ЛИТЕРАТУРНАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

СЛОВАРЬ ЛИТЕРАТУРНЫХ ТЕРМИНОВ

В ДВУХ ТОМАХ

ТОМ I

МОСКВА · ЛЕНИНГРАД · 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 ПЕРВЫЙ

ИЗДАТЕЛЬСТВО Л. Д. ФРЕНКЕЛЬ

Москва 1925 Ленинград

Ленинградский Гублит № 7384. Тираж 5000 экз. — 29 л.

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

Список сотрудников Литературной Энциклопедии:

Адамов Е. А., Андреев А. А., Арсеньев С. И., Ашукин Н. С., Бродский Н. Л. (проф.), Благой Д. Д., Брюсов В. Я., Белецкий А. И. (проф.), Бал Махшовес (д-р Эльяшев), Бобров С. П., Богоявленский Л. П., Вересаев В. В., Владиславлев И. В., Войтоловский Л., Волькенштейн Влад., Веселовская М. В., Грушка А. А. (проф.), Горев Б. И., Гливенко И. И. (проф.), Герье С. В., Гуревич Любовь, Грифцов Б. А. (проф.), Гудзий Н. К., Гиляровская Н. В., Гордлевский В. А. (проф.), Ганшина И. В., Гордон Ш., Гусман Б., Гиммельфарб Б. В., Гроссман Л. П., Дынник В. А., Дынник М. А., Дарский Д. С., Добрушин И. А., Дживелегов А. К. (проф.), Дурново Н. Н. (проф.), Зунделович Я. О., Золотарев А. А., Kayzer Rudolf, Котляревский С. А. (проф.), Кулаковский О., Кольин Ф. В., Карякин В. Н., Кедрова Е. В., Кисляков А. Б., Калинович Я. Я., Коган П. С. (проф.), Кржижановский С. Д., Кристенсен Д. А., Кубиков Ив., Кордес И. Р., Левидов Мих., Локс К. Г., Лундберг Е. Г., Лямин Н., Ланн Е. Л., Лорх М. Г., Львов-Рогачевский В., Лаврецкий А., Лунин Э., Ляшко Н., Лысков И. П., Лежнев И. Г., Мамун Н. Э., Михайлов-Штерн С. С., Мендельсон Н. М., Марков Н. А., Мюллер В. К. (проф.), Несслер А. Ф., Ойслендер Н., Пешковский А. М. (проф.), Попов Н. М. (проф.), Попов Н. П., Петровский М. А. (проф.), Пиксанов Н. К. (проф.), Розанов И. Н., Розанов М. Н. (академик), Румер С. В., Рачинский Г. А. (проф.), Расторгуев П. А. (проф.), Рукавишников И., Соколов Ю. М. (проф.), Сакетти А. Л., Соколов Б. М. (проф.), Селищев А. М. (проф.), Сергиевский М. В. (проф.), Сапожникова В. А., Сидоров Н. П. (проф.), Соболь Андрей, Соболев Ю., Столяров М. П., Седельников А. Д., Туницкий Н. С. (проф.), Фридман С., Хвостов Н. В., Чешихин-Ветринский В. Е., Черняк Я. З., Эйхенгольц М. Д., Шагинян М., Эйгес И. Р., Zarek Otto, Zaveik Stefan, Цинговатов А. Я., Шервинский С. Б., Шенгели Г., Шор Р. О., Шувалов С. В. (проф.), Фриче М. В., Язвицкий В., Ярхо Б. Ш., и др.

П Р Е Д И С Л О В И Е

В нашу революционную эпоху переустройства социальных отношений и переоценки ценностей и в области литературы и литературоведения кипит напряженнейшая работа: возникает целый ряд литературных течений и школ, горячо обсуждаются вопросы искусства, выковывается новый язык, старые определения пересматриваются.

Вопросы литературной терминологии привлекают в настоящее время внимание не только профессионалов литераторов, т. наз. „спецов“, но и широких читательских масс, которые в настоящее время с жадностью набросились на книги.

„Литературная энциклопедия“ идет на помощь этим читательским массам и сообщает в общедоступной форме важнейшие и достаточно полные сведения по теории, психологии и истории словесно-художественного творчества, а также по лингвистике и грамматике.

Учитывая трудность переживаемого нами момента борьбы между собой различных теоретических школ, Редакция стремилась в своей работе объединить главным образом тех историков и теоретиков литературы, которые рассматривают поэтическое творчество, как сложный продукт социального происхождения, отличающийся своеобразными признаками образно-эмоционального обобщения.

Подводя социальный фундамент в многочисленных статьях и объяснениях литературной терминологии, редакция стремилась дать читателю возможность понять существо современных теоретических расхождений, постигнуть законы формального строения художественного памятника, вырастающего на социально-экономической почве.

До сего времени на русском языке не было словаря литературных терминов, и, как первый опыт, „Литературная Энциклопедия“ неизбежно имеет пробелы, пропуски, указания на которые с признательностью будут встречены редакцией. Но сознание неотложной необходимости этого труда для многочисленных читательских кадров нашего времени побудило выпустить в свет „Словарь литературных терминов“ в надежде, что и в этом виде он сослужит полезную службу, как вдумчивому любителю словесного текста, так и массовому читателю, стремящемуся уяснить себе социальные и формально-художественные проблемы в поэтическом произведении.

РЕДАКЦИЯ.

С Л О В А Р Ь

ЛИТЕРАТУРНЫХ ТЕРМИНОВ

ТОМ ПЕРВЫЙ

А

АБЗАЦ — в первоначальном значении своем—то же, что и *красная строка.* Но А. означает и отрывок письменной речи, заключенный между *красными строками.* Абзац можно рассматривать с двух точек зрения: 1) целесообразности начертательной, 2) целесообразности поэтической. Начертательная целесообразность абзаца в том, что он придает книге или рукописи более эстетичный вид, внося некоторое разнообразие в однообразный рисунок параллельных строк; кроме того, абзац облегчает глазу процесс чтения, давая ему некоторый повод для отдыха и помогая следить за строками. Эти свойства абзаца служат косвенно и целям поэтического воздействия, как это можно утверждать и о других внешних особенностях книги или рукописи. Но абзац имеет и непосредственную поэтическую целесообразность: его можно рассматривать как литературный прием. Он отражает намерение художника выделить внешним образом в особую группу те или иные части произведения, он делает отчетливыми группировки эмоций, идей, образов. Группировки образов в абзаце производятся как по их статической связи, так и по связи динамической: так, характеристика действующего лица, описание местности и пр., устанавливающие статическую связь между абзацами, требуют, обычно, *красной строки;* точно также *красной строкой* отделяется существенный поворот в развитии сюжета, новый момент в романе или повести, где события даются по преимуществу, в динамической их связи. Там, где передаются рассуждения автора, размышления действующих лиц, абзац подчеркивает логическую связь между идеями. Абзац отображает характер связи между эмоциями в лирическом произведении или отрывке. Так как употребление абзаца не предусматривается

никакими строго установленными правилами, то и в обычном его употреблении проявляется художественное намерение автора и здесь его применение в значительной мере субъективно. Единственное, на практике установленное ограничение в этой области требует, чтобы начало и конец абзаца не приходились на середину фразы. Художественные возможности абзаца, все же, наиболее выявляются тогда, когда он нарушает установленную традицию. Неожиданные абзацы Андрея Белого придают особую нервную напряженность его художественной прозе. Необычно–короткие абзацы газетного фельетона или передовой статьи делают речь отрывистой, создавая впечатление лаконизма и особой значительности. Еще более явственна выразительная сторона абзаца, когда художник устанавливает внутреннее взаимоотношение слов, не совпадающее с взаимоотношением внешним. Так,

Андрей Белый отделяет красной строкой слова, заключенные в скобки и разъясняющие предыдущую фразу, ибо для него эти слова имеют вполне самостоятельное субъективное значение. Иные абзацы Андрея Белого разбивают и самую фразу, не совпадая даже с грамматическим строем и тем более выделяя субъективный смысл для А. Белого отдельных частей. В стихотворной речи абзац совпадает со строфой. Но строфа, благодаря небольшой обычно длине стихотворной строчки, —гораздо меньше, чем абзац прозаический, служит типографским целям. Строфа может быть произвольной величины, но в поэтической практике наблюдается предпочтительное употребление некоторых излюбленных ее видов (см. слово *строфа);* наряду с этим, в каждом почти стихотворном произведении наблюдаемся строфическое единообразие (впрочем,

здесь возможны отклонения, пример чему — поэмы Байрона, где каждая строфа произвольна по величине). В строфе явственно проступает ритмический ее смысл. В прозаическом абзаце ритмический смысл не столь подчеркнут, но столь же несомненен. Совершенно явственной ритмической особенностью служит здесь пауза, отделяющая один абзац от другого. Тем, что недостаточно разработана еще теория ритма художественной прозы, затрудняется и изучение абзаца. Мы ощущаем разницу между абзацем Гоголя и абзацем Л. Толстого, сходство между абзацами Пушкина и Кузмина, но проверка этого впечатления при помощи объективных показателей была бы затруднительна. Определять величину абзаца по количеству входящих в него фраз не было бы целесообразно, — во–первых, потому, что не всегда абзац совпадает с фразой (пример чему — абзац Андрея Белого), во–вторых, потому, что самая фраза не есть достаточно определившаяся мера (фраза Л. Толстого, например, длиннее и сложней, чем фраза Пушкина). Абзац, как художественный прием, не исследован почти вовсе. Проблема поставлена в книжке Михаила Лопатина («Опыт введения в теорию прозы. Повести Пушкина». «Омфалос» 1918, 2–е изд., Петроград — Одесса). Автор выясняет логическую роль абзаца, видя его значение в том, что он выделяет главные идеи и облегчает тем восприятие мысли.

Валентина Дынник.

АВАНТЮРНЫЙ РОМАН. Единственный поэтический вид, развившийся преимущественно на европейской почве, роман, — что бы ни стояло в центре его — любовь, мистическая идея или дела чести, — возникает в первые века нашей эры (эллинистический роман, напр., Ямблих *Вавилонские рассказы,* Харитон из Афродисии *Хайрей и Коллироя,* знаменитый латинский роман Апулея *Золотой осел)* и укрепляется в средние века, — главным образом в форме авантюрного романа — романа приключений. Коренясь в народно–устном творчестве, все ранние образцы авантюрного романа предстают нам в неразделимых сплавах с этим последним. Эллинистический роман со всех сторон

оплетают восточные сказки и легенды любовно–авантюрного типа, доставляющие ему не только неисчерпаемый сюжетный материал, но подсказывающие и основную его схему; рыцарские романы (Бретонский цикл или романы «Круглого стола» и Каролингский цикл) целиком вырастают на героическом эпосе кельтов и франков, существуют долгое время исключительно в устной традиции. Всего лишь записями этой устной традиции являются и «романы» ранних средневековых поэтов (так наз. цикл о Граале, образуемый произведениями поэтов XII и начала XIII в. — Робера де Боррона *Иосиф Аримафейский, Мерлин и Парсифаль;* Вальтера Мапа *Святой Грааль,* Кретьена до Труа, *Персеваль или Сказание о Граале,* Вольфрама фон–Эшенбаха *Парцифаль* — эта, по словам позднейших исследователей «песнь песней рыцарства», вмещающая в себя около 25.000 стихов; обработка легенды о Тристане и Изольде и некот. др.). Романами в собственном смысле этого слова все эти произведения могут быть названы так же мало, как и эпические поэмы Ариосто, Боярдо, Тассо. Однако, ими был в совершенстве развит тот аппарат приключений, который целиком воспринял позднейший авантюрный роман. Несколько ближе к собственно романам подходят относящиеся к тому же времени и распространившиеся по всей Европе переложения на современные рыцарские нравы сюжетов о Троянской войне (Бенуа де Сент Мор Roman de Troi) и Александра Македонского (обработка Lambert le Court и Alexandre de l'ernay, легшая в основу многочисленных европейских Александрий), и истории проводимой через самые разнообразные испытания, но неизменной и, в конце концов, торжествующей над всеми препятствиями любви — мотив знаменитой вставной новеллы Апулея *Амур и Психея* (Флос и Бланшфлос, Окассен и Николетта и др.).

Как самостоятельный обособившийся жанр, роман пробивается в литературу только к концу средних веков.

Автором первого такого романа является португальский рыцарь Васко де Лобейра, написавший своего знаменитого Амадиса Гальского,

4

в оригинале не сохранившегося (известен ближайший испанский перевод начала XVI в.), но определившего собой все дальнейшие романы о странствующих рыцарях (Chevaliers errants). Все эти, получившие особенно благоприятную почву для своего развития в Испании и оттуда растекавшиеся по всей Европе, романы, в качестве основного приема, позволявшего легко нанизывать приключение на приключение, употребляют находящий себе такое благодарное применение в позднейшем романе путешествий (см.) мотив перемены места, скитаний своего героя. Время Амадисов совпадает с периодом упадка рыцарской культуры, живой только в воображении авторов рыцарских романов, примагничивающих к себе тысячи сочувственных читателей. Эпоха роста городов, накопления ими богатств, зарождения буржуазного общества требовала более реалистически настроенных героев. Рыцарские романы героизируют память отходящего феодального быта, представители нового класса бьют его по пяткам палочными ударами сатиры.

В отмену героического эпоса в основу ново–возникающих произведений кладется эпос о животных. Быт животных рисуется точным слепком

феодальных отношений. Герой романов этого рода (Изенгрим, Нивардуса из Рента, «Похождения Ренара», Пьера до Сен–Клу, «Рейнар», Виллема и др.), хитрый, неистощимый в проделках, сопровождающихся полным успехом, торжествующий реалист — Лис является точным прообразом будущих испанских литературных плутов — picaro. На родине рыцарских романов, в Испании, реалистический роман приключений, явившийся естественной антитезой возвышенной символике Амадисов, и расцветает с наибольшим блеском. Начало испанскому плутовскому роману (Novella picareca или Shelmenroman) положила в 1553 г. небольшая книжечка неизвестного автора «Жизнь Лазарильо из Тормоз и его удачи и неудачи» (русский перевод И. Гливенки, 1897), сделавшаяся после Дон–Кихота наиболее читаемой в Испании книгой, с огромным успехом в десятках переводов разошедшаяся по всей Европе (один из английских переводов Lasalillo

5

выдержал, напр., 20 изд.) и породившая ряд подражаний в самой Испании (наиболее замечательны романы Алемана Gusman de Alfarache 1599 г., Леона, La picara Justina, история женщины–плута, 1605 г., Эспинеля — «Жизнь и похождения Обрегона» 1618, Квеведо — «История и жизнь великого плута Павла из Сеговии» 1627 г. и др.); в Англии конца XVI в. (ряд повестей из быта conycatchers, ловцов кроликов — продувных людей, Грина: «Жизнь Джека Пильтона», «Наша» и др.); в Германии (скрестивший в себе испанское влияние с традициями народных сборников вроде знаменитого Тилля Эйленшпигеля солдатский роман Гриммельсгаузена Simplicissimus, 1669 — этот «Фауст тридцатилетней войны», вызвавший в свою очередь бесконечное количество подражаний), во Франции XVII в. (Сорель, l'a vraye histoire comique de Francion, Скаррон, Roman comique и др.). Во Франции же с начала XVIII в. estilo picaresco засверкал с новой силой в творчестве Лесажа (романы «Хромой дьявол» и в особенности знаменитый «Жиль Блаз»), усвоившего испанскую литературную традицию настолько, что на нем до сих пор тяготеет обвинение в плагиате. «Жиль Блаз» в свою очередь перекинулся рядом подражаний в соседние литературы (напр., в русской литературе, где в XVIII в. «Жиль Блаз» выдержал 8 изданий и был одной из любимых книг, романы М. Чулкова *Пересмешник, Пригожая повариха,* И. Крылова *Ночи,* и др.). Завершается у нас эта лесажевская струя в начале XIX в. романами Булгарина и в особенности Нарежного: «Российский Жиль Блаз» 1814, и некот. др., оказавшими в свою очередь влияние на Гоголя. Должно отметить, что в России тип picaro имеет и свою местную традицию, коренящуюся в повести XVII в. (о Фроле Скобееве). Все герои плутовских романов принадлежат обязательно к низшему сословию, проходят всевозможные профессии, оказываются в самых причудливых положениях, в результате чего, обыкновенно, достигают почета и богатства. Все это позволяет авторам, водя читателей вслед своему герою — через хижины и дворцы — производить как бы поперечный

6

разрез жизни современного общества, давать яркую и живую картину нравов, быта, что делает плутовской роман подлинным предтечей позднейшего

реального романа. Возвышенная рыцарская идеология и противоположная ей изворотливая мораль героя–плута, остающиеся на протяжении всего развития авантюрного романа двумя его основными темами, в начале XVII в. объединились на испанской же почве в одно из наиболее замечательных произведений мировой литературы, роман Сервантеса «Дон–Кихот». В реалистическом окружении буржуазных XVI–XVII в. в. символический идеализм рыцарства, преследующего мировое зло под сказочными формами всех этих волшебников и великанов, казался безумной борьбой с ветряными мельницами. Пафос романа — несоответствие характера и среды, великого духа, погруженного в мелкие дни. Однако, самая форма романа построена по типу плутовских новелл, что знаменует окончательную победу этого жанра. В дальнейшем развитии европейский роман подвергается самой разнообразной дифференциации, но основная композиционно–сюжетная схема его — лабиринт похождений — принимается вплоть до XVIII в. большинством авторов совершенно независимо от того, какая, — психологическая, бытовая, социальная, сатирическая и т. п. — побежит по его извилинам нить. Таковы в XVII в. французские галантно–героические романы Гомбервилля, Кальпренеда, Скюдери, дидактическая поэма–роман Фенолона, любовно–психологические романы Прево, сатирические, приближающиеся одновременно к типу романа–утопии: «Гаргантюа и Пантагрюэль», Раблэ, в Англии — «Путешествия Гулливера», Свифта, отчасти, знаменитый вскормленный современными ему политико–экономическими теориями роман Дефо «Робинзон Крузо», положивший начало бесчисленным робинзонадам и образовавший новый жанр экзотического романа приключений. В течение XVIII в. обособляется в качестве совершенно особого жанра роман психологический.

Однако, авантюрная традиция поддерживается с прежней силой по только английским бытовым романом

7

Фильдинга («История и приключения Джосефа Андрью и его друга господина Авраама Линкольна», «История Тома Джонса, найденыша») и Смолетта («Родерик Рэндом», «Перегрин Пикль» и др.) и сатирическим вольтеровским «Кандидом», не только наполняет знаменитые в свое время «таинственные» романы Радклифф («Удольфские тайны», 1794 г. и др.) и «разбойничьи» Шииса, Крамера, Цшокке, но проникает и в психологический роман Гете «Ученические и страннические годы Вильгельма Мейстера». Этот последний, в качество образцового романа и высшего достижения современной литературы канонизованный романтиками, даст многочисленные отражения в их творчество «Гейнрих фон–Офтердинген», Новалиса, «Странствования Франца Штернбальда», Тика), с другой стороны, своим мотивом невидимых покровителей через роман Жан–Поля (Рихтера) «Невидимая ложа», 1793 и типичные авантюрные романы Жорж–Занд — «Консуэло» и «Графиня Рудольштадт» — кладет начало современному оккультному роману. В XIX в. в эволюции романа; выдвигается решительно на первое место реальный роман. Формы романа приключений встречают нас в «Несчастных» Гюго, в немецких общественных романах Гуцкова, применившего новую схему развития

авантюрного романа — вместо следующих друг за другом приключений (Roman des Nacheinander) приключения, развертывающиеся параллельно (Roman des Nebeneinander), в исторических романах Вальтер–Скотта и позднее, Г. Сенкевича, в брызжущих весельем «Записках Пиквикского клуба» Диккенса (см. его же уголовный роман «Оливер Твист») и «Тартарэниаде» А. Додэ, в социальном романе Бичер–Стоу «Хижина дяди Тома», у нас в «Мертвых душах» Гоголя и т. п. Однако, чистые авантюрные романы — на историческом фоне А. Дюма–отца (1802—1870): роман «плаща и шпаги» типа «Трех мушкетеров», уголовно–авантюрный роман «Граф Монте–Кристо» — и Фенимора Купера (1789—1851): романы из жизни Краснокожих (цикл «Кожаного чулка» и морской роман, начало которому он положил одновременно с

8

кап. Марриэтом (1792—1848) — пользовавшиеся исключительным успехом и завоевавшие себе громадную аудиторию, все же оказываются на периферии литературного развития. Почти на рубеже художественной литературы находятся авантюрные романы Е. Сю («Вечный жид» 1844 и «Парижские тайны», прообраз «Петербургских трущоб» В. Крестовского 1864—7 г.г.), печатавшиеся в виде фельетонов и давшие толчок развитию так назыв. бульварно–романической литературы (см. бульварный роман), типа уголовно–порнографических романов Ксавье де Монтепэна (после 1848 г.) и др. Начало уголовному роману положил английский романист Бульвер–Литтон (1803—73), давший в других своих романах Zanoni (1842) и «Странная история» (1862) образцы оккультного романа, в «Расе будущего», воскресивший роман–утопию XVII в. Традиция уголовного романа продолжается в творчестве Габорио (1835—73), автора многочисленных романов с таинственным преступлением и сыщиком, его раскрывающим, в центре почти каждого из них (знаменитый цикл Лекока). Энциклопедией уголовного романа, совершающего свое развитие в течение всего XIX в. почти по ту сторону художественной литературы (что не помешало, однако, уголовно–бульварной традиции достигнуть высшей художественности под руками Достоевского), а в XX в. вспыхнувшего с новой силой в сыщицком или детективном (см. это слово) романе (Конан–Дойль, «Шерлок Холмс» которого вышел из блестящих уголовных новелл Э. По, в своем «Рассказе Артура Гордона Пима» давшего блестящий образец и чистого романа приключений, Морис Леблон, «пинкертоновщина» и т. п.) явилось шестнадцатитомное и тем не менее оставшееся незаконченным произведение французского романиста Понсона дю Террайля «Похождения Рокамболя», в первой половине романа являющегося неутомимым героем всякого рода преступлений и уголовных авантюр, а во второй (Воскресший Рокамболь), раскаявшегося и добровольно взявшего на себя задачу борьбы с преступным миром. Вторым руслом, по которому пошло развитие авантюрного романа, являются

9

так назыв. романы «приключений на суше и на море», авторы которых (Майн Рид, Райдер Хаггард, Густав Эмар, Жаколио, Буссенар и др., за последнее

время Джек Лондон, у нас Грин) пошли по намеченному Фенимором Купером пути, и изображают сильные подчеркнуто–героические характеры всевозможных искателей золота и приключений в протекающей по большей части в экзотической обстановке победоносной борьбе с людьми и природой. Сюда же относятся научно–утопические романы Жюля Верна, Уэльса, оккультные романы (вышепоименованный Бульвер Литтон, у нас В. С. Соловьев, Крыжановская (Рочестер), тонкая стилизация Gusto picaresco Калиостро, М. Кузьмина и др., отчасти «Мистерии» Гамсуна), революционный роман приключений (напр., роман Войнич «Овод» и др.) и т. п. За последнее время (после войны) наблюдается новый прилив интереса к авантюрному роману со стороны авторов и читателей. Новые произведения этого рода по большой части оперируют традиционными сюжетами (в нашумевшем романе Бэрроуза «Тарзан» имеем робинзоновскую историю англичанина, воспитанного на необитаемом острове обезьянами; автор не менее сенсационных романов «Атлантида», «Дорога гигантов» и др. П. Бенуа с поразительной ловкостью рук выкидывает карты из традиционной колоды авантюрных романов: путешествие в утопическую страну, экзотическая царица, награждающая смертью своих возлюбленных, выслеженные шпионы и т. п.). Некоторое освежение сюжета имеем только в появившемся незадолго до войны своеобразном романе Честертона «Когда я был четвергом» (навеянная Азефовщиной тома провокации). У нас той же теме с характерным героизированием провокатора посвящено отзывающееся в форме авантюрного романа на самую живую современность недавнее произведение Ильи Эренбурга «Хулио Хуренито». См.: Тиандер — «Морфология романа», Вопр. теории и психол. творчества, т. II, и Сиповский — «Очерки из истории русского романа».

Д. Благой.

10

АВТОБИОГРАФИЯ — описание своей личной жизни. Различают А. в собственном смысле, когда автор просто и безыскусственно рисует свой жизненный путь, и А. художественную, где под видом описания жизни какого–нибудь героя выводятся жизнь самого писателя. Примером А. первого рода могут служить «Воспоминания детства» Л. Н. Толстого, «Исповедь» Ж. Ж. Руссо, «Warheit and Dichtung» Гете. Нужно оговориться, что перечисленные автобиографии, написанные великими мастерами слова, часто переходят за черту обычного жизнеописания. Люди, с которыми они вместе совершали свой жизненный путь, окружающая их обстановка с необычайной рельефностью выступают здесь перед читателем, как в художественном произведении. Однако, поскольку эти автобиографии представляют собой описание собственной жизни их автора, они не могут быть отнесены к автобиографиям второго рода, к художественным. Как на пример последних принято указывать на такие произведения, где их автобиографичность слишком очевидна, — на «Детство, отрочество и юность» Л. Н. Толстого, «Утро помещика» — его же, на «Детство» и «В людях» М. Горького, на «Историю моего современника» В. Короленко. Нужно указать, что осколки А.

