого закона (в приведенных примерах — после прекращения действия Ф. З. об изменении *е* в *о* перед твердыми).

Н. Д.

ФОРМА (и содержание). Вопрос о том, что является в произведении искусства его формой и что — его содержанием, составляет основную проблему эстетики; в отношении же поэзии (искусства слова) — основную проблему поэтики (см. Поэтика). Несмотря на обилие накопившегося вокруг этого вопроса научного материала, приходится сказать, что от бесспорного и отчетливого его разрешения мы еще далеки; как на основную причину этого, можно указать на то, что данный вопрос неотделим от целого ряда сложных философских проблем, еще неразрешенных (они относятся, главным образом, к области теории познания).

Та упрощенная трактовка вопроса, с которой мы сталкиваемся в школьном преподавании, в популярной литературе, основана на ряде недоразумений и прямых искажений.

1034

Очертим вкратце основные из возможных здесь точек зрения.

Мы имеем две основные позиции: защитников содержания и защитников формы. Начнем с первой. Для примера выберем произведение, в котором содержание подчеркнуто, иногда даже комментировано в особом предисловии или послесловии: басню; возьмем басню Крылова «Листы и корни». «Расскажите мне содержание этой басни», — говорит учитель ученику. Ученик рассказывает, как «в прекрасный летний день» листы дерева, шепчась с ветрами, хвалились своей густотой, зеленостью, тем, что они укрывают пастуха от зноя и т. п. — и как корни дерева, вмешавшись в беседу, умерили их похвальбу указанием на то, что это они, корни, питают листья, а иссохни они — погибнут и листья, и само дерево. Но то, что рассказал ученик, конечно, не есть содержание басни: если бы содержание поэтического произведения совпадало бы с тем, что изображено (события, переживания и т. д.), то даже слабое произведение, но изображающее значительные события, нам пришлось бы признать более содержательным, чем произведение высокохудожественное, но рисующее перед нами события житейски малозначительные: с этой точки зрения роман Вербицкой «Дух времени», где описано восстание 1905 г., оказался бы несравненно содержательнее «Мертвых душ» или тем более какой–нибудь чеховской миниатюры. То, что рассказал ученик, есть не содержание, а только фабула басни. Содержанием же ее приходится признать выраженную в ней «главную мысль», «идею»; идея — вот что определяет «содержательность», «значительность» произведения. Но и эта, широко–распространенная точка зрения наталкивается на непреодолимые затруднения. Ибо ответить на вопрос: какова идея басни «Листы и корни»? — оказывается невозможным.

Еще на школьной скамье нам разъяснили, что «листы» — это дворяне–помещики, а «корни» — крепостные крестьяне; отсюда идея: «дворяне–помещики обязаны своим благосостоянием и культурными достижениями труду своих крепостных крестьян». Но эта «идея»

1035

получилась только оттого, что мы приложили образы басни к истолкованию явлений русской действительности, скажем, конца 18 и начала 19 века. Приложим мы те же образы к истолкованию иного круга явлений и идея получится другая. Напр., если я стану на точку зрения не исследователя русской истории, а социолога–марксиста, то идея басни для меня расширится и существенно видоизменится: ибо под «листы» я могу подставить «идеологическую надстройку», а под «корни» — «экономический фундамент». Если я естествоиспытатель, то под «листы» я

могу подставить мир человека, а под «корни» — мир природы. Если я психолог, то под «листы» я могу подставить царство сознательной душевной жизни, под «корни» — царство бессознательного. То же, если я языковед, историк искусства, теоретик военного дела и т. д. Сколько точек зрения — столько и идей. Выражаясь в терминах Потебни: образ неподвижен, значение подвижно, изменчиво. Говорить об единой абстрактно–закрепимой идее поэтического произведение нельзя (это обстоятельно показано, но ошибочно истолковано, — Потебней и его школой, во главе с Овсянико–Куликовским). Какую именно «идею» хотел в данной басне выразить сам *Крылов*, для нас не существенно.

Итак, перед нами — неподвижный образ, поставленный как радуга; сквозь него — его не затрагивая и не определяя — рушится водопад «идей». Что же такое образ? Это — форма, именно внутренняя форма (по определению Потебни); к ней относимы в поэтическом произведении изображаемые события, характеристики, описания — весь, так сказать, его внутренний слой.

К форме внешней относимы, с точки зрения Потебни, сторона ритмическая и собственно–звуковая. Таким образом, поэтическое произведение оказывается — насквозь формой. Это подчеркивает то течение в современном литературоведении, которое можно назвать формалистическим (см. Формальная школа). Оно устремляет свое внимание именно на форму поэтического произведения, которую рассматривает, как совокупность художественных приемов. Понятие

приема вообще выдвигается ею на первое место. В наиболее резкой форме выражена эта точка зрения у Виктора Шкловского в его книжке о Розанове: «Литературное произведение есть чистая форма... Содержание (душа сюда же) литературного произведения равно сумме его стилистических приемов» (стр. 4, 8). Но и эта точка зрения не выдерживает критики: художественную форму всегда характеризует некоторое внутреннее единство и целесообразность, некая органическая целостность структуры; понятие приема является производным от этого понятия целостности и теряет смысл, будучи взятым вне его. Между тем принцип этой целостности не может быть заключен в самих выбранных поэтом приемах, ибо он есть то, что обусловило самый этот выбор и, след., предшествует ему, как некое задание, цель или — содержание, по уже понятое не как абстрактная формула, а как конкретно–организующий смысловой импульс. Однако,

проблема вскрытия *этого* импульса настолько сложна, да и далека от разрешения, что на сказанном можно остановиться.

Мы видим, что без понятия содержания обойтись невозможно, но видим также, что пока оно понимается, как абстрактно–неподвижная, рассудочная формула, оно не является содержанием, подлинно тем содержанием, которое конкретно влито в форму и неотделимо от нее.

Если где и можно искать разрешения проблемы содержания, то, по нашему мнению, лишь в более глубоком исследовании природы мира творческого мышления. Из литературы вопроса укажем на труды Потебни, Овсянико–Куликовского, на сборники «Вопросы теории и психологии творчества» (под ред. Лезина), на работы представителей формальной школы (см. Форм. школа), наконец, на общеэстетические исследования.

М. Столяров.

ФОРМА (ГРАММАТИЧЕСКАЯ). Звуковое выражение отношения между понятиями, выраженными словами. Формы могут иметь как отдельные слова, обозначающие те понятия, отношение между которыми выражено формой, так и целые словосочетания (см.),

заключающие такие слова. Т. о. в звуковой стороне отдельного слова, имеющего Ф., должно быть обозначено 1. понятие, стоящее в известном отношении к другому понятию, выраженному другим словом, и 2. самое отношение этого понятия к другому; т.–е. значение такого слова как бы составляется из двух значений — вещественного или основного (основное понятие) и формального, т.–е. вносимого Ф–ой (отношение), и этим двум значениям соответствуют разные звуковые принадлежности слова, носящие вещественное и формальное значение, а именно — основная звуковая принадлежность слова и формальная звуковая принадлежность слова; т.–е. слово, имеющее Ф., как бы распадается на основную и формальную принадлежности или звуковые принадлежности слова с основным и формальным значениями. Поэтому Фортунатов определяет грамматическую Ф. отдельных слов, как «способность отдельных слов выделять из себя для сознания говорящих формальную и основную принадлежность слова», или — распадаться в сознании говорящих на основную и формальную принадлежности слова. При этом, основная и формальная принадлежности могут выделяться в отдельном слове, и т. о. самое слово может сознаваться, как имеющее Ф., только в том случае, если та же основная принадлежность с тем же значением имеется и в других словах с другими формальными принадлежностями, и та же формальная

принадлежность с тем же формальным значением имеется и в других словах с другими основными принадлежностями. Так, русское *рука* распадается в нашем сознании на основу (см.) *рук–* и суффикс (см.) *–а* только потому, что та же основа с тем же значением имеется и в словах *руку, рукой, безрукий* и др., и тот же суффикс *–а* с тем же значением именит. пад. единств. ч. существительного женск. р. — в словах *нога, вода, река* и др.; слово же *пожар* не распадается на приставку *по–* и основу *–жар* (хотя некогда и распадалось), п. ч. то значение, которое мы могли бы связывать с этой основой, если *по–* рассматривать, как ту же приставку, какая является в словах: поток, поход,

постой, поклажа и пр., не тожественно со значением основы *жар–* в таких словах, как жар, жаркий, жара и др. По отношениям, обозначаемым Ф–ми отдельных слов и Ф–ми словосочетаний, их делят на Ф. *синтаксические* (см.) и *несинтаксические*, причем Ф. отдельных слов могут быть как синтаксическими, так и несинтаксическими, а Ф. словосочетаний — только синтаксическими. Кроме того Ф. отдельных слов по их соотношениям между собою делят на Ф. *словоизменения* (см.) и Ф. *словообразования* (см.). Способами образования Ф. отдельных слов являются образования их при помощи а) *аффиксов* (см.), б) *флексии основы* (см.), в) *удвоения* или *повторения основы* и д) *основосложения*. Удвоение основы, как формальная принадлежность слова, может быть полным и неполным; последнее было, наприм., в древне–греч. образованиях т. н. перфективного вида глаголов: λελοιπα «оставил», τετροφα «выкормил» при наст. вр. λειπω «оставляю», τρετω «кормлю». При помощи Ф. основосложения образуются т. н. *непростые слова*, состоящие из двух и более основ: водовоз, голубоглазый, путешествовать и пр.; нем. **Augenblick**, **hochwohlgeboren** и пр. (в немецк. яз. такие образования особенно часты). Основной принадлежностью таких слов являются все основы, входящие в их состав, а формальной — порядок основ (*меднокрасный* — «красный, как медь»; при обратном порядке основ слово *красномедный* могло бы значить только «из красной меди»), место ударения (ср. греч. ανδροφθορος «мужеубийца» и ανδροφθορος αιμα «кровь убитого мужчины») и звуки, вставляемые между основами (паро*х*од, зем*л*емер). О Ф. словосочетаний см. *Синтаксические* Ф.

Н. Д.

ФОРМАЛЬНАЯ ГРАММАТИКА. Грамматика, последовательно проводящая принцип изучения только форм языка и исключающая из

своего состава все явления, не обозначенные формами языка. Ф. Г. противополагается т. н. *логической* (название неточное) грамматике, т.–е. такой, в которой грамматические факты языка смешиваются с чисто логическими фактами, не обозначенными в формах языка. Таким смешением

1039

грамматических и логических фактов является, напр., классификация частей речи, заключающая рядом с грамматическими категориями, каковы существительное, прилагательное, глагол (выделяемый, впрочем, по другому принципу, чем существительное и прилагательное, и потому не соотносительный с ними), также и неграмматические — местоимение (см.) и числительное (см.), или встречающаяся нередко в традиционных грамматиках классификация членов предложения только по значениям (см. Дополнение, Обстоятельство, Определение). Т. к. в формах языка различаются две стороны — звуковая сторона и значение, то Ф. Г. должна изучать только те значения, которые обозначены теми или другими звуковыми средствами, и только те звуки и звуковые сочетания, с которыми связаны те или другие значения (фонетика, как учение о звуках языка независимо от значений, не входит в грамматику в тесном смысле слова). При этом возможен двоякий подход: от значений к звуковой стороне форм и от звуковой стороны форм к их значениям. Последний подход, как более простой и дающий возможность в большей степени оставаться в пределах изучения форм языка, чем первый, и применяется обычно в Ф. Г. Т. к. нередко при построении Ф. Г. составители обращают главное внимание на определение звуковой стороны грамматических форм, оставляя значения, вносимые этими формами, недостаточно выясненными, то в литературе по вопросам методики преподавания языка часто встречается неправильный взгляд на Ф. Г., как такую, которая изучает только внешнюю, звуковую сторону грамматических форм, независимо от их значений, и существуют даже попытки изложения Ф. Г. применительно к такому взгляду. Но такие попытки имеют так же мало общего с собств. Ф. Г., как и традиционные грамматики, смешивающие грамматические факты с неграмматическими. См. 1) А. М. Пешковский. Школьная и научная грамматика. Изд. 4, 1923, Петрогр.; 2) Русский язык в школе. Сборник... под редак. Д. Н. Ушакова; 3) Николай Дурново. Действительно ли есть противоречие между

1040

формальной грамматикой и логикой? Родной язык в школе. 1923, кн. 3.

Н. Д.

ФОРМАЛЬНАЯ ШКОЛА (в языковедении). Так наз. те представители науки о языке, которые понимают грамматику, как учение о формах языка, и потому находят возможным изучать в грамматике язык только со стороны форм. Понимание того, что такое форма, делит Ф. Ш., по крайней мере, на два совершенно противоположных лагеря. *Московская школа*, идущая за акад. Ф. Ф. Фортунатовым († 1914), к которой принадлежат акад. А. А. Шахматов († 1920), Поржезинский, Пешковский, Ушаков, Дурново, Петерсон и их ученики, рассматривает форму, как звуковое выражение известных значений (см. Форма грамматическая), и находит возможным изучать формы языка только, как совокупность звуковой стороны формы и значений, обращая внимание на психологические процессы, находящие себе звуковое выражение в формах языка. Другая группа, не представляющая единого целого, стремится изучать форму, как что–то, не связанное со значением (Будде, Державин и ряд учеников Будде). В стороне от них стоит *школа Потебни* (Овсянико–Куликовский, Ветухов и др.), придающая звуковой стороне формы меньшее значение, чем Московская школа, но тем не менее считающая формы языка единственным предметом изучения грамматики. Характерной особенностью этой школы является то, что главное внимание ее представителей обращено на изучение отношений, выражаемых формами сказуемости. Противники Ф. Ш., к которым принадлежат не только лица, научно не достаточно подготовленные, но и некоторые ученые (напр., Щерба и др.), нападая на Ф. Ш., по б. ч. плохо разбираются в различных течениях Ф. Ш., приписывая представителям московской школы то понимание формы, какое свойственно Будде, Державину и пр. Отчасти повод к этому дают и некоторые представители московской школы, которые, принципиально считая значение одним из основных компонентов формы,

в своих работах часто недостаточно учитывают его роль.

Н. Д.

ФОРМАЛЬНАЯ ШКОЛА. Этим названием принято обозначать молодую русскую школу литературоведов, имеющую своим органом издательство «Опояз» (О поэтическом языке); к ней принадлежат: Виктор Шкловский, Л. Якубинский, Е. Поливанов, О. Брик, Б. Эйхенбаум, В. Жирмунский, Ю. Тынянов и др. Близко к ним стоят некоторые исследователи лингвисты (Р. Якобсон). Представителями формального же

метода являются некоторые литературоведы, с вышеуказанной группой не связанные, напр., М. Петровский.

Основным признаком, роднящим между собой всех вышеназванных исследователей, является то исключительное и пристальное внимание, которое они уделяют вопросам поэтической формы, понятой, как совокупность или система художественных приемов, применяемых поэтом для создания выбранного им впечатления. Искусственность искусства слова — вот что, если можно так выразиться, подчеркивается и исследуется формальной школой. Для формалистов характерны такие заглавия статей и глав: «Как сделана Шинель» (Б. Эйхенбаум — в сб. «Поэтика»), «Как сделан Дон Кихот» (Викт. Шкловский — в книге «Развертывание сюжета»); для направления их внимания показательны такие фразы: «образ художественного произведения — всегда есть построение и игра... Художественное произведение есть всегда нечто сделанное, оформленное, придуманное — не только искусное, но и искусственное в хорошем смысле этого слова» (П. Эйхенбаум: «Как сделана Шинель»). Таким образом, центральным понятием поэтики является с этой точки зрения понятие приема. «Задача общей или теоретической поэтики — дать систематическое описание поэтических приемов» (В. Жирмунский: «Задачи поэтики», в № 1 журнала «Начала», стр. 63).

Работа молодой школы в этой области дала определенные и ценные плоды — в особенности если принять во внимание, как мало внимания уделяло русское литературоведение

вопросам поэтической формы, как таковым. Достаточно перечислить ряд названий, чтобы стало ясным разнообразие и свежесть тем, затронутых формалистами: «Валерий Брюсов и наследие Пушкина», «Развертывание сюжета», «Молодой Толстой», «Задачи поэтики», «Достоевский и Гоголь» (к теории пародии), «Розанов», «Тристрам Шенди Стерна и теория романа», «Мелодика стиха». И в разработку этих тем представители формального метода сумели внести много труда, находчивости, остроумия — что выдвинуло формальное течение на видное место в русском литературоведении.

Однако, приходится указать, что формалисты в своих работах недостаточно ясно оперируют самым понятием поэтической формы в его последних корнях, уходящих в проблемы общеэстетические. Ибо основное их понятие — прием — есть понятие *производное* от целостно–единого

задания произведения, его смыслового импульса, и приобретает *художественную значимость* лишь тогда, когда он рассматривается, как воплощение этого конкретно–индивидуального импульса «души» произведения. Между тем Шкловский пишет: «Содержание (душа сюда же) литературного произведения равно *сумме его стилистических приемов*» (Розанов, стр. 8). Такая постановка вопроса обессмысливает прием (эстетически) и превращает его в самодовлеющий факт «поэтического языка», т.–е. поэтику подменяет лингвистикой. Правда, некоторые представители формального метода смягчают точку зрения Шкловского, некоторые (как, например, В. Жирмунский и Б. Эйхенбаум) усматривают указанную подмену и пытаются освободиться от нее. Из работ, принадлежащих представителям формальной школы, укажем: «Сборники по теории поэтического языка» (Викт. Шкловский, Л. Якубинский, Е. Поливанов и др.); выпуски I и II. 1916 и 1917 г.; «Поэтика» (та же группа авторов), 1919 г.; Виктор Шкловский: «Воскрешение слова», 1914 г.; «Тристрам Шенди Стерна и теория романа», «Развертывание сюжета», «Розанов» (все — 1921 г.); В. Жирмунский: «Композиция лирических стихотворений», 1921 г.; «Задачи

поэтики» (в журн. «Начала», № 1, 1921 г.); «Валерий Брюсов и наследие Пушкина», 1922 г.; «Поэзия Александра Блока», 1922 г.; Ю. Тынянов: «Достоевский и Гоголь» (к теории пародии); Р. Якобсон: «Новейшая русская поэзия», 1921 г.; Б. Эйхенбаум: «Мелодика стиха»; М. Петровский: «Композиция новеллы у Мопассана» (в журн. «Начала», № 1); В. Виноградов: «Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос» (там же); Б. Эйхенбаум: «Молодой Толстой», 1922 г.; В. Виноградов: «Стиль «Двойника» («Достоевский», сборник под ред. А. С. Долинина, 1922 г.).

М. Столяров.

ФОРМАЛЬНОЕ ЗНАЧЕНИЕ. Значение, вносимое формой слова или словосочетания и указывающее на отношение основного значения слова к значениям других слов в данном словосочетании или независимо от него, или изменяющее значение слова по сравнению со значением других слов с тем же основным значением. Так, в словах *рука, руку* по сравнению их между собою Ф. З. будет значение именительного и винительного падежей, как изменяющее их значение при одном и том же их основном значении (название известной части человеческого тела); в словах *труба и трубач* Ф. З. — разное отношение обозначенных этими словами предметов к одному и тому же предмету (труба), как видоизменение одного и того же

основного значения. Ф. З. в формах слов и словосочетаний обозначается т. н. формальными принадлежностями этих слов и словосочетаний. См. *Форма (грамматическая).*

Н. Д.

ФРАЗА. См. Предложение и Сказ.

ФРАНЦУЗСКАЯ БАЛЛАДА (Баллада формы) — канонизированная поэтическая форма. Среди канонических форм Б. является не вполне откристаллизовавшейся (еще менее откристаллизовавшаяся канцона см.). Происхождение Б. итальянское. Во Франции достигает своего развития. Из поэтов, писавших Б., известны **Clement Marot, Rousseau, Voiture**, и др:

Обычно Б. имеет три строфы (станса, куплета) и **envoi** — обращение. Исследователи наблюдают наиболее

часто 8, 10, 12 стихов в строфе и приблизительно половину в **envoi**. Допустимы отступления. (В некоторых Балладах **Voiture'a envo** имеет такое же количество стихов, как и куплеты). Строгая форма Б. имеет на протяжении всей пьесы только две рифмы — А и В или А и А′ или В и В′, приняв за мужскую А и за женскую В, расположенные одинаково во всех куплетах. Расположение рифм в **envoi** такое же, как во второй части куплета. Последний стих куплетов и **envoi** одинаков (**refra** — повтор).

Пример:

Fameux auteur, de tous auteurs le coq.
Toi don l'esprit agréable et fertile
Des ratineurs a soâtenu le choc
Par un écrit dont sublime est le style,
Plus éloquent quo ne, fut feu Virgile,
Tu leur fais voir qu on' doit les mettre au croc
Quand tu combats, la victoire t'est hoc
. . . . . .

Envoi:

Grands jçavantas, nation incivile
Dont Capelin est seul ustencile,
Plus on ne voit ici de votre affroc,
François langage est os, le vòtr-argilte
Bon seulement pour ceux qui portent froc
Pour sui Damon, ils n'ont plus d'autre asyte!
Quand tu combats, la victoire t'est hoc.

В связи с расширением Баллады, а, следовательно, и увеличения строф ее, авторы столкнулись с трудностью, а отчасти и однообразием при

употреблении одной пары рифм. Отсюда понятно допущение третьей рифмы. В теории, при еще большем увеличении строф, возможно допущение четвертой и т. д. рифмы.

В русском стихосложении до сих пор форма Б. не вышла еще из стадии подражательности. Есть несколько опытов, данных группой русских символистов. Беру пример Баллады Мих. Кузьмина из книги Шульговского:

Казалось нам: одежда мая
Сквозные скрасила кусты,
И ветер, веток не ломая,
Слетит из синей высоты.
Проглянут пестрые цветы,
Засвищут иволги певучи,
Зачем же радость простоты
Темнится тенью темной тучи?
Деревья нежно разнимая,
Кто вышел к нам из темноты.
Его улыбка — речь немая,

1045

Движенья быстры и просты.
Куда от вольной красоты
Ведет он нас тропой колючей,
А дали из–красна желты
Темнятся тенью темной тучи.
Шесть дней идем, заря седьмая
Осветит дальние кресты, —
И вождь, — не слабая тесьма я. —
Сковались крепко он и ты.
И третья есть вы все — чисты,
Желанья нежны и не жгучи,
И лишь пройденные мосты
Темнятся тенью темной тучи.
О, вождь, мы слабы, как листы,
Веди нас на любые кручи!
Ведь только дни, что прожиты, —
Темнятся тенью темной тучи.

Известные мне Баллады в русской поэзии — все трехрифменные и, следовательно, взятые с образцов не канонических.

При трехрифменности по схемам русских поэтов, дававших опыты французской Баллады, на русском языке неизбежно получается между строфами стык (см.) однотипных, непарных рифм (м–м, ж–ж; а–а′ в–в′). Этого нежелательного явления те же авторы, как и вообще все поэты, серьезно работающие над стихом, во всех остальных случаях строфики явно избегают. Допущение ими этого стыка именно во Французской Балладе, и

только в ней, может быть объяснено или несоответствием русских и французских рифм в смысле лингвистической разницы между ж. и м., или тем, что за образцы были приняты недостаточно совершенные Баллады или, наконец, что русским авторам не попадались вовсе двухрифменные Баллады.

Можно писать и по русски Баллады о тремя и большим количеством рифм, если употреблять одни мужские или одни женские или даже дактилические рифмы, или же, употребляя женские и мужские, изобрести иную схему.

Даю пример моей двухрифменной Баллады.

Ищу тебя, как ищут клада,
Простой восторг простых времен.
Пусть по ложбинам мора, глада
Течет твой вещий красный сон.
Простейший мантры гулкий звон
Бьет из разрушенного града.
Из тысяч грустных похорон
Воскресни, древняя Баллада!
Пляши на трупах. Так и надо.
Для них, для нас один закон.

1046

Всегда, как в дни Алкивиада,
Борьба понятий и знамен.
Эй! Веселей вози, Харон.
Смотри! По лесу мчит Дриада.
Под звон мечты сквозь жизни сон
Вокресни, древняя Баллада.
Афины, Рим, Париж, Гренада,
Дни ваши — пища для ворон.
Но ваших песен — пальм громада
Переплела узоры крон.
Звучит, звучит тетрахордон,
Любви и мудрости ограда.
Благослови нас, Аполлон.
Воскресни, древняя Баллада!

Envoi:

Для вас, царицы без корон,
Поэтов, воинов услада;
Для вас, чей нимб то смоль, то лен,
Воскресни, древняя Баллада!

Ив. Рукавишников.

ФРИКАТИВНЫЕ СОГЛАСНЫЕ (от лат. **fricare** «тереть»). Согласные (см.) звуки, характерным признаком которых является немузыкальный шум, получающийся от трения выдыхаемого воздуха при неполном сближении органов речи. Ф. С. наз. также *длительными*, т. к. характерный для них шум может длиться произвольное время, т.–е. Ф. С., в противоположность взрывным (см.), можно тянуть, К Ф. С. в русском яз. принадлежат согласные звонкие (см.): *в, г* (то, какое произносится в немногих словах, как легок, мягок, когда и некот. др.), *ж, з, j* (в начале таких слов, как *елка, ель, юг, яма*) и глухие (см.) *с, ф, х, ш* твердые (см.) и мягкие (см.).

Н. Д.

ФУТУРИЗМ. Этот литературный термин взят от латинского слова **Futurum** — будущее. Футуристы называют иногда себя у нас в России «будетлянами». Футуризм, как устремление к будущему, противопоставляется *пассеизму* в литературе, устремлению к прошедшему. Футуристы бросают за борт тяжелый груз прошлого. Поэзии тоскливого воспоминания они противопоставляют поэзию *лихорадочного* устремления к будущему. Отстаивая футуристическое понимание жизни, футуристы с ненавистью обрушиваются против символистов, даже против таких мастеров, как Эдгар По, Бодлэр, Малярме и Верлэн, ибо они, по словам Маринетти, «плыли по реке времени, непрерывно обращая головы

назад, к отдаленному голубому источнику *Прошлого, к прежнему* небу, где цветет красота. Для них нет поэзии без тоски, без вызывания почивших времен, без исторического и легендарного тумана». «Мечтательной голубизне, черной меланхолии и унылому минору футуристы противопоставляют огонь борьбы, энергию творчества и восторг кипящих юных сил. «Мы красные, мы любим красное, и с отблеском топок локомотивов на щеках, мы воспеваем торжество Машины, которую они (пассеисты) глупо ненавидели», — говорил в своей горячей речи основатель футуризма в Италии Маринетти.

Чтобы лучше разобраться в принципах этой литературной школы, появившейся одновременно в ряде стран, обратитесь к первоисточникам, прежде всего к манифестам итальянского футуриста Маринетти, которые были одновременно напечатаны и в книге Маринетти «Футуризм», и в книге Таставена «Футуризм» (на пути к новому символизму), тоже появившейся в 1914 году. Эти манифесты не только характеризуют воинственный национализм агтресивной молодой буржуазии Италии, колыбели фашизма, но и прекрасно выявляют основы футуристической

чувствительности, футуристического лиризма, футуристической поэтики, футуристически–новаторской оригинальности.

Дети современного промышленного города с его машинами, электрификацией, с его динамизмом восстали во имя будущего против поэзии прошлого, разбитой параличем и подагрой, против последних любовников луны, против «морализма, фетишизма и всех оппортунистских и утилитарных пошлостей».

С юношеской беззаветной отвагой и безудержной жизнерадостностью итальянские футуристы «слезам красоты, нежно склоняющейся над могилами, противопоставили резкий профиль пилота, шоффера, авиатора».

Героем футуризма явился новый человек с ненасытным «Я», новый буржуа, охваченный воинствующим настроением, империалист до мозга костей, пропитанный атмосферой современного города.

1048

Новое мироощущение явилось содержанием поэзии итальянских футуристов, решивших порвать с прошлым Италии, которая стала музеем и усыпальницей былой красоты.

«Красота быстроты» вот лозунг этих горячих урбанистов.

Форма поэзии футуристов была пропитана тем же урбанизмом, той же энергией автомобильной скорости.

«Ускорение жизни, которое теперь всюду почти обладает быстрым ритмом. Физическое, интеллектуальное и эмоциональное балансирование человека на натянутом канате скорости среди противоположных магнетизмов, многогранность одновременного сознания в одном чувстве мира» — вот что видит Маринетти в современности.

Поэта, захваченного динамизмом, уже не удовлетворяют синтаксис и лексикон предшествующей эпохи, когда не было ни автомобилей, ни телефонов, ни фонографов, ни кинематеграфов, ни аэропланов, ни электрических железных дорог, ни небоскребов, ни митрополитенов.

У поэта, исполненного нового чувства мира — беспроволочное воображение.

Под беспроволочным воображением Маринетти разумеет «абсолютную свободу образов или аналогий, выражаемых освобожденным словом, без проводов синтаксиса и без всяких знаков препинания».

Эту абсолютную свободу слов, без всякого условного порядка, он ставит в связь с лиризмом — очень редкою способностью опьяняться жизнью и опьянять собой.

Одаренный лиризмом сын современного города, попадает в зону повышенно напряженной жизни, бросает вам на нервы, волнуясь и спеша, все свои зрительные, слуховые и вкусовые ощущения по прихоти их безумного галопа и стремится лишь к передаче всех вибраций своего я.

Телеграфические слова, телеграфические обороты с пропуском глаголов, телеграфические образы служат средством выявить повышенное нервное настроение.

Непосредственную аналогию сменяет отдаленная аналогия между несходными, на вид противоположными вещами.

1049

Это усиливает быстроту и глубину действия, производимого образами. При головокружительной смене образов такая острота необходима.

Маринетти предлагает сравнивать фокстерьера не с маленькой породистой лошадью и даже не с телеграфным аппаратом Морзе, а с кипятком. «Только путем таких широких аналогий этот оркестровый, многокрасочный и полиморфный стиль может передать жизнь материи».

Разрушается синтаксис, вихрем проносятся слова на свободе. Начинается словотворчество, на место строгого метра выдвигается свободный стих, с вольными ритмами, буйное слово не укладывается на Прокрустово ложе прежней поэтики. Опыты Уитмана, Гриффина, Верхарна над свободным стихом широко используются футуристами.

В 1909 году появился первый манифест Маринетти, а уже с 1910 г. в России начинают появляться стихи петербургских эгофутуристов и московских кубофутуристов.

В Петербурге эгофутуристы в 1912 году сплачиваются вокруг издательства «Петербургский Глашатай», с Иваном Игнатьевым во главе. В группу входят: Д. Крючков, Игорь Северянин, К. Олимпов (Фофанов–сын), П. Широков, Рюрик Ивнев, Василиск Гнедов, Вадим Шершеневич.

Игорь Северянин, воспитавший свое дарование на произведениях Фофанова–отца, Лохвицкой, Бальмонта, и выпустивший с 1912 г. по 1914 г. 35 сборничков своих поэз, один из первых начал открывать словесные Америки, приспосабливая слова поэзии к запросам современного модернизированного города, одним из первых в России пустил в ход в 1911 году новое наименование — «Эгофутуризм».

Он становится на короткое время выразителем настроения буржуазных кругов, идолом мещанских салонов, и до отречения своего от эгофутуризма, действительно, «повсеградно поэкранен и повсесердно водворен» и даже после одной из анкет (конечно, таким анкетам грош цена) провозглашен королем поэтов.

1050

Первым членом символа веры петербургских эгофутуристов явилось преклонение перед началом эгоистическим. Целью эгопоэзии становится «всесильный эгоизм», «как единственно правильная жизненная интуиция».

Торжествующий эгоизм облекается в одежды аморализма. Темы города, города веселящегося, темы современного Вавилона, собирающего на пир Валтасара людей, прожигающих жизнь по формуле «а после нас хоть потоп».

Северянисты обогащают свой словарь новыми, порой удачными, словообразованиями, пуская в ход много иностранных словечек бульварного типа, весьма ходких в будуарах, на файфоклоках, на модных курортах, в кафе и салонах.

Но если стремительный, воинственный итальянский футуризм овеян шумами, движением, огнями города, то петербургский эгофутуризм опутан чарами демимонда, он в плену у шелеста шелковых юбок, он в угаре от будуарных ароматов.

Маринетти возвестил презрение к женщине, Игорь Северянин воспел демимонденку.

Свое «мороженое из сирени», «свои ананасы в шампанском» он разделил с веселыми спутницами на острова Любви.

Конечно, вся эта пудренная романтика слишком мало походила на буйный итальянский футуризм. Петербургские эгофутуристы: К. Олимпов, Широков, Шершеневич продолжали дело Иг. Северянина.

И вот против гладкой певучести напудренных, подведенных, шуршащих шолком поэз, восстали московские кубофутуристы. Будуарным, галантным «эгопшютистам» они противопоставили свою первобытность.

Еще с 1910 г. кубофутуристы объединяются вокруг братьев Бурлюков, в их группе выступают: талантливый Велемир Хлебников, Владимир Маяковский, этот неистовый Роланд улицы, и высокоодаренная, чуткая, влюбленная в природу Елена Гуро, к сожалению рано умершая. С ними же подвивается Крученых.

Кубофутуристы выступают на защиту слова, как такового, «слова выше смысла», «заумного слова».

По следам Маринетти они расшатывают

1051

русскую грамматику, они сочетание слов подменяют сочетанием звуков. Они уверяют, что «для изображения головокружительной современной жизни и еще более стремительной будущей — надо по новому сочетать слова». И вот они пропускают глаголы, предлоги, прилагательные. Они усваивают телеграфный стиль, они уверяют себя, что, чем больше беспорядка внести в построение речи и предложений, тем лучше.

Если петербургские эгофутуристы блистали лексиконом пышных французских и немецких демимонденских слов, то московские кубофутуристы Велемир Хлебников и Крученых вместо слова «морг» выдвинули слово «трупарня», вместо слова «университет» — слово «всеучбище» и т. д. «Зачем заимствовать у безъязыких немцев, когда есть великолепное слово» — восклицают кубофутуристы, возненавидевшие «оскопленное» слово. Парфюмерный лексикон Северянина заменился «Рявом» Велемира Хлебникова. Цель кубофутуристов «подчеркнуть *важное значение всех резкостей, несогласив* (диссонансов), и *чисто первобытной грубости*», заменить *сладко*гласие *горько*гласием или злогласом.

Самая инструментовка стиха у них ничего общего не имеет с инструментовкой петербургских эгофутуристов, задававших поэзоконцерты в музыкальном стиле К. Бальмонта, Фофанова (отца), Мирры Лохвицкой.

«У писателей до нас» — пишет Крученых в книжке «Слово как таковое» — «инструментовка была совсем иная, например:

По небу полуночи Ангел летел
И тихую песню он пел и т. д...

Здесь окраску дает бескровное пе... пе... Как картина, писаная киселем и молоком, нас не удовлетворяют и стихи, построенные на

па–па–па
пи–пи–пи
ти–ти–ти.

Здоровый человек такой пищей лишь расстроит желудок. Мы дали образец другого звука и словосочетания:

Дыр–бул–щыр
убещур
скум

вы–ско–бу
р *л* э з.

1052

(Кстати, в этом пятистишии больше русского национального, чем во всей поэзии Пушкина).

Не безголосая томная сливочная тянучка поэзии (пасьянс... пастила...), а грозная *баячь*...» (9).

Кубофутуристы разрабатывают свой «заумный язык». В особенности много сделал в области «рече–творчества» В. Хлебников в своих книгах «Ряв» и «Сборник стихов» (1907—1914 г.), «Зангези». Талантливый поэт умер в 1922 г. Хлебников, по словам В. Маяковского: «Создал целую «периодическую систему слова». Беря слово с неразвитыми неведомыми формами, сопоставляя его со словом развитым, он доказывал необходимость и неизбежность появления новых слов». В декларации «заумного языка» в сборнике «Заумники» (1922) А. Крученых писал: «Мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, поэтому художник волен выражаться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален) «языком, не имеющим определенного значения (не застывшим) *заумным*» (стр. 12).

Если Крученых дальше своего «дыр–бул–щыр»'а не пошел, весьма ловко прикрывая свою бесталантность гениальным набором звуков, зато талантливый Владимир Маяковский создал, действительно, поэзию города улицы, площади, показал себя смелым мастером слова, искусным новатором и властным нарушителем грамматических правил, показал себя поэтом уличного движения, уличного пейзажа, создателем нового стиля и оказал огромное влияние на молодежь, особенно, на Шершеневича и Мариенгофа.

Буйный озорник, ненавистник сытого, самодовольного мещанина, заклятый враг слащавых нежностей, дешевой напомаженности и подведенной красивости, он в своей острой и злой поэме–сатире «Братья писатели» бросил слова нового уличного поэта:

Господа поэты
неужели не наскучили
пажи,
дворцы,
любовь,
сирени куст вам?
Если
такие, как вы,

творцы —
мне наплевать на всякое искусство.
Лучше лавочку открою.
Пойду на биржу.
Тугими бумажниками растопырю бока.
Пьяной песней
душу выржу
в кабинете кабака
(стр. 100, сборник «Все»).

Напудренного, лакированного Иг. Северянина он бьет в лицо наотмашь кастетом грубых слов:

Из сигарного дыма
ликерною рюмкой,
вытягивалось пропитое лицо Северянина.
Как вы смеете называться поэтом
и серенький чирикать как перепел.
Сегодня
надо
кастетом
кроиться миру в черепе!
Вы —
обеспокоенные мыслью одной —
«Изящно пляшу ли»,
смотрите, как развлекаюсь
я —
площадной
сутенер и карточный шулер.
От вас,
которые влюбленностью мокли,
от которых
в столетия слеза лилась,
уйду я,
солнце моноклем
вставлю в широко растопыренный глаз.
(Облако в штанах, сборник «Все», стр. 81).

Это был поистине уличный поэт, с трубной глоткой, вооруженный кастетом и настоящей силой кулачного борца. От его поэзии пахнуло эпохой возрождения с ее яркой грубостью нравов, яркой одаренностью, с ее художниками, переходящими от шпаги к кисти и от кисти к шпаге. В одном лице сочетались и разбойник с большой дороги, и поэт шумной столичной улицы. Этому бойцу, выросшему на стихах и ритмах Уитмана, сродни душа города.

За гам

и жуть
взглянуть
отрадно глазу.

Не бутафорию города вы чувствуете в его острой, колющей, гиперболической, грубой, воющей поэзии, эта бутафория досталась бесчисленным игрушечным поэтикам, которым суждено все «перенимать»

и ничего не переживать...

Протестуя и возмущаясь против площадных слов, бьющих в душу, вы видите в его поэзии трагическое лицо города, искаженное гримасой боли. За паясничаньем и богохульством вы услышите муку городского поэта, у которого из воющей глотки вырываются не слова — «судороги, слипшиеся комом». Помяловщиной, бурсой, величайшим ожесточением повеяло от словесного бунта Маяковского, которому тоже надоело «подчищенное человечество», тоже хочется крикнуть свое — «полюбуйтесь».

Как Максиму Горькому, ему надоели мизерные люди с мертворожденными сердцами. За озорством, звериным воем, заглушающим шумы города, со скрежетом зубовным вырвались слова:

стекая ненужной слезою
с небритой щеки площадей,
я
быть может
последний поэт.

Этот горластый уличный паяц кричит свое «Нате» мещанской толпе, кричит па вею площадь.

А если сегодня мне, грубому гунну,
Кривляться перед вами не захочется — и вот
Я захохочу и радостно плюну, плюну
В лицо вам
Я — бесценных слов транжир и мот.
(«*Нате*»).

Преодолейте грубую форму, вслушайтесь в слова, заглушенные криком самого поэта, и тогда вы вдруг поймете и почувствуете трагическую красоту бьющих по сердцу стихов: «Скрипка и немножко нервно», «Послушайте», «Хорошее отношение к лошадям», «Война и мир».

Неожиданные, необычные, дикие, грубые, плакатные образы обрушиваются на вас, возмущая вас, и овладевают вами. А поэт играет свой «ноктюрн на флейте водосточных труб», он мчится с вами в трамвае, и

кричит вам, но не на ухо, а в ухо: «фокусник рельсы тянет из пасти трамвая», «улица провалилась, как нос сифилитика», «лебеди шей колокольных гнутся в силках проводов», «Лысый фонарь сладострастно снимает с улицы черный чулок», «ветер колючий трубе вырывает дымчатой шерсти клок».

1055

Вы вдумываетесь в образы и вы начинаете понимать мастерское кубофутуристическое изображение городской жизни, городского пейзажа, прекрасного в движении, в смене линий, красок, пересекающихся плоскостей, звуков, теней, в дрожании улиц. Поэт городских ноктюрнов, «царь ламп», поэт с душой «натянутой, как нервы проводов», с гордостью возвещает пронзительно, как сирена:

Я вам открою
словами
простыми, *как мычанье*
наши новые души
гудящие,
как фонарные дуги.

Одинокий уличный поэт, готовый порой броситься на рельсы под паровоз, уличный поэт, считающий порой людей лишь бубенцами на колпаке у бога, уличный паяц, непонятый и оплеванный тупой толпой и признающийся вам: «я не знаю, плевок — обида или нет», жаждет светлого праздника в жизни людей и пишет в 1915 году пророческие строки:

Я
обсмеянный у сегодняшнего племени,
Как длинный
скабрезный анекдот,
вижу идущего через горы времени,
Которого не видит никто.
Где глаз людей обрывается куцо
Главой голодных орд
в терновом венце революций
грядет шестнадцатый год.

И когда пришли 16, а за ним 17—18—19—20 годы, чреватые восторгом и мукой, как столетия, паяц нашел на площадях новую толпу, ринулся не на рельсы головой в ужасе одиночества, а бросился сердцем в толпу и грянул свой левый марш, грубый, дикий, мощный и властный, покрывающий рев толпы.

Русский футуризм начал шоколадным Северяниным, кончил неистово ревущим Владимиром Маяковским, который за десять лет успел перешагнуть через себя прежнего, одинокого.

Этот русский Маринетти стал трубным гласом народившегося коллектива. В его устах гипербола стала рупором.

После октябрьской революции Игорь Северянин и петербургские северянисты отошли от современности. Вадим Шершеневич

1056

явился одним из основателей новой школы, выступившей под флагом имажинизма для того, чтобы отойти и от нее в 1922 г. Владимир Маяковский стал коммунистом футуристом. Коммунисты–футуристы первые пришли в советскую печать после октябрьской революции. Они стали «ком–футами», они приняли коммунизм в содержание своей поэзии, они оказали несомненное влияние на некоторых из пролетарских поэтов (Филипченко, Александровский, Карганов, Доронин, Садофьев). В особенности большое влияние оказывал Владимир Маяковский. Дальневосточные поэты в особенности обнаружили тяготение к футуризму, благодаря влиянию поэтов Асеева и Третьякова. Журнал «Творчество» на Дальнем Востоке стал органом революционных футуристов. Несмотря на то, что ком–футы торжественно в своих манифестах возвещали о своей революционности, в советской прессе после 20 года все резче и резче выступают против футуризма. Основатель пролеткульта, ныне покойный Ф. И. Калинин, в «Пролетарской Культуре писал в статье «О футуризме»: «Это есть социальное явление капиталистического строя, идеология, дошедшая до пределов своего конечного развития. Это предсмертное метание буржуазного духа, предчувствие гибели».

В сущности мы присутствуем при распаде футуризма, который был связан с крайним индивидуализмом воинствующих, имажинистически настроенных слоев буржуазии. Как школа, футуризм сыграл в России положительную роль, несколько выявил на первый план современную динамику и новые ритмы в связи с подчеркиванием характерных черт урбанизма. Эти черты легли в основу пролетарской поэзии. Эксцессы заумников, свидетельствовавшие о распаде личности, о распаде слова, как средства общения, будут отброшены литературой, тесно связанной с коллективом.

ЛИТЕРАТУРА.

Маринетти. 1) Футуризм, изд. «Прометея», 1914 г. 241 стр. Петербург.

1057

2) Футуристы. Изд. Северн. Дни. Москва. 1916 г. Стр. 203. *Футуристы.* Первый журнал русских футуристов, № 1—2. Москва. 1914 г. Стр. 157.

А. Крученых. 1) Фактура слова. Стр. 24. Изд. Маф. Москва. 1923 г. 2) Сдвигология русского стиха. Стр. 48. Маф. Москва. 1923 г. 3) Апокалипсис в русской литературе. Стр. 48. Изд. Маф в Москве. 1923 г. *Закроневский.* Рыцари безумия (футуристы). Изд. Идзиковского. Киев. 1914 г. Стр. 163. *Г. Таставен.* Футуризм (на пути к новому символизму с прилож. футур. манифеста Маринетти). Изд. «Ирис». Москва. 1914 г., 32 стр. *В. Брюсов.* Здравого смысла тартарары (диалог о футуризме). Русская Мысль. 1914 г. III. *В. Львов–Рогачевский.* «Современник». Символисты и наследники их. 1913 г. Кн. VI—II. *К. Чуковский.* «Футуристы Петрг.». «Полярная Звезда». Стр. 94. 1922 г. *Шапиpштейн–Лерс.* Общественный смысл русского литературного футуризма (неонародничество русской литературы XX века), Предисловие А. В. Луначарского. Изд. Миронова. Москва. Стр. 80. 1923 г. *Владимир Маяковский.* «В. В. Хлебников». Некролог. «Красная Новь» литерат.–худ. журнал июль—август 1922 г. *А. Якобсон.* Новейшая русская поэзия. 1921 г. Прага. Стр. 68. *Критика* о творчестве *Игоря Северянина.* Статьи Брандта, Брюсова, Боброва. Изд. Пашукяниса, с прилож. портрета и автобиографии. Москва. 1916 г. Стр. 159. *Василий Каменский.* Его — Моя биография великого футуриста. Книгоиздательство Китоврас. Москва. 1918 г. Стр. 228. *Книги* Игоря Северянина, Велемира Хлебникова, Владимира Маяковского, А. Крученых, Елены Гуро, Василия Каменского, Асеева и др. Важнейшие *сборники: Садок Судей* I–й, II–й. Изд. Журавль. Москва. 1913 г. *Пощечина общественному вкусу.* Изд. Кузьмина. Стр. 112. Москва. 1913 г. *Поэтика* Футуристов: *Виктор Шкловский.* Воскрешение слова. Петрг. 1914 г. *Поэтика.* Сборник по теории поэзии языка. 1919 г. Петроград. Журнал «Леф». кн. I, II изд. Госуд. изд. 1923 г.

В. Львов–Рогачевский.

1058

Х

ХАРАКТЕРИСТИКА (Χαράσσω— черчу). Выбор из многообразия признаков, которые несет от каждого предмета или явления окружающей нас действительности наше восприятие, самого существенного, определяющего, характерного — принадлежит к числу основных деятельностей человеческого интеллекта. Только благодаря возможности такого выбора и достигаемой им экономии мысли, наше сознание не растеривает себя в беспорядочной смене жизненных мельканий, а, наоборот, собирает и организует воспринимаемый им хаотически–пестрый мир, укореняет его в себе, становится его мощным распорядителем.

Осуществление и опору эта возможность, прежде всего, нашла себе в человеческой речи. В эпоху своего возникновения каждое наше слово, называя данный предмет его существеннейшим для современного ему восприятия признаком, подчеркивая этот признак самым сочетанием употребленных для того звуков, являлось не только условным знаком предмета, но обязательно и его сжатой характеристикой. Корова значила рогатая, слон — зубатый, рука — берущая, мышь — вор и т. д... В своей совокупности первобытный язык давал полную характеристику действительности, как она предстояла докультурному человеку, и являлся в силу этого могущественным орудием примитивного познавания. Но с течением времени характеризующе–познавательная функция речи утрачивала свой внутренний **raison d'être.** По мере культурного развития, первоначальное этимологическое значение слов забывалось, заглушались их звукообразы, притуплялась «внутренняя форма» — характеристика. Слово — образ становилось словом — термином. Художественно–связанная

с миром и его явлениями *речь* превращалась в механически–усвояемый *язык*, вполне удовлетворяющий и потребностям общения людей друг с другом, и целям научного, укорененного не в образах, а в понятиях, познания действительности (ср. современные слова — характеристики: автомобиль — самокат, аэроплан — воздухолет и др., охотнее воспринимаемые нашим сознанием, как термины, и в силу этого образованные на мертвом языке). Однако кроме научного внешнего, физического познания мира существует еще возможность внутреннего его познавания, слияния с разлитою в нем психичностью, переживания его в себе, сопереживания себя с ним. Этот второй род познавания осуществляется в художественном творчестве, в задачи которого в отличие от научной характеристики мира — определения его самого по себе, в его отдельных и независимых от человека процессах и проявлениях — входит дать его художественную характеристику — внутренний опыт о мире художника. По признаниям самих художников слова «поэтический дар», «талант» есть но что иное, как особая «зоркость» (Фет), направленная на «вещи в сущности» (Л. Толстой), на то, чтобы «схватывать одни характеристические детали» (Тургенев), «улавливать самую существенную черту явления или предмета» (И. Аксаков); Творческий процесс состоит «в одном уменье класть *характерные* штрихи» («кто все детали передает, — пропал» (Тургенев), «обрисовывать внутреннюю суть человека двумя–тремя

чертами» (Куприн о Чехове) и т. п. В известной степени, вся история литературы и являет собою последовательную смену художественных

1060

характеристик мира, даваемых ему поэтами. Объект художественной характеристики мира один — переживание мира поэтом. Однако, в связи с основным делением художественно–словесного творчества на лирику и эпос–драму, поэт восходит к нему двумя различными путями. В лирике — «непосредственном откровении души поэта» — творческие усилия направлены на то, чтобы пользуясь всеми художественными средствами поэтического языка (тропами, фигурами, ритмом, подбором звуков, интонацией и т. п.), охарактеризовать, метко выписать свое внутреннее, субъективное переживание. Так, например, в пьесе Боратынского: «Царь небес, успокой дух болезненный мой! Заблуждений земли мне забвенье пошли и на строгий твой рай силу сердцу подай», центральное художественное место принадлежит метко найденному эпитету *строгий*, вводящему в самую сердцевину высокой душевной настроенности автора. Подсобными средствами для характеристики этой настроенности служат — необычайная лаконичность, крайняя лексическая простота, соединенная с необычным синтаксическим строением внутренних строк, восходящий метр пьесы и т. п. В эпосе и драме переживания мира поэтом предстают нам объективированными в ряде созданных творческим воображением художественных образов — лиц. От более или менее удачной обрисовки характеров этих лиц зависит и иллюзия их жизненного правдоподобия, и самая сила художественного воздействия на читателя. Элементы, обрисовывающие характер героя или героев данного произведения, обычно рассеяны по всему этому произведению или, по крайней мере, сосредоточены в нескольких его местах (исключение составляют разве лишь эпизодические третьестепенные персонажи). Схема авторской характеристики героев более или менее однородна. Начинает автор знакомство героя с читателем обычно предварительной статической характеристикой его (напр., описание наружности кн. Мышкина и Рогожина, которым начинается «Идиот» Достоевского; сжатая характеристика Пигасова в «Рудине»; краткие биографические

1061

сведения о Федоре Павловиче Карамазове, открывающие собой роман; ремарки Гоголя при перечнях действующих лиц его комедий и т. п.). Особый прием предварительной характеристики представляет собой

прослеживание автором последовательного развития характера героя, которое имеет место за порогом действия данного произведения, до начала его (напр., отступление Гончарова от собственной фабулы романа в описании детства героя — сон Обломова; пять главок о предках Лаврецкого в «Дворянском гнезде» и т. п.). Такой прием может быть назван генетической характеристикой. Намеченный предварительной характеристикой, образ героя в дальнейшем развертывается динамически из описания автором его мыслей, чувств, разговоров, поступков, в совокупности своей складывающих собственное действие, фабулу данного произведения. Элементы статической и динамической характеристик постоянно переплетаются друг с другом. Первая зачастую не только предваряет, но и сопровождает действие произведения, будучи вкладываема автором в уста либо самого героя, либо других действующих лиц, иногда в уста рассказчика, от лица коего ведется повествование и с которым сам автор себя не смешивает («Бесы» Достоевского, «Повести Белкина» Пушкина и т. п.). Заключается она часто не только в определении характера героя, но и в описании событий, этот характер выявляющих («Исповедь» Ставрогина, рассказ Рогожина о знакомстве с Настасьей Филипповной в «Идиоте» и т. п.); не менее определительна для характера героя подчас и та обстановка, среди которой выказывает его автор (описание хозяйства Пульхерии Ивановны в «Старосветских Помещиках», «модной кельи» Онегина, кабинета–лаборатории Фауста в трагедии Гете и т. п.), выбор чтения (описание библиотеки Онегина), контрастные образы лиц, с которыми он приводится в соприкосновение (напр., излюбленное Тургеневым изображение сильного женского характера рядом со слабым героем–мужчиной) и т. д. Иногда характеризующим моментом являются даже пейзажи, на фоне

которых развертывается действие данного произведения (напр., палящий петербургский июль, в котором вызрела горячечная идея героя «Преступления и наказания», этого «романа знойного запаха известки и олифы, романа безобразных давящих комнат»; горные пейзажи Ибсена и т. п.). В театре XVIII века было принято в самом имени героя выражать основную черту его характера (Ворчалкина, Скотинин, Правдин и т. п.). Что под руками талантливого художника даже этот слишком внешний прием может стать могучим средством художественного воздействия, доказывают имена некоторых персонажей Грибоедова, Гоголя, Достоевского и др. Таким

образом, все художественное произведение, во всех элементах его образующих, во всех складывающих его частях, служит автору тем характеризующим материалом, с помощью которого он устанавливает свои образы в сознании читателя. Лишь соединение всего этого материала, в порядке его значительности, в некое стройное целое, дающее полный и отчетливо–ясный художественный облик героев, воплощенных автором в его произведении, образует то, что можно назвать литературной *характеристикой*, в том узком значении этого слова, в котором оно обычно употребляется в учебниках по теории словесности. Так, например, характеристика Тургеневского Рудина складывается из предварительного описания его наружности, даваемого непосредственно самим автором; его «проповедей» в салоне Ласунской; динамически развертывающегося эпизода с Натальей; перекрестного огня определений, даваемых ему всеми действующими лицами романа; автохарактеристики в письме к Наталье; рассказа Лежнева о студенческих годах Рудина; его же оправдания Рудина в конце романа; символического изображения Рудина на проезжей дороге, в станционной комнате; встречи его с Лежневым в эпилоге романа, начинающейся новым описанием его изменившейся внешности; рассказа Рудина о том, что случилось с ним за последние годы, после отъезда из дома Ласунской; наконец, смерти в Париже, на баррикадах, в 1848 г. Составлять

такие литературные характеристики — дело критиков. Объясняя при их посредстве психологическое и общественное значение художественных образов, критики не только способствуют более углубленному и сознательному восприятию литературных произведений читающей публикой, но и продолжают, до некоторой степени, творчество самого писателя, осмысляя и развивая созданные им образы, зачастую далеко выводя их за пределы первоначального авторского замысла. Разительным примером последнего может служить хотя бы образ Дон–Кихота, задуманный Сервантесом, в качестве всего лишь пародии на героя рыцарских романов и потребовавший нескольких веков и бесчисленных критических интерпретаций для того, чтобы сложиться в тот волнующий символ «святого безумия», в ореоле которого воспринимаем его мы сейчас.

Д. Благой.

ХИАЗМ см. Параллелизм.

ХОРЕЙ — стопа, состоящая из двух слогов, при первом ударном слоге, как, напр., «буря». Сравнительно с ямбом хорей беднее в отношении

ипостасирования (см. Ипостаса), и ритмы его поэтому не так богаты, как ямбические (Валерий Брюсов «Наука о стихе»). В связи с некоторой ограниченностью ипостас весьма существенное значение для ритмизации хорея приобретают малые цесуры (межсловесные перерывы). Это, напр., ярко видно на стих. Тютчева «Сумерки». Если составить таблицу расположения малых цесур в этом стихотворении, причем принять во внимание, падают ли цесуры на конец или середину стопы, то обнаружится, что нет ни одного случая, когда бы *один за другим* следующие стихи имели одинаковые цесурные формы. Отсюда, конечно, понятно, почему так богат хорей «Сумерок» и при отсутствии сложного узора ипостас. Наравне с чисто ритмическим значением малых цесур в хорее, весьма отчетливо бросается в глаза на его сравнительно простом фоне и тематическая их значимость. Так, в том же стихотворении «Сумерки» имеются стихи, одинаковые по ритму и по расположению

цесур, причем любопытна периодичность расположения последних и смысловая тематическая связанность стихов, в которых одинаково расположены цесуры. Это, напр., стихи 1, 6 и 16, (между первым и 6–м стихом — 5 стихов, между 6 и 16—10, т.–е. кратное пяти, а между 1–м и 16–м — 15, тоже кратное пяти), или 7–й и 12–й — между ними тоже пять стихов. Если, например, эти 7–й или 12–й стихи прочесть один за другим, то они дают единую фразу, в которую можно заключить содержание всего стихотворения: «Час тоски невыразимой, Все залей и утиши...». Наравне с общей ограниченностью, ипостас хорея по сравнению с ямбом обращает внимание то обстоятельство, что хореические метры не избегают подобно ямбу, накопления чистых хореев. В то время, как чистые ямбы на фоне ямбического метра оставляются поэтом обычно лишь *для выделения* соответственных мест, в хореическом метре мы встречаем чистые хореи сплошь и рядом. См., напр., такие чистые хореические стихи в том же стихотворении «Сумерки», где мы имеем очень много для такого небольшого стихотворения строк со всеми четырьмя ударениями по числу стоп (стихотворение написано четырехстопным хореем).

Как ипостасы в хорее наблюдаются: 1) пиррихий, 2) спондей и 3) ямб («Наука о стихе» Брюсова). Примером ипостасы пиррихием, несомненно самой распространенной, может явиться следующий Тютчевский стих:

«Вечер мглистый и ненастный» (ипостаса пиррихием в стопе — «и не»).

Весьма интересны замены хорея спондеем и ямбом, которые обычно служат для того, чтобы выдвинуть тематическую сторону ипостасируемой стопы. Особенно резко бросается это в глаза при замене хорея ямбом, который представляет стопу обратную хорею, почему эта ипостаса и встречается редко. См. приводимый Брюсовым пример: «Пролетарии всех стран, соединитесь» (Минский) (ямбической ипостасой выделено слово «всех»).

Пример спондаической ипостасы хорея встречаем мы в следующем

1065

стихе Тютчева: «Он всю душу мне потряс».

Благодаря ипостасе, здесь оказывается выделенным тематически важное слово «всю».

Я. Зунделович.

ХРОНИКА. Термин этот употребляется в трех смыслах: как название для особого вида исторических сочинений, как обозначение чисто литературного жанра, наконец, как наименование особого отдела газет и журналов.

В последнем смысле своем хроника затрагивает область художественного слова не более, чем всякое иное словесное произведение: предметом описания в журнальной и газетной хронике бывают события сегодняшнего дня, как в области социально–политической, так и в других: в литературной, музыкальной, театральной, научной... Существует хроника мод, хроника спорта, хроника шахматной игры. В английских и французских журналах распространена хроника великосветской жизни. Главная цель подобной хроники — осведомление читателя. Творческое начало проявляется здесь в весьма малой степени, — темы и материал лишь выбираются составителем, но поставляются они реальной действительностью. Язык и стиль хроники весьма, побольшей части, трафаретны.

Связь между газетными хрониками и хрониками историческими — чисто терминологическая. Историческая хроника, хотя и не лежит еще всецело в области литературы, скрывает в себе уже значительную долю элементов, имеющих обще–литературное значение.

Примером исторических хроник могут быть хроники Византии и средневекового Запада.

Византийская хроника есть повествование о прошлой жизни человечества, начиная с самых отдаленных времен и кончая современными

хронисту событиями. Рассказ касается не истории одного только народа, но затрагивает события из истории вселенной.

Особенности в построении исторической хроники зависят от трех основных факторов: 1) от особенностей авторов, 2) от особенностей читателя, для которого предназначалась

1066

хроника, 3) от особенностей литературно–традиционного материала.

Авторами византийских хроник были монахи. Отсюда церковно–морализующая тенденция этих произведений.

Но, вместе с тем, одного материала, интересного с точки зрения поучительной, было недостаточно, если принять во внимание, что хроники назначались для широкого круга читателей, для простого народа. Авторы поэтому стремились дать побольше занимательного материала, беря его частью из библии, частью из античной мифологии.

Эта раздвоенность традиции влекла за собой и раздвоенность стиля. Герои древней Греции оставались и у христианских хронографов на своих местах, но к их деяниям присоединялись толкования религиозно–христианского характера, совершенно чуждые духу античной мифологии.

Действие указанных трех факторов — в самом языке византийских хроник. Особенно ощутимо здесь влияние второго: книга, предназначенная для народа, естественно должна была и в языке своем приближаться к живой народной речи. В этом одно из основных отличий византийской хроники от стиля современной ей научной историографии.

Что касается творческой роли автора, то она сказывалась, главным образом, в изложении материала, а не в его подборе. Большинство хронографов только повторяют своих предшественников. Иные хроники — целиком компиляция. Некоторые — сплошной плагиат.

Образчиком византийских хроник могут служить хроники Иоанна Малалы и Георгия Амартолы. Обе они пользовались популярностью в древней Руси, распространившись там в славянском переводе и воздействуя на местную хронографическую литературу.

Наряду с вульгарной византийской хроникой существовала и хроника более высокого научного и литературного достоинства. Представителем ее может быть назван Гезихий Милетский (VI в.).

Общий свод византийских хроник был сделан при Людовике ◎IV, по

1067

его распоряжению: это так называемый **corpus**.

Тот же жанр хроники существовал в средние века и на Западе, культивируясь, как это и подобает подобного рода произведениям, среди монахов, в монастырях. В сравнении со своим прототипом зап.–европейская хроника дает мало отличительных особенностей: так же легендарен и двойствен ее материал, так же некритично к нему отношение, так же сильна религиозно–поучительная тенденция. Лишь авторы приспособляют свой рассказ не к Византии, а к своей родине: так, Григорий Турский пишет: **Historia ecclesiastica francorum**. Впрочем, различие здесь не столь уже существенно, ибо основной материал из всемирной истории остается приблизительно тот же. В той части, где хроника говорит о близкой автору эпохе, к событиям исторической жизни постоянно примешиваются факты совершенно фантастические: здесь мы встретим и легенды, рассказывающие о святых, и описание знамений... Все это связано хронологически с данной исторической эпохой, но по существу не представляет собой ничего нового. Язык подобных хроник, как язык всей почти монастырской тогдашней литературы — вульгарно–латинский.

В связи с особенностями монастырского быта на Западе, хроники отличаются крайней тенденциозностью не только обще–церковного, но и личного характера. Нередко тайной причиной того или иного изображения событий служили богатые вклады, сделанные участником событий в монастырь, где составлялась хроника.

Позже хроника приобретает на Западе более светский характер, изменяет и латинскому языку.

Наиболее яркие примеры светской хроники — описание 4–го Крестового похода, данное Вильардуэном, и хроника Жуанвиля, посвященная личности Людовика Святого. Эти хроники уже очень сильно отображают личность своих авторов. Более эластичной делается самая форма: так, хроника Вильардуэна дана в форме дневника, довольно беспорядочных записей, хроника Жуанвиля в форме воспоминаний, проникнутых лиризмом.

Если средневековые западные

хроники и не являют вполне достоверного исторического материала, то, во всяком случае, они давали много интересных сюжетов, получавших нередко художественную обработку. Пример таких обработок — драматические хроники Шекспира, в основе которых лежит историческая хроника. Почти не отступая от фантастической основы своего источника, Шекспир проявляет свое творческое отношение к ней лишь в языке, в сценической компановке событий и в обрисовке характеров.

Наконец, к третьему жанру, определяемому тем же термином, «хроника» должны быть отнесены произведения, подобные «Семейной хронике» Аксакова. Материалом для них служит сама жизнь, вымыслу нет места совершенно, художественная же воля автора сказывается в стиле, в языке и проч. Так, события из Аксаковской хроники не оставляют сомнений в своей полной реальной достоверности, автор, казалось бы, рабски следует в рассказе своем одной лишь жизни. Между тем, это подлинное художественное произведение: решающую роль здесь приобретает характер изображения в обрисовке типов, а также психологическая мотивация поступков.

Валентина Дынник.

ХРОНОС–ПРОТОС — см. Мора.

Хориямб — греческая квантитативная стопа, состоящая из одного долгого, двух коротких и одного долгого, по схеме:

–∪∪–

По терминологии Белого так называется особый вид двойного полуударения, и прибыльного, и убыльного, по схеме:

∪|∪∪–

Например: «Час настает, засов заржавый»... и т. п. См. Ямб.

Эта схема условно означается паузной формы (см.) «b». Хориямбы паузной формы «c» чрезвычайно редки, например, у Пастернака: «Крики весны водой черенеют», схема будет:

∪∪|∪–|∪–|∪–|∪

Возможны хориямбы со словом и « », например: «Радуйся, вот и я с тобою», со схемой:

∪∪∪|∪∪–|∪–∪

С. П. Б.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ. Чтобы определить художественное произведение, необходимо разобраться во всех основных его признаках. Попробуем это сделать, имея в виду произведения наших великих писателей, например, «Братья Карамазовы» Достоевского.

Мы увидим:

1) В художественном произведении есть свое бытие, но это не бытие жизни.

2) Бытие жизни неповторяемо, — бытие художественного произведения бесконечно повторяемо при новом чтении.

3) Бытие жизни умирает во времени, бытио художественного произведения вновь оживает при чтении, независимо от ушедшего времени.

4) Бытие жизни всегда часть и включено в общий поток жизни, уносящий его, — бытие художественного произведения замкнуто в себе, изолировано от меняющегося бытия жизни.

5) Бытие жизни совершается вне предопределений нашего разума, — бытие художественного произведения всегда предопределено творцем.

6) Для бытия жизни не поставлена цель, — художественное произведение создано всегда для определенной цели, оправдывающей его бытие.

7) Бытие жизни может быть непостигаемо разумом, но будет существовать, а бытие художественного произведения, не будучи постигаемо разумом, не существует.

Если мы перейдем к людям, живущим в бытии художественного произведения, например, Алеша, Дмитрий, Грушенька, Смердяков и т. д., то увидим следующее:

1) Человек жизни, не воспринятый разумом, существует; человек художественного произведения, не воспринятый разумом, не существует.

2) Человек жизни может быть в разных бытиях, — человек художественного произведения живет только в его бытии.

3) Человек жизни, родясь и старея, умирает; человек художественного произведения бесконечно повторяет свою жизнь.

4) Целей существования человека, в жизни мы не знаем, а в художественном

произведении для человека всегда намечена цель.

5) Чувство, воля, мысли человека в жизни изменчивы, а в художественном произведении они предопределены и неизменны.

Но при всем этом различии мы должны отметить то общее, что есть в бытии художественного произведения и у людей, живущих в этом бытии, с бытием жизни и живыми людьми.

Это будет — формы проявления бытия и переживания и поступки людей художественного произведения, которые схожи с формами бытия жизни, с переживаниями и поступками живых людей.

Что нам дано в повествовательном художественном произведении?

Описания обстановки и действующих лиц, а также переживания и поступки этих лиц. Чередование переживаний и поступков раскрывает нам ту или иную личность повествования. Соотношение поступков и переживаний всех людей произведения в данной для них среде составляет бытие художественного произведения. Усвоение этого бытия и лиц, живущих в нем, вскрывает смысл художественного произведения.

Вот в общих чертах схема художественного произведения, но это отнюдь не характерно для художественного произведения. Это лишь сходство структуры его бытия со структурой бытия жизни. То, что развертывает Достоевский в «Братьях Карамазовых», могло случиться и в жизни и раскрыться в каком–нибудь сложном и громком судебном процессе. Всякий из нас знает не мало таких судебных процессов, но они ни в каком случае не являются художественными произведениями.

— Что же такое художественное произведение?

Чтобы выяснить это, необходимо провести твердую грань между бытием жизни и бытием художественного произведения.

Из потока жизни, никогда не останавливающегося, творец берет «нечто» из комплексов жизни во всей полноте их взаимодействий. Творец как бы останавливает это «нечто», им взятое, делает его повторяющимся независимо от неповторяющегося, вечно бегущего, потока жизни в целом.

Взятое им замкнуто в себе изолировано и, оформившись в определенную структуру, не претерпевает в своей структуре никаких изменений. Оно ужо не существует в природе, но зато существует и повторяется в кругу сознания, его охватившего. Жизнь течет от будущего к прошлому, не знает настоящего, ибо настоящее мнимо, оно только момент осознания непрерываемого процесса и тотчас же делается неповторяемым. Между тем претворенное автором может итти от прошлого к будущему.

Эта постановка вопроса приводит нас к явлению претворения бытия жизни. Это очень важный момент, ибо это момент включения в разум творца комплексов жизни, преломленных в данный момент всеми гранями творящей личности в ее целом до так называемого подсознания включительно.

Это и есть момент претворения.

Претворение человека и его мира есть первая данность и с самого начала замкнутый круг. Но, так как претворяют все люди без исключения, то проникновение в чужое претворение возможно, но лишь путем воссоздания претворенного бытия через его структуру. Другими способами чужого претворения постигнуть нельзя.

Отсюда следует: 1) Ядро всякого художественного произведения — претворение бытия жизни, то–есть претворение человека и его мира; 2) претворенное бытие всегда подчинено замыслу и предопределено им, ибо это фактор претворения.

Итак — претворение бытия есть включение в разум человека бытия жизни в момент его постижения и построение в обратном порядке времени этого же бытия всеми средствами данной личности в целях закрепления раз навсегда момента постижения.