любого писателя разбросаны повсюду во всех его творениях. Их собрать — значит получить яркое представление о жизни и личности писателя. По установившемуся традиционному делению писателей на субъективистов и объективистов материалом для автобиографии принято считать произведения только первых. Объясняется это только тем, что в произведениях субъективных писателей, какими больше являются лирики, всего очевидней автобиографичность. Она во всех их лирирических излияниях, где сквозь поэтические образы просвечивается их мироощущение и миропонимание, следовательно, они сами. Но так принято думать о субъективных писателях, между тем, если присмотреться внимательнее к произведениям объективных писателей, то и здесь автор предстанет пред нами со всеми качествами его души, со всем его жизненным багажом,

11

опытом и наблюдениями. Ибо надо помнить что всякий писатель, прежде всего, пишет о том, что больше ему знакомо, что ближе его душе. Мир образов, которые рисуются нам в любом художественном произведении, — это не что другое, как окружающий художника мир, преломленный в его душе. Это люди, природа, пропущенные через горнило переживаний и настроений писателя. На них всех лежит печать облика их творца. Недаром же принято различать произведения, одного автора от художественных произведений другого. А то, что на произведениях всегда следы эпохи, убеждает нас также в том, что художественные произведения — автобиографические данный писателя. По «Мертвым душам» Гоголя мы, правда, можем судить о нравах и обычаях крепостной России, об отдельных ее сословиях, но, прежде всего, мы судим об авторе, по своему преломившем эпоху. И даже, когда писатель избирает сюжетом для своей темы исторические события, как это, примерно, часто наблюдается у Шекспира, — и тогда в римских одеяниях мы узнаем современников гениального английского драматурга, стало быть, его эпоху, его самого, сына этой эпохи. «Илиаду» и «Одиссею» не случайно связывают с именем Гомера. Один был у них автор, пусть анонимный кто–то, но этот кто–то чувствуется во всех строках бессмертных творений, он присутствует везде, куда ни ступят его герои. Он весь тут, со всеми своими привычками и желаниями, со всей своей мудростью и предрассудками. Как мы указали в статье «Писатель» (см.), писатель именно тем и отличается от простого смертного, что он в жизни как бы не участвует, а только созерцает, но в это свое созерцание он вкладывает всего себя и сквозь призму своих мыслей и чувств воспринимает мир. И точно так же, как он косвенно только участвует в жизни, он косвенно и выявляет себя в произведениях своих. Не участвуя в жизни, а созерцая ее, он, как бы, не участвует и в перипетиях жизни своих героев, но он всегда с героем, он весь — они, и они — все он, только как бы разорванный на части.

12

— Все мои произведения, только отрывки одной большой исповеди, — сказал Гете.

Это могли бы о себе сказать все писатели. Правда, не с первых дней творческой жизни писателя начинается его исповедь. Раньше, когда он только начинает ощущать свое призвание, он бежит от себя и действительности в мир грез и фантазий. Эта пора, как ее называют, романтическая у всех поэтов. Но проходит она — и писатель начинает писать только окружающую его обстановку, и на фоне ее — себя, свою, стало быть, А.

Перевоплощение художественное — это вживание художника в чужое горе или чужую радость, — не скрывает ли оно всегда намека на собственное переживание художника? В этом легко убедиться тогда, когда писатель сам нам помогает своими признаниями, как это было, напр., с Л. Н. Толстым, который, избрав однажды «героем» своих произведений «правду» и полюбив этого «героя» всеми силами души, никогда не разлучался с ним (под конец своей жизни, в августе 1910 года, Л. Н. Толстой признался Б. П. Бирюкову в том, что в основу его рассказа «Дьявол» и романа «Воскресение» легли случаи из собственной жизни). Когда же писатель не пускает нас в свою творческую лабораторию или не помнит, когда и как его «осенил рассказ или роман», — тогда по тому, как движутся и живут у него герои, во что верят, что любят и ненавидят, мы можем догадываться об его собственном духовном облике. Здесь, разумеется, труднее уловить автобиографичность, надо самому быть художником, чтобы ее прощупать между строк и поэтических приемов, но она несомненно присутствует в каждом произведении писателя. Больше того, автобиографию художника, может быть, только и нужно искать в его творениях, ибо — где еще полнее проявляет он себя, где чаще высказывает свои сокровенные мысли и чувства вслух, где еще больше непосредственней он и искренней, где, наконец, еще так ярко выступает та часть души, которую «несовсем» удобно показывать, как об этом пишет в одном письме Тургенев Л. Толстому (1–е собр.

писем Тургенева, 338—9)? И если при изучении жизни и личности писателя принято с особым усердием подбирать все биографические данные, вплоть до мелочей, то с еще большим усердием надо вчитываться в произведения его, где всего ярче описывает он бессознательно свою собственную жизнь. Поэтому автобиографией художника мы и назовем его художественные произведения.

Э. Лунин.

АВТОГРАФ — греч. αὐτὸζ — γράφω — собственноручное письмо. Первоначально автографом называлась оригинальная. рукопись самого автора, впоследствии термин употребляется в более широком смысле, означая все, написанное собственноручно данным лицом.

И в том, и в другом своем значении автограф являет несомненный интерес для историка литературы. Авторская рукопись дает наиболее ценный материал при изучении творческой истории произведения, отображая редакторскую работу автора (см. Редакция). Наряду с этим, без авторской рукописи почти невозможно и установление канонического текста данного писателя: ошибки наборщика, невнимательность или своеволие редактора нередко значительно искажают первоначальный текст, ошибка узаконяется традицией, и восстановить художественное намерение писателя иногда можно лишь по

оригинальной рукописи (см. об этом у М. Л. Гофмана «Пушкин» изд. «Атеней», 1922). Впрочем, далеко не всегда совпадение с текстом рукописи служит гарантией, что данный печатный текст может быть канонизирован: здесь мы сталкиваемся с авторской работой над корректурой: известно, как много поправок и коренных изменений вносил в свои корректуры Л. Толстой. Поэтому работа исследователя над авторской рукописью должна непременно пополняться изучением корректуры. При восстановлении по рукописи искаженного в печати текста, необходимо считаться с возможностью авторских исправлений в корректуре, следовательно, и корректурные собственноручные пометки должны рассматриваться, как автограф

14

ценный в историко–литературном отношении.

При определении авторства наличность автографа — один из самых убедительных доводов.

Автограф во втором своем значении *(все,* написанное собственноручно данным лицом) тоже не лишен историко–литературной ценности: наличность его доказывает, что написанный материал не случаен в архиве писателя, раз занесен был на бумагу его рукой. Так, хранящаяся в Румянцевском музее записная книжка Гоголя под названием «Книга всякой всячины, или Подручная энциклопедия» содержит в себе много отдельных народных выражений, украинских песен, выписок из сочинений о России — Одерборна, Мойерберга, Флетчера, Герберштейна, Олеария; после Гоголя остались и огромные тетради с собственноручно записанными народными песнями. И выписки, и записи эти автографичностью своей свидетельствуют о несомненных этнографических интересах Гоголя (см. ст. Б. М. Соколова «Гоголь–этнограф», Москва, 1910). Не меньшее историко–литературное значение имеет неизданная записная книжка Л. Толстого, куда занесено множество народных — метких и своеобразных — выражений, образчиков народной этимологии, разговоров и пр.

Интерес к автографам замечательных людей, обозначившийся еще в древности, получил (более широкое распространение во второй половине XVI века во Франции. Собирание автографов продолжает культивироваться и до настоящего времени. В России такое коллекционирование стало модным к концу XVIII в. Навстречу подобному интересу пошло несколько специальных журналов. Среди них «L'amateur d'autographes» (изд. в Париже с 1662 г.). Есть и отдельные руководства — «Manuel de l’Amateur d’autographes» Фонтана (Париж, 1836) и «Handbuch f r Autographensammler» Гюнтера и Шульца (Лейпциг, 1856). Собирание автографов, рожденное интересом к существующему уже материалу, может, в свою очередь, воздействовать на самое появление материала. В категории автографов, созданных, в большинстве, для собирателя, в осуществление

15

его коллекционерских намерений (чем бы эти намерения рождены ни были) относится особый жанр «надписей в альбом». Возникшие часто неизвестно откуда, но упорно держащиеся в течение десятков лот на страницах альбомов,

они обладают своим особенным стилем, своим литературным трафаретом. Пушкин в 4–й главе Евгения Онегина дает в нескольких метких строках весь облик альбома уездной барышни. А рядом у Пушкина же описаны и «великолепные альбомы» светских дам. У них, у этих альбомов, тоже свой стиль. Правда, в них уже не безымянные и бездарные стихи обычных альбомов: они бывали украшены пером Пушкина, Лермонтова, Баратынского, — но самое назначение автографа предопределяет во многом его литературный характер: это, в большинстве, посвящения и мадригалы.

Пушкин, при всем своем насмешливом отношении к альбомам, сам дает чудесные образцы в этом жанре. Так, его «Красавице» («Все в ней гармония, все диво») написана в альбом Н. Н. Гончаровой. Стихотворение «Что в имени тебе моем», написанное в альбом Собаньской, — разработка обычной для альбома, традиционной, трафаретной даже темы, превращенной поэтом в прекрасную элегию. Тома ожила под пером Пушкина, ибо у него она насыщена подлинным поэтическим лиризмом.

У Пушкина же встречаемся с другим приемом оживления банальной альбомной темы — со внесением легкой иронии в хвалебный топ мадригала. Такой пример дает стихотворение, посвященное Е. Н. Ушаковой «Вы избалованы природой»: особенной заостренности достигает ирония в последних шести строчках, где смесь сентиментального лиризма и прозаических бытовых деталей.

Наряду со «стихотворениями в альбом», другой вид автографов, сделанных ad hoc, различные надписи на книгах и портретах.

Итак, автограф имеет троякий смысл для исследователя литературы: как документ, как реликвия, как особый жанр словесного творчества.

Недавние годы разрухи возродили и первоначальный, давно

уже утерянный смысл автографа, как способа распространения: произведения многих, среди которых такой поэт, как Соллогуб, распространялись в списках, сделанных автором от руки. Но это значение автографа относится уже к литературному быту, а не к словесному искусству по существу.

Валентина Дынник.

АВТОКРИТИКА — суждение автора о своем собственном произведении, т.–е. самокритика. Виды автокритики являются в то же время и видами общей неавторской критики (см. это слово), но не наоборот. Так, автокритике не может принадлежать разновидность общей критики, существующая во всех литературах и нередко пользующаяся значительным влиянием в вопросах искусства, но характеризующаяся как раз тем, что о художественном произведении и художественной индивидуальности автора судят, не имея достаточного представления о художественном творчестве. При этом полагают, что художественное творчество не заключает в своей основе ничего такого, что не было бы свойственно и людям художественно бездарным, т.–е. будто бы только чувства, мысли, соединенные с уменьем владеть речью. От такой разновидности совершенно свободна автокритика, благодаря тому, что творческое состояние во всем его своеобразии, как протекающее в душе

автора, не может оказаться чуждым и неизвестным ему, как будто постороннему критику. Поэтому тех грубых эстетических ошибок, какие составляют обычное явление в критике, в автокритике не бывает. Но, запоминая и сознавая, какими переживаниями и особенностями представлений сопровождалось творчество того или иного создания, и давая в своих письмах, дневниках и другого рода признаниях подчас точные воспроизведения, а то и глубокие, меткие характеристики своего творческого состояния в его различных моментах, автор может не оказаться на высоте в качестве критика, дающего ту или иную эстетическую оценку своего произведения. Бывают случаи, когда, авторы дают преувеличенную

17

оценку какому–нибудь своему произведению, относительно малоценному у него. Автор может выказать пристрастие к своему произведению, например, в силу каких–либо дорогих для него связей внешнего или внутреннего характера, т.–е. связей с жизнью или творчеством. Однако, авторские оценки всегда дают интересный и важный материал для освещения вопросов творчества и для характеристики индивидуальности автора. Вообще же следует сказать, что наибольшее существенное значение имеют случайные и спорадические моменты авторских суждений о себе, содержащиеся в письмах, заметках, разговорах, — как непосредственные и чистые выражения мнений автора. Меньшею ценностью обладают авторские предисловия, которые часто бывают как бы тоже заметками автокритического характера, но уже обращенными к читателям и рассчитанными на печать, — следователь но, менее непосредственными и свежими, более надуманными. Наибольшим же искажением подвержены авторские оценки в самостоятельных статьях, специально писанных в качестве автокритики. Такого рода очерки подкупают своей цельностью и законченностью, но на них меньше всего можно слепо полагаться, неосторожно принимая суждения автора за что–то, чему нельзя противоречить. Надо иметь в виду, что, решаясь выступить в печати с Автокритикой, писатель пытается привести к полной определенности свои суждения по поводу собственных произведений. А в таком случае он неизбежно сталкивается с вопросами обще–эстетическими, как и вообще критика не может обойтись без более или менее осознанных обще–эстетических критериев. Но тут уже все будет зависеть от того, какие принципы составят основу для критико–эстетической мысли автора. Ложные критерии губительно подействуют на весь характер самокритики автора. Так, Лев Толстой в пору расцвета своего художественного гения высказывал глубокие мысли о художественном творчестве, впоследствии же пришел к отрицанию того искусства, в области которого творил

18

ранее, и называл свои художественные произведения «пустой болтовней» («Анна Каренина», «Хозяин и работник»). Насколько проникновенна у Толстого автокритика первой поры, настолько же поверхностна у него автокритика последнего периода, опирающаяся на совершенно чуждые и посторонние для художественной деятельности начала. Бывает и так, что

писатель в своей Автокритике оказывается подчиненным господствующим в его время воззрениям на искусство и творчество и таким теориям, в угоду которым он вынужден, незаметно для себя, но насильственно видоизменять показания своего собственного художественного опыта и свидетельство своего критико–эстетического вкуса. Наиболее ярким примером Автокритики этого рода является статья Гончарова «Лучше поздно, чем никогда», представляющая как бы авторское предисловие к собранию романов. Это — весьма замечательная статья, дающая ценнейшие наблюдения Гончарова над своим творческим состоянием; кроме того, в этой статье Гончаров превосходно и тонко разбирается в общих вопросах литературной эстетики и дает подчас прямо блестящие решения некоторых существенных и сложных эстетических вопросов. И, наряду с этим, переходя к собственно автокритике, т.–е. к суждениям о своих романах и оценке их, Гончаров высказывает столько искусственного и прямо фальшивого по поводу своих художественных заданий, что пользоваться этой работой Гончарова, как критическим пособием, при рассмотрении его романов, является совершенно невозможным. Насколько в эстетико–критической части своей статьи Гончаров обнаруживает привлекательнейшие стороны своего ума, который еще Достоевский назвал «большим», настолько в социально–критической части своей работы он высказывает неприятные стороны своего ума, его изворотливость и уменье приспособить, согласовать понимание художественного произведения, даже собственного, с духом эпохи и уклоном руководящих кругов критики. Но нетрудно увидеть кощунственную нарочитость предлагаемых Гончаровым

19

толкований своих главных образов. Автору как будто страшно польстило то крупное общественное значение, которое придал его «Обломову» Добролюбов, и вот он теперь уже сам берется за дело и рубит с плеча, боясь, как бы не отстать от своего образца, и чуть ли не перегоняет его. Гончаров всецело присоединяется к Добролюбову в понимании Обломова («Если бы мне тогда сказали все, что Добролюбов и другие, и, наконец, я сам потом нашел в нем...») и настолько, что даже не считает нужным останавливаться на рассмотрении этого гениального образа, очевидно, полагая, что Добролюбов сказал о нем все достаточно полно и верно. А между тем Добролюбов совсем ничего не ответил на вопрос, заданный им самим: «Что такое Обломовщина?», а дал ответ на то, каким способом можно использовать тему Обломова в целях пробуждения общественного самосознания. Вообще Обломов рисуется, как образ сатирический — высмеяние падающего в своем значении барства и типовое обобщение его главных отрицательных сторон. Но Обломов, по существу, есть лирический образ под юмористическим освещением, воплощающий лучшие и интимнейшие мечты и желания автора. Это — образ скорое философического, чем социального значения. У нас такое понимание Обломова было совершенно поглощено односторонним и ложным в корне толкованием Добролюбова, но на Западе был выражен такой неисторико–публицистический подход к Обломову. Так, напр., немецкий психолог и эстетик Фолькельт отмечает в творчестве Гончарова философскую,

шопенгауэровскую струю (характеризующую, по его мнению, вообще русскую художественную литературу в ее главных представителях). Действительно, Гончаров противопоставляет бездейственность и созерцательность Обломова и его пламенную и чистую мечту о норме покоя и красоты — суете стремлений и жизненной воле Штольца, Сам же Гончаров в разъяснениях по поводу своих образов выдвигает, угождая своему времени, нечто совсем другое, а именно то, что он — истинный прогрессист, так что выходит, будто

20

автор только это и хотел сказать своими образами, и больше за ними ничего не кроется. Гибкость, вернее, полную пригнутость своей автокритики перед признанными авторитетами времени Гончаров доводит до того, что выражает полное авторское сочувствие и к Адуеву старшему (следуя в этом случае отзыву Белинского); но для этого требуется весьма немногое, а именно, удержав сюжет «Обыкновенной истории», совершенно забыть самый роман, особенно «финал», а в нем две последние картины: трезво–житейская система дядюшки приводит к тому, что он замучил, да прямо сжил со свету свою молодую и чуткую жену, а мечтатель племянник, пойдя по следам дяди, женится по расчету и с достоинством носит свое выпуклое брюшко и орден на шее. Самое заглавие «Обыкновенная история», в котором звучит такая грустная нотка, — так у Гончарова–художника, — Гончаровым–критиком, повидимому, берется совсем в другом смысле и с иным оттенком. А третий критик — С. Венгеров, слово в слово поверил во всем критику–Гончарову и рассматривает его романы, всецело руководясь авторскими пояснениями. Таким образом, самокритика Гончарова только способствовала укреплению глубоко–ложной традиции.

Но чаще Автокритика является, как протест против суждений критиков. Так, например, великолепный ответ критикам дает Лев Толстой в письме Страхову (1876 г., апр.), говоря по поводу неправомерных и вообще по отношению художественных произведений поисков идеи «Анны Карениной» следующее: «Если же 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. Но если критики теперь уже понимают и в фельетоне могут выразить то, что я хочу сказать, то я их поздравляю и смело могу уверить, Чqu'ils en savent j'lus long que moi«. Ответом на критику является и отдельный автокритический очерк Льва Толстого «Несколько слов по поводу книги «Война и мир», в котором Толстой оправдывает свое произведение со

21

стороны внешней формы (построения, языка) и внешнего содержания (воспроизведения быта взятой им эпохи, например, отсутствия в изображении романа отрицательных явлений крепостного строя) и др. Вся значительность автокритических утверждений выражена уже в самом начале этой его статьи; именно по поводу неопределенности формы его произведения автор отвечает чрезвычайно метко и сильно: «Что такое «Война и мир»? Это — не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника. «Война и мир» есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось». У

Тургенева автокритическим соображениям — о типе Базарова — посвящена пятая глава «Литературных и житейских воспоминаний» (По поводу «Отцов и детей»). Здесь автор говорит, что, «за исключением воззрений на художество», он разделяет почти все убеждения своего героя и чувствует к нему, если не любовь, то «невольное влеченье», так что Базаров не есть злая сатира на молодое поколение, как поняли многие представители его, ожесточившиеся за это на Тургенева. У Грибоедова есть начатая автокритическая заметка (короткий отрывок) «По поводу: Горе от ума», в которой он многозначительно говорит, что «первое начертание этой сценической поэмы... было гораздо великолепнее и высшего значения, чем теперь...», когда «удовольствие слышать стихи... в театре, желание им успеха заставили... портить... создание, сколько можно было». Из автокритических замечаний состоит также ответное письмо Грибоедова Катенину (1825 янв.). Ценные отзывы о своих произведениях дают в своих письмах: Пушкин (напр., о своих ранних поэмах), Достоевский (напр., об «Идиоте», «Бесах» и др.), Чехов (подробные характеристики действующих лиц своих пьес, напр., «Иванова», «Вишневого сада» или рассказа «Именины») и некоторые другие. Выдающееся значение имеют автокритические очерки Гоголя: «Предуведомление для тех, которые пожелали бы сыграть, как следует, «Ревизора»; «Развязка Ревизора» и «Дополнение» к ней; «Театральный разъезд после представления

новой комедии»; «Четыре письма к разным лицам по поводу «Мертвых Душ» («Выбранные места из Переписки с друзьями», XVII); наконец, «Авторская исповедь». Будучи вообще весьма значительным критиком (ряд очерков в «Выбр. мест, из Переп. с друзьями» и отдельно, напр., «Несколько слов о Пушкине», «О поэзии Козлова» и др.), Гоголь и в области автокритики дал, как ни кто другой из наших писателей — притом, кроме писем с автокритическим содержанием, ряд отдельных, специальных произведении самокритики. Многое из них давно пошло в общий обиход критических суждений о Гоголе, как исключительное по проницательности мысли и силе выражения (напр., о смехе, как единственном благородном лицо «Ревизора», о пошлости, как центре изображения в «Мертвых Душах», о юморе, как смехе сквозь слезы, и о многом другом общего и детального критического характера). Следует, однако, заметить, что многие суждения Гоголя в его автокритике были подсказаны, внушены ему своеобразием его религиозных исканий и переживаемого им морального кризиса, следовательно, не могут иметь положительного значения в общем смысле. Обращает на себя внимание и то, что автокритические произведения Гоголя, вызванные его «Ревизором» (кроме «Предуведомления») написаны в форме пьес для сцены с действующими лицами: автором, актерами, людьми из публики и др. Это, конечно, редчайшая форма автокритики. В художественной же форме, вообще, автокритика бывает, например, в стихотворениях, посвященных автором характеристике своего творчества. Часто такими являются стихотворения, обращенные к Музе, дающие иногда сжатые и сильные самохарактеристики поэтов. Так, у Некрасова «Муза мести и печали», «...бледную, в слезах, кнутом иссеченную

музу». У Боратынского: «Не ослеплен я музою моею, красавицей ее не назовут... Но поражен бывает мельком свет Ее лица необщим выраженьем...». У Фета: его Музы — «отрывистая речь была полна печали, И женской прихоти, и серебристых грез». Лермонтов определяет

23

себя, как русского Байрона: «Нет, я не Байрон, я — другой, Еще неведомый избранник, Как он, гонимый миром странник. Но только с русскою душой...». Бальмонт очень часто характеризует себя в стихах; например: «Я — изысканность русской медлительной речи, Предо мною другие поэты–предтечи... Не кляните, мудрые, что вам до меня, Я, ведь, только облачко полное огня... видите, плыву И зову мечтателей, — вас я не зову» . У Дениса Давыдова: «...Мой стих порывистый, несвязный, стих безыскусственный, но жгучий и живой». В стихотворении под заглавием «Памятник» Державин подвел итоги своему значению, как писателя.

Замечательны у поэтов характеристики своего стиха. Так, у Пушкина: «летучие листы»; у Лермонтова: «Железный стих, облитый горечью и злостью»; у Фета: «благовонный стих»; у Некрасова: «суровый, неуклюжий стих»; у Бальмонта: «изысканный стих». Автокритическим материалом, конечно, отчасти пользовались исследователи литературы, но отдельных работ, посвященных автокритике того или иного писателя, не существует. Между тем, такая, напр., тема: «Гоголь, как автокритик», одна могла бы составить предмет большого исследования. За последнее время у нас произведены попытки дать эстетику и поэтику некоторых писателей; в близкой связи с этими областями находится и область Автокритики.

Н. Д.

АГГЛЮТИНАЦИЯ (лат. «приклеиванье»). Образование слов с помощью аффиксов (см.) без изменения основ. См. Морфологическая классификация яз.

АГГЛЮТИНАТИВНЫЕ или **АГГЛЮТИНИРУЮЩИЕ ЯЗЫКИ.** Языки, образующие слова с помощью агглютинации (см.). Примеры: турецк. *ода* «комната», *эв* «дом», *да* — суффикс местного падежа, *лар* — суффикс множ. ч.; отсюда: *одада* «в комнате», *одалар* «комнаты», *одаларда* «в комнатах», *эвдэ* «в доме», *эвлэр* «дома», *эвлэрдэ* «в домах». Изменения звуков в суффиксах в приведенных примерах не имеют формального значения,

24

а вызываются т. н. гармонией гласных (существующей между прочим и в финских языках), т.–е. ассимиляцией всех гласных одного слова.

АГИТАЦИОННАЯ ЛИТЕРАТУРА. См. Народная литература, Публицистика.