Отсюда косвенный вывод — качество претворения зависит от качества претворяющей личности.

Все люди претворяют бытие жизни, а все же не все претворения превращаются в художественное произведение. Необходимо ввести еще какие–то признаки.

Претворенное бытие, созданное тем или иным человеком, мы познаем только путем его выявления изнутри творящего во–вне. Художественное

произведение мы воспринимаем, как действительность, и момент включения в него оцениваем, как художественный момент, эстетически переживаемый.

Здесь центр тяжести весь в создании структуры для претворенного бытия. Всякий человек, всегда претворяющий бытие жизни, это делает главным образом для себя в зависимости от своих способностей, не заботясь этим способом утвердить свою личность; художник, утверждая свою личность исключительно при помощи своих произведений, заинтересован в утверждении своего претворения и во включении в него разума других людей, ибо без читателя нет писателя.

Поэтому художник, пока не сумеет свое претворение бытия жизни подчинить единой цели и построить это претворенное бытие схоже с бытием жизни — не создаст художественного произведения. Другими славами, художник учитывает моменты внимания воспринимающей личности. Точная установка моментов внимания на определенных точках структуры претворенного бытия дает другим людям возможность по сходству со своим опытом воссоздать претворенное бытие художником в направлении к его цели.

Претворенное бытие, но не обработанное указанным способом, не выходит из круга сознания автора и недоступно для других. Претворение остается невскрытым.

Установив эти признаки, мы придем к следующему определению художественного произведения.

Художественное произведение есть выявление претворенного бытия жизни, где оно, хотя и схоже с бытием жизни, но все предопределено единой целью и живет только в нашем сознании в образах, постигаясь творческим актом обратного построения от претворенного бытия к его цели.

Художественное произведение схоже с жизнью, но не есть жизнь, и бытие художественного произведения не подчинено не прерывающему потоку процессов жизни. Но претворенное бытие, хотя и создано от прошлого в будущее, включает в себя воспринимающую личность согласно потоку жизни.

1073

Это восприятие ярче всего характеризуется заинтересованностью, формулирующейся обычно так: «Что будет дальше? Чем кончится? К чему это ведет?» Таким образом художественное произведение воспринимается, как и жизнь от будущего к прошлому, навстречу будущему.

Нам могут возразить. Пушкин, создавая «Евгения Онегина», признается, что цель романа ему не ясна. Это противоречит установленному определению процесса творчества. Но здесь недоразумение. Эту неясность нельзя относить к претворению Пушкиным бытия жизни, а нужно только отнести к построению структуры для этого бытия, когда Пушкин, имея замысел, выбирал формы структуры, идя уже не по пути претворения бытия, а по пути его восприятия другой личностью. Это уже установка внимания на точках структуры претворенного бытия, которая ведет к вариантам. Это работа сверки способов выявления претворенного бытия с целью или смыслом этого бытия. Не меняет дела и

наличность того, что есть художественные произведения в двух и трех вариантах, из которых автор не смог выбрать твердо один. Это тем менее мешает определению художественного произведения и процесса творчества, когда мы ясно представим, что всякое включение воспринимающей личности в художественное произведение есть неизбежный вариант. При многообразии индивидуальностей и многообразии личного опыта нет абсолютно точного восприятия, как нет абсолютно точного познания даже в науке.

Поправки вносятся коллективным опытом, что всегда ведет к переоценке ценностей. На этом я кончаю о художественном произведении и перейду к определению художественного образа или вернее образа художественного произведения.

В определение художественного произведения введен, как признак, и образ. Это обязывает к разъяснению понимания образа.

Образы художественных произведений бесчисленны, но сводимы к определенным группировкам.

I. Образы претворенного человека.

Мы напомним признаки, указанные вначале этой статьи для человека художественного произведения, и формулируем так. Образы претворенного человека в мыслях, переживаниях и поступках схожи с живыми людьми, но бытие их предопределено и они неизменны в бытии художественного произведения. Поэтому образ человека в претворении есть вскрытие личности постольку, поскольку она связана с замыслом и подчинена ему в данном претворении. (Например, Иван и Алеша Карамазовы, Грушенька, Зосима, Коля Красоткин и т. д.).

II. Человекоподобные образы. Образы не из человеческого мира, но с некоторыми или со всеми свойствами образов претворенного человека. Они разделяются примерно на следующие подгруппы:

1) Из мира организмов, что особенно наблюдается в баснях, сказках, легендах, сагах, балладах и т. д.

«Дуб и трость», «Три пальмы», «Роза и соловей», «Стрекоза и Муравей», «Кузнечик–музыкант», «Орел», «Сосна», «Война мышей и лягушек» и т. д.

2) Из мира космоса и стихийных сил. «Мороз и Ветер», «Спор» Лермонтова, «Утес и тучка», «Огонь» и «Вода» в «Синей птице» и т. д.

3) Из мира человеческих изделий. «Курилка», «Оловянный солдатик», «Фонарь», «Лампа», «Часы», «Корабль» и т. д.

4) Из мира свойств человека. Смерть, Любовь, Страсть, Скупость, Гений, Глупость, Сила и т. д.

5) Из мира экономических, политических и социальных отношений людей. Богатство, Война, Труд, Революция, Мир, Добродетель, Право, Правосудие, Возмездие и т. д.

III. Смешанные образы.

1) Образы претворенного человека со свойствами космического и стихийного характера.

Бог, «Вечный Жид», боги Олимпа, Кришна, Будда и т. д.

2) Те же образы, но с прибавлением свойств от нечеловеческих организмов.

Крылатые ангелы, Демоны, Дьявол, Кащей, Оборотни и т. д.

1075

IV. Химеры. Образы, построенные из всех свойств перечисленных образов.

Но все эти образы имеют один и тот же основной признак, как и образ претворенного человека: они неповторяемы и обязательно каждый в отдельности подчинен единому смыслу или единой цели его создания. Образ раз навсегда предопределен его творцом и живет только в претворенном бытии, которое предопределено ему творцом художественного произведения. Конечно, запечатлевшись в нашем сознании, он может жить и как бы автономно, но прежде, чем запечатлеться, он должен быть воспринят в его бытии. Художественно претворенного бытия нет без образа, как нет и образа вне претворенного бытия жизни.

Так как образ воспринимается путем обратного построения построению творца его, то образ художественного произведения так же многозначим, как и художественное произведение. Другими словами, как образ, так и художественное произведение варьируются воспринимающими личностями. Но образ и художественное произведение, допуская варьирование построения, не допускают изменения смысла или цели своего построения. Поэтому полная подмена данного претворенного бытия, как и полная подмена данного смысла или цели этого бытия, разрушают художественное произведение, искажают его, как, например, подмена, сделанная таким крупным поэтом, как Жуковский, в «Памятнике» Пушкина исказила это художественное произведение. Переводчики же и переделыватели всякого рода часто не только искажают, но и окончательно убивают художественное произведение, как таковое.

Образ художественного произведения есть выявление одной из олицетворенных схем претворенного бытия жизни, предопределен в его структуре единой целью или смыслом всего художественного произведения и ведет к его раскрытию см. Образ.

В. И. Язвицкий.

Художественное единство. Что отличительным признаком художественного

1076

(поэтического) произведения является присущее ему единство, — безразлично, имеем ли мы здесь дело с лирическим стихотворением, новеллой или драмой, — может считаться положением общепризнанным. Но как большинство общепризнанных положений, оно не решает проблему, а только ставит, формулирует ее. Ибо, где в мире вещь, которой не было бы присуще единство? От машины, которую вы можете разобрать на составные части и вновь собрать, до колоды карт, которую вы можете перетасовать в любом порядке, разложить на две, три, пятнадцать стенок или превратить в карточный домик, — всюду единство. Вопрос не в том, присуще ли поэтическому произведению единство (иначе бы оно просто не существовало), а в том, чем отличается это, художественное единство от другого, скажем суммарного (сумма карт в колоде) или механического единства (машина). Это — центральная проблема поэтики; естественно, что здесь можно лишь наметить то направление в котором лежит ее разрешение. Конкретный анализ любого примера сразу укажет нам, в чем суть дела. Возьмем известное стих. Бальмонта: «Два голоса».

Скользят стрижи в лазури неба чистой...
В лазури неба чистой горит закат.
В вечерний час как нежен луг росистый...
Как нежен луг росистый, и пруд и сад.
Вечерний час — предчувствие полночи.
В предчувствии полночи душа дрожит.
Перед красой минутной плачут очи...
Как горько плачут очи, как миг бежит.

С обычной точки зрения перед нами — ряд слов; слова соединены в предложения, расположены в известном порядке, диктуемом требованиями размера ритма, рифмовки и пр.; они как карты в колоде, перетасованы и разложены на симметрические стопочки строк. Но этот взгляд ошибочен. Он основан на бессознательной подмене самого, живого текста стихотворения (художественного произведения, как целого) — его

типографским отпечатлением на бумаге; на бумаге действительно, стоят по порядку слово за словом, строка за строкой. Но возможно ли отыскать их в самом стихотворении, как оно восстает

1077

в душе при художественном его переживании? За внешней парадоксальностью этого вопроса стоит чрезвычайно простая мысль — точное простое наблюдение. Из стопочки карт можно вынуть одну, две, четыре карты, — и от этого ничего в вынутых картах ни прибавится, ни убавится, каждая — замкнутая, неподвижная обособленная вещь. Попробуем извлечь из приведенного стихотворения какое–нибудь отдельное слово или сочетание слов. Получаем: «пруд», «закат», «луг росистый», «скользят стрижи» и так далее. Всматриваемся. Остались ли эти слова теми же, какими они были внутри стихотворения, когда каждое из них пело и вибрировало, как нота в шопеновском ноктюрне? Конечно, нет: это эстетически «пустые» слова, как пуста отдельная нота, взятая вне мелодии, или изображение «стрижа», вырезанное из картины и положенное на стол. В этих словах, в этих сочетаниях слов убавилось все. Эстетически они больше не существуют: из художественных фактов они стали художественными возможностями, потенциями, как любое друго® слово. В таком же контексте стихотворения они были единственными, незаменимыми.

Здесь вырваны из целого не только отдельные слова или такие краткие сочетания слов, как только что приведенные; нет — целые строки. «Уходи куда–нибудь» — как прозаично. А это — строка из песни Мари в «Пире во время чумы», и это чистое золото поэзии: где? У Пушкина. «Старайся наблюдать различные приметы» — этим благоразумным, но, казалось бы, не слишком близким к поэзии, советом открывается — одна из лучших антологических пьес того же Пушкина. Да и в вышеприведенном бальмонтовском стихотворении разве любая из его строк (взять хотя бы первую) не проиграет бесконечно, не утрачивает 9/10 своего окрыленного и напевного лирического обояния, как только мы вырвем ее из целостной музыки соседних строк, с их повторениями и перекликами, набегающими друг на друга, как волна на волну, в едином лирическом разбеге, в текучем движении. Движение, в этом слове — ключ к загадке художественного единства. Поэтическое

1078

произведение — непрерывно: непрерывностью раскрывающего себя движения — роста. Оно не знает остановки (останавливаются лишь слова, строки, вырванные из целого, как сорванный с дерева лист больше не растет — засыхает). Слово, фраза, строка, ритмическая конфигурация, звуковой узор не существуют «в себе», а лишь «вне себя»: друг в друге, в целом. Это и есть органическая непрерывность: органическое единство. Художественное единство — кульминация органического единства, как мы наблюдаем его в царстве жизни. Царство поэзии — раскрытие царства жизни. Отсюда совершенно своеобразный характер той внутренней закономерности, в которой воплощается принцип художественного единства. Все в поэтическом произведении сопричастно всему, все обусловливает, сорождает все. В подлинном стихотворении никогда нельзя сказать, что в нем звуки ли подобраны к смыслу, ритм ли к образу — или наоборот. Оно — замкнутый, пересекаемый круг. Здесь — загадка органического, художественного единства. Но загадочно оно только для того, кто тщится открыть в нем суммарное единство (сумма слов) или — усложненный тип первого, единство механическое: единство машины, скажем, велосипеда, где есть «начало» (педали), откуда получаемый напор передается (цепь и зубцы) к колесам, которые и приходят в движение («конец»), направление коего регулируется нажимом руки на руль, — велосипеда, который можно разобрать и вновь собрать, в котором есть части главные и второстепенные, который может выполнять свое назначение при повреждении или даже отсутствии частей второстепенных, а иногда и главных (цирковые велосипедисты). Отсюда вечные попытки разорвать круг художественного единства, в чем у нас в последнее время особенно упражняются представители т. н. «формальной школы» (см.), пытаясь развинтить поэтическое произведение на отдельные «приемы», к «сумме» которых оно, по их мнению, сводится, открыть в мелодиях Ореста «установку на эвфонию» (благозвучие), как Овсянико–Куликовский открывал в свое время в романах

«установку» на живописание судеб русской интеллигенции. Правда, Овсянико–Куликовский был в значительной мере прав, но лишь постольку, поскольку Тургенев в своих романах отклонялся от искусства. В подлинном поэтическом произведении нет «начала» и «конца»: все в нем служит всему. Оно непрерывно по всем направлениям. Если читатель замечает, что, напр., тот или иной эпизод романа обусловлен односторонне, а не всесторонне, имеет одну определенную цель в развертывании повествования, а не

вытекает из целого и обратно в него не вливается, то такой эпизод выступает как кость из живого организма. Он воспринят в своей отдельности: эстетически — это приговор. Наивные критики говорят в таком случае о нарушении «художественной правды», разумея под последней житейское правдоподобие. Но они не замечают, что вспоминают о последнем только тогда, когда перед ними — выпадение из художественного единства. И Террайль, и Достоевский любят завязывать и развязывать положения случайными и вполне «неправдоподобными» — встречами героев. Но у Достоевского мы и не замечаем этого неправдоподобия, а над Террайлем — улыбаемся. Почему? Потому что в одном случае перед нами «Бес», в другом — «Приключения Рокамболя», круг и обломки круга. «Идеальная форма художественного произведения едина от подробностей до целого, и от целого до подробностей, от видимого построения до зиждительного средоточия» — в этих прекрасных словах одного французского исследователя (Э. Бовэ) можно сжать все вышесказанное. Расчленение, конкретизация этого единства — задача анализа архитектоники произведения, его образов, стиля и т. п. В заключение – несколько дополняющих нашу мысль замечаний. Может показаться, что мы облегчили себе задачу обнажить непрерывность поэтического произведения — выбрав для примера короткое лирическое стихотворение, а не новеллу, роман, драму. Может показаться, что, если нельзя вырвать строку из стихотворения, то можно вырвать акт или сцену

1080

из драмы, главу из романа. Но стоит вглядеться пристальнее в конкретную поэтическую реальность — и это впечатление рассеется. Ведь и первая строфа бальмонтовского стихотворения, взятая как самостоятельное целое, оказывает эстетическое воздействие. Но вложите ее в целое — и спросите: что же, взятая в отдельности, была ли она самою собою? Конечно, нет. Она была лишь отрезком кольца, воспринятым, как движение к целому, еще неизвестному, предполагаемому; отсюда ее своеобразное, «фрагментарное» очарование. Это же приложимо, напр., и к сцене из «Бориса Годунова», происходящей в келье у Пимена: эта сцена, взятая само по себе вся фрагмент, ожидание, движение по кругу. И она — присутствует во всех остальных, как их «фон» (а они — в ней). То же и с главами романа; отступления лишь подчеркивают — по контрасту — основную линию повествования (иначе они и не воспринимались бы, как отступления»), и т. д. Круг художественного произведения пересекаем.

М. Столяров.

Художественная правда. Понятие «худ. правды» выражает трудно определимое переживание значения и смысла данного произведения искусства, его глубочайшей сути, соотносительной нашему чувству истинного и должного. В этом переживании или чувстве художник встречается со множеством эмоциональных и логических доводов читателя, применяющего собственный индивидуальный или традиционный опыт к его творчеству не в рамках отвлеченно воспринятых формальных требований совершенства, а скорее в границах смутно чувствуемой соотнесенности формальных способов воплощения к требуемой «правде». Поэтому «худ. правду» следует понимать, как непосредственную убежденность в полном соответствии данного произведения его основному замыслу («истине» художника). Здесь суть заключается в чувстве особой истинности, внушаемой всей суммой именно этих художественных средств, в доверии к тому, что сказал писатель, как к чему–то абсолютно подлинному.

1081

Основой этого чувства является способность художника при помощи самых разнообразных методов и средств внушить читателю полную уверенность в своеобразной истинности его произведения. Эта истинность должна быть отграничена от общеобязательной истины науки, которая достигается совершенно иным методом рациональных доказательств, с другой стороны, она также должна быть отделена от истинности непосредственно–данного, жизненного. Что здесь мы встречаемся с понятием истинности совершенно своеобразным, не похожим на истинность в жизненном смысле этого слова, ясно хотя бы из того, что «худ. правда» совместима с любым литературным жанром, сказочным, фантастическим и т. п. Из этого заключаем, что «худ. правда» вполне индивидуальна, каждый раз открывается по новому и принадлежит к числу тех «истин», которые непрерывно поступают в мир их неисчерпаемого богатства личных отношений к нему.

Само чувство истинности или правды в художественном произведении достигается: 1) подлинностью замысла автора (его «переживаемостью» им самим), как бы ни был необычен или исключителен этот замысел; 2) соотносительной ценностью его средств и приемов, как способов воплощения данной истинной переживаемости. В самых способах воплощения и заключается возможность или невозможность внушить читателю чувство «худ. правды». Несомненно, плохой поэт может быть очень искренним и тем не менее,

не обладая равноценными своей искренности художественными средствами, он не внушит читателю доверия или «заинтересованности». Эти средства воплощения и реализации «худ. правды» могут и должны быть очень разнообразны и совершенно не поддаются классификации, включая в себя мельчайшие и часто незаметные приемы в пользовании образом, деталями, эмоциональными особенностями выражения, вплоть до синтаксической перестановки слов.

К. Локс.
1082

Ц

ЦЕЗУРА (или цесура) главная субъективная пауза (см.) в стихе, падающая на словораздел (см.) вслед за колоническим ударением.

С. П. Б.

ЦИКЛ (от греч. χύχλος — круг) означает, в применении к литературе, ряд произведений, связанных общим сюжетом и составом действующих лиц. Цикл, в той или иной своей форме, составляет принадлежность как литературы античной, так и литературы средневековой. Встречается он и в новой литературе, и в русской народной словесности.

Понятие цикла имеет не только значение руководящей идеи при исследованиях о происхождении таких поэм, как Иллиада, Одиссея — у греков, Песнь о Роланде — на Западе и пр., но и значение обще–теоретическое — при изучении тех изобразительных особенностей, которые определяются наличностью цикловой связи.

Первое значение этого понятия, относясь к истории литературных жанров, лишь косвенно причастно, как и всякий исторический материал, к теории художественного слова. Во втором же своем значении — цикл одно из центральных теоретико–литературных понятий.

Прежде всего, следует произвести разграничение видов цикла на те, где циклизация — результат последующей разработки уже данного отчасти материала, и на те – где циклизация есть осуществление основного композиционного замысла. Первого рода циклизация более характерна для поэзии древней и средневековой, второго рода — для произведений новой литературы.

Примером первого рода циклов может служить греческая циклическая поэзия, состоящая из множества поэм, принадлежащих различным авторам, где описываются

1083

подвиги греческих богов и героев. Так, хрестоматия Прокла передает нам содержание некоторых из них. В «Теогонии» и «Титаномахии» рассказывается о женитьбе Урана на Гее (Неба на Земле), о рождении гигантов и циклопов, о битве между ними и богами, заканчивающейся победою Зевса. Поэмы связаны между собою своими героями и в сюжете своем дополняют друг друга. Такая же сюжетная и персональная связь между содержанием поэм и у германских и романских народов. Таковы поэмы Каролингского цикла, романы Круглого Стола, сказания о Нибелунгах, такова и обширная сатирическая эпопея средневековья «Роман о Лисе». Русская народная эпика дает в своих былинах примеры подобной же циклизации — вокруг любимых богатырей — Ильи Муромца, Добрыни Никитича, вокруг центральной фигуры былевого творчества Владимира Красное Солнышко.

Такая циклизация есть отчасти результат естественного процесса, отчасти — результат сознательных переделок со стороны исполнителей. Благоприятные условия для циклизации представлял собою сам литературный быт, — способ распространения поэзии при помощи исполнителей — певцов и рассказчиков, по большей части странствующих. Эта особенность влекла за собою: 1) сосредоточение обширного повествовательного материала у одного лица, что рождало невольное стремление объединить, весь разнородный материал общей сюжетной или персональной связью, 2) стремление приспособить повествование к интересам различных местностей, вследствие чего материал приурочивался н© к местным, областным героям, а к героям общенациональным. В русской былевой эпике циклизации былин могла способствовать и наличность

1084

так называемых «общих мест (см. ст. о былинах), перенесение которых из одной былины в другую могло сопровождаться и перенесением примыкающих к ним целых эпизодов.

Последующее нарастание циклового материала вокруг любимых героев объясняется стремлением приурочить новое повествование к известному уже лицу, чтобы вызвать этим больше внимания и больше сочувствия. Благодаря наличности обширных циклов, любимые герои их обретают как бы полу–реальное существование, становятся старыми знакомцами, даже если данный отдельный эпизод воспринимается впервые. Художественный эффект подобных обращений к прошлому литературному опыту слушателя или читателя находит себе аналогию в лирической поэзии, где

поэт нередко называет знакомых литературных героев, вызывая этим в «памяти сердца» волну эстетических эмоций, связанных с названным именем. (См. об этом в статье под словом «имя»).

Новая литература дает образцы цикла как в области художественной прозы, так и в области поэзии, в области научной и литературно–критической. Впрочем, лишь в применении к художественной прозе понятие это обладает некоторой отчетливостью, — в применении же к остальным областям оно нередко без разбора употребляется вместо слов «сборник статей», «книга стихов» и пр.

Ярко выраженное цикловое построение дает Э. Золя в своей серии «Ругон–Макары», в наши дни — Ромэн Роллан в «Жан Кристофе». Циклизация материала и здесь, и там способствовала более расчлененному выполнению основного задания автора: для Золя облегчила разрешение центрального вопроса о наследственности — в применении к отдельным лицам; связанным, между собою узами родства, для Ромэн Роллана помогла осветить отдельные этапы в истории творческой личности Жан Кристофа. Помимо этого, цикловое построение способствовало опять–таки — и здесь и там — более стройной компановке фабульного материала, слишком обширного для одного сюжетного центра.

Валентина Дынник.
1085

ЦИКЛИЧЕСКИЙ ДАКТИЛЬ — см. Мора.

ЦИТАТА – отрывок из литературного произведения, приводимый с дословной точностью. Цитата приводится или ради документальной точности, или ради своей выразительности. Первая цель осуществляется, главным образом, в произведениях научных, вторая же — в произведениях художественных и в общежитии. Выразительность цитаты, в свою очередь, может зависеть от непосредственно присущего ей смысла или от тех связей, которые устанавливаются с цитируемым контекстом. Первого рода выразительность есть, по большей части, выразительность сентенции: таковы все цитаты–пословицы из басен Крылова («это, щука, тебе наука»), цитаты–поговорки из «Горя от ума» («Все врут календари»). Их связь с контекстом с течением времени стирается, оставляя за ними самостоятельный смысл. В этой области изобретательность автора проявляется в выборе для цитаты наиболее яркого выражения.

Второго рода выразительность цитаты (по связи ее с контекстом) требует уменья выбрать у цитируемого автора именно те слова, которые

наиболее отображают все его мироощущение, наиболее тесно связаны со всем цитируемым произведением. Такова известная данная в стихах Вл. Соловьева цитата–перифраза из Лермонтова: «Очами, полными лазурного огня» (у Лермонтова: «Глазами, полными лазурного огня»), цитата, в которой скрыт, благодаря связи с контекстом, целый мир лермонтовской эротики.

Художественные возможности цитаты проявляются не только в выборе цитируемых слов, но и в соответствующем их употреблении: так, с одной стороны, цитата приобретает особую выразительность благодаря связи с цитируемым текстом, с другой же стороны, ссылка на цитируемого автора или произведение была бы неуместной в художественном творчестве, звуча прозаизмом, — задача автора сводится здесь к тому, чтобы подчеркнуть связь, но избежать прямой ссылки. Примеры этого приема встречаем у В. Брюсова: 1) в стихотворении «Измена» слова:

1086

«угрюмый и тусклый огонь сладострастья» звучат несколько видоизмененной цитатой из Тютчева, — связь цитаты с миром тютчевской поэзии подчеркивается упоминанием имени Тютчева в одной из предшествующих строк; 2) в стихотворении **“Mon rêve familier”** строчке «ты вновь со мной, мечты моей созданье» предшествует эпиграф из Лермонтова «Люблю мечты моей созданье», устанавливающий связь цитаты с образами лермонтовской поэзии.

Эпиграф, в свою очередь, служит одним из частных видов цитаты. (См. Эпиграф).

Валентина Дынник.

1087

ЦОКАНЬЕ. Произношение звука ц вм. этимологического ч в значительной части северно–великорусских и некоторых средне–великорусских и белорусских говорах: цашка, цистый или цыстый, плецо и т. п. Это произношение явилось очень давно и отражается в северно–русских письменных памятниках уже с XI в. в виде смешения букв ц и ч: личе, уцитель. Впрочем, это смешение не позволяет решить, произносилось ли уже тогда ц вм. ч или слышался и вм. ц и вм. ч один средний между ними звук. Ц. существует также в б. ч. народных говоров польского яз. (в т. н. мазурском или мазуракающем наречии). Н. Д.

1088

ЧАСТИ РЕЧИ. Обычно в грамматиках Ч. Р. наз. классы слов, выделяемые по самым разнообразным признакам, не только грамматическим (см. Грамматика и Форма грамматическая), но и неграмматическим. Однако главный принцип, лежащий в основе деления слов на Ч. Р., — грамматический, именно — различная роль их в предложении. Исходя из этого принципа, но проводя его последовательно, можно различать в русском яз. следующие Ч. Р.: 1. существительное (см.), 2. прилагательное (см.), причем к классу прилагательных в этой классификации следует относить и причастие, играющее в предложении ту же роль, что и собств. прилагательное, 3. глагол (см.) в тесном смысле слова, т.–е. спрягаемые формы глагола (см. Спряжение); неспрягаемые формы глагола, причастия, деепричастия и инфинитивы по своей роли в предложении не принадлежат к этому классу, 4. наречия (см.); сюда же относятся и деепричастия (см.), т. к. роль тех и других в предложении в общем одинакова, 5. инфинитивы, 6. частицы (см.). В традиционных грамматиках к Ч. Р. относятся м. пр. некоторые классы слов, выделяемые по неграмматическим признакам, а именно: местоимения (см.) и числительные (см.), а также грамматический класс слов, выделяемый однако не на основании тех признаков, которые лежат в основе выделения других Ч. Р., именно класс глаголов, обнимающий как спрягаемые формы глаголов, так и неспрягаемые, т. к. из этих последних причастия играют в предложении ту же роль, что и прилагательные, деепричастия — ту же, что наречия, а инфинитивы имеют свои особые функции.

Н. Д.
1089

ЧАСТИЦЫ ИЛИ ЧАСТИЧНЫЕ СЛОВА — такие слова, которые не имеют самостоятельного реального значения, а только формальное (см.), употребляясь для образования грамматических форм. К Ч. относятся в русском яз. 1. спрягаемые Ч. С. или связки (см.); 2. бесформенные Ч. С.: а) предлоги (см.), б) союзы (см.), в) условная Ч. бы, б, г) повелительные Ч. (пусть, пускай, да), д) усилительные Ч. (же, то, а и др.), е) вопросительные, отрицательные и побудительные Ч. (ли, или, не, ни, ну и др.).

ЧАСТУШКИ, вертушки, коротушки — народные короткие песенки, отличающиеся быстрым, учащенным темпом исполнения. Частушки большею частью состоят из четырех коротких стихов, попарно рифмующихся. В основе частушек обычно лежит поэтический параллелизм: первая часть содержит в себе тот или иной образ,

преимущественно из мира внешних явлений, во второй раскрывается соответствующее образу душевное состояние. Смысл параллели не всегда представляется вполне ясным, так как символика частушки, подобно вообще народной символике, для современного сознания уже несколько затемнена (см. ст. Лирические песни). По содержанию частушки довольно разнообразны. Большая часть говорит о любви, другие же откликаются на явления общественной жизни. Частушки наиболее подвижной род народной поэзии. Откликаясь на все моменты жизни, частушки крайне импрессионистичны. Они быстро рождаются и быстро исчезают; некоторые из них являются в буквальном смысле однодневками. Собирать их необходимо экстренно

1090

и в самом широком масштабе. Частушки — зеркало народной жизни. В частности все перипетии народных настроений за время всемирной войны и революции нашли в частушках себе яркое выражение. В вопросе о происхождении частушек, как особого вида народной поэзии, борются два взгляда. Широкая популярность частушек к концу ◎I◎ века и вытеснение ими в среде деревенской молодежи других, особенно протяжных лирических песен, повлекли на первых порах истолкование, будто–бы частушка — новый вид народной поэзии, показатель ее упадка. Такой взгляд получил почти всеобщее признание, особенно с появления статьи Глеба Успенского «Новые народные стишки». Но в настоящее время исследователями народной поэзии устанавливается другой взгляд на частушку. Прежде всего указывается факт существования частушек в ◎VIII веке. Аналогичные формы песен распространены у других народов, как у европейских, так и у внеевропейских, у культурных и первобытных. Наконец, самая простота и прозрачность построения (двухчленный параллелизм большею частью анимистического характера) — говорит за то, что в частушке мы имеем одну из первоначальных форм народно–поэтического творчества. Лишь быстрый темп современной жизни, беспокойство ее, перебои, крайнее разнообразие впечатлений создали благоприятную почву для широкого развития и распространения частушек. Короткая частушка заменила в народной среде протяжную песню, подобно тому, как короткая повесть, новелла, фельетон в современной литературе в значительной мере вытеснили длинные романы ◎I◎ века.

БИБЛИОГРАФИЯ.

1) Сборник великорусских частушек. Под ред. Е. Н. Елеонской. Издание комиссии по народной словесности. М. 1914. 2) П. А. Флоренский. Собрание

частушек Костромской губернии Нерехтского у. Кострома. 1910. 3) В. И. Симаков. Сборник деревенских частушек. П. 1913. 4) Костромская деревня в первый год войны. Костр. 1915. 5) Частушки современной нам революционной

1091

эпохи напечатаны в журн. «Культура и Просвещение». 1921 г. № 2. и в журн. «Красн. Новь» 1921, № 1.

Юрий Соколов.

ЧИСЛИТЕЛЬНОЕ — категория слов, обозначающих определенное число, порядок и кратность (два, второй, дважды и пр.). Иногда к Ч. относят и слова, обозначающие неопределенное число или порядок (много, мало, сколько, столько, несколько, который). Ч. делятся на 1. количественные, обозначающие число или количество (один, два, три и пр.); 2. собирательные, употребляющиеся для обозначения: а) группы людей, состоящей из определенного числа человек, рассматриваемой, как одно целое: двое солдат, пятеро рабочих, б) количества предметов, названия которых для единичного предмета имеют форму только множ. Ч.: двое ножниц, трое щипцов; к собирательным относят также и Ч. оба; 3. порядковые, обозначающие место, занимаемое предметом в ряду подвергающихся счету однородных предметов (первый, второй, третий и др.); 4. Ч. наречия, обозначающие кратность (дважды, трижды и пр.). Категория Ч. не грамматическая, п. ч. понятия числа, порядка и кратности не обозначаются особыми формами, но по образованию форм самих Ч. и по формам тех словосочетаний, в которые входят Ч., они представляют ряд своеобразных особенностей. Впрочем это относится только к Ч. количественным и собирательным, т. к. порядковые Ч. — обыкновенные прилагательные, ничем не отличающиеся от других прилагательных, а Ч. наречия не представляют существенных отличий по своему употреблению от других наречий. В древне–греч. и латинском языках б. ч. Ч. количественных была неизменяемыми словами, а остальные Ч. количественные являлись или существительными, или прилагательными, не отличаясь в общем ни по формам самих слов, ни по формам сочетания с другими словами от других прилагательных и существительных. То же и в новых европейских яз.: английском, немецком, французском. В русском яз. все Ч. количественные и собирательные склоняются, но представляют

1092

различные особенности в образовании падежных форм, а также в формах сочетания со словами, обозначающими предметы, подвергающиеся счету;

последние отличают их и от существительных и от прилагательных; именно в тех случаях, когда в предложении должен стоять именительный падеж, а иногда и винительный существительного, а такж® дательный падеж с предлогом по, Ч. сами ставятся в соответствующем падеже, соединяясь подобно существительным с родительным падежом существительного, подлежащего счету: пять рублей, по пяти рублей и пр.; если же в предложении должны стоять остальные косвенные падежи существительных, то в соответствующем падеже ставится и существительное, обозначающее предмет, подлежащий счету, и Ч., которое т. о. является как бы прилагательным: к пяти рублям, с пятью рублями. Но при этом в именительном падеже и с предлогом по Ч. два, оба, три, четыре соединяются с родительным пад. не множ. Ч. существительных, а единств., за исключением тех случаев, когда существительное склоняется по прилагательному склонению: два стола, две руки, два имени, но две запятых, а остальные числительные, кончая Ч. сто, образуют падежные формы так же, как существительные в единств. Ч.

Н. Д.

ЧИСЛО, как грамматическая категория. 1. Форма существительного, указывающая на различное количество предметов, обозначенных основой форм Ч. Форма Ч. существительных является формой несинтаксической, и именно формой словообразования, т. к. обозначает различные предметы мысли независимо от словосочетания, заключающего слова с этой формой. 2. Форма прилагательных, указывающая на отношение прилагательного к существительному, имеющему форму соответствующего Ч. или (в русском языке редко, гл. о. при употреблении прилагательного в роли сказуемого) — к двум или более существительным, обозначающим в совокупности количество двух или более предметов: злая собака — злые собаки, шляпа с белым пером — шляпа с белыми перьями, на нем шуба меховая — на нем

шапка и шуба меховые. 3. Спрягаемая форма глагола, указывающая на отношение глагольного признака к предмету или предметам, которые обозначены или могут быть обозначены именительным падежом существительного в соответствующем Ч. или двумя или более существительными: стол стоит — столы стоят, я пишу — мы пишем, молчи — молчите, князь Игорь и Ольга на холме сидят, кошка с собакой дерутся. В русском яз., как и в древнейших индо–европейских языках Ч. обозначается различиями в образовании падежных форм существительных

и прилагательных и личных форм глагола: рука—руки, руку—руки, руке—рукам и пр., злой—злые, злого—злых и пр., иду—идем, идешь—идете и пр. В настоящее время в русском яз. различаются формы двух Ч.: единственного и множественного, но раньше (до XII в.) он имел три Ч.: единственное, двойственное (обозначавшее парное число предметов) и множественное, унаследованные им от обще–славянского яз., а последним — от обще–индо–европейского. Двойственное Ч. сохранялось м. пр. в древне–греч. языке и до сих пор существует в словинском языке.