АКАДЕМИЗМ. Термин этот возникает сравнительно недавно, в 60—80–х годах XIX века. Возникновением своим он обязан борьбе, которую повели в области литературы и других изящных искусств представители молодого поколения с представителями старших. Представители старших поколений, общепризнанные, члены академий, как–то невольно привыкали смотреть на себя, как на парнасцев, классиков, бессмертных, чуждых вечной земной

изменчивости, владеющих неоспоримой истиной «чистых форм». Верность этим установленным формам легче всего открывала доступ к академическому креслу. Создавался особый академический вкус «чистых форм». И вот эта–то чистота форм защищалась во всех видах поэзии Академиями, как бы по завету основателя первой французской Академии (в 1635 г.), кардинала Ришелье. Видной задачей своей Академии кардинал Ришелье поставил очищение и облагораживание французского языка по образцу Academia della Crusca основанной поэтом Граццини во Флоренции в 1582 году с той же целью. Отсюда мысль о защите «чистых форм» стала девизом всех академий и во всех сферах знаний и искусства. Таким образом, сразу становится понятно, почему термин *Академизм* возникает сравнительно поздно, и именно в результате борьбы, возгоревшейся около вопроса о преимущественном значении «чистых форм» и новаторства. Новаторы всегда были, но они, проповедуя свои формы, должны были считаться с тем, что признание таланта устанавливается только официальными учреждениями, которые располагали всеми поощряющими средствами. Академии — определители общественного вкуса до тех пор, пока в это дело не вмешалось общество. С тех пор,

как, благодаря развитию средств передвижения и печати, накоплению частных богатств, общество само взяло на себя определение талантливости художественных деятелей путем проявления широкого интереса к их произведениям и покупательного спроса на таковые, Академии утрачивают свое значение определителей литературных и вообще художественных мерок. Однако, до 60—80 годов XIX в., до эпохи величайшего расцвета индустрии, новаторы никогда не поднимали общего вопля против Академий, как учреждений, задерживающих развитие художественного вкуса в полном соответствии со всею современностью. Лишь теперь «чистые формы» зазвучали, как «классические формы», и их сберегатели в глазах представителей нового уклона стали казаться *ложноклассиками.* Ложноклассицизм воскрес, получив новое название академизма. Впервые такая борьба намечается во Франции, где Шарль Бодлер и Поль Верлен резко заявляют свои права на выбор и тем, и форм вне круга, узаконенного Парижской Академией. За ними следует ряд других писателей и художников, и к семидесятым годам прошлого столетия назревает целая плеяда поэтов и художников, которые ставят своим девизом разрушение старых форм и пересмотр всего академического *свода законов,* как в отношении восприятия, так и в отношении воплощения художественных впечатлений. Импрессионисты и символисты объявляют академические вкусы отсталыми и успевают убедить в этом значительную часть культурной публики. Движение захватывает и другие национальные художественные силы. В России оно, прежде всего, сказывается в области живописи. Ряд художников в 80–х годах уходит из *академии живописи и ваяния,* в виде протеста против ее заветшалой манеры письма и обучения. Несколько позже в России возникает и крепнет символизм литературный, давший ряд видных писателей и поэтов. Борьба представителей этих направлений с чистыми академическими формами

придает несколько отрицательный смысл термину *академизм,* как противоположности

26

свободному в своих формах человеческому искусству. Таково одно значение термина, но он имеет и другое значение — более положительное. В последнем случае *академизм* понимается, вак верность установленным «чистым формам», в связи с глубокой значимостью содержания произведения, его обще–человеческим захватом. С этой точки зрения академизм Сюлли–Прюдома, Бласко–Ибаньеса, у нас В. Г. Короленко, И. Бунина рассматривается только в отношении манеры письма, стремящейся удержать старый язык, старую этимологию и синтаксис. Двойственное значение термина должно быть всегда строго учитываемо при названии того или другого художественного явления академичным. Академичен и Коненков, и Беклемишев, и Дункан, и Павлова. Одиозным термин становится только в случае подчеркивания им мертвящего единообразия («так принято») в определения художественности.

А. Богоявленский.

АКАНЬЕ. Особенность произношения белорусск. яз., южновеликорусск. наречия и средневеликорус. говоров, состоящая в совпадении неударяемых звуков, обознач. буквами *а, о,* а также неударяемых звуков, обознач. буквами *е, я;* наприм., в 1–м слоге слов сажу и *хожу* произносится одинаково *а,* в 1–м слоге слов *до*ливать и *на*ливать по б. ч. одинаково — звук средний между *а* и *ы,* в 1–м слоге слов *ве*ду и *пря*ду в б. ч. говоров одинаково *а* после мягкого согласного звука (такое *а* в нашем письме передается буквою *я),* а в части — в обоих случаях *е* или *и* и т. д. Термин А. вызван тем, что при А. вместо *о* часто произносится *а.* Главнейшие типы А.: 1. *диссимилятивное* А. в сев.–вост. белорусских и части южно–великорусских говоров: в 1–м предударном слоге, т.–е. слоге, непосредственно предшествующем ударяемому, вм. орфографических *а, о, е, я,* произносится *а* перед слогом с *у(ю), ы, и* и, частью, перед слогом с *о, е:* вады, сады, бяды, хажу, нясу, пряду, вялю, пятью, хади, няси, вадой, вясной, весялей и пр., перед слогом же с *а*, а в южно–великорусских говорах частью и

27

с *о, е* — звуки, отличные от *а,* наприм. *ы, и:* выда, дывай, бида, прила, вилять, нисеть, гнидой (им. ед. м. р.), питок и др.; 2. как частный случай диссим. А. — *диссимилятивное яканье* во многих южно–великорусских и части белорусских говоров: вм. орфографических *а, о* после твердых согласных в 1–м предударном слоге всегда *а,* а вм. орфогр. *е, я* — или *а* или звуки отличные от *а,* как и в говорах с диссим. А.: вада и пр., но вила и пр.; 3. А. *с сильным яканьем:* в 1–м предударн. слоге вм. орфогр. *а, о, е, л* всегда произносится *а:* вада, давай, из сяла, пятак, вялять, нясуть, вяслом, пяток, вязать, глядеть, няси, в грязи (в вост. части южно–великорусских и юго–зап. белорусских говоров); 4. А. *с умеренным яканьем:* в 1–м предударн. слоге вм. *а, о* после твердых всегда *а*, а вм. орфогр. *е, я* — звук *а* перед твердыми согласными и звук *и* или близкий к нему перед мягкими: вада, в саду, дамой, насить, бяда, гняздо, нясу, биде, придеть (прядет), вилять, ниси, в гризи, висилей, вилю и др. (во многих

подмосковных и сев. части южно–великорусских говоров); 5. А. *с иканьем,* в московском и части средневеликорусских и городских говоров: после твердых согласных то же, что в А. 4–го типа, после мягких всегда *и* или звук, близкий к *и:* бида, гниздо, нису, биде и пр. Есть и другие типы А. См. *Дурново, Соколов и Ушаков.* Опыт диалектологической карты и пр. М. 1916 и *Н. Дурново.* Диалектологические Разыскания, в. 1. М. 1917, в. 2. 1918.

Н. Д.

АКАТАЛЕКТИКА — см. «Каталектика».

АКМЕИСТЫ или **АДАМИСТЫ.** Акмеист от греческого слова ἀκμή— острие копья, акмеизм — завершенность и заостренность поэтического творчества. Под таким названием выступила в Петербурге в 1912—13 г. г. группа молодых поэтов: Сергей Городецкий, Н. Гумилев, О. Мандельштам, Владимир Нарбут, Анна Ахматова, М. Зенкевич, Кузьмина–Караваева. Эта же группа выступала под кличкой адамисты, как группа поэтов, которым «новы все впечатления

бытия». Адамисты — творцы *вещей,* как футуристы — творцы *слов.*

Они влюблены в интенсивный колорит, в рельефные, отчетливые формы, в чеканные детали, в стройность и размеренность линий. Они противопоставляют в поэзии музыке — живопись (Сергей Городецкий, Вл. Нарбут), пластику (Гумилев, Зенкевич, Кузьмина–Караваева), архитектуру (О. Мандельштам). В ломком фарфоре стиха Анны Ахматовой изящно сочетались живопись и пластика. Адамисты–акмеисты хотят живописать, как Леконт–де–Лиль, высекать из мрамора, как Теофиль Готье, и строить из камня, как Виктор Гюго.

В 162 номере газеты «Речь», от 17–го июня 1913 г., Городецкий, провозвестник адамизма, поместил любопытную рецензию о сборнике молодого поэта–адамиста О. Мандельштама — «Камень». В этой программе–рецензии Городецкий, когда–то с юношеским задором упивавшийся яростным звуком своих стихов и превращавший их в «звоны, стоны, перезвоны, звоны, вздохи, звоны, сны», теперь хочет восстановить слово в правах: у него слово ищет защиты против музыкальности и архитектурности.

«Избавление слова от смысла, производимое музыкантами — пишет поэт — есть его облегчение, дематериализация. И — обратно — приобщение слову смысла есть его отяжеление, воплощение, материализация. Обычные наши слова гордятся весом и для соединений своих требуют строгих законов, подобных камням, соединяющимся в здание».

Эти строки являются как бы пересказом стихотворения Мандельштама Noire dame (сб. «Камень»), которое кончается словами:

Но чем внимательней, твердыня Notre dame
Я изучал твои чудовищные ребра,
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
И я когда–нибудь прекрасное создам.

Эта любовь к словам *тяжелым, увесистым, колоритным, живописующим* сказалась в особенности в сборнике Нарбута «Аллилуйя». Нарбут выкорчевывает из богатого словаря местных говоров характерные слова, и от этих слов пахнет укропом и дегтем Украины.

29

Та же любовь сказалась в сборнике Зенкевича «Дикая Порфира», который при описании земной коры и геологических превращений берет из естественно научных книг слова, в которых застыла «железная плоть земли».

Певучесть и напевность, «изысканность русской медлительной речи», «звоны–стоны, перезвоны», уступили место нарочито грубым, конкретным, слишком человеческим и слишком земным выражениям. Воздушные слова символистов–мистиков уносили нас «в туманы неясных форм, неверных очертаний», ультра–натуралистические словечки Нового Адама должны были пропеть хвалу земле. Дело, конечно, не в отдельных словах. «Тяжелые слова» — лишь материал: «из тяжести недоброй» поэты–адамисты должны были воздвигнуть свой храм, свой Notre dame, который поднимал бы настроение...

Но храма молодые поэты не построили.

Самый собор Парижской Богоматери, прекрасный и величественный, со стрельчатыми сводами, уносящимися к синему небу, они разложили на камни, за деревьями не заметили леса.

Они, восстановившие смысл отдельного слова, они, призывающие бороться «с саросским или караррским... обломком», призывающие чеканить «стих, мрамор или металл», забыли о смысле целого, о том большом, великом, трепещущем любовью, что заставляет камни жить и петь торжественные гимны. От символизма они повернули назад к грубому натурализму, равнодушному, бесстрастно–объективному, беспозвоночному и беспорывному. Вчерашний сын неба стал сегодня рабом вещей. В третьей книжке «Аполлона» в 1918 г. было напечатано стихотворение–манифест Сергея Городецкого, в котором он проводил грань между поколением отцов с их туманностями и поколением детей с их верностью земле.

Прости, пленительная влага,
И первоздания туман,
В прозрачном ветре больше блага
Для сотворенных к жизни стран.
Просторен мир и многозвучен
И многоцветней радуг он.
И вот Адаму он поручен,

30

Изобретателю имен.
Назвать, узнать, сорвать покровы
И праздных тайн, и ветхой мглы —
Вот первый подвиг. Подвиг новый
Живой земле пропеть хвалы».

Можно было бы с радостью приветствовать этот «подвиг новый», если бы Новый Адам умел отразить не покой, а движение, не мир вещей, а мир борьбы, если бы он знал, какую весть миру *несет* он в своей поэзии, если бы Новый

Адам умел загораться мечтой, влюбляться в жизнь, волноваться, страдать и радоваться вместе с людьми. Но холодны и мертвы «Жемчуга» Н. Гумилева, неприветливо его «Чужое небо».

Вместо хвалы живой земле, вместо борьбы «за этот мир звучащий, красочный, имеющий вес и время, за нашу планету Землю», началось преклонение перед вещами, и за вещами как–то проглядели человека, его подвиг и его падение. В этой *поэзии* «чего–то нет», в этой поэзии весь мир превращается в огромный Natur morte, верней, в амбар Плюшкина, где было собрано все — старая подошва, бадья, тряпка, веревочка, железный гвоздь, глиняный черепок.

Еще Гаршин смертный грех натуралистической школы видел в том, что для нее «нет ни правды (в смысле справедливости), ни добра, ни красоты; для нее есть только интересное и неинтересное, заковыристое и незаковыристое».

Произведения адамистов–акмеистов — все эти черные, розовые, белые «жемчуга», «Скифские черепки», «Камень–горшки», все эти заковыристые эпитеты не шевелят сердца. Они безыдейны, они создают обезнервленную, обескрыленную поэзию, молчит в них и злоба, молчит и любовь. Адамист, точно приговоренный, цепляется глазами за каждый предмет, за все, что попадается на пути, только бы не думать о самом главном, о страшном, забыть и забыться.

Новый Адам пришел в этот мир в XX столетии, когда вокруг кипит борьба, когда поднимаются новые волны, пришел... и нечего ему сказать.

Правда, у Анны Ахматовой это молчание о самом важном для нее иногда исполнено особенной прелести и тонкой грации. Она умеет

двумя–тремя внешними чертами подчеркнуть всю глубину, весь скрытый трагизм своих переживаний.

Так беспомощно грудь холодела,
Но шаги мои были легки,
Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки.
Показалось, что много ступеней,
А я знала их только три...

Здесь язык вещей — необычайно задушевен. Анна Ахматова умеет находит слова, «что только раз рождаются в душе», ее «голос ломкий» вот–вот задрожит от рыданий и оборвется.

Но песни Анны Ахматовой — это песни последней встречи. Содержание их слишком интимно и очень уж не широко.

Молчание о самом важном не в личном, а в общественном смысле — результат пережитой мертвой полосы, ознаменованной походом против общественности, против идеологии.

Наследники символистов оказались позади своих отцов и не сумели учесть их опыт.

Любопытно отметить, что после войны и в годы революции эта групка совершенно разъединилась идеологически: мэтр группы, Н. Гумилев, был расстрелян в 1921 г. в Петербурге, а Сергей Городецкий, другой видный

акмеист–адамист, ушел в ряды коммунистов и стал горячим поборником идеологического уклона и поэзии.

В. Львов–Рогачевский.

АКРОСТИХ (ἄκροζ— крайний, στίχοζ— стих) — стихотворение, крайние буквы которого (большею частью — начальные) складываются в слова. Обычно слова эти составляют наименование лица, которому акростих посвящен. Так, в сонете В. Брюсова начальные буквы строк образуют слова «Николаю Бернеру», в сонете М. Кузмина — «Валерию Брюсову». Отношение всего стихотворения к начальным буквам, образующим заданные слова, — подобно его отношению к рифме: чем менее ощутимы трудности формального задания, чем естественнее представляется расположение слов и строк, — тем удачное акростих. Аналогично неожиданности рифмы,

вторым условием хорошего акростиха служит неожиданное использование заданных букв — и каком–либо необычном, редко встречаемом слове. Так, у М. Кузмина: «Юродствуй, раб, позоря Букефала», у Б. Брюсова: «Алмазы в небе скоро заблестят». Естественность и неожиданность в этой области, подобно естественности и неожиданности в области рифмы, может способствовать большей выразительности целого.

Другой эффект, достигаемый акростихом, заключается в том, что посвящение («Валерию Брюсову», «Николаю Бернеру»), соединяется в одно с самым посвящаемым произведением, — как бы сплетается с ним: этим подчеркивается факт посвящения, обостряется тот художественный смысл, который ость во всяком посвящении вообще (см. «посвящение»). Еще более явственно это тогда, когда весь акростих по содержанию своему связан с лицом, которому посвящен. Благодаря этому, и содержание его становится отчетливее и живей, и имя всеми своими буквами как бы отпечатывается в сознании:

Валерию Брюсову.
Валы стремят свой яростный прибой,
А скалы все стоят неколебимо.
Летит орел, пределов жалких мимо,
Едва ли кто ему прикажет: «Стой!»

Разящий меч готов на грозный бой,
И зов трубы звучит неутомимо.
Ютясь в тени, шипит непримиримо
Бессильный хор врагов, презрен тобой.

Ретивый конь взрывает прах копытом.
Юродствуй, раб, позоря Букефала!
Следи, казнясь, за подвигом открытым!

О, лет царя! Как яро прозвучала
В годах, веках труба немолчной славы!
У ног враги — безгласны и безглавы.

М. Кузмин.

Наоборот, на противопоставлении заданных слов и содержания акростиха построено большинство комических эффектов в этой области. Нередко на страницы журналов,

33

газет попадает, по недосмотру редактора, стихотворение, созвучное по характеру своему с общим тоном издания, но носящее в начальных буквах своих строк ядовитую насмешку политического противника или личного врага.

Глазам легче, чем слуху, уследить за начальными буквами акростиха. Его эффект скорее зрительный, чем слуховой, — поэтому в устной поэзии он не может получить такого распространения, какое издавна получил в поэзии письменной; поэтому же — всякий акростих так проигрывает при чтении вслух.

На примере акростиха (как и на примере знаков препинания, на примере абзаца — см. эти слова) подтверждается мысль, что письменная форма поэзии имеет не только служебный смысл, но может быть источником чисто–художественных приемов, доступных только ей одной.

В. Д.

АКТ — действие, отдельная часть сценического произведения (драм, пьесы, оперы, балета, пантомимы и пр.); завершенный кусок в развитии общего хода пьесы (акт от латин. actum содеянное, совершенное), отделенный от остальных кусков перерывом, причем перерыв между А. может быть длительным, когда действия отделяются т. н. антрактами, или быть очень кратким, условно отмечаемым падением занавеса с незамедлительным затем возобновлением представления. Теоретически, исходя из анализа конструкции трагедии в ее классических образцах, можно предположить, что традиция деления на А. имеет своим истоком те общие правила, которые намечал еще Аристотель, утверждая построение трагедии на *трех* основных моментах: изложение — завязка, перипетия — поворот к лучшему или худшему, и развязка — катастрофа. Эти три момента составляют три А., но при расширении действия, между этими частями вводятся в позднейших пьесах еще дальнейшие акты, обыкновенно нечетное число, чаще всего пять. В индийских драмах число А. значительно больше, а в китайских доходит до 21. Фрейтаг («Техника драмы») вносит в аристотелевскую схему поправку, насчитывал

34

в драме 8 наиболее значительных моментов драмат. действия: 1) вступление, которое может принимать форму пролога; 2) момент возбуждения; 3) восхождение; 4) высший пункт восхождения; 5) трагический момент; 6) нисхождение; 7) момент последнего напряженияи, наконец, 8) катастрофа. Но М. Каррьер в своем известном труде «Драматическая поэзия» (русский перев. В. Я. Яковлева, Петерб., 1898 г.) эти 8 моментов, естественно вызывающих необходимость в 8 А. или картинах, сводит к четырем: 1) вступление (экспозиция); 2) поднятие действия; 3) перелом (перипетия) и 4) нисхождение. В сущности, для построения драмы нужны только три акта, соответствующие началу, середине и концу действия. Но середина, обычно более богатая содержанием, в свою очередь раскрывается в трех А., так что во втором А. драмы помещается начало развития, в третьем — высший момент конфликта, в четвертом — действие идет к развязке, пятый приносит конец. Но

разделение пьес на А. есть вообще драматургический прием сравнительно позднего происхождения. Древние трагики с их идеальной конструкцией формы все–таки неделили своих трагедий на акты — это было за них сделано их комментаторами и переводчиками. Но знают деления на А. и старые испанские мастера. Вообще следует заметить, что как самое расчленение на А., так и определение ихчисла есть условность. Совершенно очевидно, например, что число А. и картин в шекспировских пьесах было установлено вовсе не тем драматургом, который писал под именем Шекспира, а по соображениям чисто–техническим, и объясняется устройством сцены эпохи Елисаветинского театра в Англии. Вообще чисто техническая сторона—то или иное оборудование сцены, наличие средств монтажа, и в особенности, новейшие системы вертящихся сцен, вот что принимается драматургами во внимание в деле установления количества А. в их пьесах. В этом отношении знаменательно, что Л. Н. Толстой, дававший во «Власти тьмы» и «В плодах просвещения» традиционное число А., разбил «Живой труп»

на огромное число картин, объясняя это тем, что писал пьесу дом театра с новейшей конструкцией сцены. Повторяем, однако, что современные драматурги делят свои пьесы почти произвольно. Во всяком случае, изучая технику Ибсена, Гауптмана, Зудермана, Шоу, — нельзя установить у них каких–нибудь правил относительно распределения на А. и их числа. Обычная традиция требует для трагедии 5, для драмы 4 и для комедии (в особенности для фарса) 3 А. Из русских драматургов едва ли не один Гоголь в «Ревизоре» и отчасти в «Женитьбе» в распределении идеально построенных своих комедий на А. приблизился к той схеме 5 действий, о которой говорят теоретики драмы.

Ю. Соболев.

АЛЕКСАНДРИЙСКИЙ СТИХ — «двустишие с чередующимися смежными рифмами, «женскими и мужскими» (Валерий Брюсов «Опыты»). В русской поэзии александрийский стих передается шестистопным ямбом, с обычной для этого метра большой цезурой после третьей стопы. Пример александрийского стиха:

«Ты понял жизни цель: счастливый человек.
Для жизни ты живешь. Свой долгий ясный век
Еще ты смолоду умно разнообразил,
Искал возможного, умеренно проказил».
(Пушкин «К вельможе»).

Пушкин, давший замечательные образцы русского александрийского стиха, охарактеризовал последний в знаменитом «отступлении» в «Домике в Коломне», где он, между прочим, называет александрийский стих «извилистым, проворным, длинным, склизким и с жалом даже — точная змея....» Излагая в только что названном отступлении в шутливой форме историю французского александрийского стиха от Расина до Гюго, Пушкин изумительно метко указал в несколько строках на те изменения, которые были внесены романтиками в «чинный» александрийский стих:

«Но пудреной пиитике на–зло
Растрепан он свободною цензурой,

Учение не впрок ему пошло:
Гюго с товарищи, друзья натуры,
Его гулять пустили без цезуры...».

Действительно, Гюго развязал «стянутый цезурой» стих. В то время, как под наблюдением «степенного Буало» александрийский стих, состоящий из 12 слогов, «чинно» лился, будучи разделен цезурой всегда в середине (т.–е. на полустишии), Гюго разнообразил ритм александрийца расположением в нем цезур. Так, напр, (см. Emilå Faguet «Dix–neuvieme siícle» Victor Hugo), ставя эпитет непосредственно после существительного, замыкающего полустишие, он том самым заставлял без остановки делать «enjambement» (см. это слово) через полустишие и относить, таким образом, цезуру дальше: «Une fraternite vínírable germait».

Таким перенесением цезуры с ее обычного места Гюго, как и отмечает Фагэ, часто удлинял для слуха стих, что, например, явственно видно, если стих Colomb, l'envanisseur des vagues l'oiseleur прочесть с обычной, а не с требуемой по смыслу цезурой.

Я. Зунделович.

АЛКЕЕВА СТРОФА — название происходит от имени древне–греческого поэта Алкея. Строфа имеет четыре стиха, из которых первый и второй представляют собою алкеев одиннадцатисложник (hende–casillabus). Третий стих состоит из девяти слогов (enncasyllabus), четвертый состоит из десяти слогов (decasillabus).

Схема:

1.— — U — — | | — U U — U —

2.— — U — — | | — U U — U —

3.— — U — U — U — U

4.— U U — U U — U — U

И. Р.

АЛКМАНОВА СТРОФА — названа по имени греческого поэта Алкмана, жившего в седьмом веке до Р. Х. Эта строфа состоит из четырех стихов, из которых первый и третий представляют собою гекзаметры; второй и четвертый — versus alcmanius.

Схема:

37

1.— U U — U U — | | U U — U U — U U — Ū
2.— U U — U U — U U U̲
3.— U U — U U — | | U U — U U — U U — U̲
4.— U U — U U — U U U̲

И. Р.

АЛЛЕГОРИЯ — (греч. ἀλληγοία, иносказание) — выражение отвлеченного, абстрактного содержания мысли (понятия, суждения) посредством конкретного (образа), напр., изображение смерти в виде скелета с косой, правосудия в образе

косой, правосудия в образе женщины с завязанными глазами и с весами в одной руке и мечом в другой. Тем самым, в аллегории конкретный образ получает абстрактное *значение, обобщается,* сквозь образ созерцается понятие. Этот элемент абстрактного значения образа, делающий его служебным по отношению к определенному понятию или суждению, стоящему за ним, составляет характерную черту аллегории. Само это значение не является элементом художественным, и то, что оно всегда в той или иной мере присутствует в аллегории, ставит ее в глазах многих под сомнение, как художественный прием. И действительно, обладая такой двойственной природой — поэтической данности (образа) и логического приурочения (значения, связи образа с понятием) — аллегория в полном своем составе и в чистом своем виде должна быть отнесена к категории прикладной поэзии. Это не значит, однако, что аллегорический образ, как таковой, не может быть художественным. Все зависит от степени его самостоятельности и от степени подчеркнутости его связи с объектом, который он выражает, т. е. его иносказательного значения. Чем более подчеркнуто это иносказательное значение и чем точнее соответствие между образом и идеей, которую он выражает, тем более абстракция окрашивает образ, умаляя его конкретную самостоятельность и его художественную ценность. В таких случаях образ как бы *направлен* к идее, образ имеет опреденную *тенденцию.* Это особенно

явственно сказывается на *дидактических* жанрах поэзии, напр., на *притче,* на *басне,* которые и строятся обычно, как аллегория, и вообще на тех аллегорических произведениях, в основе которых лежит *намерение* пояснить или иллюстрировать нечто отвлеченное конкретным. Обратно, чем ярче конкретность и самостоятельность образа, чем непосредственнее его действие, чем менее последовательно проведено его логическое приурочение к идее, которую он выражает, тем художественнее аллегория. Самая абстрактная мысль в таком случае может даже получить эмоциальную окраску от аллегоризующего ее образа, приобрести конкретную видимость и художественную ощутимость. Таково, напр., отношение отвлеченной мысли, высказанной в последней строфе стихотворения Тютчева: «Пошли, господь, свою отраду», к тому образному ее иносказанию, которое развито на всем протяжении ее остальных четырех строф; таково же художественное претворение отвлеченных понятий юности, вдохновения и забвения в аллегории «Трех ключей» у Пушкина, Как иносказание, аллегория ближе всего связана с *метафорой* и часто рассматривается, как развитая, распространенная метафора, или как ряд метафорических образов, объединенных в замкнутое целое, в единый сложный образ. Аллегория осуществима не только в поэзии, но и в пластических искусствах, в живописи, в скульптуре.