Н. Д.

ЧИТАТЕЛЬ — адресат книги. Марк Аврелий, озаглавливая свою рукопись — «К самому себе», как бы желает быть писателем без читателя. Но анализ его рукописи показывает, что и она хочет быть прочитанной. Обычно предпосылающиеся книгам обращения «к читателю», показывают волю книги яснее. Так называемые «посвящения» даже называют того первого читателя, которому адресована книга.

Установить историческую дату рождения читателя — чрезвычайно трудно. Во всяком случае, книга старше читателя. Читателем, в подлинном смысле этого слова, может быть назван человек с установившейся потребностью книги, — с глубоко вкоренившейся привычкой к каждодневному восприятию определенного количества книжных знаков. В начале, пока книга была редка, она имела не читателя, а слушателя. Но постепенно восприятие автора переходит из эпохи сказа к эпохе глаза: звуки слов немеют и закрепляются условными

буквенными значками. Постепенно значки замещают собой не только звуки, но и вещи. Образующийся в человеке читатель, воспринимая реальное соотношение вещей, не умеет довоспринять его до конца, пока не отыщет среди прочитанного аналога происшедшему. Книжные герои делаются реальнее реальных героев. Самые буквы вытесняют вещи ими обозначенные: «когда я думаю о прогрессе» (**Progres**), — пишет Ш. Рише, — «то я представляю себе это слово, отпечатанное типографской краской с большим начальным Р и с **accent grave** на конце слова». «Чтобы запомнить слово, услышанное в первый раз», — сообщает библиотекарь общества чтения в Женеве, Моншаль, — «мне нужно немедленно отдать себе отчет, как оно пишется; равным образом, когда я слушаю интересный для меня разговор, то мне часто случается представлять его себе написанным, — фраза за фразой». В лице Рише и Моншаля мы имеем дело с подлинным читателем, замкнувшим представления в буквы. Переразвитие читательских

потребностей создает вокруг глаз как бы ширму из книжных листов, заслоняя их буквами действительность. Развиваются особые болезни чтения: книжность, болезнь педантизма, «буквоедство», замещающее реальные соотношения вещей соотношением книжных символов и библиотафия — чувственное влечение к бумажному телу книги, толкающее к накоплению книжных богатств без использования их смыслов. Рядом с библиотафией развивается привычка автоматического чтения: «кто приучил себя к чтению без смысла, при котором ни о чем не думают, того можно назвать чистым читателем, который смотрит на литературу, как турок на опиум» (К. Фишер. «Ист. философии». Фихте. 592). Отысканный физиологами у третьей теменной борозды мозга «лексический» центр, заведующий процессами связывания книжных знаков с их значениями, будучи поражен, убивает читателя в человеке, ведя его к так называемой алексии.

Процесс чтения в зависимости от степени своей напряженности, может быть классифицирован так: а) «Книжное почитание» (см. Кирилл

Туровский) — любовное, медленное, слово за словом, чтение, с перечитыванием; писатель представляется читающему как существо вьющего порядка; книга — богооткровенной и учительной. б) Чтение производится с выбором: не всякая книга — свята; нужна она не вся — из книги делаются выборки, отделение идеи от разработки; писатель — представляется равным и потому понятным читателю. в) Почитывание книг — рассеянное получтение–полуперелистывание: «глаз, берущий страницу по диагонали» (Фаге); «почитыватель» занят не столько отбором нужного, сколько отбрасыванием ненужного: читая роман, заглядывает в конец, принципиально пропускает предисловие, отбрасывает абзацы со сплошными строками (описания, перечисления и т. д.), останавливаясь глазом лишь на коротких строках диалога; вырабатывает манеру чтения «на сон грядущий». К концу XVII века в течение одного года выходило (в России) 5—6 книг, — сейчас это дело одного дня. Люди, обслуживающие книгу, обязаны сейчас следить за литературой: при огромном количестве книжных поступлений, они могут лишь просматривать тексты: так постепенно «книжное почитание» сменяясь чтением, вырождается в беглое и рассеянное «почитывание».

Достоевский пробовал классифицировать читателя по его внешнему отношению к книге: одни — говорит он устами Шатова («Бесы») — желая читать, одолжают книгу; другие — покупают ее; третьи — покупают и переплетают.

Безусловно, статистика домашних в сотню–две томов библиотечек дала бы более или менее ясное представление о читателе данной страны, класса и момента.

Постепенное вырождение искусства чтения вызывает потребность в реконструкторах старых, полузабытых приемов и навыков медленного и раздельного книжного почитания. Таким реконструктором является критик.

Обычный разговор наш состоит из а) отрывочных, но б) неподвижных внутри фраз–шаблонов*). Научная

1096

книга преодолевает оторванность фраз друг от друга, центрируя их вокруг одной идеи. Шопенгауэр отмечает (**Parerga und Paralipomena, B. I**), что рядовой читатель, легко уясняя в философском произведении все фразы порознь, редко понимает произведение в целом. Поэту же должно, преодолев просторечье, устранив внутри–фразовую неподвижность путем разбивки привычной фразеологии новыми словосочетаниями, заставить читателя и отдельное слово воспринять не как один логический знак, а как изменчивое течение звука. Короче: читатель, ведомый своим учителем чтения, критиком, имея дело с книгой понятий (научное или философское произведение), должен подражать переплетчику, собирающему розные листки книги в одно; читая же книгу звуковых образов (поэзия), он должен невольно превращаться как бы в наборщика книги, медленно, буква за буквой, перенабирая в своем сознании данный текст.

Редко касались вопроса о писателе, как о читателе своих собственных произведений: Достоевский, читающий Достоевского, Гоголь в

1097

1841 г., перечитывающий книги, написанные Гоголем в 1835 г., Толстой, отказывающийся читать самого себя, — все это темы, ожидающие специальной разработки.

Все «Истории литературы» писаны писателями: по естественному, чисто писательскому эгоизму, они рассказывают в «историях» лишь о себе. Но «история читателя», еле намечаемая у современных авторов, может быть разработана и систематизирована в особую историческую дисциплину. В этой области намечено кое–что Генекеном, Ивановым и др.; попытку

*) Завершенная фразеология некоторых языков, напр., французского, дает язык *фразами*, с трудом допуская варьирование, перестановку внутренних элементов фразы. Относительно русского языка см. Михельсон: «Опыт словаря фразеологии русск. языка»

перейти от домыслов к науке делает Рубакин (Библиологический институт в Швейцарии).

С. Кржижановский.

ЧЛЕНЫ ПРЕДЛОЖЕНИЯ — слова, входящие в предложение (см.), по их отношению к другим словам, входящим в предложение. Различают главные Ч. П. — подлежащее (см.) и сказуемое (см.) — и второстепенные Ч. П., к которым относят остальные полные (не частичные, см.) слова, входящие в предложение, а именно: существительные в косвенных падежах (наз. обыкновенно дополнениями, см.), прилагательные (и причастия), стоящие в атрибутивном (см.) согласовании с существительными («определение»), наречия («обстоятельство»), деепричастия (тоже) и инфинитивы. К второстепенным Ч. П. относят также т. н. приложение (см.).

1098

Ш

ШАРАДА — загадка, требующая определения какого–либо слова, на основании двойного его описания: звукового и смыслового. Звуковое описание достигается косвенным образом: слово разбивается на части так, чтобы каждая часть могла служить самостоятельным словом (ворона, вор–она), затем дается смысл каждой из этих частей (в нашем примере: первое — преступник, второе — местоимение). Когда дано смысловое описание частей и, тем самым, звуковое описание всего слова, — дается смысловое описание последнего.

Шарада основана, таким образом, на игре словами. Когда слова связаны не только в звуке своем, но и в смысле, — она приобретает особую выразительность и представляет собою род каламбура.

Шарада встречается и в прозаической, и в стихотворной форме. В последнем случае каждой части шарады соответствует и определенная ритмическая единица (строка, строфа и т. п.).

Шарада существует и как салонная игра — сценическая шутка. Тогда, выполняя лишь общие задания (изобразить в отдельных сценках части шарады, а в заключение — все слово), игра эта представляет собою словесную и сценическую импровизацию: в ней проступают черты **commedia dell'arte**.

Нередко смысл шарады — не в ней самой, а в тех описаниях, на которых она построена: здесь открывается простор для иронии, комплимента и пр.

До сих пор шарады не привлекали серьезного внимания серьезных поэтов. Помещаются, главным образом, на страницах журналов и, иногда, газет.

В. Д.

ШАРЖ — преувеличение каких–либо сторон действительности до того, что они становятся неправдоподобными и, вместе с тем, смешными. Ш. обыкновенно называют

1099

нехудожественные, рассчитанные специально на то, чтобы вызвать смех, изображения, чуждые истинного комизма и юмора.

И. Э.

ШЕПЕЛЯВЯЩИЕ СОГЛАСНЫЕ — согласные средние между шипящими и свистящими. Такое произношение свойственно некоторым северно–великорусским и средне–великорусским говорам, в которых Ш. С. могут являться вм. шипящих, а также вм. ц– и мягких свистящих: ч^{ц}истый, курицч^{ч}а, з^{ж}ярко, уезз^{ж}яю, з^{ж}има (буквы ц^{ч}, з^{ж} обозначают звуки среднеи и между **ц** и **ч** и между **з** и **ж**).

ШОПОТНЫЕ ЗВУКИ. Звуки, произносимые при той артикуляции голосовых связок, которая образует шопот. Шопот обыкновенно является субститутом (заместителем) голоса в речи, произносимой шопотом. Следовательно, Ш. могут быть те звуки, которые в нормальной речи произносятся с голосом, т.–е. гласные, а также сонорные и звонкие согласные, которые, конечно, в этом случае можно называть гласными, сонорными и звонкими лишь условно. В некоторых языках являются некоторые Ш. З. и в нормальной речи.

ШУМНЫЕ СОГЛАСНЫЕ — согласные (см.), характерным признаком которых является шум от сближения органов произношения, который или составляет всё содержание звука (глухие Ш. С., см.), или преобладает над голосом (звонкие Ш. С.). Т. о. голос при произношении Ш. С. или отсутствует, или играет второстепенную роль. В русском яз. к Ш. С. принадлежат: а) глухие Ш. С. к, х, п, ф, т, с, ш, ч, ц и б) звонкие Ш. С. г (см. Задне–нёбные и Средненёбные согласные), **j** (см. Средненёбные согласные),

ц

б, в, д, з, ж. Впрочем, согласные в и j занимают промежуточное положение между звонкими Ш. С. и сонорными.

1100

Э

ЭЗОПОВ ЯЗЫК дословно: композиционный прием древнего баснослагателя Эзопа (VI в. до нашей эры), скрывавшего под именами животных характеры и взаимоотношения людей. Поскольку Эзоп (уцелевшие записи его испорчены) неохотно прибегал к так наз. нравоучению («морали»), раскрывающему «секрет» басни, его, пожалуй, и можно считать зачинателем той особой тайнописи, к которой слову пришлось прибегать впоследствии для самозащиты.

Эзоп, по преданию, был рабом, и с тех пор, будто во исполнение древней традиции, к помощи «Эзопова языка» прибегала всегда лишь литература, «лишенная прав», литература–раба.

Язык Эзопа всегда о двух смыслах: одним — своим наружным смыслом он повернут к правящим, другим — прикровенным — к управляемым; «буквой» к цензору, «духом» — к читателю. Эзопову шифру, пробующему всегда разминуться с цензорским карандашем, пронос идейной контрабанды удается лишь при близорукости цензора и особой изощренности читательского глаза.

В России цензурные прессы Николая I, отчасти и Николая II, давили лишь на «букву»; цензора, придираясь к внешней фразеологии, часто проглядывали «идеологию» и далеко не всегда оказывались хорошими отгадчиками Эзоповых загадок. Вследствие этого лексикой Эзопова языка в России, особенно в 80 г.г. XIX в. и в 1905—7 г.г. рос что ни день: из произведений этого рода, особенно среди русской публицистики, можно бы составить небольшую библиотеку для понимающих «по–эзоповски». Любопытно, что если древнему баснослагателю приходилось рядить в звериные шкуры людей, то российскому

1101

Эзопу, обращая прием, приходилось под человеческим обличьем литературных персонажей прятать звериную суть тогдашней действительности.

Перечитываемая сейчас русская литература этого склада кажется слишком плохо маскированной. Но это ошибка подготовленного восприятия: если публицист В. Амфитеатров, озаглавливая один из своих памфлетов «Семья Обмановых» (газета «Россия» 900 г.г.) был мало

прикровенен, то Салтыков–Щедрин в «Истории города Глухова», смутно, при первочтении, напоминающей какую–то другую «историю», умело то спутывает, то разделяет два смысла повести: явный и тайный.

С. Кржижановский.

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ РОМАН. Родоначальником романа, в основу которого положен научный опыт, явился во Франции Эмиль Золя, а у нас в России его последователи П. Боборыкин и А. Амфитеатров. Девиз Э. Золя: «наука, примененная к литературе» становится девизом и русских беллетристов натуралистов.

В 70–х г.г. появляются в «Вестнике Европы» очерки Э. Золя «Романисты натуралисты». П. Боборыкин печатает статью «Реальный роман во Франции», появляется в переводах цикл романов «Карьера Ругонов», начатых в 1871 г. и законченных в 1893 г., а в 1884 г. русский романист Амфитеатров начинает печатать в «Русских Ведомостях» повести «Алимовская кровь», в которой явно чувствуется влияние Э. Золя — «его натуралистического величества». Знаменитый французский романист Эмиль Золя провозглашал свои натуралистические заповеди, как пламенный

новатор и протестант, как бесстрастный борец, поднявший свой меч против романтиков, против прикрашенных и подслащенных произведений, против фразы и парения в облаках, против иррационального и таинственного. Стоит только прочесть роман Золя **L'Oeuvre** («Творчество»), посвященный художникам натуралистам, чтобы почувствовать весь жар протестанта и новатора. Центральной фигурой романа является художник–натуралист Клод Лантье, моделью к которому, как известно, служил Эдуард Манэ, этот признанный новатор во французской живописи.

Это произведение с восторгом приветствовал В. Стасов в 1886 г. и видел в нем «не только поучительную картину, но и великое поучение всем, имеющим уши, да слышать».

Художник Клод Лантье и беллетрист Сандос из романа Золя тоже являются новаторами и протестантами, врагами романтики и проповедниками натурализма. «Мы все насквозь пропитаны романтизмом, теперь нам нелегко отделаться от него. Для этого нужны радикальные средства» — говорил Клод Лантье, уверенный, что «приближается день, когда удачно нарисованная морковь произведет революцию».

Дать правдивую картину мира — такова задача художника–натуралиста: область его — натура, цель — одна только правда.

По учению романиста Сандоза, за спиной которого стоит Э. Золя, романисты и поэты «должны обратиться к источнику истины — науке». Сандоз указывает на необходимость применения физиологического метода к искусству и рисует план своей работы таким образом: «Я изберу какую–нибудь семью, буду шаг за шагом изучать жизнь всех ее членов, их прошлое, их поступки, стремление воздействия одних на других. Одним словом, у меня будет человечество в миниатюре, и я смогу проследить условия его роста и движения...». Свои трезвые фантазии Сандоз заканчивал характерной фразой: «И у меня будет маленький домик». Эмиль Золя воплотил в жизнь все мечты Сандоза вплоть до «маленького домика».

1103

В предисловии к первому своему роману «Карьера Ругонов» он намечал уже страстную речь Сандоза. «Я хочу объяснить», — пигает Золя, — «каким образом живет и движется в обществе одно семейство, маленькая группа людей, на первый взгляд различных, но тесно связанных одни с другими, как это докажет анализ. У наследственности есть свои законы, как у тяжести». Эти законы изучил физиолог–романист, который в своей эстетике видел наследие научной эволюции. Трактат Клода Бернара о медицине он с благоговением переводил на язык художника. Силу этого благоговения к Бернару можно сравнить разве лишь с ненавистью Ф. Достоевского к «Бернарам». Любимые слова Э. Золя: врач, медицина, физиология, эксперимент.

«Романист, изучающий нравы, дополняет физиолога, изучающего организм» — не раз пишет Э. Золя в своем труде об «Экспериментальном романе». В его творчестве отвлеченного человека заменяет «физиологический человек», «человек–зверь». «Ругон–Маккар» это — «естественная история одного семейства, с его разнузданностью аппетитов».

Узнать механизм естественных явлений у человека, показать, каким образом проявляются мысль и чувства, все это основать на объяснении физиологии, на влиянии наследственности и окружающих обстоятельств, показать человека в социальной среде, которую он сам создал и в которой он сам изменяется — такова сложная работа художника–наблюдателя и экспериментатора. Для него наблюдение и опыт — тоже, что микроскоп и химический анализ для врача.

Художник наблюдает, собирает факты, «человеческие документы», устанавливает твердый базис. Затем вступает в область эксперимента. Он

заставляет действовать героев, которых он наблюдал в жизни, за которыми следовал по пятам в зал суда, в «вертеп», в мастерскую, в шахту, на биржу, в универсальный магазин.

Он производит опыт. Он ставит знакомое ему лицо в особые условия, чтобы показать с наглядностью причинную связь, чтобы показать, что «последовательность

событий будет такая, как этого требует детерминизм естественных явлений».

Там, где романтик ссылался на таинственные силы, там наблюдатель и экспериментатор стремился показать закон среды.

Э. Золя работу художника смешал с работой ученого, голову художника превратил в лабораторию, в литературу внес науку.

«Расширьте поле экспериментальной науки, доведите до изучения страстей и описания нравов, и вы получите наши романы», — писал Золя, — «романы, которые исследуют причины и объясняют их, собирают «человеческие документы», чтобы иметь возможность властвовать над средой и человеком». Это был почти отказ от художественного творчества ради научного исследования. В увлечении экспериментальным методом была опасность для начинающих художников.

Золя сам всегда оставался большим художником и создал целую галлерею живых типов в своем экспериментальном романе.

В. Львов–Рогачевский.

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ ФОНЕТИКА – изучение звуков речи с акустической и физиологической стороны с помощью приборов (правильнее было бы название: «Э. акустика и физиология звуков речи»: см. Физиология звуков речи). Для изучения звуков речи с акустической стороны пользуются между прочим особыми резонаторами (т. н. резонаторами Гельмгольца) и камертонами, с помощью которых определяется музыкальная высота как основного тона звука, так и характерных для него побочных (тембровых) тонов (см. Гласные), а также приборами, записывающими кривые звуков, т.–е. звуковые волны. Впрочем, с помощью этих приборов можно изучать только сонорные звуки (гласные или согласные); немузыкальные шумы, составляющие характерный признак шумных (см.) звуков, изучению с акустической стороны не поддаются. Для изучения звуков с физиологической стороны, т.–е. для изучения артикуляций органов произношения, образующих звуки речи, пользуются

1. сложным прибором, наз. кимографом (франц. **enregistreur),** записывающим работу

1105

различных органов речи при произношении звуков в виде кривых, определяющих продолжительность, последовательность и интенсивность этой работы, 2. палятограммами, т.–е. снимками с твердого неба, на которых обозначены места касания языка и 3. рентгеновскими снимками с тех положений органов речи, которые не могут быть переданы ни кимографом, ни палятограммами (такими снимками пользовался, напр., Копко для определения положения языка при произношении гласных). Для палятограмм изготовляется искусственное нёбо в виде тонкой пластинки, плотно прилегающей к нёбу, покрытое цветной пудрой, слизываемой при произношении звука языком в местах касания. Неудобство Э. Ф. в том, что звуки речи изучаются ею в условиях, несвойственных обычной речи. В большинстве случаев, кроме записей с помощью кимографа, звуки, подвергающиеся изучению, надо произносить изолированно, т.–е. так, как вне опыта они почти не произносятся, а кроме того, естественному произношению мешают (в особенности при пользовании кимографом) и самые приборы. Поэтому Э. Ф. не может заменить изучения звуков речи при помощи других, не экспериментальных методов.

БИБЛИОГРАФИЯ.

1) В. А. Богородицкий. Курс экспериментальной фонетики применительно к литературному русскому произношению. Вып. 1. Казань 1917, вып. 2. и 3. Каз. 1922; 2) Он же. Опыт физиологии обще–русского произношения в связи с экспериментально–фонетическими данными. Казань 1909; 3) А. И. Томсон. Общее языковедение. Изд. 2–е. Од. 1910 (гл. IV); 4) Л. В. Щерба. Русские гласные в качественном и количественном отношении. Петроград 1912; 5) В. Д. Зернов. Фонограммы гласных человеческой речи (Физич. Обозрение 1916) и др. Иностранная литература по Э. Ф. указана в назв. трудах.

Н. Д.

ЭКСПИРАТОРНОЕ УДАРЕНИЕ См. Выдыхательное ударение.

Н. Д.

ЭКСПРЕССИОНИЗМ (франц. слово **expression** — выражение, латинское **expressio** — выразительность, осмысленность) — стремление современного художника выразить судорожность

1106

нашей бурной эпохи, с ее преувеличенностью чувства, с ее эксцентричностью, с ее героическим пафосом, с ее моментами сильного возбуждения, с ее бунтом против повседневности. Целью художника является не изображение случайных настроений в погоне за мигом, а выражение единого, великого чувства, наполняющего душу, захватывающего целиком человека в момент экстаза, когда человек как бы разрывает оковы повседневности и переступает границы возможного, когда душа его выходит из берегов, переживая свой весенний разлив.

От пассивного созерцания, от безвольного подчинения потоку впечатлений, от рабского копирования действительности художники переходят к творческому воздействию на жизнь. Искусство отображения уступает место искусству выражения, импрессионизм сменяется экспрессионизмом. В основе импрессионизма лежало усовершенствование средств для натуралистического воспроизведения действительности, расширение тех областей, которые наблюдаются и воспроизводятся. В основе экспрессионизма лежит стремление к самостоятельному творческому проявлению духа, к протесту против грубой, кровавой действительности.

Под грубою корою вещества
Я прозревал нетленную порфиру.

писал Владимир Соловьев. Эспрессионизм, ярко вспыхнувший в Германии после войны и революции, после катастрофических событий в мире железа и крови, после разгрома идеалов и после гибели богов и потери веры в человека, явился бунтом против принуждения человека к бесчеловечности. Экспрессионизм стремился выразить новые мироощущения нового человека, стремившегося подняться среди развалин. Когда–то поэт писал:

Мир устанет от мук,
Захлебнется в крови,
Обессилен безумной борьбой,
И поднимет к любви,
Беззаветной любви
Очи, полные скорбной мольбой.

Этот момент пытается выразить художник экспрессионист, протестуя

1107

против действительности, над которой «вихорь злобы и бешенства носится». В Германии излюбленными писателями становятся Толстой и Достоевский. Драматурги Франц Верфель, Антон Вильдганс, Георг Кайзер,

Оскар Вальцель, лирик Эренштейн выдвигают проблему нравственного очищения, сострадания, мира всего мира. Художники выступают против ницшеанства, с его культом белокурого зверя. Когда–то Достоевский называл себя «реалистом в высшем смысле этого слова» и высмеивал стремление художника натуралиста скопировать бородавку на лице человека.

К этому реализму в высшем смысле слова, к очеловечению человека стремятся представители экспрессионизма, устремленного к очистительному огню всеобъемлющей и всечеловеческой любви.

БИБЛИОГРАФИЯ.

1) Оскар Вальцель. «Импрессионизм и экспрессионизм». Петроград, 1922 г. Стр. 94.

2) Современный город. Журн. изд. «Всемирной литературы». Петербург. 1922 г. Кн. I. Статья Гвоздева: «Экспрессионизм в немецкой драме»

В. Л.–Р.

Экспрессионисты. — Основной заслугой экспрессионизма, — молодого литературного течения в Германии, — следует считать уловление нового социального ритма, особенно ясно ощутимого с момента окончания мировой войны. Отличные один от другого особенностями художественного дарования, драматурги, новеллисты, поэты объединились общей предпосылкой, при чем эта предпосылка отнюдь не была навязана каждому из них какой–либо «модой». Она сложилась у них в результате того социального сдвига, какой принесла мировая война. Наиболее чуткие из них прощупывали ее перед четырнадцатым годом (Георг Кайзер, Газенклевер), другие осознали, когда война была у зенита, третьи, проблуждав, примкнули к ней после 18–го года. И выросло мощное движение, имя коему — экспрессионизм. Какова, точнее, эта предпосылка и как она отразилась на

тематике и технике новеллистов, поэтов и драматургов, объединенных знаком экспрессионизма?

Экспрессионисты не только уловили то изменение в ритме социальной жизни, какое сразу, чуть ли не в один час, обозначилось в августе четырнадцатого года, но и признали его моментом, определяющим весь строй нового художественного сознания. Признав такую его роль, они чутко и остро реагировали провозглашением основного лозунга своего движения:

отказ от соглядатайства, яркий и недвусмысленный активизм человека в разрешении т. наз. «вечных проблем» и в вопросах социально–общественной жизни. Человек, привыкший дотоле созерцать, либо скучая в тихой заводи быта, либо отдаваясь привычной рефлексии, перенастроился на новый лад, созвучный в темпе с пульсом происходящих событий. Художественное сознание экспрессионистов метко и почти безошибочно прощупало возможность спасения для ошемленного человека — заявить себя участником этих событий и определить свое отношение к тем мнимым ценностям, которые привели человечество к четырнадцатому году. И вместе с этим оно прощупало большую неправду изображать человеческую психику в том привычном каноне, какой был преподан мастерами усталого декаденса. Резкими штрихами определили они свой писательский подход к изображаемым событиям и героям. В своих новеллах, романах и пр. они доводят реакцию героя на перемену в социальном пульсе, напряженность страсти его и воли до предельной точки, и при этом остаются художниками, т.–е. не опрокидываются в психопатологию. Они вбирают всю страсть и всю волю героя словно в некий фокус и производят мастерский психологический анализ в этой найденной точке, умышленно оставляя в тени остальное «пространство» человеческой психики. В таком подходе реализуются в оригинальной форме обретенная ими посылка об изменении социального ритма и лозунга о человеческом активизме. В их сплетении исследователь находит еще один основной момент экспрессионизма: признание известного рода соответствия

бурного, неровного биения жизни и протекания построенной на диссонансах, лишенной равновесного лада, человеческой психики.

Стилистическая особенность письма вытекает из сказанного. Особенность эта — крайний, насыщенный динамизм, сказывающийся как в развертывании темы, так и в языковом синтаксисе. Принцип тематического динамизма наиболее отчетливо проводится одним из самых талантливых мастеров — Казимиром Эдшмидом, автором четырех небольших сборников новелл и двух книг очерков (эти книги: **die Dopplkopfige Numfe u. Ueber den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung**), а из его художественной прозы на русском языке переведены два сборника: **Die sechs Mundungen Timur**). Тема развертывается в таком темпе, что читатель лишен возможности пропустить хотя бы две–три строки, ибо каждая строка насыщена действием и нередко перебрасывает героя в совершенно новую обстановку. Крутым, сжатым языком отличается драматург Георг Кайзер

(драмы: **Gas, Die Koralle Holle Weg Erde, Der Zentauer, die Versuchung, Europa,** и др.), поднявший свой голос против современного капитализма; синтаксическая установка его драм определяется ярко проводимым динамическим принципом. Фаланга экспрессионистов многочисленна. Из них особенно интересен Густав Мейринк (с 1915 г. роман **Der Golem**, том новелл **„Fledermause"** роман **Das Grune Geschicht** — первые два переведены). Принадлежность этого яркого писателя к экспрессионизму признается не всеми критиками. Причина видимо та, что Мейринк выступил вполне определившимся еще в 1902 г. (**Der heisse Soldat** — новеллы), т.–е. задолго до зарождения экспрессионизма. Однако, это обстоятельство не колеблет нашего утверждения и говорит лишь о тесной, органической связи Мейринка с современным экспрессионизмом. Следует также назвать драматурга и поэта Франца Верфеля (драмы: «Человек из зеркала», «Песня козла» и др. — первая переведена), вдохновенного пацифиста и тонкого психолога с уклоном к достоевщине; подлинно революционных — Газенклевера (драма **Jenseits, Der Sohn**

Gebseck и др.) и Карла Штернгейма (**Vier Nowellen** и др.), крупного художника и теоретика движения — Ренэ Шикеле; далее — Фритца фон Унру (сценарий **Geschlecht** драма Plats и др.). Геринга (драма Морская битва), Макса Родена (сборник стихов **erlosendes Leid**) и пр.

Каждый из перечисленных экспрессионистов, а мы назвали далеко не всех, обладает своим особым художественным лицом, но намеченные выше предпосылки экспрессионизма, оставляя полную свободу каждому мастеру идти собственным путем, все же позволяют считать основную писательскую группу современной Германии объединенной в школу.

Евгений Ланн.

ЭКСПРОМТ — небольшое стихотворение, созданное сразу в законченном виде, без дальнейшей обработки. Большей частью Э. относится к разряду т. наз. «Стихотворений на случай», т.–е. вызванных каким–нибудь внешним, притом почти всегда незначительным поводом. Поэтому Э. чаще всего имеют характер шутки, остроты, насмешки или эпиграммы (см. это слово). Такого рода Э. писали многие из наших поэтов. Особенно многочисленны шутливые и колкие Э. у Пушкина; также у Боратынского, у Лермонтова: «Три грации считались...» и др. Позднее известны экспромты–каламбуры Минаева. К числу Э. принадлежат многие из стихотворений под заглавием: «В альбом». Вообще заглавие Э. редко

придается стихотворениям; чаще всего Э. остаются без заглавия. Зато есть стихотворения, названные автором Э. и имеющие характер чисто лирический, напр., стих. «Экспромт» Баратынского («Небо Италии, небо Торквата...»). Этого рода Э., т. е. стихотворения, сразу отлившиеся в законченную форму, есть, конечно, у многих поэтов, — из новейших, быть может, особенно у К. Бальмонта.

К Э. близка импровизация (см. это слово).

Иосиф Эйгес.

ЭЛЕГИЯ — стихотворение с характером задумчивой грусти. В этом смысле можно сказать, что бопылая часть русской поэзии настроена

на элегический лад, — по крайней мере, исключая поэзию новейшего времени. Этим, конечно, не отрицается, что в нашей поэзии есть превосходные стихотворения иного, не–элегического рода. Первоначально, в древне–греческой поэзии Э. обозначала определенную форму стихотворения, именно двустишие: гекзаметр–пентаметр. Имея общий характер лирического размышления, Элегия у древних греков была весьма разнообразной по содержанию, например, печальной и обличительной у Архилоха и Симонида, философской у Солона или Теогнида, воинственной у Каллина и Тиртея, политической у Мимнерма. Один из лучших греческих авторов Э. — Каллимах. У римлян Э. стала более определенной по характеру, но и более свободной по форме. Сильно возросло значение любовных Э. Знаменитые римские авторы Э. — Проперций, Тибулл, Овидий, Катулл (их переводили Фет, Батюшков и др.). Впоследствии был, пожалуй, только один период в развитии европейской литературы, когда словом Э. стали означать стихотворения с более или менее устойчивой формой. Это именно под влиянием знаменитой элегии английского поэта Томаса Грея, написанной в 1750 г. и вызвавшей многочисленные подражания и переводы, едва ли не на всех европейских языках. Переворот, произведенный этой Э., определяют, как наступление в литературе сентиментализма, сменившего ложноклассицизм. В сущности же это было возвращением поэзии от рассудочного мастерства в однажды установленных формах к подлинным истокам внутренних художественных переживаний. В нашей поэзии перевод Жуковским элегии Грея («Сельское кладбище»; 1802) определенно положил начало новой русской поэзии, окончательно вышедшей из пределов риторики и обратившейся к искренности, интимности и глубине.

Эта внутренняя перемена отразилась и в новых приемах стихосложения, введенных Жуковским, который является, таким образом, родоначальником новой русской поэзии, — и, само собой, одним из великих ее представителей. В общем духе и форме элегии Грея, т.–е. в виде больших стихотворений, исполненных скорбного

раздумья, написаны стихотворения Жуковского, названные им самим элегиями: «Вечер», «Славянка», «На кончину кор. Виртембергской». К элегиям причисляют и «Теон и Эсхил», его же (это, вернее, элегия–баллада). Элегией назвал Жуковский свое стихотворение «Море». Вообще, в первой половине XIX в. поэты любили давать своим стихотворениям название элегии, особенно Батюшков, Боратынский, Языков и др.; впоследствии оно вышло из моды. Но элегическим характером проникнуты многие стихотворения наших поэтов. Да и в мировой поэзии вряд ли найдется поэт, у которого бы не было элегических стихотворений. В немецкой поэзии знамениты «Римские элегии» Гете. Элегиями же являются стихотворения Шиллера: «Идеалы» (в переводе Жуковского «Мечты»), «**Resignation**», «Прогулка». К элегиям принадлежит многое у Матиссона (Батюшков перевел его «На развалинах замках в Швеции»), Гейне, Ленау, Гервега, Платена, Фрейлиграта, Шлегеля и мн. др. У французов элегии писали: Мильвуа, Дебор–Вальмор, Каз. Делавинь, А. Шенье (М. Шенье, брат предыдущего, перевел элегию Грея), Ламартин, А. Мюссе, Гюго и др. В английской поэзии, — кроме Грея, — еще Спенсер, Юнг, Сидней, позднее Шелли и Байрон. В Италия Э. писали: Аламанни, Кастальди, Филикана, Гуарини, Пиндемонте. В Испании: Боскан–Альмогавер, Гарсде ле Вега. В Португалии — Камоэнс, Феррейра, Родриг Лобо, де–Миранда.

У нас еще до Жуковского делали попытки писать элегии: Павел Фонвизин, автор «Душеньки» Богданович, Аблесимов, Нарышкин, Нартов.

Иосиф Эйгес.

ЭЛЛИПСИС. См. Фигура.

ЭМФАЗА (греч. Εμφάξη — указание, выявление) — стилистический термин, обозначающий придание мысли особой выразительности посредством нарочитого выделения, подчеркивания в ней какого–нибудь слова. Напр., «Будь мужчи́ной!», «Ну, и хоро́ш ты!» и т. п. — эмфатические

выражения обыденной речи. Логическое ударение, которое придает особую выразительность

1113

слову, зависит прежде всего от интонации и ею определяется, но эмфаза не есть специально декламационное явление, так как она может предопределяться уже самим строением фразы, фигурацией речи (см. Фигура). Напр., «Чему смеетесь? Над собою смеетесь!» (Гоголь), «Я очи знал, — о, этн очи!»; «Не плоть, а ду́х растлился в наши дни» (Тютчев); «Я помню тот день и тот ча́с, как «оно́» — начало́сь» (Андрей Белый). Эмфаза часто зачисляется в разряд фигур, но это — недоразумение. Эмфаза может быть результатом фигурации речи, та или иная фигура, напр., иверсия, повторения, антитеза, градация, литотес и др. может создавать эмфазу, но эмфаза, как таковая, не есть особая фигура. Обилие в речи фигур, порождающих эмфазы, неминуемо придает ей особую напыщенность, приподнятость и обычно характеризуется как эмфатический стиль.

М. П.

ЭПИГРАММА — буквально с греческого: надпись — стихотворная или прозаическая краткая надпись, объяснявшая значение памятника, здания, предмета, посвященного богам. У римлян эпиграммами назывались краткие стихотворения, которым Каттул и Марциалл придали характер язвительной насмешки, что перешло и в новые литературы. В немецкой литературе разумелось под эпиграммой (у Лессинга) краткое стихотворение, в котором остроумным заключением разрешалось некоторое ожидание, возбужденное в начале стихотворения (примеры у Гете и Шиллера), но главною особенностью эпиграммы стал ее характер быстрой, остроумной, язвительной насмешки. От французской литературы, где в XVII и XVIII в.в. расцвела эпиграмма (Пирон, Буало, Расин, Вольтер и др.), эпиграмма с этим характером перешла и в русскую литературу. Развитие этого жанра, несомненно, было у нас задержано политическим гнетом, в свободной борьбе с которым сатира и насмешливая эпиграмма всегда были сильным орудием. Русская эпиграмма чаще была обращена не к политической сфере, а являлась орудием борьбы в литературном мире. Образцы эпиграмм

1114

XVIII в. страдают еще большой тяжеловесностью. Писали эпиграммы многие поэты, как XVIII, так и XIX в. Только в руках Пушкина она становится живою и сильною. С ним соперничает Лермонтов.

Современники очень ценили эпиграммы признанных остроумцев — кн. П. Вяземского, Тютчева и Соболевского. Популярный в 20–е и 30–е г.г. «Дом сумасшедших» Воейкова представляет собрание эпиграмм на литературных деятелей. С шестидесятых годов заявили себя эпиграммами ловкий версификатор Д. Минаев, Щербина, Н. В. Алмазов и некоторые другие. В более близкое к нам время очень известны были эпиграммы философа–поэта Влад. Соловьева.

В. Ч.

ЭПИГРАФ — фраза в заголовке литературного произведения или перед отдельными его разделами. В качестве эпиграфа часто берут пословицы, поговорки, слова из общеизвестных литературных произведений, из священного писания и т. п. Так, например, эпиграфом к «Ревизору» Гоголь взял пословицу: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива», эпиграфом к «Анне Карениной» является: «Мне от мщение и Аз воздам» и т. п. Эпиграф представляет как бы маску, за которой прячется автор, когда он, не желая выступать прямо, косвенно определяет свое отношение к событиям, изображенным им в произведении. Эпиграф может быть лирическим, в большей или меньшей мере в зависимости от того, выразил ли автор свое отношение просто в сгущенной формуле основных событий данного произведения в целом, отдельной главы и т. п. (в этих случаях самый характер сгущения событий выдает отношение автора), — или же это отношение выражено им в восклицании, прямой оценке события и т. п., как в приведенных примерах. В этом последнем случае эпиграф носит характер как бы замаскированного лирического отступления. Такие «оценочные» эпиграфы могут иметь порой комедийный характер, — это бывает тогда, когда «оценка» известного явления автором не соответствует тому значению, которое это явление имеет для самих действующих в произведении

лиц. Так, например, эпиграф из малороссийской комедии: «Цур тоби, пек тоби, сатаниньске навождение», — взятый Гоголем для десятой главы «Сорочинской ярмарки», — носит несомненно юмористический характер: он выдает явно насмешливое отношение автора к описываемому в этой главе, между тем, как «Страшная чертовская свитка», о которой в ней рассказывается, подлинно испугала героя главы — Черевика.

Я. Зунделович.

ЭПИЛОГ — заключительная часть, присоединеная к художественному произведению в качестве художественного дополнения и представляющая собою более или менее самостоятельное целое, — часто без обозначения Э. Обыкновенно в эпилоге рассказывается о дальнейших событиях или состояниях того, что было изображено в законченном художественном произведении, и притом через некоторый промежуток времени, так что образуется перерыв в изложениях. Таковы, напр., эпилоги в некоторых поэмах Пушкина, романах Тургенева, Достоевского, Л. Толстого. Эпилог должен быть художественным рассказом, а не простым отчетом, напр., о позднейшей судьбе действующих в романе лиц. Это превосходно понимал Пушкин, отвечая в шутливой форме на требования некоторых друзей придать законченность своему роману «Евгений Онегин»: «Вы говорите справедливо, что странно, даже неучтиво роман, не конча, прерывать, отдав его уже в печать; что должно своего героя, как бы то ни было, женить, по крайней мере, уморить и, лица прочие пристроя, отдав им дружеский поклон, из лабиринта выслать вон». Подобным ложным пониманием художественной законченности подсказаны многие заключительные страницы произведений Тургенева, у которого наряду с таким прекрасным, могущим служить образцом, эпилогом, как в романе «Дворянское гнездо», встречаются иногда совершенно неимеющие художественного значения приписки и дополнения к предшествовавшему художественному изложению. Там, где художественная фантазия автора достигает границы, за которую

она уже не простирается, лучше остановиться, чем закончить как художник, Пушкин, оборвавший свой роман «Евгений Онегин» и Чехов, закончивший свой рассказ «Дом с мезонином» вопросом: «Где ты?», обращенным к героине. Эпилог следует отличать от нехудожественного послесловия (см. это слово).

Иосиф Эйгес.

ЭПИСТОЛЯРНАЯ ФОРМА — форма частных писем, еще со времен древних греков и римлян использованная как средство общедоступного изложения мыслей. В виде писем излагаются ученые и философские работы, религиозные проповеди, а также и художественные произведения. Особенное распространение получили романы в письмах со времени английского писателя Ричардсона и Руссо («Новая Элоиза»). Гениальный роман в письмах — «Страдания молодого Вертера» Гете. В русской литературе

написаны в эпистолярной форме, напр., рассказ Тургенева: «Фауст», многое у Салтыкова. В литературе нередки случаи не просто писем, но переписки, напр., у Достоевского: «Бедные люди», у Тургенева рассказ: «Переписка». И позднее в русской литературе часто встречаются произведения в эпистолярной форме. Частью из действительных писем к отдельным лицам, частью из очерков, предназначенных к печати под видом писем, состоят, напр., «Выбранные места из переписки с друзьями» Гоголя, «Фрегат Паллады» Гончарова, также превосходные очерки путешествий поэта Жуковского. Его же знаменитые статьи: «Последние минуты Пушкина», «Рафаэлева мадонна» — письма (первая к отцу убитого поэта). К собственно эпистолярной литературе относятся изданные письма частного характера. У нас особенно популярны письма Пушкина, переписка Герцена с Натальей Захарьиной, письма Чехова, а также Льва Толстого, Тургенева (к Виардо, Ламберт). Эпистолярной формой, быть может, особенно владеют женщины, и многие их письма, получившие известность у нас и за границей, представляют прекраснейшие образцы писем по непосредственной, интимной

красоте, чуждой всяких литературных ухищрений. Это совершенно особый род творчества, в котором простота и естественность необходимы более, чем где–либо. В сравнении с письмами мужчин женские письма часто кажутся гениальными; напр., в знаменитой переписке Элоизы и Абеляра (12 в.) письма первой много выше писем второго, также и письма Нат. Захарьиной выше писем Герцена. Как эпизоды (см. это слово), в литературе известны, напр., письмо Татьяны в «Евгении Онегине» Пушкина, письмо Виктории в «Истории одной любви» Гамсуна, в которых авторам удалось воссоздать все обаяние женских писем, как творческих созданий. Письмо в стихах обыкновенно называется: послание (см. это сл.).

Иосиф Эйгес.

ЭПИТАЛАМА – свадебная песнь или стихотворение, написанное по случаю брака, напр., у Фета: «Эпиталама Льву Толстому».

И. Э.

ЭПИТЕТ (греч. Ἐπίθετον, приложенное) – термин стилистики и поэтики, обозначающий слово — определение, сопутствующее слову — определяемому. Традиция, идущая еще от античных воззрений, различает «необходимый эпитет» (**epitheton necessarium**) и «украшающий эпитет»

(**epitheton ornans**). Под первым разумеется такое определение, которое ограничивает объем определяемого понятия; необходимый эпитет тем самым сливается с определяемым словом в единое словосочетание и не может быть опущен без изменения основного смысла выражаемого понятия; другими словами, необходимый эпитет является неотъемлемой частью словосочетания, в которое он входит, выражая отличительный признак предмета. Например, «русский язык», «древний мир», «бешеная собака». Напротив, под украшающим эпитетом разумеется такое определение, которое выражает то или иное свойство, выделяемое в уже данном, обособленном предмете мысли. Например, «румяная заря», «робкое дыхание», «ретивый конь». Но, поскольку эпитет есть понятие стилистики и поэтики (см. эти слова), подразделение его на такие традиционные категории представляется

излишним. Термин «необходимый эпитет» может быть вовсе устранен, так как он охватывает явления не стилистического порядка, и кроме того «необходимый эпитет» не может рассматриваться в обособлении от слова, при котором он стоит, образуя с ним логическое единство. Термин же «украшающий эпитет», основанный на узком и произвольном воззрении на поэтическое выражение как на украшение речи, может быть заменен термином просто «эпитет», под которым и должны разуметься все виды определений, не относящиеся к первой категории т. наз. необходимых эпитетов. Таким образом, в выражении «великий, могучий, правдивый и свободный русский язык» (Тургенев) только первые четыре прилагательные должны считаться эпитетами. Или у Лермонтова: «В песчаных степях Аравийской земли» — «песчаных» есть эпитет, но «Аравийской» есть только определение, но не эпитет.

Поэтому можно сказать, что эпитет есть «определение при слове, влияющее на его выразительность» (Горнфельд), или же определение, выделяющее в предмете мысли тот его признак, или свойство, которые существенны для данного его выражения. В эпитете выражается определенное отношение поэта, или вообще говорящего лица, к предмету, о котором идет речь. Эпитет как бы дает индивидуальную окраску выражаемому предмету, бросает на него определенный свет и делает предмет стилистически значимым. Вот почему эпитет есть одно из самых важных и существенных понятий стилистики, и не являются преувеличением ни слова Александра

Веселовского, что «история эпитета есть история поэтического стиля в сокращенном издании», ни слова Рихарда М. Мейера (**Deutsche Stilistik**, стр. 50), что «современная практическая стилистика должна прежде всего быть техникой эпитета». Индивидуальность поэта, поэтического стиля, может быть, больше всего выражается именно в эпитетах.

Осуществляться может эпитет в разных грамматических формах. Уже с древности под эпитетом разумеется не только прилагательное, но и существительное — определение (т. наз. «приложение»). Ср. напр., у

Пушкина: «дева — роза», «проказница зима»; или эпитет — существительное в соединении с прилагательным: «Царица грозная чума», «рифма звучная подруга». Но и наречие или деепричастие бывают формами выражения эпитета, именно, когда определяемым словом является глагол. Эпитет в таком случае совпадает с синтаксическим понятием «обстоятельства». Напр.: «И недоверчиво, и жадно смотрю я на твои цветы»; «Блеща средь полей широких, Вот он льется!.. Здравствуй Дон!» (Пушкин); «Пророчески беседовал с грозою иль весело с зефирами играл»; «Волны несутся гремя и сверкая» (Тютчев). Эпитетическая природа вскрывается далее в таких оборотах речи, где на первый взгляд можно эпитета и не обнаружить. Напр., выражение «синее море», с очевидным эпитетом — прилагательным, может быть дано в такой словесной форме, как «синева моря», где существительное «синева» может рассматриваться как эпитет, данный лишь в грамматической вариации, состоящей в том, что, определение — прилагательное субстантивировалось, а подлежащее — существительное изменило свою падежную форму. (Общая эпитетическая природа обоих этих оборотов речи явственно выступает, напр., у Тютчева в стихе «Лазурь небес и море голубое», где разные грамматические конструкции являются непосредственно очевидными вариациями стиля и только. Ср. также **Elsten Prinzipien der Literaturwissenschaft 2 Band. Stilistik** стр. 160 сл.). Но нет оснований и здесь останавливаться, ограничивая эпитет рассмотренными грамматическими формами. Дальнейшую вариацию того же выражения «синее море» мы можем представить в форме «синеет море», где носителем эпитета явится уже глагол. С этой точки зрения, напр., в пушкинском стихе «шумят и пенятся валы» можно видеть своеобразную форму выражения эпитета, как бы вариацию выражения «шумящие и пенящиеся валы». Всюду здесь, очевидно, мы имеем дело с эпитетом (пусть в

скрытой форме), поскольку этот термин обозначает определенный феномен поэтического мышления, который только осуществляется в различных грамматических вариациях,

1120

вызываемых стилистическими соображениями или требованиями. Определенные формы выражения эпитета могут преобладать в той или иной поэтической «школе», у того или другого поэта и характеризовать тем самым его поэтический стиль. Так, для Гомера характерны его составные эпитеты («туче–собиратель Зевес» νεφελγέρε῾τα Ζεύς, «розоперстая заря» — δάχτ◎λος Ἠώς) также для Державина, Тютчева и др.; для Жуковского — причастные эпитеты («златимый», «разима», «богами внимаем». См. А–др Веселовский, Жуковский стр. 487); для нашей народной поэзии эпитеты — приложения («Царь–девица», «Владимир — Красное солнышко», «баба–яга — костяная нога»); для «символистов» конца 19–го начала 20–го века — особый вид субстантивированных эпитетов — прилагательных («отвлечение эпитета» по терминологии В. М. Жирмунского), образующий часто неологизмы. (Напр., у Бальмонта: «Да, я знаю сладость, алость, нежность влажных губ»; у Брюсова: «к алой ласковости губ» и т. п.).

Особое место занимают в народной поэзии так наз. постоянные эпитеты (**epitht a perpetua**), неизменно сопровождающие определяемое ими слово независимо от их уместности в контексте. Напр., «лебедь белая», «море синее», «красна девица», «тур — золотые рога»; у Гомера Ахилл «быстроногий» даже когда он изображается сидящим; или в русской песне сочетание двух постоянных эпитетов, образующих внутреннее противоречие: «Ты не жги свечу сальную, Свечу сальную, воску ярого»; или: «руки белые», хотя бы они принадлежали и «арапину» и пр.

БИБЛИОГРАФИЯ.

Вопросы теории и психологии творчества, т. I, изд. 2–е. Харьков. 1911. (Статьи: Горнфельда «Эпитет» и Харциева «Элементарные формы поэзии»); А–др. Н. Веселовский «Из истории эпитета» (Собр. сочинений т. I); М. А. Рыбникова, Изучение родного языка. Вып. I. Минск. 1921 (стр. 82—102); **Rich M. Meyer, Deutsche Stilistik. 2. Aufl. Munchen 1913 (§§ 54—58); Elster, Prinzipien der Literaturwissensschaft 2. Band. Stilistik. Halle 1911 (стр. 160—173).**

М. Петровский.

1121

ЭПИТАФИЯ – поминальная надпись на надгробии (έπιτάφ — надгробный): ограничена малостью могильной плиты, обращена, в большинстве случаев, к «прохожему», т.–е. спешащему мимо — поэтому, по необходимости, малословна и ясна.

Переходя с камня и железа надмогильной плиты на бумажный лист, преобразуясь в особую литературную форму, эпитафия, все же, сохраняет и там свою первоначальную краткость, как бы врезанность и лапидарность стиля (см. сл. «лаконизм»), а также и стереотипное обращение к «прохожему».

Если книжная, лишь по традиции именующая обыкновенного читателя «прохожим», эпитафия не может быть примером полного поэтического творчества, так как направлена не на созданное поэтом, а на данное ему реальное лицо, то с другой стороны и обыкновенная кладбищенская поминальная надпись часто не лишена зачатков творчества, хотя бы уже потому, что обращается «к реальному» существу всегда лишь после того, как оно перестало реально существовать.

Простое, напр., освященное древностью, правило кладбищенской эпитафики, предписывающее «**de mortuis aut bene, aut nihil dicere**» логически ведет к возникновению особой «кладбищенской поэтики», требующей (и не всегда безуспешно) построить «положительный образ» человека, путем остроумного обестенения обычной житейской свето–тени. Трудности, на которые жаловался Достоевский (см. «Переписку») при создании «абсолютно положительного типа» (кн. Мышкин), вероятно понятны и кладбищенским эпитафистам; конечно, произведения их, прославляющие любого мертвеца, искусственны, но и «похвальные оды» (эпиникии), писанные подлинными поэтами к подлинным героям, тоже, в большинстве случаев искусственны: это, однако, не дает права считать этот род творчества апоэтическим. Особым ремесленникам–сочинителям поминальных виршей и изречений (существование их, как и существование наемных «плачей», не подлежит сомнению), конечно, помогает поэзия самого кладбища: какие–нибудь —

Покойся, милый друг.
Кропя твой прах слезою,
И я от всех сует —
Жду время — быть с тобою,

вырванные из контекста, выключенные из кладбищенской ограды, совершенно бессильны и элементарно–наивны, — но в окружении крестов, внутри ограды, вирши эти получают некий тонус, превращаясь в почти–стихи.

Кладбищенская, т.–е. подлинная эпитафия по приемам шире и разнообразнее книжной. Книга, за чрезвычайно редкими исключениями, обращается всегда к почившему; кладбищенская же надпись направлена либо:

а) к покойному, либо б) от имени почившего к живым (чаще всего опять таки к «прохожему»), либо в) от имени самого камня или к лежащему под ним, или к еще идущим мимо.

Примеры:

а) «И ты в стране живых».

«Как лилия среди дней летних
Завяла в красоте своей,
Так ты, о дочь, надежд средь лестных
Скончалась к горести моей».
(Данилов монаст. 1834).
«Come tutti i delicati fiori
appassiscon al caldo sole
c cercan l'ombra
e la pace»

(«как и все нежные цветы, ты ушел от солнечного зноя, ища тени и покоя», **Campo Santo** в Венеции).

б) Прохожий, ты идешь,
Но ляжешь так, как я.
Присядь и отдохни
На камне у меня;
Сорви былиночку
И вспомни о судьбе, —
Я дома... ты в гостях:
Подумай о себе.
(Волково кладб. в Петерб.).

К этому типу должны быть отнесены и обычные цитаты, заставляющие могилу поэта и писателя повторять слова похороненного в ней. См. напр. могилы Г. Гейне (Париж, Монмартское кладб.), А. Мюссе (Париж. кладб.); **Pere Lachaise** на надгробии Н. А. Панова (Волково Кл.; Литерат. Мостки): Вся жизнь

моя в литературе; литература — жизнь моя».

в) «Глас от нагробного камня, исходящий: о, вы, мимо ходящие и взирающие на гробницы, прибдижьтесь; я вам прочитаю и мои стихи: Тело, которое я на сем месте скрываю...» и т. д.
(Донской монаст. 1896).

При последнего рода эпитафической концепции — буквы как бы сами, по воле камня, проступают из него к поверхности.

Накрестные дощечки, помеченные датами последних 20—30 лет, обычно невыразительны и мертвее мертвых, схороненных под ними: древний кладбищенский пафос вырождается, теряя далее длиннотную витиеватость, подменявшую в начале XIX в. настоящую «поэзию могилы», нечуждую еще XVIII в. (например: «Отиде видети день невечерня света». Надгр. кн. Голицыну. Страстной монаст. 1749. Или: «Бдяще ко утру, по настиже мя нощь». Крестовоздвиж. монаст. 1725). Накрестные слова движимы, несомненно, в значительном числе случаев, подлинным чувством горя, но укладываются они в какие–то каракули тоски. Простая статистика надгробий могла бы показать, что явление выразительности речи чрезвычайно редко, и что из тысячи попыток только одна приводит хотя бы к частичному успеху.

Но если индивидуальные опыты кладбищенской эпитафики тусклы и спутанны, — то особые национальные и религиозные эпиграфические каноны, отстоявшиеся во времени и созданные сложением многих индивидуальных усилий, гораздо выпуклее и ярче: так, на итальянском (католическом) кладбище чуть ли не на каждом кресте «**date fiori e prece**» или «**jliori e lacrime**» покойный просит «цветов и молитв» или «цветов и слез».

Чисто литературная эпитафия возникает первоначально, как соперница погребальной доски. Эпитафии Симонида (V в. до нашей эры) врезались в

надгробия, но некоторые варианты их и подражания других поэтов попадали лишь в эпиграмматические сборники, которые одно время были в большой моде.

Литературная эпитафия, стремясь к большей драматизации,

1124

обычно меняет «он» на «ты», но сохраняет форму дистиха. Добрая традиция некрополиса, требующая de mortuis bene dicere и чуждая литературным обыкновениям, тотчас же искажается: возникает эпитафия–сатира, подменяющая понятие «мертвого» понятием духовно–отупевшего (см. Пушкина).

Эпитафию, как привилегированную форму, выдвигал всегда романтизм, любящий пребывать на черте меж смертью и жизнью.

Еще великий зачинатель романтизма В. Шекспир дает примеры увлечения эпитафией (см. «Тимон Афинский», «Гамлет» и мн. др.).

В эпохи, выносившие эпитафию за ограду кладбищ, писательская продукция очень скоро опережает продукцию смерти. Вследствие этого возникают прижизненные эпитафии, чаще всего в форме «эпитафии самому себе».

Этого рода произведения векрывают смысл эпитафии, как чисто художественного приема: никакая «**nature**», до того, как она не обездвижится в «**morte**» не может дать своего художественного отображения («**nature–morte**»); никакое событие, пока оно не утишится, и не уйдет («**obiit**» на языке старых гробниц) в прошлое, не может быть взято в эпос; и человек, как образ может стать подлежащим (**subjectum**) творческого суждения не прежде, чем ляжет под эпитафию, или тогда лишь, когда силой поэтического воображения он будет «изолирован» (беру термин Гамановской эстетики) от жизни, взят за ее черту, выключен из текучего живого «сегодня» (на древних московских надгробиях: «сконча течение... и погребен зде») и схоронен в книге.

В этом смысле эпитафичность является фактором всякого художественно–объективирующего творчества, — и Петрарка, который еще при жизни Лауры написал сонет на смерть ее (см. сонет 193), — может быть, как человек и нарушил добрые нравы, но как поэт только подчинился одному из основных законов творчества, по которому образ начинает полно жить лишь после того, как материальный субстрат образа исчез.

С. Кржижановский.

1125

ЭПИТРИТЫ — четыре греческих стопы из трех долгих и одного краткого, по схеме:

1. ∪ — — —
2. — ∪ — —
3. — — ∪ —
4. — — — ∪

в русском ямбе возможны при соединениях «спондея» (см.) с метростопами.

ЭПОМОНИОН — одна из прикладных форм стихотворчества, имеющая весьма малое распространение, стоит в той группе, где липограмма,

хронограмма, фигура (см.) и др. Суть таких стихотворных опытов главным образом в том, что их изысканное изящество обнаруживается лишь при зрительном восприятии рисунка стихотворения. При чтении же их, напр., с эстрады лишь очень тонкий и образованный критик почувствует структуру пьесы. Подобные литературные произведения процветают лишь в эпохи культа книги, как самоценного художественного произведения.

Схема эпомониона:

1	3	1	3	5
2=5	или	2=7	4=9	
4	6	6	8	и т.д.

Пример старинного русского эпомониона:

Эфирный	траву		и истребляет
огонь	палит		
Твоих уст	сердце		и оживляет

Конечно, можно данное трехстишие трактовать двустишием, дважды написав слова огнь и палит.

И. Р.

ЭПОПЕЯ — слово греческое, обозначает собрание былевых сводов, являющееся в результате попытки связать разнообразные сказания об одном и том же событии. Иногда такие попытки делаются в порядке государственного почина, как, напр., в Греции, где тиран Пизистрат в порядке государственной работы организует собрание песен о походе греков под Трою в одну эпопею. Неопределенный материал песен группируется вокруг одного популярного в народе героя. Эпопея стоит на границе между творчеством групповым и личным; она

анонимна или носит фиктивное имя автора, но уже обличает цельность личного замысла и композиции. Условиями появления больших народных эпопей А. П. Веселовский считает три факта — исторической жизни: личный поэтический акт бессознания личного творчества; поднятие народно–политического самосознания, требовавшего выражения в поэзии, непрерывность предыдущего песенного предания, с типами, способными изменяться содержательно, согласно с требованиями общественного роста. Эпопея нравилась, увлекала воображение, становилась образцом, по которому строились или заканчивали свое развитие другие; в то же время вокруг нее, как центра, кристаллизовались позднейшие эпические наслоения: герою дают героев предков и потомков. Приемы эпопеи несложны. Картина или образ, служащий исходным пунктом, не углубляется постройкой заднего и боковых планов; он растет в ширь. Обычный фон — намеченные массовые движения, на которых более или менее резко выступают отдельные фигуры, подробности пристраиваются концентрически, параллельными рядами. Условия, определяющие создание героической эпопеи, следующие: существование

сильной общественной группы, руководившей разрешением широких и национальных задач, и певцов, не переросших сознания этой группы, владеющих необходимым эпическим преданием, чутким и способным к обобщению. В готовой перспективе героической эпопеи создается животная эпопея, которая выростает из простого сопоставления природы и человека. Тотемистические представления поддерживают этот интерес к животным — тотемам — покровителям рода. Такова эпопея в своей сущности. Исторически эпопея — известна в Индии (Магабхарата), в Греции — (Илиада и Одиссея, Война мышей и лягушек), в Германии — (Песнь о Нибелунгах). Наряду с этим мы имеем целый ряд эпопей, созданных искусственно, иногда на основе сводов былевых песен (Конвета, Рыцари круглого стола), иногда на основе народных преданий путем единоличного творчества («Гайавата» Лонгфелло, сага о Фритиофе Тегнере).

1127

Язык эпопеи мерный, с разным числом слогов в строке, но не менее 10; иногда с прозаическими вкраплениями. Зародыши эпопеи мы встречаем на самых первичных ступенях развития. Организуются эти зачатки первично на почве религиозно–обрядовых отношений в календарном и внекалендарном культе (такова книга мертвых у египтян). Организованные, они затем попадают в обработку отдельных певцов, превращаются в дружинные героические песни, которые при указанных благоприятных условиях и образуют эпопею. При отсутствии этих условий эпопея не создается: напр., ни русские былины, ни песни Старшей и Младшей Эдды не образовали эпопеи. Литература по вопросу очень обширна. Из русских работ необходимо назвать работу Академика А. Н. Веселовского: «Три главы из исторической поэтики», «Из введения в историческую поэтику», работы Ив. Н. Жданова, Всеволода Миллера, Буслаева, Потебни. Хорошее освещение вопроса и библиографию интересующейся найдет в издании «Вопросы теории и психологии творчества» под редакцией Лезина и Овс.–Куликовского.

Леонид Богоявленский.

ЭПОС (по–гречески означает повествование, рассказ) — один из трех родов, на которые делится поэзия (эпос, лирика, драма). Он ведет свое психологическое происхождение от того свойства нашей души, в силу которого нам недостаточно жить, а еще есть у нас потребность свою и чужую жизнь рассказывать. Пережитое хочется задержать в слове, — не дать уйти прошлому. Человек и человечество в той или другой форме ведут какой–то дневник; и вот эпос, повествование о событиях, служит одним из лучших и наиболее естественных проявлений такой человеческой летописи. Конечно, нельзя, рассказывать о делах и людях, не выражая к ним никакого чувства; и потому в эпические произведения невольно, в той или другой степени, проникает и лирика — особенно с тех пор, как личность стала выделять себя из окружающей среды, утверждать свои права и обнаруживать свою живую впечатлительность. С другой стороны,

1128

эпос не чужд и элементу драматическому, и рассказ прерывается диалогом, внешним проявлением той действенности, какая одинаково отличает и нашу

жизнь, и нашу психику. Вообще, понятно, что лирика, эпос, драма в этой психике имеют некий единый корень, и потому невозможно резко и до конца отделить их друг от друга. Тем не менее мировая литература знает такие создания слова, которые представляют собою образцы эпоса в его наиболее чистом виде. Таковы, например, знаменитые поэмы «Илиада» и «Одиссея». Там автор (или авторы) себя совершенно устраняют, своих личных чувств и мнений не высказывает; в тени великих событий, у подножия героизма как бы затерялась его личность, или он намеренно ее затерял. Не в нем центр тяжести и центр интереса, а в объекте его изложения; и свиток этого изложения, хартия повествования, развертывается спокойно, бесстрастно, медлительно; такая черта эпоса называется объективностью. В связи с этим находится и то, что древний эпос катит волны своего рассказа торжественно и величаво; как бы смотрит из него серьезность и значительность самого бытия. Древний, типичный эпос будто читает книгу мира — по складам: он не спешит переходить от предмета к предмету, а подолгу сосредоточивается на каждом из них, описывает его во всех подробностях, не раз и не два раза, — прибегает к повторениям. Для эпика вся действительность еще нова и занимательна, не успела примелькаться, и оттого не упускает он ни одной детали явления, и всякая мелочь для него существенна. Недаром в обыденной речи мы употребляем такие выражения, как «эпическое миросозерцание», «эпическое спокойствие», «эпическая простота». Эпический поэт в поле своего наблюдения забирает возможно больший круг фактов и происшествий; картина, какую он предлагает, очень полна, очень богата содержанием, и соответственно этому, содержательность, предметность, конкретность составляют непременное условие эпоса. И те формы, в каких он раскрывает перед своими читателями всю эту полноту своих материалов, должны отличаться особой наглядностью и выразительностью.

1129

Эпик, рассказчик, уподобляется и скульптору, и живописцу: нам необходимо ощутить ту действительность, о какой он взялся поведать нам в строках и строфах своего произведения. К своей наблюдательности он должен приобщить и нас. Как и в поэзии вообще, в эпосе тоже можно различать два творческих русла: народное и личное, или стихийное и искусственное. Мы знаем эпические произведения, не принадлежащие какому–нибудь определенному автору, вышедшие из недр народного творчества, и знаем такие, которые созданы отдельными поэтами. Анонимные (безымянные), большей частью — грандиозные создания эпоса возникают тогда, когда народ еще не поднялся до письменности, а проявляет только устное творчество, и поистине из уст в уста, от поколения к поколению, как некий национальный клад, передает какое–нибудь важное сказание, корни которого теряются во тьме истории или мифологии. Сказание это, его основная легенда, на протяжении веков обрастает все новыми и новыми наслоениями и развивается в широкую эпопею, — словно течет полноводная река народного художественного слова, река духа. Впрочем, этот общий поток может разбиваться и на разрозненные струи; например, из животного эпоса (вроде «Рейнеке–Лиса») впоследствии выделяются басни, маленькие рассказы–

притчи, где героями выступают те или другие представители животного царства; или песнопение о народном герое разветвляется на отдельные богатырские песни о разных отдельных тоже носителях национального героизма (таковы, например, наши русские старины или былины). Несомненно, героические песни предназначались для исполнения хором, во главе которого стоял корифей, или запевала. И все эти певцы (баяны, рапсоды) были в глазах народа не свободными творцами–поэтами, которые могли бы давать полный простор своему индивидуальному вдохновению, а хранителями заветов прошлого, живою, олицетворенной памятью нации, временными сберегателями вечной традиции. Так характерно, что наука не верит, будто «Илиада» и «Одиссея» — произведение единоличное,

1130

творение одного автора, Гомера: этот научный скептицизм (недоверие), несмотря на внутреннее единство и эстетическую цельность, проникающую обе поэмы, имеет за себя все данные и соответствует тому установленному факту, что эпическое творчество народа не индивидуально, а коллективно. Вполне понятно, что народному эпосу свойственна идеализация: его герои — выше человеческого роста, и старина, изображаемая в нем, блещет всеми красками красоты. И такая идеализация все нарастает и нарастает, по мере того как, на протяжении поколений, рассказ постепенно отходит все дальше и дальше от того конкретного события, которое вызвало его. Ибо вообще время — это увеличительное стекло, и прошлое, рассматриваемое сквозь него, принимает размеры титанические; частности событий, мелкие признаки действий и деятелей отпадают, стираются, и воображению прошлое предстает в самых общих и величавых очертаниях; над образами народных любимцев, удостоившихся поэзии, сподобившихся войти под сень эпоса, сияет ореол славы. И оттого, что дела человеческого прошлого в эпосе так увеличены, так преувеличены, это человеческое переходит в божественное. Иными словами: на героев–богатырей переносятся из древней мифологии некоторые свойства и действия богов. Между богами и людьми теряется граница. От этого проигрывают боги, но выигрывают люди. Так в героический эпос входит элемент мифологический. Если только что названный эпос (гомеровские поэмы у греков, «Песнь о Нибелунгах» у немцев, «Песнь о Роланде» у французов) слагается в стихийном процессе народного творчества, то с развитием культуры и литературы каким–нибудь выдающимся событием из истории своей родины вдохновляются уже и отдельные поэты: они сосредоточивают на нем свое художественное внимание, они усматривают в нем центр духовного бытия своей нации, то, в чем воплотились ее мощь, патриотизм, энергия, избранность и высокое назначение. И вместо богатырей народного эпоса, отличающихся главным образом физической силой, в таких поэмах, плодах личного

1131

таланта, выступают исторические деятели, вожди и правители народа, цари и мужи совета. Здесь конечно, место для идеализации — самое обширное, — но это — идеализация законная, уместная, эстетически оправданная, та, которая

есть в каждом памятнике, в каждом монументе (ведь всякий памятник — преувеличение). В историко–героической поэме воздвигается именно памятник — великому событию или великому человеку народа; и воздвигается он — в теории — другим великим человеком народа — поэтом, баян платит дань богатырю, певец — герою; как сердце сердцу, гений гению весть подает. Дело рождает отклик слова. Отсюда естественно, что самолюбию каждого народа лестно не только иметь национального героя, но и увековечить его память в нетленных строках национальной поэзии. И вот после естественных цветов, так пышно поднявшихся на греческой почве, после гомеровских поэм, Рим лелеет уже цветок искусственный — талантом своего поэта, Виргилия, создает поэму «Энеида», которая имеет своей целью показать божественное происхождение Рима, основанного, по преданию, Энеем, сыном Анхиза и богини Афродиты. Или Вольтер во Франции прославляет короля Генриха IV в поэме «Генриада». Или у нас в XVIII–ом веке Херасков в поэме «Россиада» возвеличивает Ивана Грозного. Конечно, национальный эпос проявляется не только в поэмах: он прибегает и к другим своим формам; и ясно, например, что русским эпосом служит роман — знаменитые «Война и мир» Толстого, дивное творение, которое мы можем считать нашей «Илиадой» и нашей «Одиссеей» вместе, нашей двуединой эпопеей, где эпоха отечественной войны развертывается в картинах и войны именно, и мира, и потрясений, и спокойного быта. Мы только что сказали о разных формах эпоса. Действительно, изучая поэтическое творчество, легко убедиться в том, как многообразны те виды, какие принимает художественное повествование. Вот — баллада, небольшое эпическое или лироэпическое произведение, сюжетом которого является какое–нибудь фантастическое, необычайное деяние или событие; баллада пишется

непременно стихами, и это еще более способствует зарождению в читателе того настроения необычности, приподнятости, иногда — жути, с которым и воспринимает читатель эту разновидность поэзии. Вот — сказка, всякому с детства знакомый рассказ о вымышленных происшествиях, небылица, которая даже не притязает на то, чтобы ее содержанию верили, и о которой сама народная мудрость свидетельствует: «сказка–складка, песня–быль». Вот — басня, короткий рассказ, где фигурируют животные, псевдонимы людей, и где, в строках и между строк, слышится нравственное поучение, более или менее элементарная мораль. Вот — роман, повесть, рассказ, очерк, новелла, все эти литературные формы, в которые укладывает писатель бесконечное разнообразие жизни. При этом необходимо заметить, что эпос вбирает в себя именно всю жизнь, не только в ее возвышенных, идеальных проявлениях, но и в ее повседневной обыкновенности. Если торжественные эпопеи, величественные поэмы древнего эпоса и его новых продолжений интересовались только героями, только исключительностью, сказывающейся на вершинах истории в подвигах человеческих вождей, то на ряду с таким героическим эпосом существует и другой — тот эпос действительности, который признает интересными и значительными не одно высоты

существования и духа, но и все бытие сплошь. Можно сказать: в связи с общим характером исторического процесса замечается демократизация и в литературе,—честнее говоря, демократизация эпоса. Он вовсе не выделяет из реальности ее чрезвычайных моментов, он не брезгает опускаться в серую гущу быта. Как раз быт, скорее, чем события, привлекает к себе внимание художников–эпиков такого типа. Они — у нас в России, приблизительно со времени «Евгения Онегина» — изображают семейный уклад заурядных людей, их скромную, маленькую жизнь, мелочи и подробности однообразных дней. Там, где живут, например, старосветские помещики Гоголя, «ни одно желание не перелетает» за частокол, окружающий маленький домик с его рыжиками и декоктами; однако вдохновился же

1133

писатель этой мирной идиллией и обессмертил ее в прекрасном произведении эпоса. Давно было провозглашено: где жизнь, там поэзия; видоизменяя эту истину, отметим, что где жизнь, там и эпос. Все достойно рассказа. Герои «Илиады» не в большей степени поддаются эпической поэтизации, чем не–герои «Семейной хроники» Аксакова. Жизнь как она есть — неиссякаемый и чистый резервуар эпоса. И если мы раньше указали, что в эпос вообще проникает и стихия лиризма, то здесь прибавим, что и в самый реалистический эпос светлое дыхание лиричности тоже имеет вполне свободный доступ. Вспомните хотя бы поэму того же Гоголя «Мертвые души»; казалось бы, самозванный помещик Чичиков, такой неэффектный, такой пошлый, в герои эпоса не годится; однако — нет: о приключениях его, о странничестве этого нового Одиссея писатель рассказал так, что эстетическое впечатление от его страниц и благие объективные следы от них остались в русской литературе неизгладимо и навсегда; кроме того, страницы эти нередко прерываются знаменитыми лирическими отступлениями Гоголя, — и, значит, в этом — доказательство того, что внутреннее сочетание высокой лирической настроенности и эпичности повествования возможно и там, где сюжетом такого повествования автор выбирает самый прозаический уголок жизни и самые низменные интересы дюжинных людей. Все — на потребу слова, и все вмещает в себе поэзия рассказа, поэзия эпоса.