М. Петровский.

АЛЛИТЕРАЦИЯ — повторение одинаковых согласных. Такого рода повторение одинаковых согласных или групп их является в поэтическом языке одним из важнейших средств для сообщения стихотворной речи благозвучия и «музыкальности». Конечно, не всякое повторение согласных придает речи эти

качества. Неблагозвучен, несмотря на наличие одних и тех же согласных стих: «Не тлит ли тля сребро и злато». Аллитерация представляется художественным приемом лишь в тех случаях, когда повторение одинаковых согласных усиливает впечатление, получаемое от известного сочетания

39

слов, когда своим звучанием это повторение подчеркивает то или иное настроение, как, например, в стихе Лермонтова «Русалка плыла по реке голубой», где повторяющееся «л» создает впечатление текучести и плавности. Подбор тех или иных согласных может иногда прямо соответствовать изображаемому явлению. Так, повторные «ш» в стихе Бальмонта «Шорох стеблей, еле слышно шуршащих» — буквально передают шорох. Но такое звукоподражание, достижимое, конечно, в очень редких случаях, вовсе и не должно являться пределом устремлений художника слова. Подбирая определенные звуки, художник руководится пригодностью их к воплощению определенного поэтического замысла, вследствие чего значение аллитерации лишь как сродства «музыкальности», благозвучия или звукоподражания не исчерпывается только этими моментами. Так, напр., в стихах Брюсова «Встаньте, вызову волхва послушны... Вы, чья плоть давно — обман воздушный», аллитерирующее «в», но имеет значения гармонизующего, но, не придавая музыкальности стиху, оно оправдывается замыслом стихотворения–заклинания, ибо заклинание и строилось на гювториости (слов, звуков и т. п.), которая должна была повышать его действенность. Точно также в каламбурной (см. каламбур), например, игре, которая может быть использована, как поэтический прием (Гоголь), аллитерация и ассонанс (см. это слово) служат средствами обострения этой игры, давая одинаковое звучание различным по смыслу словам; здесь, таким образом, аллитерирующие звуки имеют самодовлеющее значение (безотносительно к сообщаемой ими музыкальности или усилению значимости слова), наблюдаемое, напр., и при выборе художниками имен и фамилий героев, хотя и здесь порой аллитерация эмоционально окрашивает смысловую направленность (Чичиков, Акакий Акакиевич).

Я. Зунделович.

АЛЬМАНАХ — от арабского Almana — время–мера. В конце средних веков (XIV и XV вв.) это слово обозначает календарные таблицы с прибавлением астрономических

40

и других примечаний. Сперва это были издания по личному почину, но вконце XV в. альманахи привлекают внимание публики и власти. На них появляется спрос. В 1474 г. Матвей Корвин, венгерский король, приказал издать такой альманах на двух языках: латинском и немецком. Приблизительно в это же время несколько частных издателей в течение ряда лет выпускают ежегодные альманахи. С XVI в. обычай этот окончательно устанавливается, причем в альманахах помещаются уже и разные имеющие общественное значение известия: о движении почт, о ярмарках и рынках, о монетном дворе, о придворных залах. Из желания привлечь интерес и спрос господствующих

классов в альманахи включают генеалогию королей, перечень духовенства. Альманах получает название королевского или придворного; издается сперва во Франции, затем в Пруссии и Саксонии, в Англии. Из таких альманахов до последнего времени (до мировой войны) периодически издавался, привлекая общее внимание, «Готский альманах» в Германии. Цель его издания — выявление славных страниц и имен германской империи и царствовавших в Германии династий, пропаганда, так сказать, монархических идей. Одновременно с королевскими (придворными) альманахами появляются и входят в обычай ежегодного издания альманахи для народа. В этих альманахах к календарным и официальным сведениям присоединяются и анекдоты, стихотворения, небольшие занимательные рассказы. Постепенно рассказы оттесняют начальный календарный текст и, наконец, совсем заполняют альманах, превращая его в сборник литературно–художественных произведений. Календарные сведения выделяются в особое издание, специальное, под названием «календарь», взявшее себе от альманаха его значение (время, мера) и весь его официальный справочный, в общем смысле этого слова, материал. Альманах же становится литературным сборником, имеющим целью или занять читателя, или поучить его. Особое распространение альманахи имеют в эпоху неоклассицизма, сентиментализма

и романтизма, когда имена греческих богинь поэзии и искусства, стоявшие в заглавии (на титульном листе) альманаха, как–то особено много и понятно говорили чутким сердцам мечтателей, когда в альманахи муз или дамском альманахе люди искали отзвуков своим настроениям и страстным порывам к свободе мысли и чувства. Высшего своего развития эта форма издания сборника достигла в 20–30 годах XIX столетия в Германии. У нас появлением многих альманахов отмечена эпоха А. С. Пушкина, друзья и враги которого выпускают целый ряд альманахов. Дельвиг издает 8 книг альманаха под названием «Северные цветы», 2 кн. «Подснежник». Рылеев издает ежегодный альманах «Полярная Звезда», Булгарин — альманах «Русская Талия». Альманахи широко распространяются, переиздаются, вновь появляются. А. С. Пушкин говорит даже об «альманашниках», как особом типе издателей. Но с 1836 г., со времени появления ежемесячников, альманахи утрачивают свой смысл и отходят на задний план литературно–издательской деятельности, и только в конце XIX и начале XX в. они вновь возрождаются в издательствах, желавших подчеркнуть свою связь с направлениями литературы и мысли начала XIX в. Таковы: издательство Скорпион, Гриф в Москве, Шиповник в Петрограде. Шиповник выпускает свои издания просто под названием «Альманах Шиповник». Скорпион восстанавливает старое название «Северные цветы». Гриф выпускает под названием «Факелы», «Скифы». В этих изданиях альманах является уже чисто литературным сборником художественных произведений писателей одного направления, и слово «альманах» уже постоянно отожествляется со словом «сборник». Причем только стремление ничем не запятнать своего стяга строгого реализма заставляет некоторые издательства выпускать свои альманахи под названием «Сборники». Таковы сборники издательства «Знание», сборники «Земля»,

писателей «Северные Сборники» изд. Маркса. В наше время появление ряда сборников в виде альманахов

42

обусловилось разными причинами: и отсутствием большого числа ежемесячнкиов, и стремлением писателей издавать свои произведения в свободно созданных группировках.

Л. Богоявленский.

АМФИБРАХИЙ — трехсложная стопа, в которой ударным является средний слог, как, напр., «разумный». Из возможных ипостас амфибрахия (см. слова Ипостаса и Дактиль), указанных Валерием Брюсовым в его «Науке о стихе», отметим в виде примера ипостасу антибакхием. Антибакхий представляет собой трехсложную стопу, в которой ударными являются два первых слога. Так как в русском языке каждое слово имеет лишь одно ударение, то подобного рода стопа может образоваться лишь из сочетания двух слов. Примером ипостасы амфибрахия антибакхием является следующая приводимая Валерием Брюсовым строчка из «Песни о вещем Олеге»: «И молвил: спи, друг одинокий», где вторая стопа «спи, друг о...» представляет собой антибакхий. Действительно, в этой стопе ударными являются два первых слога ее — «спи» и «друг», а третий слог «о» остается неударным в то время, как две других стопы из приведенной строчки представляют чистый амфибрахий: «И молвил» и «одинокий» (удар расположен между двумя неударными слогами).

Я. З.

АМФИМАКР (amphimacer — крестик — трехсложная стопа (—0—) обратная амфибрахию (0—0).

АНАДИПЛОСИС — повторение одного или нескольких слов. По современной стихологической терминологии повторение конца стиха в начале следующего. Прием древний.

.....Откуда придет моя помощь
Моя помощь от господа...
Псалом 120, ст. 1—2.
Вот стоят ноги наши во вратах твоих, Иерусалим,
Иерусалим, устроенный, как город, слитый в одно.
Псалом 121, ст. 2—3.
Поток прошел бы над душою нашей,
Прошли бы над душою нашей воды бурные.
Псалом 123, ст. 4—5.

43

Душа моя ожидает господа более, нежели стражи утра.
Более нежели стражи утра, да уповает Израиль...
Псалом 123, ст. 6—7.

Примеры анадиплосиса в народной русской поэзии:

Станем–ка, ребята челобитную писать,
Челобитную писать, во Москву посылать.
Во Москву посылать, царю в руки подавать.
На кресте сидит вольна пташечка,

Вольна пташечка бор–кукушечка
Высоко сидит, далеко глядит.
Далеко глядит за сине море.
Целовал он ей руки белые,
Руки белые, пальцы тонкие,
Пальцы тонкие в золотых перстнях.

Пример анадиплосиса в русской книжной поэзии:

Я на башню всходил, и дрожали ступени.
И дрожали ступени под ногой у меня.
К. Бальмонт.

При сжимании анадиплосиса получим начальную рифму.

И. Р.

АНАКРУСА — явление, наблюдаемой в том случае, когда в начале или середине метра, кроме слогов., которые входят в состав образующих его стоп, имеются еще слоги (Валерий Брюсов «Наука о стихе»). Случай, когда в числе добавленных слогов есть один или несколько ударных, Брюсов называет *басой.* Пример анакрусы имеем мы в первом стихе следующего двустишия Лермонтова:

«О надеждах и муках иных вспоминать
В вас тайная склонность кипит».
(«Земля и небо»).

Действительно, в первом стихе этого двустишия, представляющем из себя четырехстопный амфибрахий, «о» добавлено к метру. В этом же стихотворении «Земля и небо» имеем мы и базы, как, напр., в стихе:

«Нам небесное счастье темно»

(ударное «нам» добавлено к трехстопному амфибрахию) или в стихе:

«Нас тревожит неверность надежды земной»

(ударное «нас» прибавлено к 4–стопному амфибрахию).

Уже из приведенных примеров

ясно, что анакрусы и басы могут образовывать в известном стихотворении целую систему, что в самом деле и имеет место в стихотворении Лермонтова «Земля и небо». Роль анакрус и бас в основном сводится к ритмическому обогащению стиха, ибо они нарушают однообразие метра. Так, напр., в исключительном по своему ритму стихотворении Тютчева «Последняя любовь» мы имеем анакрусу в стихе:

«Любви последней, зари вечерней»

(добавлен слог «ней» — последней — к 4–стопному ямбу) или распространенную басу в стихе:

«Лишь там на западе брезжит сияние»

(баса из двух слогов — спондей — «лишь там» — добавлена к 4–стопному ямбу).

Своеобразное значение имеют порой анакрусы и басы у Лермонтова. Подобно тому, как и enjambement (см. это слово) часто играет у него не столько ритмическую, сколько тематическую роль, — выдвигая важное по своему смыслу слово, — так и анакрусы и басы часть служат ему лишь для утверждения смысловой значимости стиха. Вот, например, строфа из того же стихотворения «Земля и небо», которое мы цитировали выше:

«Как землю нам больше небес не любить,
Нам небесное счастье темно,
Хоть счастье земное и меньше в сто раз,
Но мы знаем, какое оно».

Мы имеем здесь во втором стихе басу «нам», а в четвертом анакрусу «но». Совершенно, однако, очевидно, что эти добавления имеют лишь смысловое значение. Действительно, ритма стиха они не обогащают и синтаксически они тоже не нужны, ибо соответственные стихи грамматически правильны и без них. Но эти слова «нам» и «но» ярче оттеняют в стихотворении контрастность «земного» и «небесного» и большую приверженность людей к «земле», почему Лермонтов и вставил их.

Я. Зунделович.

АНАЛИТИЧЕСКИЕ ЯЗЫКИ. *А. я.* в противоположность *синтетическим* наз.

45

такие языки, в которых отношение между словами, входящими в словосочетание (см.), обозначено только формами всего словосочетания, как, напр., порядком слов, интонацией целого словосочетания, частичными словами и пр., тогда как в синтетических языках то же отношение обозначается формами самих отдельных слов, составляющих словосочетание. К А. Я. относится м. пр. китайский яз., а из европейских до некоторой степени английский и романские (франц., итал. и др.), а к синт. яз. — древние индоевропейские яз.: греч., лат. и др., а из новых м. пр. славянские (кроме болг.), в том числе и русский. Примеры: в русской фразе «отец любит сына» отношение между словами выражено формой имен. пад. ед. ч. слова «отец», формой 3–го л. единств. слова «любит» (оконч. –ит) и формой винит, ед. слова «сына» (оконч. *а);* во франц. le phre aime le fils эти отношения выражены только порядком слов, т. к. слово «phre» звучит одинаково и в том случае, когда оно соответствует имен. пад. русского яз., и в тех случаях, когда оно соответствует косвенным падежам русского яз.; точно так же и слово fils; aime также может обозначать не только отношение к 3–му л. ед. ч., но и отношение к 1–му л. ед. ч.; та же форма, хотя и в другом написании, употребляется и для обозначения отношения глагола ко 2–му л. ед. и 3 мн.

Н. Дурново.

АНАЛОГИЯ (греч.) — сближение по сходству, соответствие, соотношение. Встречаются аналогии обычно в научных и философских сочинениях. Существует даже особый аналогический метод исследования, напр., исторических явлений. Этим методом пользуется О. Шпенглер, предсказывающий падение Запада, «которое будет подобно аналогичному ему

падению античного мира» (средство для уразумения живых форм — аналогия, говорит он). К аналогиям прибегает в своей практической деятельности педагог, когда должен облегчить ученику усвоение какого–нибудь сложного понятия. Встречаются аналогии в поэтических произведениях, в этих случаях их смешивают со сравнениями. Образцом поэтической аналогии

46

может служить XX глава 3–й части III тома «Войны и мира» Л. Н. Толстого:

«Москва (оставленная коренным населением накануне вступления французских войск) была пуста. В ней были еще люди, в ней оставалась еще пятидесятая часть всех бывших прежде жителей, но она была пуста. Она была пуста, как бывает пуст домирающий обезматочивший улей.

«В обезматочившем улье уже нет жизни, но на поверхностный взгляд он кажется таким же живым, как и другие.

«Так же весело, в жарких лучах полуденного солнца, вьются пчелы вокруг обезматочившего улья, как и вокруг других живых ульев, так же издалека пахнет от него медом; так же вылетают из него пчелы. Но стоит приглядеться к нему, чтобы понять, что в улье этом нет уж жизни. Не так, как в живых ульях летают пчелы, не тот запах, не тот звук поражает пчеловода. На стук пчеловода в стенку большого улья, вместо прежнего мгновенного дружного ответа, шипения десятков тысяч пчел, грозно поджимающих зад и быстрым боем крыльев производящих этот воздушный жизненный звук, ому отвечают разрозненные жужжания, гулко раздающиеся в разных мостах пустого улья... В улей из улья робко и увертливо влетают и вылетают черные, продолговатые, смазанные медом пчелы–грабительницы; они но жалят, и ускользают от опасности... Все запущено и загажено... Кое–где между сотами с мертвыми детьми и медом изредка слышится с разных сторон сердитое брюзжание. Где–нибудь две пчелы, по старой привычке и памяти, очищая гнездо улья, старательно, сверх сил тащат прочь мертвую пчелу или шмеля, сами но зная, для чего они это делают. В другом углу другие две старые пчелы лениво дерутся, или чистятся, или кормят одна другую, сами не зная, враждебно или дружелюбно они это делают... Они почти все умерли, сами не зная этого, сидя на святыне, которую они блюли и которой уже нет больше.

«От них пахнет гнилью и смертью

«Так пуста была Москва, когда Наполеон усталый, беспокойный и нахмуренный ходил взад и вперед

47

у Камер–Коллежского вала, ожидая... депутации.

«В разных углах Москвы только бессмысленно еще шевелились люди, соблюдая старые привычки и не понимая того, что они делали»...

От сравнения поэтическая аналогия отличается не только своей распространенностью. Изъятый из текста романа «обсзматочивший улей» живот своей автономной жизнью, как особый художественный мир, в то время, как разлученное с изображаемым предметом сравнение теряет всякую художественную значимость. В этом может нас убедить любой пример «сравнения». Таким образом, роль сравнения всегда служебная. Уже самый

факт грамматической связи сравнения с изображаемым предметом при помощи союзов «как», «будто» и т. д. говорит о его безусловной зависимости от изображаемого предмета.

На поэтическую аналогию нельзя смотреть, как на обычное, часто наблюдаемое у Гомера и Гоголя, отклонение сравнения (см.) от главного течения рассказа. Сравнения, отклоняясь, теряют связь с изображаемым предметом и вообще не соответствуют своему термину — «сравнение». В описании же «обезматочившего улья» Л. Толстой нисколько не уклоняется от хода событий в романе. Аналогия между опустошенной Москвой и обезматочившим ульем все время не нарушается. Представляя собой автономную художественную единицу, «обезматочивший улей» тем не менее гармонически связан с изображаемыми событиями.

Достижения от такого поэтического приема — поэтической аналогии — огромны. Художник, благодаря ему экономит очень много творческих сил. Но разбрасываясь и не тратясь на описание непосредственно жизни пустой Москвы, он дает лишь одну аналогичную картину жизни обезматочивтего улья, — поэтический эффект получается достаточно сильный. Впечатление у читателя яркое, иллюзия полная. Две–три фразы в начале и в конце главы о самой Москве, опустошенной, — их художник бросает как бы для того, чтобы читатель не забыл, о чем идет речь, — закрепляют эту иллюзию.

48

Отличаясь от сравнения своей изобразительной силой и автономностью в художественном произведении, поэтическая аналогия, однако, родственна сравнению, поскольку они вместе обязаны своим происхождением творческой способности поэта подмечать соответствия, соотношения, существующие в мире.

«Все во вселенной связано, имеет отношение друг к другу, соответствует одно другому», — говорит Гете.

Чем крупнее талант художника, тем острей он схватывает эти соответствия.

О Бодлере Теофиль Готьо рассказывает, «что он умел подмечать отношения, невидимые для других, и путем невидимых аналогий, связывать отдаленные и самые противоположные предметы».

Оттого у него «перекликаются звуки, благоухания и краски».

И не только художник обладает этой способностью. Уменье замечать аналогии между явлениями действительности характерно и для гениальных ученых. Вспомним открытия закона о колебании маятника Галилея (по аналогии с колебанием люстры в Ливанском соборе), открытие Архимеда об удельном весе, Ньютона о всемирном тяготении и т. д.

У поэтов эта способность только еще ярче выражена. Без этой способности поэт был бы как без языка. По аналогии с внешним миром, он изображает свой внутренний мир, творит свои художественные произведения, которые ошибочно принимаются за изображение внешнего мира, а на самом доле являются только отдаленными соответствиями его внутренним состояниям.

Э. Лунин.

Аналогия важный фактор в развитии и организации языка. Значительная часть изменений яз. происходит по А.: сходство между фактами в одних отношениях влечет за собою уподобление их в других отношениях. Сюда относятся м. пр. т. н. нефонетические изменения звуков. Так, в великорусском некогда в словах на березе, идете под ударением звучало *е* в то время, как в словах берёза, идём было о (буква ё обозначает звук о после мягких), а затем по А. с этими формами

49

и теми словами, в которых ударяемый гласный звук при склонении или спряжении но изменялся (напр, погода — погоде, стоим — стоите) *е* заменилось звуком *о*. А–ей вызываются и изменения в грамматическом строе яз. и возникновение новых грамматических категорий. А. способствует не только появлению изменений в яз., но и их упорядочению; А–и гл. обр, обязан яз. и закономерностью грамматического строя и устойчивостью, т. к. закономерность и выдержанная система грамматических и др. фактов создается и поддерживается гл. обр. А.–ей.

Н. Дурново.

АНАПЕСТ — трехсложная стопа, в которой ударным является последний слог, как, напр., «человек». Анапест представляет собой, таким образом, стопу совершенно противоположную по своему характеру дактилю (см. это слово), в котором ударным является первый слог. В связи с положением удара, дающим анапесту напряжение и стремительность, анапест является стопой восходящей (так вообще именуются стопы, в которых неударные слоги предшествуют ударным). Несмотря на резкое отличие свое от дактиля, анапест, правда, в очень редких случаях, может заменять последний, как, например, в лермонтовском стихе, отмеченном Валерием Брюсовым: «Окружи счастием счастья достойную». В первой стопе этой Лермонтовской четырехстопной дактилической строчки дактиль заменен анапестом («окружи», т. е. ударение на последнем слоге, а не на первом, так, например, в последующем слове «счастием»).

Я. З.

АНАФОРА — единоначатие, повторение определенного слова или отдельных звуков в начале нескольких строф, стихов или полустиший. Анафора может иметь место как в ряде следующих один за другим стихов (строф, полустиший), так и стихов, разделенных более или менее значительными промежутками. Анафора, как и вообще всякого рода повторения отдельных слов или выражений, независимо от местоположения их, придает часто стиху

50

остроту и выразительность, подчеркивая известные моменты подобно руководящему мотиву (лейтмотив) в музыкальном произведении. Так, в строфе Блока:

Опять с вековой тоскою

Пригнулись к земле ковыли,
Опять за туманной рекою
Ты кличешь меня издали.

анафорическое «опять» в первом и третьем стихе строфы оттеняет «вековечность» русской тоски и несмолкаемость голоса, который зовет куда–то поэта. Другим примером анафоры могут быть: 1) анафорическое «сумрак» в полустишиях тютчевского стиха:

«Сумрак тихий, сумрак сонный»,

где повторением слова «сумрак» поддерживается определенное мелодическое воздействие стиха или 2) анафорическое «край» или приближающиеся к полной словесной анафоре «эти» и «эта» в знаменитой строфе Тютчева:

Эти бедные селенья,
Эта скудная природа—
Край родной долготерпенья,
Край ты русского народа.

Расположением в этой строфе анафор в начале каждой пары стихов Тютчев, конечно, подчеркивает, что именно «эти селенья» и «эта природа», родной ему край — Россия. См. Евфония.

Я. Зунделович.

АНАХРОНИЗМ — перенесение явления из позднего времени в раннее. Например, у Шекспира в «Юлии Цезаре» башенные часы бьют три часа, а Шиллер в «Пикколомини» говорит о громоотводе, т. е. приписывает XVII в. то, что было изобретено лишь в XVIII в.

В более общем смысле анахронизмом является допущение в минувшем современного образа мыслей и чувствования, что так характерно для французской классической трагедии. Еще ярким примером анахронизма могут послужить произведения средневековых художников, изображавших рядом с Христом, средневековые города, замки, рыцарей, костюмы.

Анахронизм не всегда случаен. Иногда он становится приемом, употребляемым с целью вызвать известное впечатление (напр., комизма).

А. Л.

51

АНЕКДОТ — по точному смыслу слова значит «неизданное» (греч. Ανέχδοτον). Первые следы употребления этого слова, как термина, мы находим в Византии. «Тайная История» византийского историка 6–го века Прокопия, содержащая ряд интимных рассказов о царствовании Юстиниана, вскоре стала известна под названием «анекдотов» (Ανέχδοτα). Это применение термина к историческому рассказу, передающему какую–нибудь интимную страницу биографии исторического лица, яркий эпизод, острое изречение и т. п., стало традиционным и сохранилось до сей поры. Мемуарная литература дает обычно особенно богатый анекдотический материал такого рода. Редкий историк не пользуется анекдотами, как иллюстрациями для своих характеристик. У отдельных писателей мы находим записи исторических анекдотов, напр., у Пушкина. С течением времени термин анекдот распространился и на короткие занимательные рассказы, передающиеся из уст

в уста и не приуроченные ни к каким историческим фактам и лицам; эффект их также—либо в остроте или необычайности положения, либо в остром слове, часто в каламбуре, составляющем суть рассказа. Стихотворные новости, *фацеции* (см.) в старо–русской литературе, бытовые народные сказки веселого содержания нередко рассматриваются под общим обозначением анекдотов. (Ср. П. Сумцов: «Разыскания *в области* анекдотической литературы». В сборнике Харьковского Историко–Филологического Общества 1898 г.; А. Пельтцер: «Происхождение анекдотов в русской народной словесности. Там же. Харьков, 1899 г.). Отдельные попытки дать точное определение анекдота, как литературного жанра, не привели пока к бесспорным результатам. Эстетическая ценность анекдота связана, главным образом, с его передачей в живой речи. Можно говорить о талантливом *рассказчике* анекдотов, но вряд ли об анекдотисте *писателе.* Предельная сжатость, экономия и точность изложения, сосредоточенность его около сути дела и умелая интонация — главные условия успеха анекдота, к которым можно присоединить

еще одно: чтобы анекдот был рассказан во время, уместно, *кстати.* Литературная обработка неминуемо придает анекдоту инородные для него жанровые черты. Мы говорим об анекдотическом *содержании* в некоторых новеллах Боккачио, Мопассана, Чехова, но не называем «Декамерон» или «Пестрые рассказы» собранием анекдотов. Анекдот в чистом виде трудно отнести поэтому к *самостоятельным* литературным жанрам, — в этом смысле он еще слишком сырой материал, — но он может быть вплетен в более крупное поэтическое целое, как он вплетается в разговор или в ораторскую речь. Так, Диккенс вкладывает в «Пиквикском Клубе» целый ряд анекдотов в уста Самуэля Уэллера. Характерным свойством анекдотической словесности является ее частая циклизация. Как исторические анекдоты легко выростают в целые циклы их вокруг отдельных лиц (у нас, напр., вокруг Петра Великого, Балакирева, Екатерины, Потемкина, Суворова, Крылова, Пушкина), так постоянно разрастающиеся и обогащающиеся циклы образуют и бытовые анекдоты, например, по народностям (армянские, еврейские анекдоты). Интересные, хотя не всегда убедительные, замечания по вопросу о *стилистических* нормах анекдота находятся в книге Richard M. Meyer'a «Deutsche Stilislik», 2 Auflage, Műnchen, 1913). В научной литературе термин Anecdëta употребляется в применении к старым рукописям, впервые издаваемым. (Ср., напр., издание французского эллиниста Буассонада «Anecdota Graecà» и т. п.)
М. Петровский.

АННАЛЫ (Annales) — погодные записи событий, связанных с жизнью города, области страны, имелись уже у египтян, ассирийцев, персов, китайцев, древних греков (ώρα). Свое настоящее название анналы получили у римлян. Материалом для древнейших римских анналов (Annales maximi) послужили записи, ежегодно выставлявшиеся великим понтифексом в своем дворце.

Первая книжная редакция анналов II в. до Р. Х. сохранилась в скудных отрывках. В средние века, начиная с VIII в., анналы снова возникли

53

в большом количестве. В древней Руси роль анналов играли летописи (см.). В настоящее время название анналов часто присваивают себе исторические журналы.

Д. Б.

АНТИБАКХИЙ — трехстопная стопа, состоящая из двух ударных и одного неударного слога. В русском языке, где каждое слово несет лишь одно явственное ударение, такая стопа может образоваться из двух слов и служит ипостасой (см. это слово) амфибрахия (см. это слово). Интересный случай антибакхической звучалности имеем мы в Лермонтовском «И скучно, и грустно» в стихе «Что страсти? ведь рано иль поздно их сладкий недуг...». Строго говоря, чистых антибакхиев вроде отмеченного Брюсовым из того же стихотворения: «В себя ли заглянешь, — там прошлого нет и следа» (антибакхий — «там прошлого») здесь нет. В стопах: «Что страсти», «ведь рано», «иль поздно», «их сладкий» — слова «что», «иль» и «их» — потеряли свое ударение, правда, не в равной мере. Отрицать, однако, антибакхической настроенности приведенного стиха нельзя, что ясно видно из следующего. Если стих «что страсти? ведь рано иль поздно их сладкий недуг» прочесть вместе с чистым амфибрахическим стихом: «Желанья... Что пользы напрасно и вечно желать», — то даже, приняв во внимание незначительное различие цезур, надо будеть признать их различный характер, а, главное, неравномерную для слуха длительность,—первый стих окажется «тягучее» второго. Здесь–то и обнаруживается, его антибакхическая «затрудненность». При сравнении же этого стиха со стихом «В себя ли заглянешь, — там прошлого нет и следа», обнаружится еще одна причина его «затрудненности», стоящей в связи с условиями ипостасирования амфибрахия антибакхием. Дело в том, что, как указывает в «Науке о стихе» Валерий Брюсов, ипостаса амфибрахия антибакхием правильна лишь при условии, что цезура стоит перед антибакхием. Это условие и соблюдено в стихе «В себя ли заглянешь»..., где перед словами «там прошлого», образующими антибакхическую стопу, мы

54

имеем цезуру после слова «заглянешь». В стихе же «Что страсти...» перед звучащими антибакхически «иль поздно» и «их сладкий» цезуры нет, что еще более «затрудняет» этот стих, который таким образом, по сравнению со стихом: «Желанья, что пользы...» «отяжелен», во–первых, наличием терх антибакхических звучащих стоп, во–вторых, отсутствием цезур перед двумя из них и, наконец, в третьих, тем, что в стихе *«Желанья»* (где главная цезура тоже после первой стопы «желания») он делает более явственным вследствие своей антибакхической «насыщенности» неравномерность разделения стиха главной цезурой. Действительно, эта цезура оставляет по одну сторону лишь *одну* стопу — «желанья» или «что страсти», а по другую *все остальные* стопы, число которых равно *четырем.*

Я. Зунделович.

АНТИТЕЗА (греч. ‘Αντίυεσις, противоположение) — фигура (см.) состоящая в сопоставлении логически противоположных понятий или образов. Существенным условием антитезы является соподчинение противоположностей объединяющему их общему понятию, или общая на них точка зрения. Напр., «Начал за здравие, а свел на упокой», «Ученье свет, а неученье тьма». Это соподчинение может и не быть логически точным. Так, пословицы: «Редко, да метко», «Мал золотник, да дорог» построены антитетически, хотя взятые отдельно понятия *редкий* и *меткий, малый* и *дорогой* не являются логически соподчиненными, как *свет* и *тьма, начало* и *конец;* но в данном контексте эти понятия соподчиняются в силу того, что слова, «редко» и «мал» берутся с определенной спецификацией их значения применительно к сопоставленным с ними и взятым в прямом смысле словам «метко» и «дорог». Тропы, входя в антитезу, могут еще более скрывать ее логическую ясность и точность. Напр., «Ныне полковник, завтра покойник», «Не купи гумна, купи ума», «Складно думает, да подслеповато рожает» и т. п.

Как средство усиления выразительности, антитеза применяется

в следующих основных случаях. *Во–первых,* при сопоставлении образов или понятий, контрастирующих между собою. Напр., в «Евгении Онегине»:

Они сошлись. Волна и камень,
Стихи и проза, лед и пламень
Не столь различны меж собой.

Во–вторых, антитетические понятия или образы могут своей *совокупностью* выражать нечто *единое.* В таком случае антитеза обычно выражает или контраст, ужо заключающийся в самом содержании выражаемого предмета, или величину его. Так, у Державина антитезы «Я царь — я раб, я червь — я бог» и пр. выражают понятие *человека,* как существа контрастного, антитетического по своей природе. Такого же порядка антитеза у Пушкина «И девы–розы пьем дыханье, быть может, полное чумы». С другой стороны, величина «русской земли» у Пушкина выражается антитезами географических ее пределов: «От Перми до Тавриды, от финских хладных скал до пламенной Колхиды, от потрясенного Кремля до стен недвижного Китая». *В третьих,* антитетический образ (или понятие) может привлекаться для оттенения другого образа, который стоит в центре внимания. Выражаемому предмету соответствует тогда только один из членов антитезы, другой же член имеет служебное значение усиления выразительности первого. Этот вид антитезы родствен фигуре *сравнения* (см.). Так, у Державина:

«Где стол был яств,
Там гроб стоит».

У Пушкина:

«А ночью слышать буду я
Не голос яркий соловья,
Не шум глухой лесов,
А крик товарищей моих,
Да брань смотрителей ночных.
Да визг, да звон оков».

У Брюсова:

«Но ненавистны полумеры,
Не море, а глухой канал,
Не молния, а полдень серый,
Не агора, а общий зал».

Именно к антитезе такого типа прежде всего может быть отнесено психологическое объяснение этой

56

фигуры у Спенсера о том, что черное пятно на белом поле кажется еще чернее и обратно. Белое, разумеется, не входит здесь в состав черного, но *извне* констатирует ему. Ср. у Пушкина: «с благоговением смотрю на вас, когда... *вы кудри черные* на *мрамор бледный* рассыплете». *В четвертых,* антитеза может выражать альтернативу: или—или. Так, у Пушкина слова Лепорелло Дон–Жуану: «Вам все равно с чего бы ни начать, с бровей ли, с ног ли». Антитеза может не ограничиваться двумя контрастирующими образами, но быть и многочленной. Так, в «Дорожных жалобах» Пушкина мы находим ряд многочленных антитез:

«Долго–ль мне гулять на свете,
То в коляске, то верхом,
То в кибитке, то в карете,
То в телеге, то пешком?»

Особую действенность антитеза приобретает, будучи поддержана контрастами звукописи, как, напр., у Блока:

«Сегодня — *трезво торжествую,*
А завтра — *плачу и пою».*

Фигура антитезы может служить принципом построения для целых поэтических пьес или отдельных частей художественных произведений в стихах и прозе. Описания, характеристики, особенно т. наз. сравнительные, часто строятся антитетически. Напр., характеристика Петра Великого в «Стансах» Пушкина: «То академик, то герой, то мореплаватель, то плотник» и пр., Плюшкина *прежде* и *теперь* в «Мертвых душах» и т. п. Ключевский, как и многие другие историки–художники, охотно пользуется антитезой в своих характеристиках, напр., Бориса Годунова (этого «рабоцаря»), Алексея Михайловича (с метафорическим выражением основной антитезы: «одной ногой он еще крепко упирался в родную православную старину, а другую уже занес было за ее черту, да так и остался в этом нерешительном переходном положении») и др. Альтернативный тип антитезы лежит в основе знаменитого монолога Гамлета «Быть или не быть». Ярким примером развернутой антитезы является клятва лермонтовского Демона: «Клянусь

57

я первым днем творенья, клянусь его последним днем». Один из совершеннейших образцов антитетически построенного сравнения в нашей поэзии представляет строфа: «Зачем крутится ветр в овраге» из «Родословной моего героя» Пушкина.

Об антитезе, как композиционном принципе, можно говорить и применительно к архитектонике крупных литературных жанров. Уже самые заглавия многих драм и романов указывают на такого рода антитетическую их структуру: «Коварство и любовь», «Война и мир», «Преступление и наказание» и т. п. Фигуры Наполеона и Кутузова у Толстого, князя Мышкина и Рогожина, Аглаи и Настасьи Филипповны, или трех братьев Карамазовых у Достоевского в архитектонике целого сопоставляются антитетически.

М. Петровский.

АНТИСПАСТ или ямбохорей — греческая стопа по схеме: ()—() возможно чрезвычайно редкие ходы в хорее, где первая стопа заменена ямбом, как у Брюсова «Иду скоро в дом свой я».

С. П. Б.

АНТОЛОГИЯ (греческое слово — цветослов). Сборник цветов словесного творчества в виде стихотворений, афоризмов, изречений. В христианской Греции и Александрии это слово охотно заменяли тавтологичными по смыслу «стромата–ковры». Антологии получают особое значение и широко распространяются в эпохи упадка литературного творчества, когда приходится довольствоваться только выборками из прошлых запасов, без надежды на появление новых захватывающих произведений, или в эпохи упадка покупательных сил общества, в эпохи напряженного стремления экономизировать затраты приобретением наиболее ценного. Первым составителем такой антологии был некий Мелеатр, из города Радары в Сирии, около 60 г. до Р. Хр. Особое распространение антологии получили в Византии и вообще в христианских странах Востока. Христианские писатели не смели и по хотели брать целиком произведения язычников, а использовали только некоторые

места из них, в подтверждение связи своей мудрости с мудростью древнего мира. Такие антологии имеют огромное научное значение, часто бывают единственными источниками литературных сведений, хотя бы в виде отрывков из произведений древних писателей. Известны антологии (стромата) Кирилла Александрийского, патриарха Фотия. Из светских антологий наибольшей известностью пользуется антология Константина Кефала Свена и Максима Плануда XIV в. На латинском языке антологии появляются очень поздно. Первым составителем такого сборника был Скалигер, издавший в 1573 году Catalecta veterum poetarum (изборник древних поэтов). Литературы восточных культурных народов весьма богаты антологиями, причем здесь антологии часто сопровождаются и биографическими заметками, и хронологическими датами. Древнейшая антология китайская «Шикинг» приписывается Конфуцию. Особенно богата антологиями арабская литература, под ее влиянием обычай издания антологий укрепился и в персидской литературе. Имеются антологии в древней Индии, и тюркские, и османские (турецкие). Антологии на Востоке пользуются большим спросом, так как свободное

творчество придавлено разными путами общего мировоззрения и религии в частности.

В настоящее время антологией называется сборник, напоминающий собою обычную хрестоматию. В первой половине XIX века под именем антологии разумели сборник преимущественно древних лирических стихотворений. Пушкин переводы из Анакреона называет «Из Антологии». Нынешний «Чтец–декламатор» есть не что иное, как прежняя Антология, объединенная целью педагогического или популярно–исторического характера («Русская муза», П. Я., «Русская лирика» В. Ходасевич, «Весенний салон поэтов», изд. Зерна, «Избранные произведения русской поэзии» Бонч–Бруевича).

Усиленный выпуск антологий и аналогичных им изданий свидетельствует: во–первых, об упадке в данную эпоху творчества, вызванном, прежде всего, разладом

59

между психологией масс и психологией установившихся писателей; старое не удовлетворяет, а новое не создается, бьется в страстной борьбе за одоление форм; во–вторых, — о жадном стремлении масс впитать в возможно короткий срок все лучшее из старой культуры; в третьих — о необходимости при ускорении темпа жизни упростить способ быть постоянно в курсе наивысших достижений художественности путем чтения готовых выборок, а не кропотливого самостоятельного искания. Все это определяет спрос на антологии. Однако, предоставленные личному выбору составителей, антологии часто дают плохой, наскоро сделанный подбор литературного материала, притом объединенного часто по ложному признаку популярности.

Л. Богоявленский.

АПЕРЦЕПЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (Aperio — открываю; capio, cepi — беру, схватываю). В обычной речи термин аперцепция смешивается с термином понимания, усвоения, но уже самая этимология этого слова указывает вместе с тем на то, что в этом слове скрывается и другое значение, поясняющее обычное. Аперцепция по буквальному переводу с латинского значит открытие схваченного, взятого. Со словом открытие соединяется понятие о творческом процессе. Поэтому под аперцепцией художественного произведения надо понимать такое усвоение, в котором произведение уясняется путем переживания творчества. Это переживание творчества может быть пассивным и активным. Первое состоит в том, что изучающий произведение испытывает до некоторой степени те же процессы, которые волновали и самого художника. Второе — активное переживание является как результат усвоения произведения, и поскольку оно вызывает новое понимание и новые вопросы, оно может быть вызвано творчеством читателя в собственном смысле слова.

Прежде всего возникает вопрос, в каком отношении восприятие произведения, его аперцепция, находится к процессу творчества самого поэта? Созданное произведение является концом работы

60

поэта. Во время создания своего творения он многое пережил, передумал, перечувствовал и переоценил. Все душевные способности его так или иначе участвовали в процессе творчества. Изучающий произведение начинает усваивать его, т.–е. в обратном порядке по отношению к творчеству автора. Выражаясь грубо, поэт вливает в нас свои идеи и характерные особенности со стороны формы и содержания ведрами, а мы можем поглощать это ложками. Поэтому, хотя каждое художественное создание, а в том числе и поэтическое, имеет свою общедоступность, но с некоторыми и значительными ограничениями, и мы далее увидим, что полное усвоение художественного произведения, отличающегося высокими достоинствами, почти недостижимо. Наша задача в данной статье сводится к тому, чтобы указать, в каком направлении и по какому пути идет усвоение художественного произведения. Прежде всего обратимся к лирике и посмотрим, какою стороною оказывает свое воздействие на нас эта форма поэтического творчества. В размеренной лирике наше внимание прежде всего останавливается на форме, на ритме произведения. Музыкальность произведения, в особенности, если ритм по своему строению сложен в своем единообразии, производит на нас сильнейшее впечатление. В прозаических художественных произведениях тоже сильное впечатление вызывается законченностью речи и правильностью ее синтаксического построения. Затем, внимание приковывается к тому, из чего состоит речь, к слову. Это подмечено Гоголем при характеристике чтения Петрушкою и Гончаровым при характеристике Валентина в «Слугах». Обоих этих героев интересовал процесс чтения сам по себе. Не может быть, чтобы Петрушку, уже умеющего читать, интересовало само сложение букв с целью узнать слово. Вероятнее всего, что у обоих героев ее словом связывалось какое–либо эмоциональное значение. Что в слове есть эмоциональное значение, это видно из того, что для многих людей, религиозно–настроенных и не знающих славянского языка, какое–либо

«иже», «аще», «зане» вызывает сильные эмоции. Это явление подмечено Толстым в «Детстве». Коля и Володя выдумывали новые слова или старым словам придавали новое значение и упивались их бесконечным повторением. Наконец, внешняя изобразительность речи в смысле ее ономапоэтичности тоже производит сильное впечатление на читателя (см. Ономапоэтичность речи).

Для дальнейшего анализа процесса аперцепции опять обратимся к анализу того впечатления, которое производит на читателя лирическое произведение. После аперцепции ритма и эмоциональной стороны слова, лирическое произведение возбуждает в нас те эмоции, которые поэт хотел перелить в свое творение. Нередко при этом случается, при чтении произведений, напр., Тютчева, Блока, Лермонтова и др., самее содержание лирики смутно чувствуется и не понимается, но эмоциональность возбуждается. Эта лирическая настроенность, воспринимаемая от произведения, особенно сильною становится после повторного чтения того же произведения. То же самое замечается также и при рассматривании картины. Сначала мы наслаждаемся красотою формы — красок и цветов с различными их

оттенками, и затем своим содержанием картина вызывает эмоциональную настроенность. Тот же процесс повторяется и при чтении эпических произведений. Мы с глубоким чувством останавливаемся на изображении автором радостей, скорбей и страданий героя. В особенности же сильное впечатление на нас производит поэтическое изображение чувства любви.

Самое последнее, на что обращается особенно сильное внимание во время чтения художественного произведения, это развитие сюжета. Как только начинает постепенно развертываться сюжет, так он все более и более приковывает все внимание, и все другие особенности творчества остаются в стороне. Сюжет интересует читателя главным образом изображением событий, внешней стороны жизни. Чтением удовлетворяется просто любопытство. Но одновременно с этим удовлетворением любопытства читатель

62

интересуется, может быть, и бессознательно тем, чтобы сюжет был закончен, и нетерпеливые читатели очень часто прерывают чтение для того, чтобы знать, как закончилось повествование автора. Многое из указанных нами особенностей этой аперцепции воспринимается бессознательно в виде различного рода эмоциональных волнений. Чтение доставляет удовольствие, а в чем оно проявляется, часто читатель не дает отчета.

Только после прочтения произведения в целом у читателя иногда возникают и мнения, главным образом, о характере действующих лиц. У тех, которые не имеют литературной подготовки, эти мнения сводятся к примитивной оценке поступков действующих лиц. Эта оценка, несмотря на всю ее наивность, является уже началом критики. Более глубокое понимание художественного произведения совершается совместно о изучением современных и предшествующих произведений. Мы не будем здесь говорить о тех исканиях, которые приводили к неправильному пониманию художественного произведения, и о тех разнообразных требованиях, которые предъявлялись к нему: от писателя требовалось правдивое изображение действительности, разрешение тех или других моральных заданий, принадлежность к той или другой партии. Произведение оценивалось поэтому с субъективной точки зрения самого критика. Одного только не было — эстетического подхода, основывающегося на изучении поэтического произведения, как произведения искусства. Потебня и Веселовский, наконец, указали выход из этого тупика: первый делает подход к статическому изучению поэтического произведения, а второй останавливает свое внимание на динамике форм произведения, на постепенном историческом развитии их.

И в результате исследований этих ученых и их продолжателей оказывается, что тот путь восприятия художественного произведения, которым идет бессознательно средний читатель, должен быть признан единственно верым, только должен быть углублен метод изучения произведения, и в зависимости от его углубления

63

должны быть расширены и самые рамки. Итак, художественное произведение изучается прежде всего со стороны особенностей поэтического языка, потому

что язык является ключем для понимания всех тех мыслей, которые скрыты под его оболочкою. Внимательное изучение особенностей языка вскрывает самую сущность творчества и дает объективные средства к пониманию произведения. Стоит только вдуматься в гиперболичность казацких шаровар шириною с Черное море для того, чтобы сделать вывод о гиперболическом изображении жизни Гоголем. Изучение поэтического языка, иначе стилистический метод восприятия произведения, позволяет глубже взглянуть в основные мотивы творчества того или другого писателя. Первый диалог Шуйского и Воротынского в «Борисе Годунове» указывает нам замысл поэта. В словах Воротынского «Наряжены мы город ведать» и «чем кончится тревога» скрывается ключ к драме, и с этим ключем мы можем постепенно проникать в лабиринты творчества и уразуметь основной мотив его. В монологе Бориса «Обнажена душа моя пред вами» слово — «обнажена» служит отправным пунктом для изучения душевных волнений Бориса. Во многих случаях могут быть трудности и ошибки в пользовании этим единственно надежным методом изучения произведения со стороны его содержания и формы, но эти препятствия преодолеваются при помощи сравнительного изучения всех произведений автора в хронологическом порядке. Сравнительное изучение произведений на фоне предшествующей и современной литературы помогает уразумевать глубочайший смысл, скрытый под часто противоречивыми тропами. Тропы имеют свою историю: простейшие, заимствованные одним поэтом у другого, в дальнейшем развитии все более и более осложняются. Таковы, напр., тропы Блока (см. Тропы).

Изучение сюжета произведения, характеров действующих лиц и самой формы произведений представляет трудностей еще более, чем изучение языка. Сюжет изучается

со стороны единства и законченности. Для уяснения единства в строении произведения обращают внимание на вскрытие главной мысли, центральной для всего произведения.

Прием этот заимствован и перенесен от изучения научных произведений. Художественное произведение отличается от научного вызовом и возбуждением эмоций. Одно и то же произведение может вызвать самые разнообразные эмоции. Возьмем для примера «Три пальмы» Лермонтова и попытаемся найти главную мысль или идею произведения. Окажется, что этих идей будет несколько, в зависимости от возбужденных эмоций. Одна идея: ропот на бога наказан; другая — человек но ценит красот природы; третья — необходимость вынуждает человека быть жестоким по отношению к природе; четвертая — .скорбь поэта по поводу осквернения природы. Нельзя сказать, чтобы это стремление отыскивать идею произведения было незаконным. Оно находит для себя оправдание, как искание руководящей нити для раскрытия смысла, но эта главная мысль всегда будет субъективною. В зависимости от основного воззрения получается неодинаковая оценка произведения различными критиками и в различное время. Произведение т. о. получает многозначность смысла, и чем гениальнее произведение, тем оно более

многозначно. Произведения Гомера, Шекспира, Достоевского, Толстого и многих других классических авторов будут всегда великими ценностями, потому что каждое время будет видеть в них свой смысл.

Многозначность произведения зависит не только от того, что в нем можно открывать несколько идей, но еще, главным образом, и от того, что в строении произведения скрывается множество признаков, не успевших развернуться. Только что созданное произведение можно сравнивать но с цветком, а с его завязью. Как в завязи скрыты до поры до времени вес особенности цветка, так и в художественном произведении в потенции скрыты все идеи и красоты. Недаром Шекспира очень долго не понимали, Баратынским начинают

65

интересоваться только теперь, а Одоевский еще ждет своего времени. Всякое гениальное произведение углубляется со стороны его смысла в зависимости от общего прогресса и осложнения самой жизни. На Чацкого одними глазами смотрели в его время, другими смотрят в наше время, потому что после Чацкого появились в литературе более сложные типы, напр., доктор Стокман у Ибсена в его комедии «Враг народа». Таким образом, смысл одного произведения уясняется в зависимости от другого, третьего и т. д.

Каждое художественное произведение должно иметь единый сюжет, потому что единство есть основной закон всякого творчества. Но так как сюжет появляется в результате интуитивного творчества, то связывать одни части сюжета с другими можно только в том случае, когда воспринимающий произведение переживает те же интуиции, что и сам автор, но это невозможно. Поэтому всегда допустимы споры в решении вопроса. Сюжет очень часто сравнивают с организмом. Но это сравнение ложно. Природа в своих созданиях совершеннее человека. Там единство проводится систематически. Интуиция человека часто бывает ошибочною. Гениальным произведением является «Война и мир» Толстого. Это «Илиада» и «Одиссея» русского народа, но единство сюжета здесь отыскать очень трудно. Многие части произведения являются просто вкрапленными. От того, что части сюжета являются результатом интуитивного творчества, содержание произведения часто забывается, между тем произведения ложноклассиков, части сюжета у которых объединяются путем рассудочной деятельности, долее хранятся в памяти.

Теперь относительно законченности сюжета. Многие произведения, главным образом, современных авторов — Чехова, Ибсена, Короленко, а из прежних Островского, но имеют той законченности, которая характерна, напр., для произведений Шекспира, Пушкина, Тургенева и др. Эта незаконченность сюжета в смысле развязки действий объясняется тем, что различные поэты преследуют различные

66

цели с одной стороны, а с другой — тем, что и самые явления жизни никогда не бывают законченными. В последнем случае поэты художественную правду стремятся согласовать с реальною действительностью. Незаконченность сюжетов авторы стараются восполнить законченностью характеров. Типичным писателем в этом отношении является Островский. Из всего

сказанного об аперцепции художественного произведения мы должны сделать тот вывод, что художественные произведения по своему содержанию многозначны, и что субъективный подход к ним оправдывается природою произведения, и что самая оценка произведения в значительной мере основывается на интуиции.