Ю. Айхенвальд.

ЭРОТИЗМ — проявление сильного полового чувства. Можно отличать эротизм низшего и высшего порядка в зависимости от преобладания в любви грубо–чувственной, или духовной стороны. Большая часть лирических стихотворений и романов содержат эротизм в основе. Чаще под эротизмом разумеют ненормальные уклонения в сфере любви, напр., чрезмерную половую возбужденность, извращенность. Как эротический писатель особенно выдается польский беллетрист и драматург Станислав Пшебышевский, у которого пол не только создает основную ткань произведений, но

1134

и образует центр мировоззрения («В начале был пол...»). В русской литературе эротизм ярко выражен у Достоевского (образы Свидригайлова, Карамазовых

и длинный ряд других), Федора Соллогуба (романы, стихотворения), у Арцыбашева («Санин»). Общий же характер русской литературы, наиболее ей свойственный, является в высшей степени целомудренным. Эротическую литературу следует отличать от порнографии (см. это сл.).

И. Э.

ЭСКИЗ — термин, заимствованный из живописи. В литературе применяется как в области научных и критических произведений, так и в области произведений художественных. И в той, и в другой, соответственно своему значению в изобразительных искусствах, означает набросок, общий очерк, охватывающий основную тему в целом, с какой–либо точки зрения, но исключающий детализацию. Подобно тому, как и в живописи, — в литературе эскиз может рассматриваться как подготовительная работа в создании художественного произведения, может рассматриваться и как нечто самостоятельное.

В первом своем значении эскиз сопровождает всякую почти литературную работу. Об этом свидетельствуют имеющиеся в нашем распоряжении черновики писателей. Пушкин имел обыкновение заносить на бумагу предварительный план задуманных работ. Рукописи Достоевского хранят по нескольку подобных набросков к одному и тому же роману. Они свидетельствуют о том, что в момент их создания художественный замысел не был еще достаточно отчетлив: в них отображены многочисленные переделки и изменения. Хотя эскиз, в значении подготовительного наброска к художественному произведению, неминуемо сам должен уже обладать некоторыми художественными достоинствами, но, по существу своему, он относится скорее к области психологии творчества, чем к теории словесного искусства.

Во втором же своем значении, как самостоятельное художественное произведение, эскиз обладает и самостоятельными чисто–художественными

особенностями. Подобного рода произведения наиболее характерны для наших дней, и распространение этого литературного жанра, несомненно, связано с принципами импрессионизма (см. этот термин).

В области литературно–исследовательской примером подобного рода эскизов может служить «Книга масок» Реми де–Гурмон, где даются в немногих основных линиях общие очертания ряда современных поэтов. В русской литературе таким примером может служить книга Айхенвальда «Силуэты русских писателей» (где даже самое название это подчеркивает эскизный характер письма). Исходя из мысли, что художественное произведение существует лишь в восприятии, что его эффекты рождаются из контакта писателя и читателя, Айхенвальд утверждает неизбежную субъективность всякого критического исследования. Благодаря этому, критика и не может никогда претендовать на окончательное, неизменное значение. Сознательно применяемый субъективный метод приближает наброски Айхенвальда к типу художественных набросков. Эта близость подчеркивается и самой формой «силуэтов»: считая работу критика продолжением работы поэта, Айхенвальд пользуется, как материалом, не только идеями, но и образами и словарем,

какие он находит у того или иного из рассматриваемых авторов. Это — наиболее испытанный и действенный прием художественно–критического эскиза.

В области художественной прозы образцом эскиза могут служить импрессионистически построенные стихотворения в прозе И. Анненского («Посмертные стихи», Пгр., 1923). В области стихотворных форм эскизами можно назвать большинство лирических пейзажей Верлена. И для того, и для другого характерна туманность, неопределенность образов и полное почти отсутствие внешнего, объективного сюжета. Из двух стихий поэтического слова — динамической и статической — в эскизе преобладает вторая. Так, импрессионистические эскизи Верлена являют очевидное преобладание статики: восприятие поэта медлит на одних и тех же

1136

линиях и красках. Наиболее отчетливый у него пример — пьеса: **Dans l'interminable ennui de la plaine**, перед нами чисто живописное задание — равнина, покрытая снегом, над нею — тусклый, с медяным оттенком свод неба, на горизонте мутно–серые очертания леса, и надо всем поникло бледное лицо умирающего месяца: пейзаж неподвижный, застывший. Статичность стихотворения подчеркнута и ритмическим его строением: здесь всего шесть строф, и из них первая повторяется целиком в последней, вторая — целиком в четвертой.

Эскиз встречается в художественной литературе и как часть крупного произведения: эскизом можно назвать некоторые описания и характеристики, напр., у Гоголя.

Валентина Дынник.

ЭСТЕТИКА от греч. αισθανομαι, чувствую, означает: учение о прекрасном или философия искусства; наряду с логикой и этикой составляет одну из философских наук. Для обозначения учения о принципах искусства в XVII—XVIII в.в. англичане пользовались терминами — критика вкуса, а французы — теория изящных искусств. В половине XVIII столетия в Германии Баумгартен вводит эстетику в круг преподавания философских наук (1750 г.).

Возникновение учения о прекрасном относится к античной древности. Платон (ум. 347 до Р. Хр.) учил о прекрасном самом по себе, или об идее прекрасного, проявляющейся в отдельных чувственно–данных вещах, Аристотель (ум. 322 до Р. Хр.) учил, что прекрасное есть единство в многообразии и что искусство есть «подражание» общему. Главное значение Аристотеля в теории отдельных искусств: трагедии, комедии, музыки, риторики, архитектуры и скульптуры. Знаменито учение А. о трагедии, которая есть «подражание действию важному и законченному... посредством действия, а не рассказа, совершающее, благодаря состраданию и страху, очищение подобных аффектов». Под влиянием А. развилось специальное искусствоведение (Гораций, Витрувий, Квинтилиан, Лонгин). Плотин (ум. 270 по Р. Хр.) учил, что искусство

1137

выше природы, так как изображает идеи, созерцаемые в глубине души, несовершенным отображением которых являются вещи в природе. Средние

века и Возрождение повторяют и видоизменяют учения Платона, Аристотеля и Плотина. Новый толчек развитию эстетических учений дал рационализм Декарта (ум. 1650). Декарт учил, что истина есть очевидность ясных и отчетливых понятий. Под его влиянием Буало дал новую теорию поэзии и учил, что только истинное прекрасно. Другой французский мыслитель Батте учил, что изящное искусство есть «украшенное подражание природе». В то же время в Англии Шефтсбери полагал, что прекрасно истинное и заключается в созерцании и воспроизведении царящей в мире гармонии. В Англии же Гертли и Гетчесон, а вслед за ними Гом, Берк и другие положили начало психологическому анализу вкуса, т. е. суждения эстетической оценки. В Германии Лейбниц (нач. XVIII в.) учил о безотчетном постижении совершенных (математических) отношений в чувственных явлениях; так, музыка есть непроизвольный счет души. Последователь Лейбница и Вольфа, Александр Баумгартен (ум. 1762), исследовал познание совершенства в смутных образах чувственности и придал систематическую форму этому учению о чувственности в лекциях по Эстетике (2 тома, 1750—1758).

Учения англичан о вкусе, как субъективной способности эстетического суждения, и Баумгартена о совершенстве чувственных образов подготовили учение Канта (1724—1804), развитое им в Критике силы суждения. В Критике чистого разума Кант исследует условия возможности опыта, или основные начала точного математического естествознания (формы чувственности и понятия рассудка). В Критике практического разума К. раскрывает условия возможности нравственного поведения, идею самозаконности воли, которая есть конечная цель, или самоцель. В Критике способности суждения К. раскрывает условия вкуса, или основания эстетического суждения. Уже до Канта Винкельманн писал, что красота может быть возведена к известным

началам, но не может быть определена при помощи понятий. Суждение вкуса по Канту всегда единично, но обладает необходимостью, которая, однако, не может быть выведена из понятий. Суждения публики и художественные образцы не могут дать мерила прекрасного; ибо для вкуса нет основания в каких–либо свойствах самого предмета. Методы оценки и творчества произведений искусства неопределимы из понятий; оценка искусства есть дело вкуса, творчество есть дело гения: гению закон не писан, он сам предписывает искусству свои законы, не будучи в состоянии выразить их в понятиях. Раз закон прекрасного не есть понятие, то оно может быть лишь идеею цели. Но субъктивная цель есть удовольствие и движет влечениями, объективная цель есть добро. Искусство не служит ни полезной, ни нравственной цели: оно ни ремесло, ни моральное поучение, но свободная «игра духовных сил» и в качестве игры — целесообразно. Не тот или иной предмет, но сознание вообще, как творческий источник предметных образов, как свободная игра воображения, составляет цель искусства и доставляет чистое, бескорыстное наслаждение. Итак, бескорыстное чувство наслаждения от свободной игры фантазии, помимо законов и понятий, — вот необходимое условие суждений художественного вкуса. Идеи К. были сочувственно восприняты Гете и

Шиллером. Гете горячо приветствовал Кр. способн. сужд. Шиллер в особенности воспринял и развил идею игры и сблизил идеи прекрасного и доброго в понятии свободы. Напротив, Гердер находил у Канта чрезмерный формализм, восставал против понятия чистой формальной красоты и находил, что форма сама по себе не есть предмет эстетического удовольствия, но прекрасна лишь, поскольку служит для выражения чего–либо. Этим понятием выражения или выразительного Гердер является предшественником новейших направлений в эстетике, теории «вчувствования» и «экспрессионизма».

Послекантовская философия вводит понятие Абсолютного. Шеллинг (ум. 1850) учил, что противоположности конечного и бесконечного,

1139

природы и свободы, материи и сознания сходятся в безусловном Тождестве. Искусство есть одновременно сознательная и бессознательная деятельность. Мир действительности и мир искусства — по существу один и тот же и различаются лишь степенью сознательности. Искусство есть «безразличие идеального в реальном», тогда как абсолютное тождество того и другого, разрешающее и растворяющее все различия и противоположности, есть абсолютная наука разума или философия. Для Гегеля (ум. 1830) искусство было низшей ступенью Абсолютного Духа, воплощением идеи в образе, в наглядном созерцании, тогда как чистое самораскрытие Духа в мысли есть философия. После Гегеля его школа (Вейссе, Розенкранц, Ф. Т. Фишер) разрабатывали эстетику абсолютной идеи, теорию и историю искусств. Шопенгауэр, вслед за Шеллингом, полагал в основу мира безразличную, слепую Волю, чистое проявление которой он видел в музыке. Особенность чистого, эстетического созерцания Ш. усматривал в единстве, в слиянии субъекта и объекта.

На смену этим философским системам явилось учение Гербарта, искавшего признаки прекрасного в формальных свойствах самого предмета (объективный формализм), а именно в правильных соотношениях частей и целого (симметрия, пропорция, гармония). Адольф Цейзинг полагал, что нашел закон красоты в т. н. золотом делении, т. е. в таком соотношении целого и частей, при котором большая часть так относится к меньшей, как целое к большей. Закон этот находит выражение в ряде чисел: 1 : 2 : 3 : 5 : 8 : 13 : 21. Учение Цейзинга дало повод Фехнеру проверить правильность этого закона на опыте. Для этой цели он подверг экспериментально–психологическому исследованию, какое действие на чувство производят различные простые формы (геометрические), сочетания цветов и пр. Исследования эти лишь отчасти подтвердили правильность учения Цейзинга, но замечательны они, главным образом, методом, которым пользовался Фехнер: он, таким образом, является основателем современной психологической эстетики.

1140

Итак, современная психологическая эстетика возникает, как реакция против крайности объективного формализма. Этот последний стремится раскрыть законы прекрасного в самих объектах, предметных свойствах художественных произведений и на самом деле находит отвлеченные, пустые схемы (симметрия, пропорциональность). Эта крайность вызывает

противоположную крайность, обращение к непосредственному переживанию сознания, субъекта. При психологической проверке закона Цейзинга на опыте Фехнер пользовался экспериментальными методами, разнообразно оперировал простыми формами, сочетаниями качеств и конкретными предметами, и вывел свои шесть эстетических законов (з. порога, повышения, единства в многообразии, отсутствия противоречий, ясности и ассоциации), из коих наиболее важен последний, который гласит, что эстетическое удовольствие зависит от связанных с переживаемым ощущением образов (ассоциативный фактор). Так, Фехнер создал гедонику, т. е. учение о различных условиях чувства удовольствия. При этом эстетический критерий им утрачен.

Наибольшую важность в современной (психологической) эстетике имеет учение о вчувствовании. Некоторые полагают, что зачатки его имеются у Плотина (прекрасно то во внешнем мире, что сродственно идеям в душе человека). Гердер учил, что форма прекрасна, поскольку она выражает внутреннюю жизнь человека, и осуществляется в человеческом организме. В романтической символике встречаются сходные мысли. Новалис учит о растворении человеческого я в природе, при чем видоизменяется самый объект, природа: она очеловечивается, одушевляется, становится живым символом нашей внутренней жизни. Современное учение о вчувствовании зарождается у (гегельянца) Ф. Т. Фишера и Лотце и достигает расцвета у Роб. Фишера, Витасека, Липпса и Фолькельта. Сущность учения сводится к тому, что каждый воспринимаемый образ наделяется свойствами нашей душевной жизни: линия «стремится», небо «хмурится», море «бушует». При этом мы или пассивно воспринимаем образ, как

одушевленный (теория пассивного вчувствования), или действенно участвуем в его жизни (теория активного вчувствования); в обоих случаях мы так или иначе наделяем внешние предметы душевной жизнью, одушевляем их. Таково, прежде всего, познание одушевления других человеческих организмов, других людей. Согласно одним, такое одушевление основано на воспоминании о наших прежних переживаниях (ассоциативная теория), согласно другим — оно непосредственно. Липпс полагает, что вчувствование непосредственно и активно. Он же полагает, что в художественном образе отсутствует все случайное и содержится лишь человечески значительное и вместе с тем вчувствуется наше «идеальное я». К. Гроос развивает теорию «внутреннего подражания»: художественное произведение, как вещь, есть явление природы, мы его преобразуем, внутренне воспроизводя. Однако, такое воспроизведение отнюдь нельзя назвать «подражанием». Наконец, Конрад Ланге полагает, что искусство есть «сознательный самообман»: необходимы условия, разрушающие иллюзию (рама в картине, рампа, зрительный зал), Художественное переживание есть непрерывное колебание между самозабвением в иллюзии и отрезвлением. Едва ли это так: самозабвение художника и зрителя в образе и есть чистое художественное созерцание. Сущность психологических учений в том, что путь к эстетическому объекту ведет через сознание, субъект. Однако, психологизм ищет существо

художественное в процессе переживаний, что невозможно, т. к. процесс переживания весьма сложен, в нем переплетены разнообразные элементы и потому психологическая Э. беспринципна. Мерило художественного следует искать не в процессе переживания, но в предметном содержании сознания. Поэтому новейшая эстетика обращается к Канту, который искал в сознании предметного содержания. Так, И. Кон полагает, что эстетические законы суть нормы, требования, притязающие на общезначимость; предмет Э. оценки должен быть непосредственно созерцаемым образом, а не понятием; Э. ценность — такова сама по себе, а не ради чего–либо

1142

иного; наконец, Э. оценка есть суждение и притязает на общезначимость. Однако, нормы — это правила должного поведения в этике; суждения эстетической оценки выражают не то, что должно быть, но то, что есть, каков предмет нашего созерцания. Поэтому ближе к Канту учение Когена, который раскрывает принципы чистого, т. е. предметного содержания. Общие понятия и законы раскрывают содержание системы природы, нормы должного и установления права и государства — содержание лично–общественной культуры, эстетические законы — вообще условия чистых предметных образов. Чистое чувство есть источник творчества прекрасных образов, есть чувство любви, любование созданиями творческого сознания. Прекрасное означает идею художественного вообще, возвышеннное, юмор, безобразное — моменты прекрасного. Наконец, Б. Кроче полагает, что Э. познание есть одновременно созерцание и выражение; художник создает выразительный образ, зритель воспринимает: то и другое есть творческое созерцание или выражение.

Со времен Канта Э. выяснила вопросы художественного чувства, вкуса, созерцания, характер эстетического объекта. Вкус, по определению К., есть способность обсуждать **a priori** общность чувств, связанных с данным представлением, без посредства понятий. Вкус, таким образом, есть суждение эстетической оценки. Художественное чувство К. определяет, как бескорыстное наслаждение. Это понятие у К. связано с учением о «бесцельной целесообразности» искусства. Подобно Оскару Уайльду, полагавшему, что «искусство совершенно бесполезно», и К. учит, что искусство не служит ни полезной, ни нравственной цели, есть свободная игра воображения. Это не значит, конечно, что искусство не может служить какой–либо полезной, нравственной или политической цели; но не в этом служении своеобразие творчества; отсюда — различие чистого и тенденциозного искусства. В современном истолковании бескорыстное художественное чувство не есть чувственное удовольствие, но «чистое чувство». Подобно тому, как общие понятия раскрывают в

1143

восприятиях нашего опыта чистую закономерность природы, а идея самозаконности воли — закономерность социальной культуры в многообразии стремлений и интересов: так чистое чувство есть источник художественного творчества. Пути оценки и творчества художественных образов неопределимы из понятий и умозаключений: это дело науки и этики,

которые строят системы понятий и норм. Суждение вкуса всегда единично и однако обладает необходимостью и общезначимостью, хотя и не выводимо из понятий. Это сближает художественное чувство с созерцанием, интуицией. Ряд новейших мыслителей (Шопенгауэр, Зибек, Вундт, Кон) утверждают, что эстетическое сознание есть слияние субъекта и объекта, созерцание, интуиция, при этом — интуиция творческая (Бенедетто Кроче). Кант учит, что не тот или иной определенный предмет, но сознание вообще, как творческий источник образов, как свободная игра воображения, составляет цель искусства и доставляет чистое бескорыстное наслаждение. Коген учит, что чистое чувство есть любовь, творческое любование. В самом деле, от низших физиологических форм до высших любовь — по преимуществу творческое чувство — раскрывает в предметах новое содержание, идеализирует их. Интуитивный, непосредственный характер художественного чувства означает, что самый предмет его обладает созерцательным характером, есть не понятие, но индивидуальный, чувственный образ. Свойства художественного образа: единичность и отграниченность, изолированность. Единичность есть условие наглядности; отграниченность, изолированность означает, что образ ценен не по связи с другими, но сам по себе, и есть условие законченности, совершенства. Однако, при всей наглядности и отграниченности, художественный образ не абсолютно–единичен: подобно тому, как суждение вкуса обладает общезначимостью, так и самый образ содержит общие черты, типичен. Даже портрет передает черты, выражающие не состояние данного момента, но характерные свойства лица, присущие ему в различные моменты жизни. Этим портрет отличается

от моментальной фотографии. Общее, типическое, есть то содержание, та идея, которая получает выражение в образе (символ), всякий раз совершенно своеобразным путем. Потому–то пути художественного воплощения неопределимы: «искусство есть искусство гения».

Прекрасное не есть формальное свойство предмета (пропорция, гармония), но вообще совпадает с областью художественного; иначе комическое, смешное и, особенно, безобразное выходит из пределов прекрасного, и художественное вообще требует иной характеристики. Область прекрасного в таком широком смысле многообразна, имеет много видов. Идеал абсолютной красоты неосуществим в единичном и, следовательно, ограниченном образе, но допускает бесконечность воплощений. То, что принято называть чистой красотою, есть законченное совершенство типического образа, в котором вполне воплотилась идея, или общее содержание. Такова Венера Милосская, Аполлон Бельведерский, Сикстинская Мадонна, музыка Палестрины и Моцарта. Возвышенное есть воплощение бесконечного в конечном; содержание здесь шире образа и потому возвышенное символично; как и чистая красота, возвышенное есть идеальный момент в искусстве. Таковы создания Микель Анджело, музыка Бетховена. Кант различал математически и динамически возвышенное; первое совпадает с грандиозным (высокие горы, небесный свод, пирамиды Египта), второе — с проявлением силы, мощи (гроза, буря на море). Трагическое есть вид

возвышенного, осложненный моментом борьбы и гибели сильной личности в столкновении с непреодолимой силой обстоятельств. Пример трагического дают драмы Эсхила, Софокла, Шекспира (у последнего — нередко в соединении с комическим), «Борис Годунов» Пушкина, трилогия А. Толстого. Прелестное есть привлекательность чувственного совершенства: прелестна Ольга в «Евгении Онегине», Марфинька в «Обрыве» Гончарова. Смешное, комическое и безобразное — виды конечного в его ограниченности и несовершенстве. Смешное, по Канту, есть значительное, разрешающееся в ничто.

1145

В комическом существен момент противоречия между видимой значительностью и действительным ничтожеством, например, у Диккенса в бессмертном образе мистера Пикквика. Безобразное, самое трудное понятие эстетики, должно пониматься, как вид или момент прекрасного. По мнению некоторых (Коген), безобразное есть подчиненный, несамостоятельный момент несовершенства, свойственный вообще природе, в частности — человеческой. Необходимое условие безобразного в искусстве — юмор, смягчающий резкость безобразного и примиряющий с несовершенством (Шекспир, Сервантес, Гоголь, Диккенс). В отличие от человечности юмора ирония вытекает из сознания превосходства и в крайней степени переходит в злорадство (сатира Свифта). Безобразное между прочим находит свое воплощение в карикатуре (Леонардо–да–Винчи, Франсиско Гойя).

Различают искусства чистые или свободные, имеющие целью красоту, т. е. создание художественных образов, и искусства прикладные или технические, служащие какой–либо полезной цели. Прикладные искусства заимствуют свои средства у свободных искусств; так искусство красноречия заимствует средства у поэзии, художественная промышленность и техника у пластических искусств. Разнообразие искусств происходит от различия материала и способов воплощения образов в различном материале. Таково различие искусств пластических и ритмических. Наконец, различия зависят также от отношения художника к своему созданию. Искусства ритмические, создающие длительные образы во времени (поэзия, музыка, искусство танца) нуждаются в повторном воспроизведении или исполнении замысла автора, воплотившегося в литературном произведении, музыкальной партитуре, хореографическом плане. Однако, и пластические искусства, создающие чисто пространственные образы, не исключают воспроизведения, репродукции. Материал искусств — чувственные вещественные образы. Некоторые чувства не дают самостоятельных художественных восприятий, хотя и содействуют

1146

и участвуют в создании таковых (обоняние, вкус, осязание, термическое чувство). Еще Плотин учил, что только зрение и слух дают созерцание прекрасного. Эти два чувства являются по существу эстетическими, хотя осязание тоже участвует в восприятии пространственных образов (третьего измерения или глубины), а Гюйо уверяет, что даже вкус молока в известной обстановке, т.–е. по связи с другими образами, может дать эстетическое наслаждение. Зрительные образы по существу протяженны, пространственны,

слуховые — длятся во времени. Зрительные образы дают материал для изобразительных, пластических искусств, каковы архитектура (зодчество), скульптура (ваяние) и живопись. Архитектура и скульптура создают телесные образы в трехмерном пространстве (вышина, ширина и глубина), живопись — на двухмерной плоскости, отношение же третьего измерения, глубины, проектируется на плоскости согласно законам (линейной) перспективы. Различие архитектуры и скульптуры нередко видят в том, что первая создает неподвижные массы, вторая же всегда передает движение. Однако, пожалуй, правильнее признать, что архитектура создает неживые, мертвые массы, скульптура живые, органические формы. В самом деле органические образы (растительный и животный орнамент) есть лишь скульптурное украшение в архитектуре, обелиск есть не скульптурное, но архитектурное произведение; в скульптуре же неорганические формы имеют подчиненное второстепенное значение. Живопись, кроме линейных образов рисунка, пользуется светотенью и красками. Искусства ритмические — поэзия, музыка, танцы.

Поэзия пользуется звуковыми образами (словами), как знаками представлений, понятий, волений, чувств, идей. Однако, слово не есть только условный символ: речь имеет свою музыкальность, ритмику, мелодику и звучность. Поэтическая речь становится самоцелью. В этом различие стихотворной речи и прозы, хотя существуют незаметные переходы между ними. Обычно различают виды поэзии: эпос, драму, лирику. Эпос есть изображение событий, повествование в поэтической

форме (былина, сказка, басня, баллада, повесть, роман), драма есть поэтическое воспроизведение действий людей в лицах и подразделяется на драму в тесном смысле, трагедию и комедию. Лирика есть поэтическое воспроизведение чувств, настроений и делится на множество подвидов по содержанию и форме (ода, сатира, песня). Музыка есть искусство чистых звуковых образов, тонов и их сочетаний. Элементы музыки: ритм, мелодия, созвучия, звуковая окраска (тембр, инструментовка). Различается музыка чистая и программная, изобразительная.

Своеобразное сочетание пространственного и временного, пластического и ритмического начал представляет хореография или искусство танца; оно как бы объединяет пластику и ритмику. Древние греки придавали высокое художественное значение мимике, пластике, пляске. В этом искусстве материалом и средством служит собственное тело человека. В наше время вновь возрождается высокое значение мимики и пластики (ритмическая гимнастика Жака Далькроза и Волконского). Искусства в древности первоначально слиты в религиозном культе, затем постепенно обособляются и развиваются. Затем возникают как бы посредствующие, переходные виды искусств. Нашему времени принадлежит идея восстановления единства всех искусств в учении Рихарда Вагнера о музыкальной драме будущего.

Э. в России всегда более или менее живо отражала господствующие в западной Европе учения. В XVIII в. преобладало влияние французских идей (Буало). В начале XIX в. усиливается влияние немецкой мысли. Учение Шеллинга отразилось на Галиче, лицейском учителе Пушкина, и впоследствии

на известном писателе Одоевском. Влияние Шеллинга в 40–х годах сменилось влиянием Гегеля, которое испытал на себе Белинский.

В 60–х годах, не без влияния Фейербаха, наблюдается резкий поворот в сторону реализма и утилитаризма, при чем выдвигается общественное значение искусства. Чернышевский видел задачу искусства в воспроизведении не чистой

1148

красоты, но действительной жизни. Писарев подверг беспощадному осмеянию общественную бесполезность чистого искусства. Лев Толстой подверг осуждению искусство чистой красоты, поскольку оно служит праздной забавой имущих классов, и выдвинул значение общественного момента в искусстве, его «заразительность». Значительное влияние на эстетику в России оказала теория эволюции.

В. Соловьев возрождал учения Плотина и Шеллинга, Пробуждение интереса к чистому искусству наблюдается в 90–х годах минувшего столетия в связи с влияниями западного символизма и модернизма.

Исторический материализм в эстетике представлен Плехановым, Луначарским, Богдановым и Фриче. Согласно этому учению в искусстве нет вечных безусловных начал: художественные воззрения и самое искусство отражают изменения экономической структуры общества, развитие производительных сил и производственных отношений.

БИБЛИОГРАФИЯ.

На русском языке имеются следующие сочинения по эстетике:

Платон. Диалоги Федр, Филей, Пир.

Аристотель. Поэтика. Русский перевод В. Захарова. Варшава. 1885. «О поэзии Аристотеля». Перев. с объясн. Б. Ордынского. М. 1894.

Кант. Критика способности суждения. Перев. Н. М. Соколова. П. 1898. Шеллинг. Чтения по философии искусства (1802—3) еще ждет своего переводчика, но имеется труд шеллингианца А. И. Галича Опыт науки изящного. 1825. Гегель. Курс эстетики, или наука изящного. Перев. В. Модестова. 2–е изд. 1869 г.

Натурализм в эстетике и отрицание чистого искусства: Н. Г. Чернышевский. Эстетические отношения искусства к действительности. СПБ. 1855. Д. И. Писарев. Разрушение эстетики.

Лев Толстой выразил свои эстетические воззрения в сочинении — Что такое искусство? 1899.

Идеализм в эстетике представлен В. С. Соловьевым: Красота в природе, Общий смысл искусства,

1149

Первый шаг к положительной эстетике. На сравнительно–эволюционной основе составлен труд Л. А. Саккетти. Эстетика в общедоступном изложении, Т.т. I—II. СПБ. 1913—1917. Материализм в эстетике представлен Г. В. Плехановым: Об искусстве. 1922 и А. В. Луначарским: Основы позитивной эстетики. 1923 (Госиздат.).

Психологизм в эстетике имеет следующих представителей: К. Гроос. Введение в эстетику. Русск. перев.. Киев—Харьков. 1899. Мейман. Эстетика.

Перев. Н. В. Самсонова. Ч. I. Введение в современную эстетику. Ч. II. Система эстетики. Госиздат. 1919—20. Критика экспериментального психологизма: Лало. Современная экспериментальная эстетика. Перев. Самсонова. Госиздат. 1920. Нормативная эстетика имеет представителя в лице Ионаса Кона. Общая эстетика. Перев. Самсонова. Госиздат. 1921. Интуитивизм представлен Бенедетто Кроче. Эстетика. Перев. Яковенко. М. 1921. Кроме того Фолькельт. Современные вопросы эстетики. СПБ. 1899.

По истории эстетики на русском языке имеется книга А. М. Миронова. История эстетических учений (преимущественно древность). Казань, 1913 и лекции Н. В. Самсонова. Введение в эстетику (литография) .

Кроме упомянутых сочинений необходимо отметить следующие: Рескин. Лекции об искусстве. М. 1900. И. Тэн. Чтения об искусстве. Перев. Чудинова, 5 изд., СПБ., 1904 и перевод Соболевского. М. Изд. «Польза» (Антик, Универсальная библ., №№ 654—667). Липпс. Статья «Эстетика» в издании «Философия в систематическом изложении», пер. со 2–го нем. изд. Пастмана и Яшунского, СПБ., 1909. Гюйо — полное собрание сочинений, изд. тов. «Знание», СПБ., 1899, т. III. «Задачи современной эстетики» и т. V, 1901 г. «Искусство с социологической точки зрения». Шпет, Г. Г. — «Эстетические фрагменты», I—II—III в.в. Книгоизд. «Колос». Петербург, 1923. Гильдебранд. Проблема формы в изобразительных искусствах. М. Мусагет. 1914.

А. Саккетти.

Эстетика марксисткая исследует вопросы происхождения и характера

1150

эстетического чувства, эволюцию искусства, законы, по которым абстрактное понятие красоты заполняется конкретным, всегда меняющимся содержанием и кладется в основу теории искусства, — историю искусства.

У нас, в России, В. Г. Белинский, а позднее Н. Добролюбов, Н. Чернышевский «правильной», нормативной эстетике противопоставили эстетику историческую. Правилам, которым должно следовать искусство, они противопоставили исследование закономерной связи явлений в области искусства, которое уже дано, уже есть. Выступление пролетариата выдвинуло идеологию этого класса, выдвинуло позитивную, марксистскую, социалистическую эстетику, которая историю искусства связала с развитием производительных сил и общественных отношений. «Научная эстетика», — говорит родоначальник марксизма в России Г. В. Плеханов, продолжатель В. Белинского, — «не дает искусству никаких описаний. Она не говорит ему: ты должен придерживаться таких–то и таких–то приемов, она ограничивается наблюдением над тем, как возникают различные правила и приемы, господствующие в различные эпохи. Она не провозглашает вечных законов искусства. Она старается изучить те вечные законы, которыми обуславливается его историческое развитие. Словом, она объективна, как физика, и имено потому, что чужда всякой метафизики». (Судьбы русской критики. Плеханов–Бельтов. «3а 20 лет»).