Ив. Лысков.

АПОКРИФЫ. Слово *апокриф* значит скрытый или тайный (от греческого глагола ἀποχρόπτω — скрывать, прятать), и первоначально его применяли к книгам, которые намеренно скрывались от широких народных масс, как содержащие таинственное, высокое, не для всех доступное учение. Но уже в первые века христианства с этим словом стали соединять другой смысл, противоположный первоначальному: это — книга сомнительная, подложная и следовательно вредная для верующих. Такое изменение значения слова зависело главным образом от того, что тайными книгами широко пользовались еретики, особенно гностики, с которыми церковь упорно боролась в течение двух первых веков нашей эры. В результате этой борьбы было выработано основное содержание христианского учения, и вместе с тем был установлен *канон,* т.–е. список книг, которые давали опору этому учению; а тайные книги еретиков, как подтверждавшие иное понимание и толкование христианства, были отвергнуты и запрещены. И позднее церковь неоднократно подвергала осуждению произведения, которые были несогласны с ее взглядами или противоречили в каком–нибудь отношении книгам, занесенным в канон. Все эти запрещенные писания (и древнего, и более нового происхождения) обозначались одним

и тем же словом «апокрифы» Свое содержание апокрифы черпали из того же источника, что и канонические книги, т,–о. из устны преданий и легенд о священны для христиан лицах и событиях только в апокрифах этот легенда! но — поэтический материал был представлен ярче и обильнее, — что еще более увеличивало отрицательно! отношение к ним церкви. Самое за прощение той или иной книги выражалось в каком–либо формальном акте со стороны представителей церкви, причем отвергнутая книга попадала в списки апокрифов, так называемые *индексы.* Древнейший из них находится в «Постановлениях апостольских» (нач. V в.), где в 16–ой главе VI–ой книги перечислены семь ветхозаветных апокрифов, связанных с именами Моисея, Еноха, Адама, Исайи, Давида, Илии и трех патриархов. Последующие греческие индексы значительно увеличили этот перечень, включив в свой состав ряд новых апокрифов, преимущественно новозаветных; из них наиболее известны: индекс Анастасия Синаита (VI или VII в.), связываемый также с именем Иоанна Богослова, Синопсис Афанасия, Стихометрия Никифора (нач. IX в.) и Тактихон Никона Черногорца (2–ая полов. XI в.). Все эти индексы определяют более или менее точно состав древнехристианской апокрифической литературы, перечисляя памятники, которые в разное время и в разных местах христианского мира запрещались церковью, как ложные. Эта богатая апокрифическая литература очень рано стала достоянием южных славян: большинство относящихся сюда переводов падает на начальную эпоху

славянской письменности (X–XI в.). В деле развития этой литературы и распространения ее в народе большое значение имело *богомильство* — дуалистическая ересь, возникшая в Болгарии не позднее X в. и скоро распространившаяся далеко за ее пределы — на Востоке и на Западе. Эта ересь носила в общем демократический характер и ставила своей задачей обращаться к народу, притом не с отвлеченными истинами и догматическими положениями, а с понятными для него религиозно–поэтическими образами,

68

для чего наиболее пригодными оказались именно апокрифы, как основанные на благочестивой легенде и проникнутые элементами народно–поэтического творчества. Однако богомилы, вообще говоря, но создавали своей легенды, а только перерабатывали более или менее значительно старый легендарно–апокрифический материал, своеобразно комбинируя традиционные мотивы, придавая заимствованным образам другой смысл, вкладывая в готовую схему новое содержание. Такого рода работа ясно показывает, что следы богомильства следует отыскивать в связанных со славянской почвой новых редакциях и переделках старых апокрифов, иногда даже в отдельных вставках, сделанных в том или другом памятнике. Широко распространившись, благодаря богомилам, на славянском юге, легендарно–апокрифическая литература перешла и к нам — в русскую письменность, в общем потоке произведений болгарской литературы (переводной и оригинальной), который хлынул на Русь вместе с христианством, след. в самом начале нашей письменности. При этом богомильские тенденции отдельных памятников, невидимому, ускользали от русского читателя: в апокрифе его интересовала фабула, ход рассказа, а не богомильские особенности вложенного в эту фабулу содержания, без специфического истолкования часто совсем незаметные. Апокрифические памятники переходили в русскую письменность в готовых южно–славянских переводах с греческого, и лишь по отношению к очень немногим можно допускать русский перевод. Южно–славянские апокрифические тексты приносились на Русь главным образом представителями духовенства, которое часто не разбиралось в запрещениях индекса, а также паломниками, которых эта литература должна была особенно интересовать, как связанная с посещаемыми ими местами и святынями. Паломники из книжных людей приносили цельные памятники апокрифического характера, или же помещали отдельные легенды из них в своих «хождениях», при чем они пользовались и устными рассказами, которые слышали во

69

время странствований по Палестине и другим святым местам. Не книжные же паломники, возвратившись из Константинополя, Афона или Иерусалима, устно разносили слышанные ими там легенды. Известную роль в распространении апокрифической легенды сыграло и церковное искусство, которое издавна пользовалось легендарным материалом: на иконах, на стенах церквей и монастырей, на миниатюрах рукописей русские люди видели как раз те образы, о которых говорил им письменный памятник или устный рассказ. В

результате, распространяемая разными путями апокрифическая легенда стала у нас достоянием народных масс и оказала значительное влияние на устное творчество: сюжеты, образы и мотивы этой легенды получили своеобразную переработку в духовном стихе и легенде–сказке, а также заметно отразились в нашем *былевом* эпосе.

С. Шувалов.

АПОЛЛОНОВСКОЕ, АПОЛЛОН — первоначально греческое, затем и римское божество. Он — покровитель искусств, особенно музыки, поэзии, больше всего лирики того ее вида, который вследствие сложности своих размеров приближается к музыке, а в древности и был расчитан на музыкальное исполнение.

Со времени Ницше, немецкого философа конца XIX века, получили особенное распространение в литературе установленные им понятия: начало Аполлоновское и Дионисовское. Последнее, как начало страсти, стихии, воли, беспредельного хаоса, неоформленного мира бессознательного, противопоставляется Аполлоновскому началу формы, меры, вступающему в свои права, когда успокаиваются страсти, стихает волнение крови, когда выступает личное сознание и смутные чаяния мира бессознательного стремятся облечься в ясные и четкие образы.

А. Л.

АПОЛОГ — род литературного произведения, имеющего целью нравственное поучение, выраженное в форме сцен из животной жизни.

А. сроден животному эпосу. Разница между апологом и произведениями животного эпоса в том, что

первый всегда имеет аллегорическое значение, и что за выступающими в нем животными скрываются люди, между том, как в животном эпосе первоначально человек изображал нравы, обычаи и характер животных, не стремясь ни к какой нравоучительной цели. Апологических произведений много на Востоке и Западе, но в особенности их любят на Востоке. Одним из получивших широкое распространение апологических сборников был санскритский «Панчатантра» в арабской переделке «Калила и Димна», распространившийся в Европе и породивший много апологических произведений на разных европейских языках. Одним из самых известных русских апологических сборников является переделка «Калилы и Димны» под заглавием «Стефанит и Ихнилат».

А. Л.

АПОЛОГИЯ — обычно означала особый род христианской богословской литературы, именно произведения, написанные с целью доказать ложь взводимых обвинений и дать защиту правоты в каком–нибудь вопросе. Так, апологии писались во время борьбы язычества с христианством, чтобы оправдать новую религию в глазах возбужденного против нее населения или преследований римских правителей и чиновников (опирающихся, напр., на противогосударственный характер христианских проповедей). Апологии

направлялись и в сторону иудеев, видевших в христианстве преступную ересь и отступление от древней религии. Обращались апологии и против языческих мыслителей, выступавших с теоретическим обличением христианства. К апологии относится трактат Кирилла Александрийского, написанный в ответ на сочинение византийского императора Юлиана Отступника «Против Галилеян». Самые знаменитые христианские апологии принадлежат Тертуллиану (на рубеже II и III в.). Трактат Августина «О граде Божием» есть также апология, защищающая и оправдывающая христианское единобожие против многобожия язычества. В дальнейшем также каждый раз, как христианство подвергалось критике

с какой–либо стороны, оно отвечало апологиями, например, обращенными против рационалистов, материалистов, также буддистов и течений религиозной мысли, признаваемых за еретические. Так, православие и католичество создают апологию, споря друг с другом, и оба отстаивают себя от критики и разоблачений со стороны протестанского (лютеровского) вероучения.

В нашей литературе блестящим апологетом христианства является Вл. Соловьев.

Апология может не иметь специально–богословского значения. Тогда апология означает, вообще, сочинение, возражающее на обвинение и доказывающее истинное, но мнению автора, положение какого–нибудь дела или вопроса.

Гениальна «Апология Сократа» Платона, представляющая созданную Платоном под впечатлением казни своего учителя речь последнего перед судом, доказывающую лживость взводимых на него обвинений.

И. Э.

АПОСИОПЕЗА — см. фигура.

АРСИС (греч.) = повышение, тесис (греч.) = понижение в метрическом стихе (первоначально арсис имел обратное значение и отмечался при чтении поднятием руки). В русском стихе условимся называть арсисом места ритмического повышения в стихе. В отдельной стопо арсисом можно назвать ударную часть стопы, тесисом — неударную. Таким образом, можно принять, что существуют в русском стихе стопы, состоящие из одних тесисов (пиррахий (дибрахий), трибрахий), являющиеся или составными частями некоторых метров, или ипостасами их.

И. Р.

АРТИКУЛЯЦИЯ (лат.). Работа органов речи, нужная для произнесения известного звука.

Н. Д.

АРХАИЗМ — старинное слово или устарелый оборот речи. Архаизмы мы находим живьем в документах и памятниках слова, составленных в любое сколько–нибудь отдаленное от нас время. В поэтической

речи архаизмы вводятся нередко с двоякою целью. Во–первых, для выявления и усиления колорита времени, если действие поэтического произведения происходит в более или менее отдаленном прошлом, когда в речи жили понятия, выражения и термины, отошедшие и забытые. Таковы архаизмы, которые мы находим в разнообразных исторических повестях, романах и поэмах — скажем, в драме «Борис Годунов» Пушкина, романах его же «Арап Петра Великого» или «Капитанская дочка». Употребление архаизмов в этого рода произведениях оправдано, как один из приемов стиля, поскольку оно не режет слуха, оставляя впечатление живой речи и живого образа речи, мысли и действия людей данной эпохи. Живой *архаический* стиль памятников отдаленного времени приходится отличать от намеренного *архаистического* стиля. Последний применяется с целью намеренно написать произведение, как бы говорящее от лица живого человека данной эпохи. Великолепен умеренно–архаистический, напр., язык Гринева в «Капитанской дочке», гениально близкий и языку, и манере подлинных мемуаров эпохи. Таков же архаистический язык Островского в его «Комике XVII века» и хрониках шутках–грамотах Горбунова, у гр. Алексея Толстого в его трилогии, в анекдотах Кузьмы Пруткова и т. д. Из новейших авторов архаистических стилизаций можно назвать Бориса Садовского, удачно воспроизводившего 20–е и 30–е года XIX в., и Мережковского с его «Павлом» и «Александром I». У Вячеслава Иванова во многих его произведениях находим также намеренную архаизацию речи, вплоть до приближения к классическому «высокому штилю» поэтов XVIII в. и до анти–поэтической неудобопонятности. Удачно архаистичны и стилизации Ауслендера. Намеренно архаистически Ф. Соллогуб переводит в стиле русского XVII—XVIII в. «Contes drolatigues» Бальзака, также намеренно написанные, ради эффектов комичного, старо–французскою речью. Противоположностью между архаичною речью и новыми понятиями и новым содержанием жизни или противоположностью между архаичною торжественно звучащею речью и вульгарностью

и пошлостью содержания вообще нередко пользуются для эффектов чисто комических в пародиях. Таков старинный герое–комический эпос, как «Война мышей и лягушек», «Энеида на изнанку», «Елисей» или «Раздраженный Вакх» (Майкова) или употребление архаического стиля «Слова о полку Игореве», в пародии Амфитеатрова о политической жизни в России в 1900–х годах, или применение архаичных языка и формы в балладе Жуковского о Смальгольмском бароне, в сатирическом стихотворении тридцатых годов, направленном против журналиста Сенковского и т. д., и т. п. Иной характер носят архаизмы в тех случаях, когда ими пользуются специально для того, чтобы придать течению речи намеренно тяжеловатый и торжественный характер. Это употребление архаизмов лежало в основе ломоносовской теории трех «штилей» — высокого, среднего и подлого. Согласно ей, в речь вводились старинные русские и особенно церковно–славянские речения и обороты не только в ораторские духовные «слова», но и во всякую речь, относимую к условным «высоким» предметам, — царская и всякая власть, отвлеченные умозрения о Боге и душе человеческой и т. д. — Архаизмы обычно

противополагаются неологизмам (см.), и злоупотребление томи и другими одинаково говорит о недостаточном художественном вкусе и развитии злоупотребляющих.

В. Чешихин.

АРХИЛОХОВА СТРОФА — древне–классическая строфа. Различаются четыре вида Архилоховой строфы.

I вид. Строфа имеет четыре стиха, из которых первый и третий — гекзаметры; второй и четвертый представляют собой особый вид стиха (архилохов стих малый).

Схема:

1.– U U – U U – U U – U U – U U – U

2.– U U – U U –

3.– U U – U U – U U – U U – U U – U

4.– U U – U U –

II вид (ямбэлег). Строфа имеет два стиха, из которых первый — гекзаметр, второй — ямбэлег.

1.– U U – U U – U U – U U – U U – U

2. U – U – U – U – II – UU – UU –

III вид (элегиямб). Строфа имеет два стиха, из которых первый — сонарет, второй — элегиямб.

1. U – U – U – U – U – U –

2.– UU – UU – II U – U – U – U –

IV вид (большой). Строфа имеет четыре стиха, из которых первый и третий, так называемый большой архилохов стих; второй и четвертый — ямбический триметр.

1.– UU – UU – II UU – UU II – U – U – U

2. U – U – U II – U – U – U

3. – U U – U U – II U U – U U II – U – U – U

4. U – U – U II – U – U – U

Большое количество примеров архилоховой строфы можно найти у Горация.

И. Р.

АРХИТЕКТОНИКА (в литературе) — общее построение произведения. Понятие архитектоники близко к понятию композиции в литературе (см. «композиция»), но различие между этими понятиями легко устанавливается в связи с тем характером, который они соответственно имеют в архитектуре и в живописи, т.–е. в искусствах, откуда эти понятия условно перенесены в литературу. Под композицей в живописи (а отсюда с необходимыми модификациями и в литературе) понимается распределение фигур, выбор положения, «драпировок» и т. п.; вообще «композиционное» изучение произведения сводится к изучению отдельных его деталей для установления по ним характера целого и обратно.

Эти детали сами по себе в архитектонике не имеют такого значения. Перенесенное в литературу из архитектуры, которая по самому своему существу требует строжайшего внимания, прежде всего, к *соотношению* частей (даже безотносительно к их внутреннему

значению), — ибо в противном случае построение окажется зыбким, — понятие «архитектоники» и в литературе сохраняет это значение. Явственнее всего архитектоника литературного произведения проявляется в его сюжете к фабуле (см. сюжет). Прочность повествовательной ткани произведения–сюжета — и ясность выписываемого на ней узора–фабулы — свидетельствуют об архитектонической «слаженности» произведения. Так, несмотря на кажущуюся «громоздкость», лучшие творения Достоевского со стороны архитектоники безупречны. Многочисленные персонажи его романов «установлены» так крепко, фабула выписана так остро, что отдельные моменты оказываются прочно соединенными и взаимно необходимыми. Одним из внешних проявлений архитектоники произведения можно считать разбивку произведения на главы, действия и т. п. Архитектоническая связь между главами обычно устанавливается тем, что новая глава вводит какой–нибудь новый член сюжетной установки или вплетает какую–нибудь новую петлю в фабулаторный узор. Но порой разбивка на главы произведения обнаруживает свой архитектонический смысл иным путем. Так, например, «Сорочинская ярмарка» Гоголя состоит из 13 (тринадцати) глав; несомненно, конечно, что прочность их соподчинения и архитектоника произведения в целом наравне с другими моментами объясняется значением 13, как «чортова числа», т.–е. обусловлено *общей установкой* произведения на вмешательстве мнимого чорта.

Я. Зунделович.

АСИНДЕТОН — см. фигура.

АССИМИЛЯЦИЯ (лат. «уподобление»). По отношению к звукам речи — уподобление одних звуков другим, соседним или близким к ним в речи, состоящее в изменении артикуляции одних звуков применительно к другим. А. вызывается тем, что представление следующего звука получается прежде, чем произнесен предыдущий звук или, наоборот, представление 1–го звука не прекращается к началу произнесения 2–го; в обоих случаях сокращается

мускульная работа, потребная для произнесения разнородных звуков. А. бывает *регрессивная* если изменению подвергается 1–й из двух соседних или близко следующих один за другим звуков, и *прогрессивная,* если изменению подвергается 2–й из них, а также *полная,* если изменившийся звук стал тождествен с тем, под влиянием которого произошла А., и *неполная,* если он только приближается к последнему. Полная регрессивная А. является, напр., в таких случаях, как 1. областное русское изменение *бм, дн* в *мм, нн:* о*м*ман, бе*н*ный; 2. ассимилятивное аканье в некоторых средневеликорусских говорах с изменением безударного *е* в *а* (я) перед слогом с ударяемым *а* при отсутствии такого изменения перед слогом с другими гласными: вялят, но в*е*леть. Из случаев неполной (частью полной) регрессивной А. отметим: 1. изменение звонких в глухие перед глухими и наоборот: но*ж*ка произн. но*ш*ка), про*с*ба (произн. про*з*ба); 2. изменение твердых согласных в мягкие и наоборот: *с*нять (*с* мягко, но раньше было твердым), любе*з*ный (*з* твердо; раньше было мягким); 3. смягчение согласных перед мягкими гласными *э, и:* день, и*д*и (раньше согласные в этом положении но были мягки); 4. изменение *и* в *ы* после твердых согласных: в *и*збу (произн. в *ы*збу) и др. *Прогрессивная* А. реже. Сюда относится, напр., великорусское диалектическое изменение *к* твердого в *к* мягкое после *й* и мягких согласных: хозяйкя, гуськём и др., ср. нек. mich, где ch мягче, чем в doch.

Н. Дурново.

АСПИРАТЫ (латин. aspirare «придыхать»). То же, что придыхательные согласные.

АССОНАНС — повторение одинаковых гласных. Ассонанс преследует те же цели, что и аллитерация (см. это слово), и является подобно последней, часто при том сочетаясь с ней, могучим средством выразительности поэтического языка. Примером замечательного употребления ассонанса служит следующий, отмеченный Вячеславом Ивановым, в ряду других отрывков из «Цыган» Пушкина — отрывок:

77

Ах, быстро молодость моя
Звездой падучею мелькнула.
Но ты, пора любви минула
Еще быстрее; только год
Меня любила Мариула, —
Однажды, близ Кагульских вод
Мы чуждый табор повстречали
и т. д.

Во всем этом отрывке звучит «у», придавая стиху унылую напевность.
Но гармонизацией, конечно, не исчерпывается значение ассонанса. Умелое расположение ассонансов, подобно аллитерации, выдвигает и объединяет отдельные слова или их группы. И с этой стороны ассонанс еще более, чем аллитерация, может усилить смысловое или чисто звучальное значение слова. С другой стороны ассонанс становится порой важным ритмическим моментом (см. ритм). Так, в силлабическом стихосложении (см.

стихосложение), где число гласных имеет основное значение, ассонансы подчеркивают ритм, закрепляя его рисунок.

При характеристике ассонансов следует принимать во внимание различную долготу разных гласных, от которых ассонансы получают своеобразную окраску. Надо, однако, иметь в виду, что чисто эмоциональное воздействие известного звука не является чем–то постоянно присущим ему, а зависит от его окружения. Так, ассонанс на «у» не всегда будет иметь унылую напевность, как в приведенном примере из «Цыган».

Встречаясь в краесозвучии, ассонанс представляет разновидность приблизительной рифмы, например, сочетания: «поезд» и «пояс» или (вместе с аллитерацией) «синими» и «имени» — в этом примере ассонирует «и», аллитерируют «н» и «м». Такого рода приблизительные созвучия весьма распространены в современной поэзии и вытесняют точную рифму. Этот процесс внешне ознаменовывает ту настроенность, которая царит в разорванной душе современных поэтов и которая мешает им пользоваться таким средством полной гармонизации стиха, как рифма.

Я. Зунделович.

АТОНИЧЕСКИЕ СЛОВА Атоническими называются (В. Брюсов «Наука

о стихе») такие односложные, а порой и двухсложные слова в стихе, которые, примыкая к последующему или предыдущему слову, теряют свое ударение. Напр., в стихе Лермонтова:

«Но для чего живу, страдая...»

атоническими являются слова — «но» и «для». Порой слова, которые в одном стихотворении (или вообще) являются атоническими, в другом, соответственно замыслу его, — звучат особенно сильно. Таково, напр., звучание «не» в Лермонтовском «Я, матерь божия, ныне с молитвою». По своей внутренней композиции это стихотворение интересно тем, что построено оно на «затушеванной» контрастности. В начале стихотворения поэт, обращаясь к матери божией, говорит, что он просит не за себя, а за «деву невинную»; конкретизируя, однако, в дальнейшем просьбу за деву, он с несомненностью обнаруживает, что все просимое для девы есть просьба лишь для себя. В связи с этим и бросается в глаза значение «не» в следующей просьбе «за деву».

«Я, матерь божия, ныне с молитвою
Пред твоим образом, ярким сиянием,
Не о спасении, не перед битвою,
Не с благодарностью иль покаянием,
Не за свою молю душу пустынную...».

Для создания необходимой по замыслу стихотворения контрастности, «не» выдвинуто здесь постановкой его в качестве первого ударного слога стопы, и к тому же еще в двух случаях первой стопы — такого длительного метра, как дактиль.

Я. Зунделович.

АТТРАКЦИЯ — (Attractio — притягивание) — это оборот, грамматически выражающийся в отсутствии синтаксической связи между двумя членами предложения. Примеры аттракции: «убит ногами слонами», «обносили чашей зеленым вином» вместо — убит ногами слонов, обносили чашей зеленого вина. Аттракция восходит к эпохе господства в языке паратактического строя. Существенная особенность этого строя состояла в том, что подлежащее не допускало при себе развития никаких других членов, кроме приложения и аттрибутивного

79

прилагательного в нечленной форме; приименный родительный падеж в старославянском и старорусском языках был невозможен. Нельзя было сказать церковь Спаса, а церковь Спас. Сказуемое могло развивать в себе только дополнения в одном падеже; нельзя было сказать — видели меня идущим, — а видеста мя идуща и т. д.

Это отсутствие синтаксической перспективы можно сравнить с таким же отсутствием перспективы в древне–русской живописи. При дальнейшем развитии языка и гипотактическом направлении, противоположном паратактическому, аттракция удержалась в эпитетах. Определяемое слово могло принимать формы разных падежей, а сложный эпитет продолжал оставаться в именительном. В современном языке аттракция ослабляется при посредстве предлогов: у меня в квартире (в моей квартире) и т. д.

Ив. Лысков.

АТТРИБУТ (латинск.; от глаг. attribuo «приписываю»). Граммат. термин. То же, что определение.

АТТРИБУТИВНЫЙ. Употребляющийся, как аттрибут (см.), напр. А. согласование прилагательных (добрый человек, белая бумага, на синем небе), в отличие от предикативного (погода хорошая, брат болен, лебеди белы), или А. формы прилагательных, т.–е. полные (белый, добрая, злое, больные) в отличие от предикативных, т.–е. кратких (бел, добра, больны).

Н. Д.

АФОРИЗМ — изречение в сжатой форме, выражающее какую–нибудь мысль. Афористическая манера писания и речи означает сжатый, отрывистый способ выражения. Когда–то славились своим афоризмами «Разговор Соломона с Морольфом» на Западе и «Моление Даниила Заточника» у нас. В новое время замечательны своими афоризмами Ларошфуко, Шопенгауэр, Гете. В новейшее время крупнейшим мастером афоризма был Ницше. Среди наших писателей–художников многие отличались большим даром афоризмов. Так, в изобилии А. рассыпаны в пьесе

80

«Горе от ума» Грибоедова. Из лирических поэтов А. б. м. особенно характерны для речи Баратынского, выделяющейся, вообще, необычайной сжатостью и силой. Например, «Предрассудок! Он обломок давней правды»; «Альбом походит на кладбище — для всех открытое жилище. Он также множеством имен самолюбиво испещрен»; «Как Магдалина плачешь ты, и как

русалка ты хохочешь». Превосходны и своеобразны афоризмы Жуковского: «Жизнь и поэзия — одно»; «Для сердца прошедшее вечно»; «Все в жизни к великому средство»; «Не говори с тоской: их нет, но с благодарностию: были»; «Былое сбудется опять»; «И лишь молчание понятно говорит». У других наших поэтов также встречается не мало афоризмов, напр., у Тютчева: «Мысль изреченная есть ложь»; «Вечная жизнь кругом объята снами». Популярны афоризмы Пушкина: «Любви все возрасты покорны»; «Привычка свыше нам дана, замена счастию она» и мн. др.

Из наших беллетристов блестящие и глубокие А. дали, напр., Достоевский,

81

Тургенев, Чехов. Многие из их афоризмов часто приводятся в жизни и литературе.

Иосиф Эйгес.

АФФИКС (лат.). Часть слова, имеющая формальное значение, т.–е. вносящая то или другое частичное изменение в значение основы (см.) слова. А. делятся на *суффиксы* (см.), *префиксы* (см.) и *инфиксы* (см.). В русском яз. наиболее употребительны суффиксы, а префиксы и инфиксы встречаются чрезвычайно редко.

АФФРИКАТЫ (от лат. ad «к, при» и fricare «тереть»). Согласные звуки, представляющие слитное сочетание взрывного согласного звука с фрикативным того же места образования (т.–е. образуемого с помощью тех же органов произношения). В русском яз. к А. принадлежат звуки *ц* и *ч* и соответствующие звонкие аффрикаты, для которых в русском алфавите нет особых букв (наприм., в таких сочетаниях, как *отец* болен, *дочь* больна).

82

Б

БАЙРОНИЗМ — так именуется литературное настроение, представляющее собою один из эпизодов поэзии «мировой скорби» (см.) и ведущее свое начало от гениального английского поэта, придавшего этой поэзии высоко–оригинальный отпечаток своею необычайною личностью и выдающимся художественным творчеством. Космополитический размах этого творчества, его соответствие запросам эпохи, склонной к пессимистической оценке жизни, и громадная эстетическая ценность были причинами широкой популярности Байрона в 20–х, 30–х и 40–х годах XIX века и создали школу последователей, называемых *байронистами,* во всех европейских литературах. В отдельных случаях байронизм проявлялся в самых разнообразных формах воздействия гениального поэта на его поклонников, будь то прямое подражание, или заимствование, или общий импульс, или более или менее широкое влияние, или полубессознательная реминисценция и т. д., причем зависимость байрониста от своего образца находилась в обратном отношении с силою его таланта: чем крупное был талант, тем меньше была эта зависимость и тем более байронизм являлся лишь элементом (более или менее плодотворным) в развитии собственных творческих замыслов поэта.

Байронизм всего менее сказался на родине его родоначальника, где свойственный ему дух резкого социально–политического протеста, свободомыслия, космополитизма и пессимизма оказался мало соответствующим национальным традициям и настроению английского общества. Тем не менее, и в Англии некоторые выдающиеся писатели не избегли обаяния байроновской

83

личности и поэзии: *Карлейль* — (1795–1881) был в молодости его страстным поклонником и необыкновенно прочувствованно оплакал его трагическую смерть; *Дизраэли* (1804–1881), впоследствии лорд Биконсфильд, с большой симпатией изобразил Байрона в романе «Venetia» (1837), *Теннисон* (1809—1892) в ранней молодости благоговел перед ним и, наконец, *Рэскин* (1819—1900), поклонник «религии красоты» и социальный реформатор, живо воспринимал Байрона, как индивидуалиста, поклонника природы и ратоборца за народное благо.

Гораздо могущественнее и прочнее оказался байронизм на континенте Европы, где знакомство с поэзией Байрона и восхищение сю относятся уже к последним годам жизни поэта (1819—1824) и достигают широкого развития после его геройской смерти за свободу Греции, — смерти, доказавшей, что слово не расходилось у него с делом, и необыкновенно повысившей общественные к нему симпатии. Во Франции почти ни один представитель «романтической школы» не избег обаяния Байрона. Ему подчинился, хотя и на короткий срок, *Ламартин* (1790—1869), написавший V–ю песнь «Чайльд–Гарольда», которой, однако, он только доказал свое коренное различие, как прирожденного оптимиста, от певца мировой скорби. Пессимист *Альфред–де–Виньи* (1797—4863) нашел в Байроне родственное себе настроение, поэтическое выражение которого он умело использовал для собственных задач, но поступаясь оригинальностью своего таланта. *Виктор Гюго* (1802—1885) воспринял байронизм преимущественно с его оппозиционно–политической стороны,

84

ценя в Байроне всего более певца политической свободы, защитника угнетенных народностей и, в особенности, греков; 2–я часть «Чайльд–Гарольда» и «восточные поэмы» английского поэта вдохновили его на «Восточные стихотворения» (Les Orientales); протестующие герои его драм — Рюи Блаз, Эрнани и другие — родственны байроновским. *Стендаля* (1789—1842) привлек крайний индивидуализм байроновских героев, их культ сильной личности, избранной натуры, не знающей препон для своих кипучих страстей; таков Сорель в романе «Красное и черное» (1831). У *Альфреда де–Мюссе* (1810—1857), напротив того, не играют никакой роли ни политическо–оппозиционная сторона байронизма, ни его культ сверх–человека; ему оказались гораздо родственнее меланхолия, разочарование, недовольство собою, душевный разлад, свойственные байроновским героям; типы Мюссе обыкновенно примыкают либо к Чайльд–Гарольду, как пресытившемуся сластолюбцу, либо к Дон–Жуану с его культом эпикурейского наслаждения

жизнью, не дающего, однако, духовного удовлетворения. Простым подражателем Мюссе, обладавший самобытным лирическим талантом и прославившийся необычайной искренностью своей поэзии, конечно, никогда не был, но в юные годы (до 1835 г.) он воспринял известное воздействие со стороны английского поэта, следуя за ним и в технике «лирических отступлений», и в примеси юмора к скорбным звукам печали.

В других романских землях байронизм произвел наибольшее впечатление своей политическою стороною. *Итальянцы* чтили в Байроне энергичного борца за их политическую свободу от австрийского ига. С такой точки зрения выражали большое сочувствие английскому поэту *Сильвио Пеллико* (1782—1854), *Винченцо Монти* (1754—1826), *Мадзини* и др. Отдельные отголоски замечаются у *Леопарди,* бывшего в общем весьма самостоятельным представителем поэзии «мировой скорби» (1798—1837), *Уго Фосколо* (1778—1827), *Гуэрацци* (1804—1873) и др. В *Испании* также высоко ставились

85

освободительные тенденции Байрона, что особенно ярко выразилось у талантливого лирика и политического деятеля *Эспронседы* (1817—4893), которого можно считать наиболее законченным типом байрониста на испанской почве.

В *Германии* первым признал изумительный талант Байрона *Гете,* считавший творца «Манфреда» и «Дон–Жуана» величайшим поэтом XIX в. и изобразивший его во II–й части «Фауста» в лице гениального юноши–идеалиста Эвфориона, безвременно погибающего и горько оплакиваемого окружающими. Но будучи сам байронистом, Гете проложил дорогу поэтам «молодой Германии», из которых *Гейнрих Гейне* (1799—1857) обыкновенно считается самым талантливым представителем байронизма в немецкой литературе. Элементы байронизма замечались уже в первых стихотворениях Гейне, изданных в 1822 г., и нашли себе еще более полное развитие в «Лирическом Интермеццо». Героям своих трагедий — Альманзору и Ратклиффу — Гейне придал некоторые черты байроновских типов. Его «Германия» и «Зимняя сказка» напоминают политические сатиры Байрона. Редко у кого из поклонников Байрона встречается такое, как у Гейне, чисто байроновское соединение глубокого лиризма с наклонностью к общественно–политической сатире и остроумному юмору. В группе немецких политических лириков, шествовавших также по стезе Байрона, особенно выделяется *Георг Гервег* (1817—1875), называвший поэзию своего вдохновителя «небесною песнью» и наполнивший свои «Gedichte eґnes Lebendigen» (1841) таким же страстным пафосом свободы; рядом с ним стоят *Фрейлиграт* (1810–1876), *Гоффман фон Фаллерслебен* (1798—1874) и др. В произведениях австрийского поэта *Ленау* (1802—1850) нередко звучат такие топы «мировой скорби», которые напоминают Байрона.

Богатую жатву пожал байронизм в славянских литературах. В *Польше* крупнейшие таланты романтической эпохи были сильно затронуты его влиянием. Первым выступил *Мальчевский* (1793—1826), написавший поэму «Мария» (1825) в совершенно байроновском духе.

86

Величайший польский поэт *Мицкевич* (1798—1855) отдал обильную дань увлечению тем, кого его русский друг, Пушкин, называл «властителем дум». В «Крымских сонетах» (1825) замечаются отзвуки «восточных» поэм Байрона; в «Конраде Валленроде» (1828) герой поэмы напоминает отчасти байроновского Конрада в «Корсаре», отчасти Лару; в третьей части «Дзядов» (1832) поэт увлекается титаническим образом Манфреда и Каина. Видя Мицкевича у Байроновых ног, Боратынский, в известном стихотворении, напоминал польскому собрату об его самобытном могучем таланте; этот талант не мог не проявиться, и байронизм был лишь эпизодом в эволюции его гения. *Красинский* (1812–1859) называл Байрона «бесспорно великим поэтом», блестящим метеором, молнией, разразившей тьму, и в молодости испытал на себе его влияние, а выйдя на самостоятельную дорогу в «Небожественной Комедии» (1835) и «Иридионе» (1836), сохранил следы своего былого увлечения. Истинным байронистом по природе своей был *Словацкий* (1809—1849); ему были доступны почти все стороны многогранной поэзии автора «Чайльд–Гарольда», за исключением политического радикализма, которого польский поэт не разделял. В 1832—33 г.г. он издал шесть поэм во вкусе байроновских: «Гуго», «Змея», «Белецкий», «Араб», «Монах», «Ламбро»; байроновские отголоски слышатся и в изданных в те же годы драмах «Мария Стюарт» и «Миндовг», а также в более поздней поэме «В Швейцарии» и драме «Кордиан». Впечатление, произведенное на Словацкого «Дон–Жуаном» Байрона, отразилась на его поэтическом «Странствии на восток» и поэме «Беньевский». Байроническими симпатиями указанные польские поэты ввели родную литературу в круг обще–европейского литературного движения.

Такое же крупное значение имел байронизм и в *России,* где первое знакомство с поэзией Байрона относится к 1819 году, когда ею заинтересовался кружок кн. П. А. Вяземского (1792—1878) и В. А. Жуковского (1783—1852). Начиная с этих писателей, почти

все поэты пушкинской эпохи переводили Байрона или так или иначе выражали сочувствие его поэзии. В весьма различной степени и в разнообразнейших оттенках отголоски байронизма проявляются у *В. К. Кюхельбекера* (1797—1846). *К. Н. Батюшкова* (1787—1855), *Д. В. Веневитинова* (1805—1827), *А. А. Дельвига* (1798—1831) и др. Поэт–слепец *И. И. Козлов* (1779—1840) знал многие произведения Байрона наизусть, переводил их и подражал им. *Е. А. Боратынский* (1800–1844), которого друзья называли «Гамлетом», был предрасположен к «мировой скорби»; вопли Байрона находили эхо в его сердце (стих. «Последняя смерть», 1828, навеянная «Тьмою» английского поэта), пока он не преклонился перед гением «олимпийца» Гете. Под обаянием байронизма стоял *А. И. Полежаев* (1806—1638), у которого пессимистическое настроение питалось крайними невзгодами его жизни, вследствие чего его скорбь являлась не столько «мировою», сколько личною. *А. А. Бестужев–Марлинский* (1795—1837) в многочисленных повестях выводил нередко байронические типы, доведя их до утрировки и ходульности. Наибольшее значение в истории русского байронизма выпало на долю *А. С. Пушкина* и

М. Ю. Лермонтова. Пушкин, живя в ссылке на юге России, по собственному его выражению, «с ума сходил по Байрону»; прочитав «Корсара», он «почувствовал себя поэтом». Пушкин был также в восторге от «Дон Жуана», высоко ценил «Чайльд–Гарольда» и другие произведения Байрона. Лирико–эпическими поэмами английского поэта навеяны «Кавказский Пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы» и отчасти даже «Полтава» (с эпиграфом из Байрона и ссылкой на его «Мазепу»). Своего «Онегина» сам поэт сближал с «Беппо», а еще чаще с «Дон–Жуаном»; никто, может быть, кроме Мюссе, не усвоил себе так блестяще, как Пушкин, технику байроновских лирических отступлений; в романе встречаются прямые реминисценции из «Дон–Жуана»; «Домик в Коломне» и «Граф Нулин» задуманы опять–таки под впечатлением «Беппо». У Байрона нашел Пушкин вдохновляющие примеры не только

88

реализма и лиризма, но и живописи природы и пафоса в прославлении свободы («Восстань, о, Греция, восстань», «Кинжал» и др.). Собственно же «мировая скорбь» мало была свойственна жизнерадостной и уравновешенной природе русского поэта, почему байронизм и был лишь мимолетным эпизодом в эволюции его гениального творчества. Гораздо глубже затронул байронизм Лермонтова, который, можно сказать, родился «мировым скорбником»; его мятежная и меланхолическая душа, гордо замкнутая в своем «я», была сродни Байрону и его излюбленным героям с Манфредом во главе: «у нас одна душа, одни и те же муки», — писал он еще в ранней юности. Байроновские мотивы он перерабатывает совершенно самостоятельно, опираясь на личные переживания и запросы русской современности; не даром же он называл себя «не Байроном, а другим, неведомым избранником... *с русскою душой».* Об этом свидетельствуют и лирика нашего поэта, и его поэмы («Мцыри», «Демон», «Измаил–бей»), и «Герой нашего времени». Байронизм у него сочетался с руссоизмом, который действовал и непосредственно, и через Байрона, бывшего большим поклонником Руссо. В Печорине Лермонтов создал один из самых замечательных вариантов байроновского «скорбника»; но на русской почве этот тип вообще значительно измельчал и перестал быть борцом за идеалы общественной и политической свободы в силу специфических условий русской культуры. Пушкин развенчивает Алеко за его «гордыню» и «своеволие», Лермонтов в предисловии заявляет, что Печорин — предостерегающий образ, составленный из пороков того времени.

БИБЛИОГРАФИЯ. *Алексей Веселовский.* Школа Байрона («Вест. Евр.», 1904 № 4) и «Этюды о байронизме» (там же, 1905, №№ 1, 4 и 11); перепечатаны в «Этюдах и характеристиках», 3–е издание. М. 1907. *Его же.* «Западное влияние в новой русской литературе». 2–е изд. М. 1896. *Н. Стороженко.* Влияние Байрона на европейскую литературу («Из области литературы», М. 1902). — *Estkve.* Byron et le romantisme trancais. P. 1907. *Clark.* Byron

89

und die romantische Poesie in Frankreich. Lejpzig 1901. *Muoni.* La Fama del Byron in Italia, 1903. *Simhart.* Lord Byron's Einfluss auf die italienische Literalur. *Ochsbein.* Die Aufnahme Lord Byron's in Deutschland und sein Einfluss auf den

jungen Heine 1905. *Melchior.* Heinís Verh„ltniss zu Lord Byron. M•nchen, 1903. *Zdziechowski.* Byron c jego wiek, Краков, 2 тома, 1894—1897, *Дашкевич.* Отголоски увлечения Байроном в поэзии Пушкина (Киевский сборник «Памяти Пушкина», 1894). *Спасович.* Байронизм Пушкина и Лермонтова («Сочинения», т. I). Его же. «О байронизме у Мицкевича, Пушкина и Лермонтова» (Там же. т. II). *М. Розанов.* Байронические мотивы в творчестве Лермонтова («Венок Лермонтову», М. 1914). Его же. Очерк истории английской литературы XIX в. I. Эпоха Байрона. М. 1922.

Академик *М. Розанов.*

БАКХИЙ — стопа противоположная антибакхию (см. это слово) и состоящая из первого неударного и двух последующих ударных слогов. Бакхий, который в русском языке, подобно антибакхию, может образоваться лишь из двух слов, является одной из ипостас анапеста (см. «Науку о стихе» Брюсова).

Пример:

Стану слушать те детские грезы,
Для которых все — блеск впереди.
(Фет).

Бакхий здесь — «слу*шать те дет*ские» и «кото*рых все — блеск*».

Я. З.

БАЛЛАДА — в средние века у романских народов первоначально обозначала песню, исполнявшуюся обычно женщиной, с хоровым и хороводным сопровождением. (Провансальская balada, итальянская ballata, французская ballade происходят от народно–лат. ballare — плясать). Установить жанровые отличия баллады в этой ее форме от других плясовых песен (напр., прованс. dansa) можно только предположительно. Постоянными темами ее были любовь, весна, ревнивец–муж и т. п. В средневековой Италии мы встречаем балладу у Данте (напр., в «Новой Жизни»), у Петрарки и др., как лирические стихотворение, уже не связанное

с танцем, но не отлившееся в какую–нибудь строго фиксированную форму. Каноническая литературная форма баллады устанавливается постепенно к концу средних веков в Северной Франции. Она представляет собой лирическое стихотворение в три строфы, обычно по восьми или десяти восьмисложных или десятисложных стихов каждая, с проведением одинаковых, трех или четырех, рифм в одной и той же последовательности из строфы в строфу. Позднее к балладе стали присоединять так наз. «посылку» envoi в четыре стиха на те же рифмы. Как строфы, так и envoi оканчиваются одинаковым стихом — припевом (**refrain**). **Eustache Deschamps Alain Chartier**, Карл Орлеанский, Христина Пизанская, **François Villon Clíment Marot** — вот те поэты, которые сделали балладу классической и излюбленной формой лирического творчества во Франции 14–го и 15–го века. В 16–м веке баллада выходит из моды. Ронсар, Дю–Беллэ, позднее Буало клеймят ее, как устарелый жанр. И только в 19–м веке Теодору де–Банвилль и Франсуа Коппэ удается возродить ее. У нас в

России опыты баллады этого типа находим у Брюсова, Гумилева, Кузмина и некоторых др. современных поэтов.

Совершенно иное значение и иную историю имеет термин баллада, каким мы его встречаем впервые в нашей поэзии у Г. П. Каменева (1772—1803) с его «Громвалом» и у Жуковского. Этот жанр баллады, как лирико–эпической строфической поэмы небольшого размера, если имеет, то лишь очень отдаленную связь с романской балладой. Его ближайшей родиной следует считать Англию и Шотландию, отчасти скандинавские страны, хотя параллели можно найти и у других европейских народов. Метрические признаки в балладе этого типа не играют значительной роли. Жанр ее устанавливается более по содержанию. Эпическая тема излагается прерывисто, эпизодически, фрагментарно, оставляя большой простор фантазии слушателей, которая работает уже окрашенная лирическим тоном баллады, чаще всего мрачным, меланхолическим. Вначале — это героические или бытовые народные

песни, часто фантастического характера, воспевающие иногда исторических лиц. Излюбленным народным героем, вокруг которого сложился целый цикл баллад, является в Англии веселый стрелок и добрый разбойник Робин Гуд. В 18–м веке появились первые записи народных английских, и шотландских баллад. Знаменитый сборник епископа Томаса Перси (**«Reliques of Ancient English Poetry»** 1765 г.) особенно повлиял на развитие интереса и вкуса к ним в обществе и на первые литературные подражания этому жанру. Роберт Берне, Вальтер Скотт, Кольридж, Соути, Кемпбель и др. ввели балладу в литературу и надолго сделали ее популярной и за пределами своей родины. С конца 18–го столетия литературная баллада такого же типа появляется и в Германии. Бюргер, Гете, Шиллер, Брентано, Уланд, Гейне и др. черпают содержание для своих баллад из средневековых преданий. Гердер, Уланд собирают народные песни балладного типа. В балладе выражается характеризующее эпоху увлечение народной стариной и ее верованиями, Но по внешнему типу баллад пишутся Шиллером и лирико–эпические стихотворения на античные темы («Поликратов Перстень», «Ивиковы Журавли» и др.). Подобным же образом зачисляет Гете в разряд своих баллад «Коринфскую невесту» и «Бога и баядеру». В подражание английским и шотландским балладам возник этот жанр в 19–м веке и во Франции в творчестве Мильвуа, Жерара де–Нерваля, Виктора Гюго (сборник **«Odes et Ballades»** и др.). С немецкой и английской балладой связана и русская балладная традиция, созданная Жуковским, писавшим и оригинальные баллады («Светлана», «Эолова арфа», «Ахилл» и др.), но, главным образом, привившим вкус к этому жанру своими переводами из Бюргера, Шиллера, Гете, Уланда, Соути, Вальтер Скотта и др. В творчестве Пушкина кроме таких его пьес, как «Песнь о вещем Олеге», «Жених», «Утопленник», цикл «Песен Западных славян» может быть отнесен по жанру к балладам. Отдельные баллады находим у Лермонтова («Воздушный корабль» из Зейдлица, «Морская

царевна»). Особенно культивировал этот жанр Алексей Толстой, называвший те из своих баллад, в которых он обрабатывал темы родной старины, былинами («Алеша Попович», «Илья Муромец», «Садко» и др.). Целые отделы своих стихотворений называли балладами Фет, Случевский, из наших современников Брюсов (**«Urbi et Orbi»**), применяя этот термин уже более свободно и распространительно. (В своих «Опытах» Брюсов, говоря о балладе, указывает только на две своих баллады, так сказать, традиционного лирико–эпического типа: «Похищение Берты» и «Прорицание»). Ряд шуточных баллад–пародий оставил Вл. Соловьев («Таинственный пономарь», «Осенняя прогулка рыцаря Ральфа» — «полубаллада» и др.).

БИБЛИОГРАФИЯ. *В. Шишмарев.* Лирика и лирики позднего средневековья. Очерки по истории поэзии Франции и Прованса. Париж. 1911; *Davidson,* **Ueber den Ursprung und die Geschichte der franz. ballade. Halle. 1900.** *Chevalier.* **Zur Poetik der Ballade. Leipzig. 1891.**

Переводы нескольких классических французских баллад Дэшана, Христины Пизанской, Алэна Шартье, Карла Орлеанского, Вильона находятся в книге Сергея *Пинуса* «Французские поэты. Характеристики и переводы». Спб., 1914. Баллады Вильона переводили Брюсов, Гумилев, Эренбург. Переводы образцов английских и шотландских народных баллад см. у Гербеля «Английские поэты в биографиях и образцах», Спб., 1875; «Баллады о Робин Гуде», под ред. Н. Гумилева, вышли в издании «Всемирной литературы». П. 1919. Переводы скандинавских баллад см. в классной библиотеке Чудинова, выпуск 25, «Древне–северные саги и песни скальдов». Спб., 1903.

М. Петровский.

БАСНЯ — небольшая сказочка нравоучительного характера, в которой действующие лица — чаще животные, а также неодушевленные предметы, но нередко и люди. В басне отличают повествование и вывод из него, т.–е. определенное положение (правило, совет, указание), присоединенное к повествованию. Этот вывод в басне прилагается обыкновенно в конце, иногда

в начале; нередко он представляет заключительное слово одного из действующих лиц в басне. Но сплошь и рядом вывод басни не выражен отдельно, а содержится в скрытом виде, как легко подразумеваемый в связи с изложенными событиями и разговорами. У нас довел басню до наибольшего художественного совершенства Крылов, величайший баснописец мира. Его басни отличаются меткостью народных поговорок, веселым и насмешливым тоном, трезвостью и практичностью общего духа. Вывод из басен Крылова, их мораль принадлежит всецело к области житейской мудрости, т.–е. направлена к поощрению навыков, полезных в жизни.

Но бывают басни и совсем иного рода, проникнутые мудростью высшего порядка: вместо житейской лукавости,—в них просветленная наивность; вместо разговорного языка — стройная литературная речь, общий тон их возвышенно–серьезный; место элементов сатиры (см. это слово) занимает лирика (см. это слово). Таковы, напр., два стихотворения Жуковского: «Солнце и Борей» и «Умирающий Лебедь». Они примыкают не к басням

Крылова, но, например, к басне Гете: «Орел и голубка», переведенной Жуковским. По форме — это настоящие басни: в первом стихотворении действуют солнце и ветер, во втором — лебедь, голубка и утка. Вывод из басен выражен в последних словах стихотворений. «Солнце и Борей» кончается словами: «Видишь, злобы самовластной милость кроткая сильней»; «Умирающий лебедь» — словами: «Кто на свете жил прекрасно, тот прекрасно и умрет». Этот род басен не получил у нас широкого распространения, но его общая значительность, а также его доступность и близость к внутреннему миру детей не подлежит сомнению.