Зарождение эстетического чувства в результате борьбы организма и вида за жизнь приводит нас к биологии, к теории Дарвина о зарождении в

животном мире на почве полового подбора эстетического чувства. Но переходя от мира животных к человеческому общежитию, от зоологического вида к виду **Homo sapiens** к историческому человеку, существу общежительному, существу, делающему орудия, существу производящему, мы вынуждены от биологического фактора обратиться к экономическому фактору, мы развитие искусства рассматриваем в условиях развития хозяйственной деятельности (см. Искусство). Не биологии, а история объясняет, почему

1151

у разных классов, разные эстетические вкусы, разное понятие о красоте, почему у одной и той же расы, на разных стадиях хозяйственной жизни периоды охоты, скотоводства, земледелия налагают печать на игры, танцы, песни, рисунки и орнаменты. «Производительная деятельность человека влияет на его миросозерцание и на его эстетические вкусы», — говорит тот же Г. В. Плеханов.

При исследовании понятия о прекрасном, при изучении вкусов данной страны в определенный исторический момент необходимо поставить в теснейшую зависимость эстетику от техники, сознание от бытия, эстетические вкусы от состояния производительных сил.

Иппол. Тэн, Геттнер, Лансон изучали искусство, эстетику, как отражение жизни, но только марксисты поставили вопрос, каким образом искусство отражает жизнь, а поставив этот вопрос, они пришли к изучению механизма жизни, пришли к изучению борьбы классов, породившей борьбу и развитие идеологии. Французская революция выдвинула мещанскую драму вместо придворной трагедии не случайно, а в связи с выступлением на историческую арену третьего сословия.

«На различных формах собственности», — говорит К. Маркс, — «на общественных условиях существования возвышается целая надстройка различных своеобразных чувств и иллюзий, взглядов и понятий. Все это творится и формулируется ценым классом на почве материальных условий его существования и соответствующих им общественных отношений». Но нельзя грубо проводить знак равенства между экономикой и эстетикой данного общества. Зависимость между базисом и надстройкой необходимо вскрыть, анализируя ряд звеньев. Схему этой зависимости намечает Г. Плеханов следующим образом: 1) состояние производительных сил, 2) экономические отношения или отношения производства, обусловленные экономической структурой, характером производства, 3) социально–политический строй на экономической основе изучаемой эпохи, 4) психика общественного человека, определяемая с одной стороны, экономикой, а с другой стороны, социально–политическим

1152

строем, выросшим на экономической базе, 5) различные идеологии, в которых отразились свойства этой общественной психики, идеологии, как сгусток общественной психологии. Марксисты, выдвигая зависимость эстетических вкусов, стиля, формы искусства, его содержания, его тематики — от экономики, вовсе не говорят, что мыслящие представители класса,

господствующего в период, изучаемый ими, сознательно подгоняют свои взгляды к интересам своих более или менее щедрых покровителей и заказчиков. В своей книге «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю» Г. Плеханов–Бельтов пишет по этому поводу: «Сикофанты были, разумеется, всегда и везде, но не они двигали вперед человеческий разум. Те же, которые действительно двигали его, заботились об истине, а не об интересах сильных мира сего». Один и тот же буржуазный класс может выдвинуть ученых и художников, по разному подходящих к изучаемой и изображаемой действительности. Мы знаем вульгарного буржуазного экономиста Бастиа, подгонявшего сознательно взгляды к шкурным интересам господствующего класса, знаем классических экономистов Рикарда и Адама Смита, заботившихся об истине, а не об интересах буржуазии, точку зрения которой они бессознательно выражали. Знаем Маркса и Энгельса, продолжавших взгляды Рикардо, но перешедших всецело на точку зрения нового класса. То же было и в области искусства. В русской литературе были: Кукольник, говоривший «прикажут — акушером буду», Пушкин, гений которого тщетно пытался «присвоить» Николай I, и, наконец, Рылеев, резко выступивший против своего класса. Теоретическая нормативная эстетика выдвигает вопрос о целях искусства, но правильному усвоению вопроса, об отношении к задачам искусства, об отношении искусства к жизни помогает марксистская эстетика с ее историзмом. В истории искусства были проповедники чистого искусства, эстеты с их формулой искусство для искусства и сторонники теории искусства для жизни, утилитаристы, видевшие в искусстве огромную организующую силу. При изучении этого вопроса надо решать

его не с точки зрения того, что должно было бы быть, а с точки зрения того, что было и что есть. В своей статье «Искусство и общественная жизнь» Г. Плеханов эту проблему сводит к следующим двум вопросам, связанным с историческим подходом к социальным условиям: 1) Каковы наиболее важные из тех общественных условий, при которых и у художников, и у людей, живо интересующихся художественным творчеством возникает и укрепляется склонность к искусству для искусства? 2) Каковы наиболее важные из тех общественных условий, при которых у художников и у людей, живо интересующихся художественным творчеством, возникает и укрепляется так называемый утилитарный взгляд на искусство, т. е. склонность придавать его произведениям «значение приговора о явлениях жизни».

Эстетика марксистская не разработана пока в стройную, законченную систему. Намечен пока лишь путь для ее построения. В области разработки отдельных вопросов эстетики много дал Плеханов в ряде статей, которые в настоящее время изданы отдельной книгой под общим заглавием «Искусство» (Новая Москва, 1922 г.). В эту книгу вошли статьи: 1) Об искусстве, 2) Искусство у первобытных народов, 3) Искусство и общественная жизнь, 4) Французская драматическая литература и французская живопись с точки зрения социологии, 5) Пролетарское движение и пролетарское искусство. Изложение эстетики Плеханова дает В. М. Фриче в статье «Научная эстетика»

в той же книге «Искусство». Кроме Плеханова А. В. Луначарский напечатал статью «Основы позитивной эстетики» в 1903 г. в «Очерках реалистического мировоззрения». В 1923 г. Госиздат перепечатал без изменения эту работу. Но, к сожалению, А. В. Луначарский ее не закончил. В 1907 г. в Москве в издании Дауге вышла переводная работа бельгийской социал–демократки Роланд Гольст «Этюды о социалистической эстетике» (О жизни, красоте и искусстве). Но этим этюдам не достает отчетливости в постановке вопроса. Все указанные авторы в основу эстетики кладут историзм. В 1918 г. А. Богданов выпустил книгу

1154

«Искусство», рассматривая его как силу, организующую чувства класса в его борьбе. Наконец, в 1923 г. в журнале левого фронта за март критик Чужак напечатал статью «Под знаком жизнестроения» (Опыт осознания искусства дня). В этой статье он связывает искусство с диалектическим развитием общественных форм.

В. Львов–Рогачевский.

ЭТИМОЛОГИЯ. 1. Школьное название отдела грамматики, заключающего фонетику и морфологию к.–н. языка; в этом значении Э. противополагается синтаксису; в науке в этом значении слово Э. не употребляется. 2. В науке Э. того или другого слова (во множ. ч.: Э–и тех или других слов) — происхождение и история морфологического состава того или другого отдельного слова, с выяснением тех морфологических элементов, из которых некогда образовалось данное слово.

Н. Д.

ЭТЮД — термин, употребляющийся в музыке и в живописи, по аналогии применяемый и в области литературы. В музыке играет роль упражнения, преследуя технические задачи. Но наряду с развитием техники, этюд нередко достигает и чисто–художественных целей: таковы симфонические этюды Шумана, этюды Шопена. То же двойственное значение этюда и в области живописи: служебное и самостоятельно–художественное. Но служебный смысл живописного этюда помимо того, чем он определяется в музыке (развития технических навыков), определяется еще и как подготовительная работа к крупному полотну, предварительная разработка деталей большой картины. Следовательно, как явление служебное, этюд здесь в свою очередь распадается на две категории.

Во всех этих смыслах своих название этюда применяется и к произведению слова: этюд в литературе встречается и как техническое упражнение, и как подготовительная работа, и как самостоятельно–художественное произведение.

Как техническое упражнение, лишенное своих художественных заданий, этюд, естественно, в печати не появляется. Такие этюды наиболее

1155

наблюдаемы в области стихотворной техники, по преимуществу у начинающих поэтов. Но в силу связи между формальной стороной стихотворения и его художественным смыслом, технические этюды в чистом виде своем почти не встречаются.

Второе значение этюда (как подготовительной работы) наиболее отчетливо проявлено в области литературно–критической. Многие из книг о современном искусстве не что иное, как сборники подобных этюдов, возникших в разное время и соединенных лишь впоследствии в одно целое. Такова, например, книга Андрея Белого — «Символизм», такова книга В. Брюсова — «Далекие и близкие» и множество других. В литературной критике характер такой этюдной подготовки гораздо больше воздействует на органическое строение книги в ее целом, чем это наблюдается в живописи. Действительно, в живописи всякий подготовительный этюд должен быть целиком перевоссоздан художником на большом полотне, чем достигается органическое единство не только общего замысла, центральной художественной идеи, но и самой формы произведения. В литературной же критике совсем не так: книга, составленная из этюдов, при всем единстве идейного построения, распадается формально на отдельные части, — расчленяется.

Этюд в третьем своем значении (как опыт, приобретающий самостоятельную художественную ценность) встречается и в литературной критике, и в художественной прозе, и в стихотворном творчестве. Литературно–критический этюд отличается от исследования, по внутреннему построению своему, тем, что ставит себе менее широкие задачи и охватывает менее обширный материал. Характерными в этом смысле этюдами должны быть признаны в «Символизме» А. Белого «Опыт характеристики русского четырехстопного ямба» и «Не пой, красавица, при мне» А. Пушкина, опыт описания. Чем более детализирована тема, чем более она отчетлива, тем более отчетливой и углубленной разработки требует она. И на отчетливости мысли, на диалектической стройности, прежде всего основана

1156

эстетическая сторона литературно–критического этюда. Отчетливость мысли связана с отчетливостью слова, что также способствует созданию художественного впечатления. Небольшие же размеры этюда дают возможность пользоваться более образным и выразительным языком, более взыскательно употреблять слова, чем это принято в крупном исследовании.

В поэтической речи особенности этюда определяются тем, что здесь наиболее крепка спаянность формы и художественного смысла. Ставя перед собой лишь чисто техническую задачу и лишь углубляясь в нее до конца, поэт может обрести в ней уже более широкий общезначительный смысл. Примеры стихотворных этюдов — разработки отчетливо поставленных формально–поэтических задач — давались В. Брюсовым на протяжении всей его деятельности. В 1918 году эти этюды были изданы под названием «Опыты» особой книгой. В «Опытах» среди множества

1157

пьес, интересных лишь с формальной точки зрения, есть несколько таких, где разрешение формальной задачи связано с интересом обще–художественным. Наиболее отчетливо такое соединение там, где формальная задача отличается особой заостренностью. Так, стихотворение «В дорожном полусне» есть образец палиндрома (см. слово Палиндром). Отрывистые слова, связанные

между собою лишь звуковыми ассоциациями, этим звуковым составом своим и разорванным синтаксическим рисунком речи передают характер дорожной дремы, создающей под покачивания экипажа сочетания слов неожиданных и несвязных и медлящей на одних и тех же звуках.

«Опыты» В. Брюсова слабее других его книг. Но они свидетельствуют некоторыми примерами своими, что и при разработке формально–технической проблемы можно обрести, иногда неожиданно, полновесные художественные ценности.

Валентина Дынник.
1158

Ю Я

ЮМОР — латинское **humor**, немецкое **humòr**, французское **l'humeur** обозначало жидкость и в старинной медицине обозначало четыре главных влажности организма, из сочетания которых и свойств выводились преобладающие настроения человека и его темпераменты. С течением времени, особенно с 18–го века, слово стало обозначать то дурное (у французов), то хорошее жизнерадостное (у англичан и немцев) настроение духа, а оно связалось особенно с английской и германской литературой. Сервантес дал гениальный образец юмора в «Дон–Кихоте» еще задолго до определения самого понятия, как и Шекспир в своих светло–жизнерадостных комедиях вроде «Двенадцатой ночи», и в речах своих шутов и т. д. Существо юмора теснейшим образом связано с сущностью смеха (см.), как психологического явления; смехом разрешаются разнообразно окрашенные субъективные настроения творца–художника пред лицом живой жизни, встречающей себе те или иные препятствия к своему свободному проявлению или течению. Смех — юмористичен, когда смеющийся ощущает некоторую сердечную близость с тем, что вызывает смех в нем, и явление воспринимается не только с той стороны, с какой оно заслуживает более или менее решительного осуждения, но и с других сторон, связанных с тем, что есть в явлении нормально жизненного и вызывающего сочувствие. Поэтому, юмор слагается из элементов и насмешки, и сострадания. Юмористическое восприятие жизни и явлений характеризует собою некоторый смешливый склад ума при чутком и мягком сердце, даже миронастроение, отличное от чисто сатирического склада ума и

созерцания, в котором преобладает сухой и рассудочный мотив. Юмор сложен, и юморист часто столько же сочувствует явлению, сколько и осуждает его, и больше прощает, чем то может делать сатирик. Юмористический «смех сквозь слезы» — есть «возвышенное в комическом» и стоит на той высоте, с которой мелкие слабости, всем свойственные, или теряют свое значение, или оттеняют даже нечто великое. Нечувствительно юмор от смеха переходит к слезам, к трагическому, к скорби мировой. Пример — Дон–Кихот и Санчо–Панца, в образах которых из–за всей смехотворной нелепости их поступков и речей мало–по–малу встают глубоко трогательные и величественные черты высоких моральных побуждений — у Дон–Кихота — настоящий героизм и чистота принципов, у Санчо–Панцы трогательная преданность высшему, воплотившемуся для него в его господине, и здравый ум, выбивающийся из–под грубой коры невежества. Другой пример — смех Гоголя, перерождающийся в вопль о «Мертвых Душах». Юмор в наиболее чистом виде трогает своею мягкою улыбкою, обращенною к вечным слабостям человеческого ума и сердца, и в противоположность резкому бичующему отношению сатиры к жизни, примиряет с жизнью. Наибольшее значение, вслед за Сервантесом, имел и имеет может быть у нас юмор англичанина Диккенса, произведения которого — обширные галлереи юмористических, часто необыкновенно забавных, но в то же время и глубокотрогательных образов. Юмор блистательно проявил себя в английском романе, еще начиная с Стерна

и Фильдинга, а после Диккенса, у американца Марка Твэна. Немецкий юмор Жана–Поля, Фр. Рейтера,

1160

Раабе и других кажется нам, русским, несколыш тяжеловесным. У французов при всей склонности, едва ли не национальной, к остроте и насмешке, подлинный юмор художественно проявил себя едва ли не в произведениях одного Альфонса Додэ с его Тартареном. Русский юмор в литературе представлен чрезвычайно богато, при чем переплетен со всеми разновидностями смеха, от легкого жизнерадостного до бичующей сатиры. Стихию юмора находим великолепно представленною и в русском романе и повести, и в драме и комедии, отчасти в басне Крылова с его лукавым смехом. До вершины мирового значения достиг юмор Гоголя, в его повестях и «Мертвых душах» и комедиях «Ревизор» и «Женитьба», юмор, переходящий в резкие сатирические образы и трагическое отчаяние о тщете мира. Великолепные образцы чистого юмора мы находим также у Пушкина («Летопись села Горюхина», «Граф Нулин» и множество страниц «Евгения Онегина» и повестей), и у Лермонтова (Максим Максимыч); Гончаров с его бессмертным Обломовым и при нем Захаром, так же, как юморист, стоит чрезвычайно высоко. Менее характерен юмор у Тургенева, и почти не играет роли у Толстого и Достоевского. К области чистого юмора относится и ряд произведений и страниц по преимуществу сатирика Салтыкова, и один из виднейших русских юмористов — Чехов, с его всегдашней иронической, но мягкой улыбкой. В стихию русского юмора, через южан — Гоголя, Короленка, Чехова — заметно влился украинский юмор, а из чуждых влияний нужно считать Сервантеса (вознесенного Тургеневым) и Диккенса, переводами которого у нас зачитывались и великие, и второстепенные писатели и бесчисленные рядовые читатели. Но подлинные черты и свойства русского юмора, в отличие от сатирического обличительного смеха и от поверхностного комизма и зубоскальства, которым жила, так называемая, юмористическая печать, до сих пор не определены и не изучены. Чистая основа русского юмора, конечно, в корнях великорусского народного смеха, с его московским пошибом, с зубоскально–глумливым оттенком; она изумительно

1161

представлена в драме и комедии в речах героев Островского, также у Салтыкова, у Глеба Успенского, у Лескова, в «Свадьбе Кречинского» Сухова–Кобылина (Расплюев) и т. д. На русском языке нет цельных трудов ни о юморе вообще, ни о русском юморе в частности. Теоретиками, взгляды которых перешли в нашу критическую литературу, были немцы Лацарус (**Das Eeben der Seele**, 1884), Липпс (**Komik und Humor, 1898**, см. общие сочинения по эстетике). Сжато–содержательна заметка о юморе А. Горнфельда в «Энц. Словаре» Брокгауза и Эфрона.

В. Чешихин–Ветринский.

ЯЗЫК. Термин Я. по отношению к человеческой речи употребляется в разных значениях: 1. для обозначения человеческого Я. вообще, как способности говорить; 2. для обозначения отдельного Я., в отличие от наречия

и говора или диалекта; 3. для обозначения Я. любой группы людей или отдельного лица, сколько–нибудь отличающегося от Я. другой группы людей или других лиц.

Я. вообще — совокупность способов выражения мысли с помощью слов. Слова человеческого Я. как сами по себе, так и в сочетаниях между собою являются звуковыми символами, т.–е. условными знаками различных понятий, как частей мысли; связь слова, как звукового символа, с обозначаемым им понятием существует только в Я.; никакой другой связи, независимой от Я., между словом и понятием нет; наприм., вне Я. нет ничего такого, что заставляло бы связывать звуки слова «вода» с понятием о воде, и то же понятие на других Я. может обозначаться совершенно другими сочетаниями звуков, ср. латинск. **aqua**, франц. **eau**, немецк. **Wasser**, древне–греч. **hydor**, евр. **maim** и т. д. Правда, слова, обозначающие некоторые звуки или их производителей, могут сами являться их воспроизведением или содержать в своем составе звуки, являющиеся таким воспроизведением, ср. в русском Я. «кукушка», «кукую» и др.; маленьким детям часто называют корову «му–му» и т. д. Но эти вполне естественные случаи, однородные с т. н. поэтической

звукописью или с потребностью передавать зрительные образы не только в слове, но и в рисунке, вообще во всех Я., какие мы знаем, играют самую незначительную роль. Возможно, что в первобытном Я. таких звукоподражательных слов было больше, но звуки человеческой речи можно назвать Я. лишь с того момента, как они становятся (сами по себе или в своих сочетаниях) символами понятий, т.–е. перестают быть простыми звукоподражаниями. То же следует сказать и о другом случае естественной, независимой от Я., связи произносимых звуков с тем, что ими передается, именно — о непроизвольных звуках и их сочетаниях, вызываемых разными аффектами, т.–е. служащих выражением чувств, как, напр., междометия о, аи, ой, ах, ох и т. п.; такие междометия стоят вне Я., пока являются выражениями чувств, а не условными знаками понятий. Надо думать, что раньше, чем возник Я. в настоящем смысле этого слова, и в ту эпоху, когда Я. не достиг еще надлежащего развития, подобные междометия употреблялись чаще.

Основным свойством человеческого Я. является его членораздельность, понимаемая не в смысле раздельности звуков, образующих речь, а в смысле раздельности понятий, обозначаемых звуками и их сочетаниями. Благодаря тому, что отдельные слова и их части могут обозначать отдельные понятия, частичные изменения в этих понятиях и их отношения друг к другу и к самой мысли, получается возможность расчленения цельной мысли, благодаря чему Я. является средством не только передачи мысли, но и самого процесса мысли. До этой способности Я. дошел не сразу; в первобытном Я., надо думать, мысль являлась значительно менее расчлененной, чем в тех Я., которые мы знаем.

Возникши, как средство для передачи мысли другому лицу, Я. продолжает оставаться главным средством общения между людьми; отсюда вытекает необходимость для Я. быть понятным той или другой группе людей, находящихся в таком общении, и зависимость судьбы Я. от судьбы

общественных союзов, пользующихся Я. С историей общественных союзов связано

1163

развитие и изменение человеческого Я., а также его дробление на отдельные Я. и диалекты, объединение нескольких отдельных Я. в одном Я. и другие явления. Я. вообще распадается на множество отдельных Я.; относительно многих из них мы не можем сказать, была ли между ними к.–н. связь по происхождению даже в отдаленном прошлом. Тем не менее мы можем говорить об Я., как едином, имея в виду единство физической и психической основы. Все человеческие Я. являются Я. звуков; во всех Я. звуки речи образуются одинаково выдыханием воздуха из легких через голосовую щель и полости рта и носа и теми преградами, которые выдыхаемый воздух встречает на своем пути в голосовой щели и в полости рта; у всех народов Я. служит для выражения расчлененной мысли и подчиняется одинаковым законам, коренящимся в общей всему человечеству психической организации.

Отдельным Я. в отличие от наречия или говора наз. такой Я., который в данную эпоху не составляет одного целого с какими–либо другими Я., хотя, м. б., и составлял такое целое в другую эпоху. Наречиями же одного Я. наз. такие Я., которые при всех различиях между ними в данную эпоху составляют одно целое. Для того, чтобы Я. двух разных общественных групп можно было рассматривать, как наречия одного Я. необходимо: 1. чтобы слова и грамматические формы, употребляемые лицами, принадлежащими к той и другой общественной группе, сознавались ими, хотя бы только в большинстве случаев, как одни и те же слова и грамматические формы; это возможно, если эти слова и формы в Я. обеих общественных групп тожественны или представляют легко замечаемые отличия в звуковой стороне; таковы, наприм., различия между акающими и окающими великорусскими говорами, в которых одни и те же слова произносятся с неударяемым о в одних говорах и другими неударяемыми звуками в других говорах: вода, носить, село, весна в одних, вада, насить, сяло, вясна или сило, висна в других, и т. п.; 2. чтобы при этом общение между Я. той и другой общественной группы не прерывалось;

1164

т. к. Я. подвержен постоянным изменениям (см. Жизнь я.), то это обзиться в возникновении в нем явлений, общих для обеих общественных групп, употребляющих этот Я., и притом не только слов и грамматических форм, п. ч. и те, и другие могут быть заимствованы одним Я. у другого, но и звуковых (фонетических, см.) изменений. При отсутствии таких общих звуковых изменений, такие Я. являются отдельными Я., как бы они ни были близки по своему прошлому. Т. к. Я. является прежде всего средством общения между людьми, то жизнь Я. (см.) стоит в тесной связи с условиями этого общения: чем оно теснее, тем больше однородности в Я. членов общества, и чем оно слабее, тем легче возникают различия в их Я. Поэтому жизнь Я. зависит от жизни общественных союзов или групп, говорящих на данном Я.: чем сплоченнее известная общественная группа, тем однороднее ее Я.; при слабой ее сплоченности Я. дробится на говоры и наречия, различия между которыми тем

легче возникают, чем слабее связи между отдельными частями этой общественной группы; при распадении общественного союза распадается и Я., и отдельные диалекты Я. становятся самостоятельными Я.; наоборот, при слиянии общественных союзов их Я. могут сближаться, становясь наречиями одного Я. или образовывая смешанный Я., или вытесняются один другим. Отдельные Я. частью объединяются в группы родственных между собою Я. (см. Родство языков), частью стоят изолированно, т.–е. не находятся в родстве, по крайней мере доказанном, ни с одним другим Я.; таковы, напр., Я. басков в Пиринеях, Я. японский, китайский. Называя какие–ниб. Я. неродственными между собою, мы этим указываем лишь на то, что родство их в настоящее время не доказано, но возможно, что оно будет доказано впоследствии. Вопрос о том, произошли ли все человеческие Я. от одного Я. или от нескольких Я., возникших независимо один от другого, не может быть решен при тех средствах, какими располагает сравнительное языковедение в настоящее время. Во всяком случае такой первоначальный Я. или такие первоначальные Я. были

очень бедны, т.–е. заключали лишь очень ограниченное число слов, да и самые значения слов были крайне неопределенны с нашей точки зрения. См. также Жизнь Я., Наречие, Родство языков, Сравнительное языковедение. Литературу о Я. см. Языковедение.

Язык и раса. Эти понятия часто смешиваются, хотя по существу они различны. Что такое Я., см. выше; Р. — совокупность физических признаков, объединяющих известную группу людей. Однородность Я. свидетельствует о родстве языков (см.) и общественных союзов, представители которых говорят на этих Я., т.–е. о том, что эти общественные союзы образовались из одного общественного союза, но не говорит о физическом родстве представителей этих союзов между собою. Однородность же Р. может свидетельствовать о физическом родстве лиц, принадлежащих к одной Р., а также может быть вызвана смешением рас или сходными физическими условиями (напр., климатом), но не свидетельствует о к.–л. отношениях между теми общественными союзами, в состав которых входят люди, принадлежащие к одной Р. Поэтому на родственных Я. могут говорить народы, принадлежащие к разным Р. Так, финны, т.–е. говорящие на финских Я., принадлежат частью к монгольской Р. (вогулы, остяки и др.), частью к европейской Р. (мадьяры и др.), частью соединяют в себе признаки той и другой Р. (суоми, карелы, черемисы и др.); то же следует сказать и о турках, большинство которых принадлежит к монгольской Р., но часть (крымские татары, часть европейских турок османов) — к европейской Р.; говорящие на малайско–полинезийских Я. (на Малакке, Малайских о–вах и в Полинезии) тоже принадлежат к различным Р. Большинство говорящих на индо–европейских Я. принадлежит к европейской Р., но часть их соединяет признаки европейской и монгольской Р. (часть великоруссов и вост. болгар); есть среди них и негры (напр., в Либерии) и люди американской Р. (в Ю. Америке). Северные французы по расовым признакам стоят ближе к северным немцам, чем те и другие к южным французам и

1166

немцам. С другой стороны, общность Р. не свидетельствует о родстве Я.: так, народы Кавказа принадлежат к одной европейской Р., но б. ч. кавказских Я. не родственны с европейскими; монголы и китайцы очень близки друг к другу по расовым признакам, но языки их не стоят ни в каком родстве между собою.

Н. Дурново.

О происхождении языка. Наука о языке уже давно утвердила членораздельность отличительным признаком человеческой речи. Ни в природе, ни в языке животных членораздельности нет; у птиц она встречается весьма редко, но тогда как у человека членораздельность соответствует форме деятельности духа (Гумбольд), характеру чувственности человека (Потебня), иными словами, — связана с неисследимыми глубинами «я» — у птиц она, как следствие дрессировки, совершенно разнозначна для их психической жизни с тем значением, какое имеет для человеческой психики. Вынуждаемая особенностями последней, членораздельность определяется иными целями, чем те, какие определяют (бессознательно) присущую человеку способность издавать звук, хотя бы и нечленораздельный: звук есть орудие, помогающее нам освобождаться от временами непосильной тяжести душевных переживаний; доведенный до высшей точки какой–либо эмоции — человек не может оставаться безгласным; членораздельный звук предназначается человеком для выражения мысли.

Слово, состоящее из таких артикулированных (членораздельных) звуков, поскольку речь идет о телеологической структуре (в указанном выше смысле), членораздельного звука — есть высшее достижение человека в его попытках создать условный знак, коим содержание его сознания могло сделаться достоянием сознания другого, третьего и т. д., и, в этом смысле, общезначимым. Эта принципиальная общезначимость, общепонятность слова основной существеннейший признак, вытекающий из самого нашего инстинкта языка и резко отграничивающий слово от других эмбриональных языковых форм. Такими формами являются: нечленораздельный звук и междометие.

1167

Все исследователи происхождения языка сходятся на том, что понимание слова, как высшей известной человеку языковой формы, может быть дано лишь анализом двух указанных форм, из которых одна — нечленораздельный звук, — как бы выпала из языка, имея место в совершенно исключительные моменты нашей психической жизни, а другая, — междометие, — соприсутствует в языке слову, но играет в организации психически жизни ничтожнейшую роль. Что есть нечленораздельный звук? Не что иное, как рефлексия внутри организма на действующие извне потрясения, равно как и на некоторые состояния души. В первом случае, при воздействии извне, раздражение, проходя рядом чувственных нервов, заражает двигательные, а через их посредство (при наличии связи между органами дыхания и звука), влияет на наш аппарат голоса. Как следствие — физиологически обусловливается в животном мире рождение звука, в котором замыкается

проходящий в организме ряд движений. Наблюдения над животными, детьми и некультурными народами (богатый материал, относящийся к подлежащему вопросу, касательно последних, дает генетическая социология), подтверждает чисто рефлекторную зависимость нечленораздельного звука от процессов, происходящих в психике всех этих подвергшихся наблюдению групп, что с определенностью заставляет видеть в нашем отдаленном предке существо, одаренное лишь такой примитивной языковой способностью, относительно каковой, разумеется, нельзя сказать, что она является фонетической формой воплощения каких–либо эмоций.

Для того, чтобы некоторая фонема стала сосудом для эмоций, — а жизнь первобытного сознания протекала в постоянной смене эмоций, – необходимо предположить с одной стороны — нужду первобытного человека в некоторой организации выражения своих чувств, что уже говорит о более высокой ступени его развития, и с другой — готовую, данную природой человеку форму этого выражения, в какой–то степени организованного, т. е. членораздельный звук. Естественно, что душевное потрясение,

которому человек дал исход в членораздельном звуке (междометии), должно было значительно уступать по интенсивности потрясению, выраженному звуком неартикулированным. Здесь, следовательно, на лицо мгновенная вспышка чувства, ознаменовывающего в междометии тот или иной признак своего состояния, (гнев, страх, испуг), но не мысль; последняя никогда не бывает оценкой наличного состояния нашей души, междометие же фиксирует именно момент нашей психической жизни и затем, как только этот фиксируемый момент нашей душевной жизни преодолен – лишается всякого содержания, ибо ничего собой не знаменует; при повторении его, после преодоления этого душевного состояния, мы, обращая на него свою мысль, т. е. концентрируя внимание, лишаем его назначения фонетически изобразить потрясшее нас чувство, иными словами, заставляем потерять основной признак междометия.

Слово выросло из междометия, и, если интенсивность чувства в восклицании, (междометии), значительно ниже, чем в издаваемом человеком в редчайшие моменты жизни нечленораздельном звуке, — такое же падение напряженности мы видим в слове, по сравнении его с междометием. Внимание, обращенное человеком при создании слова на звуковую форму последнего, — один из показателей такого падения; другой показатель — известное самонаблюдение в момент создания слова, ибо человек не может не обратить внимания на звук, наполняемый им определенным смыслом. Основной вопрос о причине именования тех или иных предметов такими именно, а не другими словами — больше, чем труден для разрешения. Утверждения вроде того, что звуки а, о, и, у и т. д. являются выражением определенных чувств крайне субъективны, их следует избегать, согласившись на том принципиальном положении, что между звуком и чувством, лежащим в основе междометия (и, значит, — слова), есть какое–то соответствие. Научного значения сравнения

между артикулированными звуками и определенными предметами также не имеют; такие сравнения большей частью

1169

построены на произволе, поскольку речь идет о конкретных попытках построить чуть ли не схему соответствий. Иными словами: никоим образом нельзя утверждать соответствия звука восприятию, принимаемому за самый предмет, либо определенному чувству, сопровождающему это восприятие. Ответа на вопрос: почему такое–то слово выражает такой–то предмет, — наука о языке дать не может. Таким образом пресекается попытка обобщения соответствий в какие–либо схемы и ставится предел для дальнейших исследований, ибо на последние большего наука ответить не в состоянии. Что же касается слов, образующихся из уже известных корней, — слова эти, повидимому, создавались на основе аналогии восприятий, служащих содержанием новообразовываемых слов, с восприятиями, являющимися содержанием слов от уже известных корней. Звуковая форма слова, его фонема, заключает некоторую обязательность; это нужно понимать в том смысле, что слово, несмотря на различие ассоциаций, вызываемых им из различных людей, содержит в себе нечто постоянное, какое–то значение, независимую от истолкования разными людьми мысль. В нас могут со временем меняться элементы, входящие в мысль, закрепленную в том или ином слове, но основные существенные элементы ее остаются неизменными. Неизменны они и для разных людей, несмотря на то, что их мысль вбирает еще целый ряд новых элементов, вытекающих из их отношения к предмету или явлению, отображенным в данном слове. Благодаря этой особенности слова, — последнее обладает непрекращающейся жизнью; на этом признаке основано, вообще, понимание, равно как и переход слова из поколения в поколение. Но для того, чтобы у человека возникла мысль, ассоциируемая с определенным предметом, который назван в слове, нужно, чтобы это название он услышал от другого, иначе у него не будет ассоциироваться звук с предметом и мыслью о нем, и он сам не будет себя понимать. Отсюда ясно одно: только в обществе возможно создание слова; только в обществе человек мог целесообразно использовать данную

1170

ему природой способность издавать артикулированный звук и через слово сообщать свою мысль; условность этих слов: «сообщать мысль» очевидна, ибо услышанное слово, конечно, не передает мысли от говорящего и не заставляет произвести то же самое понятие или представление, какое было в сознании говорящего, но затрагивает представление или понятие соответствующее.

Таков, схематически, путь, каким шло развитие человеческого языка: от неартикулированного звука к артикулированному (междометию) и от междометия к слову. Вырастание современной языковой формы — слова, — процесс длительный, представляющий тем больший интерес, что развитие языка шло двумя широкими руслами.

Если мы от исследования о генезисе языка перейдем к вопросу о современном состоянии языка, или — иными словами — произведем как–бы

догматическое рассечение проблемы языка, мы столкнемся со следующим фактом: понятие языка охватывает два языковых вида. Эти два вида, объемлемые терминологически одним родовым понятием «язык», дифференцировались один от другого в незапамятное время, но лишь в прошлом столетии языкознание осознало эту дифференциацию. Виды эти: язык поэзии и язык прозы.

Едва только мы прикоснемся анализом к этой проблеме расслоения языка — нам предстанет исключительная по своему значению для общечеловеческой культуры картина: мы увидим, что проблема элиминирования одного вида языка от другого, в сущности, заключает в себе объяснение всего культурного роста человечества; исследование этой отстоявшейся в науке проблемы осветит тот длительный и трудный путь, каким первобытное сознание переплавлялось в сознание современное. С другой стороны — далее самый беглый анализ, какой в настоящих строках мы можем произвести, отчетливо установит наличие в языке и на будущие времена двух языковых стихий — поэтической и прозаической.

Для определения поэтической стихии языка, для уяснения той роли, какую играет в организации

последнего один из двух языковых видов — поэзия, и, наконец, для проведения пограничной черты между поэзией и прозой, — следует обратиться к эмбриональной поэтической форме, какую знает язык, — к слову с незатемненным представлением. Методологическое оправдание такого исследовательского пути дано в том, что едва только мы поставили проблему «языка поэзии» в полном объеме — отчетливо вскроется значимость языка в организации человеческой психики. Эта организующая роль поэтического языка в нашей духовной жизни того же порядка, что и организующая роль слова. Мало того: в слове с живым представлением наличествуют все те же элементы, какие мы находим в образцах поэтической речи. И наконец — процесс затемнения представления в слове в полной мере соответствует процессу расширения и укрепления прозаической стихии языка за счет моментов, характеризующих язык поэзии.

Действительно: анализ слова с живым представлением утверждает наличие в нем трех элементов: единства артикулированных звуков, звукового абриса слова или, иначе, его формы чисто внешней; далее — содержания слова или его значения, и, наконец, поскольку мы имеем дело со словом, в коем еще не забыто представление (напр. за—щита), являющееся символом, знаком содержания слова — внутренний знак этого содержания или, как называют, внутренняя форма слова. Последняя является, следовательно, представлением, закрепленным человеческим сознанием и подвинувшим его на создание того либо иного слова (щит в приведенном нами примере); сравнивал это представление со значением (содержанием) слова, мы видим неравенство их объемов: первое значительно уже второго, что представляется вполне понятным, ибо закрепляет только один конкретный образ, обреченный в дальнейшем потускнеть и уступить место иной безлбразной стихии слова. Даже в нашем примере, в коем сохранилась фонема этого представления, —

затемнение последнего слишком очевидно; в отношении же подавляющего количества известных нам

1172

слов первоначальное представление вскрывается лишь тщательным анализом и, выпластанное скальпелем языковеда, каждый раз заставляет нас констатировать прогрессирующее падение образности слова.

Опуская, по необходимости, анализ этого процесса, заметим, что он является лучшим доказательством выше отмеченного положения о той роли языка, какую последний играет в организации нашего сознания. Иными словами — процесс падения образности слова неколебимо утверждает значение слова (и, значит, языка), как средства при помощи коего совершается наше познание. Последнее есть не что иное, как установление связи между вновь познаваемым и познанным ранее; эта связь устанавливается сравнением познаваемого с ранее познанным при помощи общего тому и другому признака; слово живет — т. е. применяется все к новым и новым объектам познания. В каждом новом случае количество признаков нового объекта увеличивается, и новый, наличествующий в каждом вновь познаваемом объекте, признак связан уже не с первоначально замеченным общим признаком, а через посредство признаков промежуточных вновь познанных объектов; при этом, конечно, тот первоначальный признак (внутренняя форма слова) перестает играть роль посредствующего звена, так как такую роль выполняет теперь один из признаков того объекта, какой ближе всего примыкает к объекту познаваемому; посему — этот первоначальный признак постепенно затемняется и, наконец, совершенно исчезает из сознания.

Язык поэзии, закрепленный в произведении художественного слова, характеризуется теми же признаками, какими выше мы охарактеризовали слово с живым представлением, т. е. наличием: содержания (иначе назыв. идеи), соответствующего чувственному образу; внешней формы, объективирующей художественный образ, и, наконец, самого образа (внутренней формы), соответствующего представлению в слове и являющегося, так же как и представление, намеком, символом заключенного в художественном

1173

произведении содержания. В любом образце поэтического языка легко вскрывается наличие этих трех элементов, а на анализе образцов народной поэзии, часто в своей сложной иносказательности неприемлемых для современного художественного сознания, без труда может быть показано, что обращение одной стихии языка в другую — поэтической в прозаическую, — происходит единственно благодаря тому, что данный в произведении народного поэтического творчества образ не заключает для нас указания на ознаменованное, символизированное им содержание, иначе — благодаря отсутствию посредствующего звена между внешней формой и значением (содержанием); а таковым звеном именно и является тот третий элемент, какой мы назвали внутренней формой.

Таким образом сущность языка поэзии — неравенство между образом и символизируемым им значением, т.–е. пояснение объекта, являющегося видом

в отношении какого–либо рода, через признак, взятый из другого вида. Вторжение (совершенно закономерное) прозаической стихии языка в поэтическую и знаменует собой отказ нашего сознания воспользоваться этим признаком. Нами забыт этот признак и, как результат, — конкретный образ, данный в воспринимаемом нами произведении художественного слова, превращается в прозаическое обозначение какого–либо частного случая, а это произведение перестает быть поэтическим — становится прозой.

Итак, в языке прозаичны все слова, обозначающие какой–либо объект, не символизируя его представлением, а речь прозаична тогда, когда в целом не дает образа. На наших глазах происходит в языке как будто незаметный, но совершенно непреложный и необоримый процесс падения образности в отдельных словах, процесс перерождения поэтического слова в прозаическое. Но, разумеется, образность языка в целом отнюдь не уменьшается: новые слова создаются непрестанно и также на наших глазах; чем интенсивней язык развивается, тем больше возникает слов с живым представлением. С другой стороны поэтичность языка

не может падать и потому (а это еще важнее), что никогда не падала и не может упасть способность языка создавать образы из сочетания отдельных слов, безразлично, будут ли последние образны либо безлбразны. И, наконец, — история языка неопровержимо устанавливает непрерывное усовершенствование и усложнение поэтических образов, благодаря постоянному обогащению тех средств, какими достигается художественный эффект.

Сказанное подводит к одному: язык не есть нечто законченное, готовое дело (ergon) но — постоянное непрекращающееся становление, неиссякаемое творчество, делание, energeia. Это положение, проникшее уже на страницы элементарных учебников, с трудом пробивало себе дорогу к признанию и, слегка нащупываемое в исследованиях языковедов до Вильгельма Гумбольдта, лишь в работах последнего нашло впервые полное и глубокое обоснование.

В далеком прошлом проблема языка обратила на себя внимание ищущей научной мысли. Писатели средневековья (Евномий, Григорий Нисский и др.), переплавляя древне–греческие понятия в новые, соответствующие современной им идеологии, провозгласили божественное происхождение языка. Не смотря на то, что эта теория ни в какой мере не может притязать на эпитет «научной» и должна была бы рассматриваться, как архивный памятник седой старины — еще во второй половине прошлого века она находила защитников (Гаманы, у нас — Аксаков). Совершенная ее несостоятельность слишком очевидна: если полагать, что «бог» был учителем первых людей, т.–е. он говорил, а люди понимали — такая концепция предполагает в человеке знание этого «божественного» языка и возможность его создания собственными силами: в противном случае не могло бы, конечно, иметь место понимание, ведь дети потому только и понимают язык, что потенциально могут создать свой собственный. Если же предполагать, что некий «божественный» совершенный язык неведомыми путями был внушен человеку — история языка должна была показать падение последнего,

1175

ибо, согласно этой «теории», человечество постепенно должно было бы забыть высокие достоинства дарованного ему «настоящего» (выражение Аксакова) языка. Но история языка утверждает диаметрально противоположное: непрекращающийся прогресс, непрестанное развитие, усложнение и обогащение языковых форм. А вместе с этим утверждением обнажается вся несообразность теории откровения.

Такая же участь ждет и две другие теории, в свое время популярные: теория изобретения языка человеком и теория языка, как «организма». Первая, выставленная еще Демокритом и различно варьируемая, продержалась до XVIII в. (Тидеман, у нас — Мерзляков, Орнатовский); ее несостоятельность обнаруживается так же легко, как и несостоятельность договорного происхождения общества и государства; ее защитники впадают в порочный круг: человечество создает язык ради организации такой формы социального бытия, какая может обеспечить ему планомерное развитие его духовных сил и материальных средств, т. е. общества; реализуя это стремление, человечество условливается обозначать такой–то объект таким–то словом, создавая, по договору, систему условных обозначений. Эта концепция сложной комбинацией софизмов неудачно пытается затушевать основное противоречие: ведь при признании необходимости языка для создания общества забывают, что самый договор, какой–де лежит в основе языка, предполагает уже существование организованного социального целого, т. е. общества, вне коего люди не могли бы, разумеется, вступать в какие бы то ни было соглашения. И с другой стороны — обусловленность создания слов договором (хотя бы мимическим, что само по себе уже невозможно), допустима лишь постольку, поскольку признать, что до такого условного обозначения человеку была известна связь артикулированного звука с мыслью: язык немыслим без понимания, последнее же, как установлено выше, возможно лишь при помощи и через посредство слова.

Теории, выдвигающие аналогию происхождения языка с развитием организма, в последнем счете

1176

утверждают независимость слова от мысли и возможность построить некую обязательную для языка грамматику, т. е., помимо желания их адептов, подводят к посылкам теории произвольного создания языка, явно несостоятельным.

На протяжении многих веков сталкиваются между собой различные научные концепции, посвященные разрешению проблемы языка. Исключительное значение языка в поступательном движении человечества привлекало и продолжает привлекать внимание не одних узких лингвистов, а это последнее обстоятельство является гарантией того, что интересующая нас проблема из академического кабинета языковеда выносится на открытое поле пытливой человеческой мысли, располагающей всеми методами научного познания.

БИБЛИОГРАФИЯ.

И. Срезневский — Мысли об истории русского языка, 1887. Потебня — Мысль и язык. 3–е изд., 1913; Из зап. по теории слов, 1905. W. Humboldt, Ueber die Uerchidenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss etc. изд. Петка 1876 г. Steinthal. Der Ursprung der Sprache. 1858, Iac. Grimm Ueber den Ursprung der Sprache 1852. Max. Muller, русск. пер. «Лекции по науке о языке» 1855 г., Ueber die Resultate der Sprachwissenschaft 1872, русск. пер. The Science of Thougt. 1887. D. Noire, Der Ursprung der Sprache 1877, G. Gerber. Die Sprache als Kunst, 2 изд. 1825 г. Fr. Muller. Grundris der Sprachwissenschaft 5 част. 1879. и сл. W. Wundt Volkorpsychologie II том, 3 изд. 1917. W. Whitney the life of the language 1875 г. Хорошей библ. справочник у А. Погодина. Язык как творчество. 1913. Вопр. теории и псих. творч. т. IV.

Евгений Ланн.

ЯЗЫКОВЕДЕНИЕ. Наука о человеческом языке (см.), наз. также языкознанием и лингвистикой. Т. к. Я. пользуется по преимуществу сравнительным методом, то его наз. также сравнительным Я. (см.), выделяя из него группу общих вопросов в особый отдел, наз. общим Я. или рассматриваемым, как введение в Я. См. Д. Н. Ушаков. Краткое введение в науку о языке. Изд. 6. М. 1923. Там указана и остальная

литература на русском языке.

ЯЗЫЧНО–НЕБНЫЕ СОГЛАСНЫЕ. Согласные, образуемые сближением языка с нёбом. Сюда относятся: 1. Задненёбные согласные (см.), 2. средненёбные согласные (см.) и 3. передненебные согласные, т.–е. те из нёбнозубных (см.), которые образуются сближением языка (кончика или кончика и передней части спинки) с твердым нёбом.

ЯКАНЬЕ. См. Аканье.

ЯМБ в греческой метрике двухсложная стопа с первым кратким и вторым долгим слогом. Музыкальная нотация греков не предполагала анакрусы, и потому ритм считался восходящим (ямбическим) или нисходящим (хореическим), в зависимости от того, слабым или сильным временем начиналась музыкальная фраза. Однако, по тогдашним воззрениям, ямбический и трохеический (хореический) ритмы могли быть обращены один в другой путем добавления или уничтожения начального арсиса (краткого слога). Это, конечно, лишь вопрос обозначения, который не позволяет заключить о том, с каким ритмом имеем дело в данном случае — восходящим или нисходящим. У древних метриков ямб и хорей объединялись под именем стоп, имеющих ямбический ритм, на том основании, что ямб чаще встречался (и встречается, разумеется), нежели трохей. Эксперимент показывает, что изохронизм стоп (см.) достигается лишь при нисходящем, трохаическом ритме, где, — в случае ямба, — неударный слог должно считать безударным приступом (анакрусой). Статистическое обследование показывает, что в нашем ударном четырехстопном ямбе первый неударный слог представляет собою нечто совершенно отдельное от строки и вполне заслуживает названия анакрусы, как самостоятельное целое. Так называемые спондеи в ямбе почти исключительно находятся на первой стопе (79% всех учтенных нами спондеев

на полтора десятка тысяч строк ямба), обилие употребляемого при этом слова «в» близит эти стихи к формоупотреблению хореев. В случае хориямба, за

1178

единичными, почти небывалыми в классическом стихе (и сравнительно редкими у футуристов) исключениями, хориямб всегда пользовался слором «в», давая схему:

∪|∪∪—∪— . . . .

Формоупотребление таких хориямбизованных строк начисто совпадает с формоупотреблением хореических. Если обозначим четыре формы двудольной (ямбической, анакрусу не отмечаем) четырехстопной строки с ускорением на первой стопе по ее слорам, получим:

1. A — a a . . . ∪∪∪—|∪—|∪
2. A — a b . . . ∪∪∪—|∪—∪|—
3. A — b a . . . ∪∪∪—∪|—|∪—
4. A — b b . . . ∪∪∪—∪|—∪|—

Это в ямбе. Для случая хориямбизованного ямба получаем:

∪|∪∪—|∪—|∪— и т. д.

и для хорея:

∪∪—|∪—|∪— и т. д.

Очевидно, что если откинуть в ямбе его анакрусу, то между строением ямбических и хореических строк разницы никакой не будет. Априорно, казалось бы, что строки хориямбизованного ямба должны иметь формоупотребление ямбических и хореических строк, поскольку хориямбические строки заключены в стихотворениях, писанных ямбом, и не выходят из общей тенденции анакрусованного двудольника. Однако, опыт дает для формоупотребления этих четырех типов в трех указанных случаях (ямб, хориямб и хорей) следующее:

	Формы строк в %%:			
	1	2	3	4
«Евг. Онег» ямб	38	25	16	21
Тоже, хореямб	40	21	27	12
Сказка о ц. Салт.	50	14	19	17

Табличка указывает, что цифры ямба и хориямба не только не совпадают, но прямо противоположны: ямб падает, хориямб поднимается, и наоборот. Хорей же близок своей кривой и хориямбу с той только разницей, что интенсивнее пользуется первым типом строки и менее пренебрегает четвертым. Хорей

1179

вообще ригористичнее ямба: хориямб представляет нам формоупотребление хорея, несколько смягченное общей ямбической тенденцией. Такая чужеродность хориямба определенно показывает, что в тех случаях, когда анакруса ямба отделяется от базы стиха слором, стих, как бы пользуясь удобным случаем, немедля возвращается к исконной своей трохеической, нисходящей схеме. Это обстоятельство очевидно указывает, что мы здесь имеем дело не с восходящим ритмом ямба, а о нисходящим ритмом хорея, меняющегося анакрусой. Раз анакруса может быть отделена, ямбическая

тенденция не только ослабевает, но заменяется противоположной. Однако, не надо бы преуменьшать влияние анакрусы: оно чрезвычайно велико. Анакруса начисто меняет формоупотребление стиха, делает его более гибким, более разнообразным, более способным к передаче мелких деталей ритма. Она ослабляет в достаточной степени влияние главных диподических ударений, выдвигает именно поэтому на первый план смысловое содержание, она ослабляет влияние грубых тонических ходов, ритмизомен при ней принимает значительно более тонкий и отчетливый характер. Именно этим, конечно, чрезвычайное распространение во всех языках анакрусованного двудольного ритма. У нас до последнего времени ямб занимал превалирующее положение. История русского четырехстопного ямба в кратких словах сводится к следующему: после Ломоносова русский ямб начинает освобождаться от того медленного ритма, который придается ему раздвиганием диподии при помощи полуударения на второй стопе или сдвоенных полуударений на второй и третьей стопах, вроде:

Изволила Елисавет

или

И кланялся непринужденно

и т. п. Уже у Державина этих строк значительно меньше. Если у Ломоносова на сто строк их 28, 66, то у Державина — 21, 98, в «Графе Нулине» — 13, 26, в «Медном Всаднике» — 4, 29, у Баратынского — 4, 67. Тютчев несколько возвращается к старой тенденции: стихотворцы упадка к диподии, символисты припоминают

Тютчева (Блок) или вообще интересуются полуударениями (Брюсов). Ямб футуристов, сравнительно редкий у них, характерен отчеканенными фонемами и грубым противоположением гомофонических ходов. Что касается многостопных ямбов, то такие главным образом были сконструированы Пушкиным; можно сказать, что до Пушкина пятистопный ямб не существовал; начиная уже с «Гаврилиады», Пушкин дает совершенно новое формоупотребление пятиямба, кстати сказать, несомненно устанавливающее принадлежность «Гаврилиады» Пушкину, а не кому–нибудь другому (до Пушкина еще не было стиха, которым написана эта поэма). Пушкин был очень ригористичен во всем, что касалось введения разговорного языка в стих (любопытно, что о Кантемире современники отзывались с похвалой именно потому, что он для стиха брал разговорный язык своего времени); пятиямб Пушкина доходит до следующих примеров разговорности:

Представь себе... кого бы?
Ну, хоть меня — немного помоложе;
Влюбленного — не слишком, а слегка —
С красоткой или с другом — хоть с тобой, —
Я весел... Вдруг виденье гробовое,
Внезапный мрак иль что–нибудь такое...

Именно эта приспособляемость ямба, легко допускающего самую разнообразную игру цезурой (как в приведенном отрывке), слорами, гомофонией, и в то же время сильно наполненного суждением, очень ярким и

острым, и создает ту тягу к ямбу, которая наблюдается у нас. Но язык ширится, полнится провинциализмами и выражениями, которые тому назад десять— пятнадцать лет не признавались никак литературными, аудитория стихотворца увеличивается и упрощается, — и классифические формы стиха становятся узкими. На сцену все чаще выходит паузованный стих, где зачастую трудно даже уследить основу ритма: двудольную или трехдольную.

С. П. Бобров.

1182

ОГЛАВЛЕНИЕ

I-го тома

Предисловие I

A

Абзац 1
Авантюрный роман 3
Автобиография 11
Автограф 14
Автокритика 17
Агглютинация 24
Агглютинативные или агглютинирующие языки —
Агитационная литература 25
Академизм —
Аканье 27
Акаталектика 28
Акмеисты или адамисты —
Акростих 32
Акт 34
Александрийский стих 36
Алкеева строфа 37
Алкманова строфа —
Аллегория 38
Аллитерация 39
Альманах 40
Амфибрахий 43
Амфимакр —
Анадиплосис —
Анакруса 44
Аналитические языки 45
Аналогия 46
Анапест 50
Анафора —
Анахронизм 51
Анекдот 52
Анналы 53
Антибакхий 54
Антитеза 55
Антиспаст 58

Антология —
Аперцепция художественного произведения 60
Апокрифы 67
Аполлоновское, (Аполлон) 70
Аполог —
Апология 71
Апосиопеза 72

Арсис —
Артикуляция —
Архаизм —
Архилохова строфа 74
Архитектоника 75
Асиндетон 76
Ассимиляция —
Аспираты 77
Ассонанс —
Атонические слова 78
Аттракция 79
Аттрибут 80
Аттрибутивный —
Афоризм —
Аффикс 82
Аффрикаты —

Б

Байронизм 83
Бакхий 90
Баллада —
Басня 93
Безличные глаголы 97
Безличные предложения 98
Беллетристика —
Белый стих 101
Бессубъектные предложения 104
Беседные песни —
Библиография —
Биография 105
Билабиальный звук 107
Брахий —

Брахихорей 108
Буква —
Буколики —
Бульварный роман —
Буржуазная или мещанская драма 110
Буриме 120
Былины 121

В

Варваризмы 129
Варианты 130

Введение 132
Вводные слова —
Вдохновение —
Величальные песни 133
Веляризация —
Велярный звук —
Венок сонетов —
Венок триолетов —
Версификация —
Вечно женственное (вечная женственность) —
Взаимный залог 135
Взрывный согласный звук —
Вид —
Вилланель 137
Вирэлэ 138
Влияние —
Водевиль 140
Возвратная форма глаголов 142
Возвратный залог 144
Вольные стихи —
Воплощение 145
Воспоминания 151
Время 153
Вспомогательный глагол 154
Выдыхательное ударение 155
Вымысл —

Г

Газелла 159

Гексаметр 161
Гендиазис —
Георгики 162
Гимн 163
Гипербола 166
Гипотаксис 167
Главное предложение —
Глагол 169
Глагольный признак 170
Глагольное слово —
Гласные звуки —
Глосса 171
Глоссолалия 172
Глухие гласные 173
Глухие согласные —
Говор —
Гортанные звуки —
Градация 174
Гражданская поэзия 175
Грамматика 177
Грамматические классы слов 179
Грамматические наречия 180
Гротеск 181
Губные звуки 182

Д

Дадаизм 183
Дактиль 185
Двойственное число —
Двугласные —

Деепричастие 185
Действительный залог 186
Декадент —
Детективный роман 191
Детская литература 194
Децима 199
Дзеканье —
Диакритические знаки 200
Диалект —

Диализ 201
Диалог —
Дибрахий 202
Дидактика —
Динамизм 203
Диподия 206
Диссимиляция —
Диссонанс 207
Дистих —
Дифирамб 208
Дифтонг 209
Дифтонгическое сочетание 210
Длительные согласные звуки —
Дневник —
Дожиночные песни 212
Долгие звуки 213
Дольники —
Дополнение 214
Дохмий —
Драма —
Драма в узком смысле 227
Думы 229
Духовные стихи 230

Е

Евфемизм 233
Евфония —
Единственное число 235
Enjambement —

Ж

Жанр 237
Жаргон 238
Живой язык —
Животный эпос —
Жизнь языка 239
Жития 240

З

Загадки 245
Заглавие —

Заговоры 249
Задненебные звуки 251
Зажиночные песни —
Заимствования в языке —
Заимствование литературное 252
Заимствования стихотворные 255
Залог 258

Замедление 259
Замысел —
Затворные звуки 262
Звательная форма —
Звонкие согласные —
Звукопись 263
Звуки речи 266
Звуковой закон —
Звуковая поэзия —
Зевгма 269
Знаки препинания —
Знаменательные части речи 272
Значение слова 273

И

Идеализация 275
Идиллия 278
Идиотизмы 279
Изборник —
Изохронизм 285
Изъявительное наклонение —
Иканье —
Имажинизм —
Императив 288
Имперфект —
Импрессионизм —
Импровизация 291
Имя 295
Инверсия 297
Интермедия 298
Интонация 299
Интуиция 303

Инфикс 305
Инфинитив —
Ионики —
Йотация 306
Ипостаса —
Иррациональные звуки —
Иррациональные стопы —
Ирония 307
Искусство 310
Искусство дидактическое 317
История литературы и методы ее изучения 323
Историческая грамматика 333
Исторические песни 334
Исторический роман 335

К

Казачьи песни 343
Какофония —
Каламбур —
Канон 344
Кантата —
Канцона —
Капитоло 345
Карикатура —
Кассида 346

Каталектика 346
Катахреза 347
Катрен 348
Качественные прилагательные —
Квантитативное стихосложение —
Кино-литература —
Классики, классический 355
Климакс 359
Кода —
Колон —
Количество звука 360
Колядки —
Комедия —
Commedia dell’arte 367

Комическая опера 371
Композиция —
Компонент 374
Консонанс 375
Конструктивизм —
Концовка 380
Корень слова —
Корневые языки 381
Косвенная речь —
Косвенные наклонения —
Косвенные падежи —
Косвенный вопрос —
Краткие звуки 382
Критика —
Кубизм 386
Couleur locale 387

Л

Лабиализация 391
Лабиализованные или округленные звуки —
Лаконизм —
Ламентация 392
Легенда 393
Лейма 399
Лексема —
Лексика 402
Лексикология —
Летопись древне-русская —
Либретто 404
Лингвистика 407
Липометрия —
Лиризм —
Лирика —
Лирические песни 414
Литература и словесность 416
Литературный прием 417
Литературный сборник —
Литературная школа 419
Литературный язык —
Литотес 421

Лицо —
Личные местоимения 422
Личные предложения —
Логическое ударение —
Ложная этимология 423
Лубочные картинки —

М

Магистрал 425
Мадригал —
Макрос —
Малая цезура —
Манифесты (художественно-литературные) —
Мгновенные согласные 430
Междометие —
Междусловесный перерыв —
Мелодика —
Мелодрама 431
Мемуары 432
Мертвый язык 433
Местоимение —
Местоименные слова 434
Метафора —
Метонимия 437
Метрика 439
Метр 443
Мещанская драма —
Мимы —
Миниатюра —
Миракль 445
Мировая скорбь —
Мистерия —
Миф 453
Многократный вид 460
Множественное число 461
Молосс —
Монодрама —
Монолог —
Мора 462

Моралитэ 463
Мотив 466
Мотто 467
Морфологическая классификация языков —
Морфология —
Музыкальное ударение —
Мягкие согласные —
Мышление в образах 468

Н

Назализация 471
Наклонение —
Напряженные звуки —
Наречие 472
Наречие —
Нарицательные имена 473
Народная драма —
Народная литература 474
Народная словесность 485
Народное стихосложение 501
Народная этимология (или ложная) 504
Народный язык 505
Натурализм —
Научная поэзия —

Научный роман 506
Небнозубные согласные 507
Небные звуки 508
Неграмматические категории слов —
Некролог —
Ненапряженные звуки 509
Неодушевленные предметы —
Неоклассицизм —
Неологизм 511
Неопределенное наклонение 513
Неопределенно-кратные глаголы —
Неопределенно-личные предложения —
Неоромантизм 514
Непереходные глаголы 515
Неопределенная форма глагола —

Непроизводная основа 516
Неслоговой звук —
Нефонетические изменения звуков —
Новелла —
Новообразования в языке —
Носовые звуки —

О

Обобщенно-личные предложения 517
Образ —
Обрядовая песня 520
Обособленные члены предложения 524
Обстоятельство —
Объект 525
Ода —
Одушевленные предметы 528
Оканье 529
Оксиморон —
Октава 531
Олицетворение 532
Омонимы 534
Описание 536
Опорная согласная 538
Определение 539
Органы речи —
Ораторское искусство 540
Орфография —
Основа 542
Отглагольные слова 543
Открытые гласные звуки —
Относительное подчинение —
Относительные местоимения —
Относительные наречия —
Относительные прилагательные 544
Относительные слова —
Отталкивание литературное —
Отыменные слова 546

П

Падеж 547

Палатализация 548
Палатализованные согласные —
Палатальные звуки —
Палиндром —
Памфлет —
Панегирик 549
Параллелизм 551
Паратаксис 554
Парнасцы —
Пародия 560
Пасквиль 561
Пастораль —
Пауза 564
Пафос 566
Пентабрахий 567
Пентаметр —
Пентимимер 568
Перевод —
Переходные глаголы 570
Переходные говоры 571
Период —

II-го тома.

Период (продолжение) 577
Перифраза 580
Персонификация —
Перфект —
Песенники 581
Песня —
Пизмон 584
Пиррихий —
Пиррихиодактиль 585
Писатель —
Пиут 594
Плавные согласные —
Плеоназм 595
Повелительное наклонение 596
Повесть —
Повтор 603

Подлежащее —
Подражание —
Подчинение 605
Полемика литературная —
Полисиндетон 606
Полисинтетические языки —
Политическая поэзия —
Положительная степень 607
Полугласный звук —
Полурифмы —
Популярность 609
Порнография 613
Порядок слов 614
Посвящение —
Послание 615
Послесловие 617
Пословицы —
Поэзия и проза 618
Поэзия «мировой скорби» 625
Поэма 629
Поэтика 633
Правописание 636
Праязык —

Превосходная степень 636
Предание —
Предикат 637
Предикативный —
Предисловие —
Предлог 638
Предложение —
Предмет 640
Прерафаэлиты —
Префикс 641
Прибаутка —
Придаточное предложение —
Придувные согласные —
Придыхание —
Прием —

Прилагательное 649
Приложение 650
Примыкание 651
Приставка —
Притча 652
Причастие —
Причитания 653
Провинциализм 654
Проза 655
Прозаизмы —
Производная основа 658
Прозопопея —
Прокелевсаматик —
Пролетарские писатели —
Пролог 666
Просодия 667
Проточные согласные —
Прямая речь —
Псевдоним —
Психологический роман 670
Психологическое сказуемое 680
Публицистика —
Пунктуация 688
Пуризм —
Путешествие —
Пушкинская строфа 691
Пэаны или пэоны 692

Р

Рассказ 693
Рассуждение 695
Растяжение 697
Реализм и натурализм —
Редакция 701
Редукция 705
Редуцированные звуки —
Reise-Roman —
Ретардация 707
Рефрен 710

Рецензия —
Ритмизомен 711
Ритм —
Риторика 715
Риторический вопрос 717
Риторнель —
Рифма —
Род 722
Родственные языки 723
Родство языков —
Роман 724
Романс 727
Романский ассонанс 728
Романтизм —
Рондель 737
Рондо 738
Руны 740
Руссоизм 741
Рыцарский роман 748

С

Саги 749
Сатанизм —
Сатира 754
Свадебные песни 757
Свистящие согласные 759
Свободные стихи —
Связка 762
Секстина —
Сектантские стихи 763
Семасиология —
Сентиментализм 764
Сентиментальный роман 767
Септет 772
Силлабическое стихосложение 773
Символ —
Символизм 774
Синерез 786
Синекдоха —
Синкретизм 788

Синонимы 798
Синтагма 800
Синтаксис —
Синтаксическая или синтактическая форма 801
Синтетические языки 802
Сицилиана —

Сказание 802
Сказка —
Сказуемое 808
Сказуемость 809
Склонение 810
Слитное предложение —
Словесная инструментовка 811
Слово 812
Слово отдельное 824
Словоизменение 830
Словообразование —
Словосочетание 831
Словораздел —
Слог 835
Сложное предложение 837
Слор —
Смех —
Смешанные говоры 841
Смычные согласные —
Смягчение —
Собственные имена —
Согласные —
Согласование —
Сонет 842
Сонорные звуки 849
Соответствие —
Сочинение или паратаксис 851
Социальный роман —
Союз 857
Союзная связь —
Союзные слова 858
Спенсерова строфа —

Спондей —
Спиранты 859
Спряжение —
Сравнение 860
Сравнительная степень 862
Сравнительное языковедение —
Средненебные согласные 863
Средний залог —
Стансы 864
Старины 866
Степени сравнения —
Стиль 867
Стилизация 871
Стилистика 873
Стилистическая грамматика 874
Стихосложение 875
Стихотворение 880
Стих 881
Стих напевный 882
Стихотворение в прозе 884
Стопа 886
Страдательный залог 888
Странствующие сюжеты 889
Строка 893
Строфа —
Строфика 894
Стык 896
Субъект —
Суггестивность —

Суффикс 897
Существительное —
Сюжет 899

Т

Тавтология 901
Танка 903
Твердые звуки 906
Твердые формы 907
Творчество 911

Тема 927
Тематика 929
Тематическая гласная 937
Тематическое спряжение —
Тенденциозное искусство —
Термин 939
Терцет 941
Терцины 942
Тесис 943
Течение (художественное-литературное) —
Тип 951
Тирада 958
Тоническое стихосложение 959
Травести —
Трагедия —
Традиция 972
Трафарет 975
Трибрахий 977
Трилогия —
Триолет 979
Троп 984
Трохей 986

У

Ударение 987
Унанимизм —
Управление 989
Урбанисты —
Усадебники 991
Ускорение 994
Утопия —

Ф

Фабльо 995
Фабула 996
Фабулярный орнамент 1002
Фантазия в поэзии —
Фантастика 1010
Фарс 1019
Фаукальные согласные 1021

Фельетон —
Физиология звуков речи 1025
Фигура —
Фигурные стихотворения 1028
Флексия основ 1029
Флексия слов 1030
1196
Флективные или флектирующие языки 1031
Фонема —
Фонетика 1032
Фонетическая транскрипция —
Фонетические изменения 1033
Фонетический закон —
Форма 1034
Форма (грамматическая) 1037
Формальная грамматика 1039
Формальная школа (в языковедении) 1041
Формальная школа 1042
Формальное значение 1044
Фраза —
Французская баллада —
Фрикативные согласные 1047
Футуризм —

Х

Характеристика 1059
Хиазм 1064
Хорей —
Хроника 1066
Хронос-протос 1069
Хориямб —
Художественное произведение 1070

Ц

Цезура 1083
Цикл —
Циклический дактиль 1086
Цитата —
Цоканье 1088

Ч

Части речи 1089

Частицы или частичные слова 1090
Частушки —
Числительное 1092
Число 1093
Читатель 1094
Члены предложения 1098

Ш

Шарада 1099
Шарж —
Шепелявящие согласные 1100
Шопотные звуки —
Шумные согласные —

Э

Эзопов язык 1101
Экспериментальный роман 1102
1197
Экспериментальная фонетика 1105
Экспираторное ударение 1106
Экспрессионизм —
Экспромт 1111
Элегия —
Эллипсис 1113
Эмфаза —
Эпиграмма 1114
Эпиграф 1115
Эпилог 1116
Эпистолярная форма 1117
Эпиталама 1118
Эпитет —
Эпитафия 1122
Эпитриты 1126
Эпомонион —
Эпопея —
Эпос 1128
Эротизм 1134
1198
Эскиз 1135
Эстетика 1137
Эстетика марксистская 1150

Этимология 1155
Этюд —

Ю

Юмор 1159

Я

Язык 1162
Языковедение 1177
Язычно-небные согласные 1178
Яканье —
Ямб —

Замеченные опечатки

В первом томе

Статья Иосифа Эйгеса „Автокритика“ (стр. 17—24) подписана по ошибке Н. Д.

Стр.	*Строка.*	*Напечатано:*	*Следует читать:*
4	21 снизу	Сент Мор Roman de Troi и Але	Сент Мор Roman de Troi и в походах Але
8	12 сверху	Шииса	Шписа
107	8 снизу	Брахит	Брахий
166	28 сверху	Складываемого	Складываемая
204	29 „	В области ритма динамизм со-	В области стиля те же напря-
227	18 снизу	Этнони	Эрнани
347	21 снизу	„Тристан Шенди“	„Тристрам Шенди“
402	26 „	Проф. А. Пашковский	Проф. А. Пешковский

Во втором томе

590	4 „	Постигнет ли певца волнение	Постигнет ли певца внезапное волнение
591	1 сверху	„Тем лучше“, говорят любители дум и чувств	„Тем лучше!“ наберет он новых дум и чувств
592	9 „	Кроме того, слупой, когда писатель	Кроме того, случай, когда писатель
615	2 „	euch wieder schisankende Gestalten	euch wieder schwankende Gestalten
642	24 сверху	(все, что мы ценим в жизни	все, что мы ценим в жизни
643	24 „	слиться, т.е. перейдя сферу со	слиться, т.е. перейдя в сферу со
701	25 снизу	реадкция	редакция
893	11 „	Строчную букву с обычной трехстрочной...	Строчную букву с обычной перекрестной...
894	12 сверху	вопроса о связи между общим мировоззрением	вопроса о связи между общим мировосприятием
894	22 „	борьбой в поэте ночного и дневного	борьбой в поэте „ночного и дневного“
929	4 сверху	φεζομεν	φερομεν
1117	12 строка	сверху должна быть 3-ьей сверху	
1151	10 снизу	sapieens	sapiens