Басня по той роли, какую имеют в ней животные, восходит к сказаниям первобытных времен, когда одушевленность животных представляли себе совершенно тождественною с одушевленностью человеческою и, таким образом, приписывали животным сознательную волю, разум и т. д. Величайшим баснописцем древности был Эзоп (греческий

баснописец), первое собрание басен которого было сделано около 300 года до Р. Хр. Но басни Эзопа задолго до того расходились в устной передаче. От греков басни Эзопа перешли к арабам, евреям, индусам и до нового времени переводились и переделывались на всех языках, на каких только есть литература. Эзоп писал басни в прозе. В III в. по Р. Хр. Бабрий переделал эти басни стихами. После Эзопа был известен, как баснописец, Федр (латин.) в I в. по Р. Хр. давший, как переводы и переделки Эзопа, так и собственные басни в стихах. По образцу Федра писал басни римский писатель Авиан (в конце IV в.), ему подражал Неккам (конец XII в.), издавший сборник басен: «Новый Авиан». В средние века (X в.) был очень популярен сборник басен под названием «Эзоп» (пересказы по Федру). Одна из самых распространенных редакций этого сборника носит название «Ромул»; он имеет весьма важное значение в истории басен. Одною из редакций «Ромула» является сборник «Ремиций» (конец XV в.). Этот сборник лег в основание книги басен Штейнгевеля (конец XV в.). Эта книга широко распространилась на немецком и затем на чешском языке. В начале XVI в. басни Штейнгевеля появились на этом языке и по латыни в новой редакции. Большое значение имел также сборник басен в стихах «Аноним» (конец XII в.), неоднократно в течение долгого времени переводимый на многие языки. На этом сборнике основана чешская книга басен (XV в.) и мн. др. В XIV в. книгу басен издал (по–латыни) Ник. Пергамен, ему подражал польский писатель Б. Папроцкий (XVI в.). В начале XVI в. (1516 г.) появилась латинская переработка Эзопа, произведенная Эразмом Роттердамским, Гурданом, Барландом и другими учеными. Эта книга также имела важное значение в истории басни, вызвавши подражания на итальянском, французском и немецком языках. Влияние этой книги басен простирается вплоть до XIX в. В конце XVII в. (1672) вышли басни Мартина Лютера. В это же время жил знаменитейший баснописец XVII в. Лафонтен (франц.), вместе с Эзопом и Федром

давший основу для дальнейших баснописцев и сам воспринявший влияние этих древних творцов басни. XVIII век дал многих баснописцев на немецком, французском, итальянском и польском языках. Баснописцы у немцев: Штрикер, Лессинг, Геллерт, Гагедорн, Пфеффель и др.; у французов, кроме Лафонтена: Нефшато, Мари–де–Франс, Ламотт, Арно, Фенелон, Флориан (около десятка басен последнего перевел Жуковский и др.; у англичан: Гей, Мур, Додели и др., у итальянцев: Альберти, Капаччио, Бальби, Дони, Перотти, Пиньотти, Бертола, Робертн; у испанцев: Ириарте, Саманиего и др. Из славянских народностей басни раньше всего встречаются у чехов: Далимил и в XV в.: Товачевский, Фома Штитный. Другие чешские баснописцы: Гейдук, Заградник, Хмель, Красногорская, Штульц, Сокол, Краль, Гофман, Иранек, Климшова, Студничкова и друг. У поляков басни встречаются с XVI в.: Бартош Папроцкий, Рей из Нагловиц, — затем после длительного перерыва толчок к творчеству басен дает сборник кн. Яблоновского (1731 г.). Баснописцами выступили Трембецкий, Нарушевич, Немцевич и значительнейший — Игнатий Красицкий (1735—1801). Якубовский переводил Лафонтена, Минасович Эзопа, Бабрия, Федра. Из польских баснописцев XIX в. – известны: А. Горецкий, Ф. Моревский, Ф. Новосельский и особенно Станислав Якович. Мицкевич также написал несколько басен.

В русскую литературу басня проникла очень давно. Уже в XV к XVI в.в. пользовались популярностью басни, пришедшие через Византию с Востока. В дальнейшем стали известны и басни Эзопа, жизнеописания которого были в большом ходу в XVII и XVIII столетиях (лубочные книги). В 1731 г. Кантемир написал, подражая Эзопу, шесть басен. Также с баснями выступали Тредьяковский, Сумароков (первый дал подражания Эзопу, второй — переводы из Лафонтена и самостоятельные Б.). Художественными становятся басни у Хемницера (1745—84), переводившего Лафонтена и Геллерта, но писавшего и самостоятельные басни; у Дмитриева (1760—1837), переводившего

французов: Лафонтена, Флориана, Ламотта, Арно, и у Измайлова (1779—1831), большая часть басен которого самостоятельна. Современники Измайлова и ближайшее к нему поколение очень ценили его басни за их естественность и простоту, давая автору имя «русского Теньера» и «дружки Крылова». Гениального же совершенства достигла басня у Крылова (1768—1844), переведенного едва ли не на все западно–европейские и некоторые восточные языки. Переводы и подражания занимают у него совсем незаметное место. В громадной своей части басни Крылова вполне самобытны. Опору в своем творчестве Крылов все же имел в баснях Эзопа, Федра, Лафонтена. Достигши своего высшего предела, басня после Крылова исчезает, как особый род литературы, и остается разве только в виде шутки или пародии.

В настоящее время популярны басни Демьяна Бедного, своим политическим содержанием обратившие па себя внимание еще задолго до Октябрьской революции.

Иосиф Эйгес.

БЕЗЛИЧНЫЕ ГЛАГОЛЫ. Такие глаголы, которые употребляются только в безличных предложениях (см.) и не имеют форм лица, образуя только по одной форме наст., прош. и буд. врем. (Б. Г. совершенного вида — только прош. и буд.) и условного наклонения, причем формы наст. и буд. врем. Б. Г. совпадают по образованию с формами 3–го л. ед. ч. наст, и буд. врем. личных глаголов: морозит, пройдет, будет знобить и пр., а формы прош. врем. и условного наклонения — с формами среднего р. ед. числа прош. вр. и усл. накл. личных глаголов: рассвело, досталось бы. По образованию Б. Г. частью стоят особняком: морозит, светает и пр., частью связаны с личными глаголами от тех же основ: 1. Личные глаголы в тех случаях, когда обозначают действие на человека к.–н. неодушевленного предмета, болезни, ощущения или физического явления, могут становиться безличными, употребляясь в форме 3–го л. или средн. р. единств. ч., причем самый действующий предмет может быть обозначен творит. падежом существительного; такой

97

формой безличности подчеркивается отсутствие активности предмета, от которого исходит действие, и его роль простого орудия: убило молнией, ядром раздробило ногу и пр.; 2. Личные глаголы, обозначающие в невозвратной форме движение или состояние, могут иметь безличную возвратную форму (см.) для обозначения такого состояния или движения, которое представляется как бы непроизвольным, не зависящим от воли самого лица, находящегося в данном состоянии или движении: спится, сидится, танцуется и пр.

Н. Д.

БЕЗЛИЧНЫЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ. Такие предложения, в которых есть формы сказуемости (см.), но нет формы лица и нет подлежащего (см.), и при этом субъект признака, обозначенного словами с формой сказуемости, не только не назван, но и не мыслится, как лицо речи; по значению это такие предложения, в которых проявление известного признака представляется возникавшим помимо субъекта. Б. П. состоят или из безличного глагола (см.) с относящимися к нему словами: морозит, спится, рассвело, стемнеет, ломит поясницу и пр., или из прилагательного в предикативной (краткой) форме среднего рода без связки в значении наст. врем. и со связкой в остальных случаях: жарко, голове больно, там будет скучно, им было весело и пр. В традиционных грамматиках часто к Б. П. относят также предложения неопределенно–личные (см.) и обобщенно личные (см.).

Н. Д.

БЕЛЛЕТРИСТИКА – по буквальному значению слова (франц.) должна означать, т. наз., изящную литературу, т.–е. поэзию во всех ее видах, в стихах и в прозе. Но давно у нас установилось особенное значение за этим словом. Именно Б. противопоставляется поэзии — взятой тоже в специальном и тесном смысле — как художественная проза — стихам. Однако, драма в широком смысле, т.–е. как литературное произведение, написанное для сцены, и, во всяком случае, имеющее подобный характер и диалогическую форму, относится к области драматургии, а не Б. Таким образом,

98

Б. есть художественная проза повествовательного характера, т.–е. заключающая в себе последовательное в общем (этому не мешают перерывы, а также возврат назад) — изложение ряда событий, действий, взаимоотношений описываемых лиц и проч. Виды Б.: романы, повести, рассказы, новеллы сказки, а также написанные в прозе сатиры (напр., Салтыкова–Щедрина) и даже поэмы (напр., «Мертвые души» — Гоголя). Внутренний признак Б. составляет художественно разработанная фабула, сюжет (см. эти сл.). Присутствие этого качества сюжетности в стихотворении делает его как бы маленькою повестью в стихах; и, наоборот, небольшое произведение художественной прозы, не содержащее в себе этого признака беллетризма и отмеченное тою особенною связью образов, которая характеризует лирическую поэзию, есть уже собственно стихотворение в прозе. Из образцов этого рода произведений, по внешним признакам входящих в область художественной прозы и беллетристики, но по своим внутренним и существенным признакам относящихся скорее к области лирики и поэзии, следует назвать прежде всего гениальные «Стихотворения в прозе» Тургенева. В наше время многочисленные произведения этого рода дали Ф. Соллогуб и А. Ремизов; популярностью пользуются «Огоньки» — В. Короленко. В старой литературе к такому промежуточному роду между лирикой и Б. относятся, напр., замечательные фантазии: «Жизнь» Гоголя, «Взгляд на землю с неба» Жуковского, (также «Три сестры» — его же). В Б. нередко пользуются формами, заимствованными из нехудожественных областей. Напр., повести и рассказы, даже большие романы могут быть написаны в форме воспоминаний, автобиографий, дневников, писем, путешествий. С другой стороны, воспоминания, путешествия, письма, обладающие художественными достоинствами, принадлежат уже к Б. (таковы, напр., «Былое и думы» — Герцена, «Фрегат–Паллада» – Гончарова). Следует отметить фальсификации, подделки под Б., состоящие в том, что придают форму романа или рассказа произведениям нехудожественным

по своим основным заданиям. Это — так наз. тенденциозные произведения. Знаменитым, хотя, пожалуй, наименее художественным, но весьма значительным во многих других отношениях сочинением этого рода является «Что делать?» — Чернышевского. Здесь, быть может, наиболее художественными страницами оказываются те, на которых описываются сны героини. И это не простая случайность, т. к. сновидения и художественное творчество — ближайшие друг к другу состояния. При этом обычные в снах отождествления одного образа с другим дают основу для лирики с характерными для нее сравнениями всех родов, как внешним выражением сновидческого переживания отождествлений; развертывание же всего сложного разнообразия образов и событий, создающего то сновидение, которое мы всегда и запоминаем, есть основа Б. К подделкам под Б. или к ложной Б. следует также отнести т. наз. бульварную литературу. Основное задание ее лежит в области удовлетворения не художественных стремлений, а низких и пошлых интересов (порнография, уголовная сенсация и проч.).

Нередко встречающиеся в подобного рода произведениях хороший слог, занимательность рассказа и т. д., не делают еще их художественными, т. к. художественность литературного произведения зависит не столько от достоинств языка и умения автора интересно излагать события, сколько от того своеобразного переживания образов, ради которого можно простить некоторые недостатки изложения; хотя конечно, в подлинных достижениях Б. образное переживание сливается со словесно–звуковым в некоем сложном единстве отождествления.

Б. едва ли не более всех других видов литературы способна вместить в себе все разнообразие нашей жизни, стремлений, интересов. Как ответил Тургенев на упреки в публицистических темах своих романов, художник может описывать все, что угодно, если только оно «образом ложится в душу писателя» (Пред. к собр. романов), т.–е. романы и повести могут быть бытовыми, общественными, историческими,

психологическими, философскими.

К смешанному роду Б. принадлежат художественно–философские, произведения, напр., книга «Русские ночи» В. Одоевского (в которых повествовательный элемент чередуется с диалогическим, но художественная сторона преобладает). Сюда же можно отнести и «Три разговора» — философа Вл. Соловьева, в которых имеется некоторый элемент Б. Вообще же высшие образцы собственно–философских диалогов, обнаруживающих вместе с тем крупнейшие качества художественности, дал Платон («Пир», «Федр», «Федон» и др.). Что же касается научной Б., то следует принять во внимание, что дух точного исследования, образующий науку, противоречит духу свободного творчества, без которого немыслимо искусство. Только широкие научные гипотезы, соприкасающиеся с философским рассмотрением мира в целом, да еще фантазирования, опирающиеся на более или менее обоснованные предчувствия будущих научных успехов и завоеваний, могут входить в художественные произведения, не нарушая их единства. Утопические произведения социального и научно–технического характера несомненно могут обладать художественными достоинствами (К. Лассвиц, Уэлс и др.).

Иосиф Эйгес.

БЕЛЫЙ СТИХ. — Понятие белого стиха соотносительно с понятием стиха рифмованного. С водворением в европейской поэзии рифмы, как осознанного элемента стихотворной формы, стало возможным говорить о нарочито нерифмованном стихе, каковой и получил наименование белого. В применении же к античной поэзии понятие белого стиха не имело бы смысла. В старо–русских поэтиках Зизания и Мелетия Смотрицкого даются образцы белого стиха; то же у Кантемира. Тредьяковский решительно отдает предпочтение белому стиху перед рифмованным (предисловие к «Телемахиде»). В русской литературной стихотворческой практике белый стих начал применяться одновременно с рифмованным, достиг высокого совершенства у Державина и

в «Маленьких трагедиях» Пушкина и в «Агасфере» Жуковского получил окончательное оформление. Ввиду того, что рифма не является механическим украшением стиха, но находится в теснейшей связи с синтаксическими конструкциями, притягивая к себе логически весомые слова, замыкая и интонативно округляя фразы или их автономные отрезки, и, с другой стороны, выполняет определенную ритменную функцию, отмечая границы стихотворных строк (больших ритмических членов), — перед стихотворцем, применяющим белый стих, возникает задача придать речи, лишенной рифменных подпорок, синтаксическую упругость, равномерно распределить в последовательности значимых и служебных слов смысловую и образную нагрузку, а также изыскать те стихотворные размеры, в которых ритменные границы строк были бы даны сами собой, не отмечаясь перекликанием созвучных слов. В этом смысле и можно говорить о большей или меньшей степени совершенства, с которым построен данный образец белого стиха; и с этой же точки зрения справедливо утверждение, что белый стих «труднее» рифмованного.

Если оставить в стороне обширные произведения в дактилических гекзаметрах (переводы «Телемахиды», «Илиады», «Одиссеи» и пр.) нерифмованные ввиду того, что не рифмованы и оригиналы, а также подражания сложным строфам античной лирики или народно–русскому складу («Песня про купца Калашникова»), то мы увидим, что большинство образцов белого стиха на русском языке написаны пятистопными размерами. Державинские белые четырехстопники, разностопный «Рустем и Зораб» Жуковского и др. — исчезают в массе белого пятистопника, преимущественно ямба и иногда хорея (Майковское переложение «Слова о полку Игореве»). Несомненно, что здесь мы сталкиваемся не с литературной традицией, но с более глубоким и почвенным явлением. Дело в том, что наше ритменное чувство не может освоить более чем пятимерный, пятистопный стих, как ритменное целое: стих большей стопности неизбежно

распадается на два полустишия; таким образом, пятистопный большой ритмический член является полномерным, граница которого означена самим пределом ритменного целостного восприятия и в особом означении при помощи рифм или ассонансов не нуждается; российские поэты, избирая пятистопные размеры для белого стиха, явили образец глубокого ритменного чутья. Русский белый пятистопный ямб характеризуется устойчивым преобладанием женских окончаний над мужскими (у Пушкина в «Русалке» первых 60,9%, в «Маленьких трагедиях» — 61,1%). Мужское окончание чаще всего замыкает в белом стихе синтаксический отрезок, создавая возможность отчетливой междуфразной паузы, тогда как обычный междустрочный ритмический перерыв при женском окончании частично заполняется. Другой особенностью пятистопного белого стиха является обилие enjambemeat – переносов. Основание этого явления — в той же полномерности пятистопника. Замечательные образцы переносов мы находим у Жуковского в поэме «Капитан Бопп». Все эти обстоятельства: «естественность» безрифменной

речи, упругость синтаксических связей и скрепов, легкость освоения переносов, совместно с гибкостью и богатством модуляций самого пятистопника — придают белому пятистопному ямбу характер стиха, особенно пригодного для передачи диалогов, для концентрации внимания на самом высказываемом, а не на звуковых перекликах, в силу чего белый пятистопный ямб преимущественно и применяется в драматических произведениях. В наши дни белый стих большею частью обходится поэтами, увлеченными свободным стихом, стихом леймическим (иначе паузным или «дольником»), но южно–русская группа поэтов (Волошин, Шенгели, Багрицкий, Олеша и др.) культивируют его в целом ряде лирических и эпических произведений.

Специальных работ по белому стиху на русском языке нет: отдельные указания и суждения см. у Перетца: «Из истории русской песни», у Корша: «Окончание Пушкинской «Русалки», у Шульговского:

«Технические начала стихосложения», у Шенгели: «Трактат о русском стихе»; во втором издании последней работы дана обширная статистика форм и модуляций белого пятистопного ямба.

Г. Шенгели.

БЕССУБЪЕКТНЫЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ. То же, что безличные (см.), причем одни объединяют под этим термином как собств. безличные, так и неопределенно–личные (см.) и обобщенно–личные (см.) предложения, другие называют Б. П. только собств. безличные.

Н. Д.

БЕСЕДНЫЕ ПЕСНИ См. Лирические песни.

БИБЛИОГРАФИЯ — в точном переводе греч. слов, из которых составлен термин (biblos – книга и grafo — пишу), означает книгописание, является отраслью знания, предмет которого книговедение, т.–е. исследование и описание книг с целью облегчить ознакомление с ними. Б. находится в тесной связи с историей литературы, являясь для нее одной из вспомогательных дисциплин. Вообще ни одно научное исследование не может обойтись без предварительных библиогр. справок по данному вопросу. Всякая же историко–литературная работа начинается непременно с библиогр. розысканий. Б. для истории литературы является ее архивом, «библиограф, регистрирующий все написанное и напечатанное (рукописи, книги, карты гравюры и пр. произведения печатного станка), является воскресителем прошлого, без такой работы, может быть, весьма бы скоро забытого». Поэтому полнота истории литературы зависит от полноты и точности Б. Вспомогательными науками по отношению к Б. являются: палеография, история книгопечатания и книжной торговли, библиотековедение. Обработка библиогр. материала различна: он располагается в порядке хронологическом, алфавитном или же систематически; дается сухой перечень названий или же они сопровождаются краткими историко–критич. примечаниями. Библиогр. описание книг непременно сообщает: полное заглавие книги, имя автора, редактора,

комментатора или переводчика, место и год печати, формат, число частей и страниц, а также имеющихся приложений. Основатолем Б. считается Конрад Геснер (XVI в.), напечатавший в 1545—55 г.г. в Цюрихе свой четырехтомный труд: **«Biblioleka universalis"** Первым русским библиогр. считают Максима Грека, разбиравшего библиотеку вел. кн. Василия Ивановича и составившего перечень греч. книг, не переведенных на русский язык. Русская Б. делится на славяно–русскую (до–петровская письменность, рукописи, печатные изд. и книги церковной печати по XIX ст.) и русскую (русские книги гражданской печати). Первый указатель книг гражданской печати составлен В. Сопиковым. Его «Опыт Российск. библиогр. или полный словарь соч., напеч. на славянск. и росс. яз. от начала заведения типогр. до I813 г.» (Спб., 1813—21) заключает в себе 13.249 названий, расположенных по алфавиту. Из позднейших работ по Б. следует указать А. Мозьер. Русск. словесность с XI по XIX ст., I—II, 1899, 1902; И. Владиславлев. Русск. писатели от Гоголя до наших дней. 3–е изд., М., 1918. А. Рубакин. Среди книг. 3 т. М. 1911—15. Важнейшие труды по обозрению периодич. печати: Н. Лисовский. Русск. периодич. печать 1703—1900 г.г. Спб. 1900—13; Н. Ульянов. Указатель журнальной литературы. Вып. I. 1906—10; вып. II, 1895—1905. Изданием, регистрирующим все произведения печатного станка, выходящие в России, является с 1907 г. «Книжная летопись» Главн. Упр. по делам печати, а с 1917 г. — Книжной Палаты. К библиогр. обычно относят и словари писателей на том основании, что наряду с материалом чисто биографич., в них значительную часть занимает библиография. Словарь Геннади, Венгерова, труды Языкова. См. Биография.

Н. Ашукин.

БИОГРАФИЯ (греч. bios – жизнь и grafo — пишу; жизнеописание) — последовательное изображение жизни какого–либо лица от рождения его до смерти. Задача биографа, по определению Т. Карлейля, в том, чтобы «нарисовать верную картину человеческого земного странствования»

(Истор. и крит. опыты. Биогр. В. Скотта). Не ограничиваясь простым изложением внешних фактов жизни и этим отличаясь от curriculum vitae и *некролога* (см.), Б. ставит себе целью возможно полнее изобразить духовный облик данного лица во всех его проявлениях. Если из биографии выбираются только некоторые характерные черты из жизни и деятельности данного лица, то тогда получается *характеристика.* Биогр. литература чрезвычайно обширна. Биографы имелись уже в классической древности; таковы, напр., Плутарх и Тацит. Зап.–Евр. средневековье знало Б. почти исключительно в виде жизнеописаний святых, но с XVI в. появились Б. людей светских. До–петровская Русь с особенной любовью занималась Б. святых, но наряду с этим в словарях того времени, так называемых азбуковниках, встречаются биогр. и другого рода деятелей, напр., древне–греческих философов. Развитие биогр. литературы в России начинается с XVIII в. Материалами для Б. служат дневники, семейные архивы, записки, воспоминания, письма, автобиографии, некрологи, портреты, продукты творчества и т. д. Особый вид Б. составляет *автобиография* (см.). Б. является совершенно необходимой для историка литературы, которого интересует личность автора изучаемого им памятника.

Б. писателя помогает определить круг его интересов и художественных влияний, найти определенные источники творчества. Все ли для историка литературы представляется в Б. писателя равноценным и нужным? Напр., некоторые биографы уделяют внимание таким мелочам, как вопросу о том, курил ли Пушкин. Подобные мелочи историки литературы оценивают по разному. Одни считают, что всякая, даже мельчайшая черта, биографии важна для характеристики писателя, другие же говорят, «что знание Б. писателя важно и ценно для истории лит. постольку, поскольку она выясняет процесс его литературного творчества и обрисовывает его писательскую физиономию. Сведения же о том, сколько, напр., заплатил тот или иной писатель за кафтан и т. п. совершенно никакого значения но имеют». (В. Н. Перетц.

Краткий очерк методологии ист. русск. лит. Петргр. 22). Из биогр. писателей, как на классич. произведения этого рода литературы, обычно указывают: «Фон–Визин» кн. Вяземского; «Кольцов» Белинского; «Крылов» Плетнева; «Державин» Грота. Одним из первых биогр. словарей в России является «Опыт историч. словаря о российских писателях» Н. И. Новикова. Спб. 1772. Из последних изданий — «Критико–биогр. словарь русских писателей и ученых от начала русского образ. до наших дней» С. А. Венгерова. Пять томов: А. Б. В., но в последних томах алфавит нарушен (Спб. 1889—97, изд. осталось незаконченным). Библиограф. указ. Б.: И. Владиславлев. Что читать Вып. III. Жизнь замечательных людей. М. 1914.

Биогр. имеет чрезвычайно важное значение для целого ряда научных дисциплин, имеющих то или иное отношение к человеческой личности — психологии, истории, педагогики, социологии и пр., поэтому среди некоторых научных деятелей возникла мысль об организации Биогр. Института для систематического, всестороннего научного изучения Б. «Институт должен представлять из себя как бы графическую память человечества, передавая из поколения в поколение накопленный людьми жизненный опыт и знания. Вместе с тем институт должен быть международным адресным столом, где будет зарегистрирован всякий, отметивший так или иначе свой жизненный путь». (Н. Рыбников. Биогр. и их изучение. М. 1920. Биографич. Институт. М. 1920).

Н. Ашукин.

БИЛАБИАЛЬНЫЙ ЗВУК (латинск. bilabialis «двугубный»). Произносимый сближением обеих губ. См. Губные.

Н. Д.

БРАХИТ (brachys) — один краткий слог (И); по сроку произношения равен половине долгого (macer: –) Если рассматривать Брахит, как стопу, то она будет самой короткой. В русском стихосложении брахит самостоятельно употребляться не может.

И. Р.

БРАХИХОРЕЙ — то же, что амфибрахий. Брахит И+ хорей —И = брахихорей И–И.

Н. Д.

БУКВА. Письменный знак для обозначения звука речи. В принципе звуковое письмо (см.) стремится к передаче каждого различаемого в яз. звука речи одной Б., но обычно одна и та же Б. может обозначать различные звуки; так, в русском письме Б. *о* под ударением означает не тот звук, какой без ударения (ср. в*о*ду и в*о*да), Б. *е* в словах ел, елка, дед, идет, делить имеет везде разные значения *(йэ, йо,* а также *э, о, и* после мягких) и т. д.; с другой стороны один и тот же звук может обозначаться разными Б.: так, в нашем письме в словах д*а*вай и в*о*да Б. *а* и *о* обозначается один и тот же звук, также, как и буквами *в* и *г* в словах *корова* и *злого.* Одна Б. может обозначать целое сочетание звуков; так, в русском письме Б. *е, ю, я,* в начале слога означают сочетания *йэ, йо, йу, йа,* буква *х* лат. алфавита означает обыкновенно сочетания *кс* или *гз.* Наоборот, сочетания Б. нередко обозначают один простой несложный звук, как наприм. франц. ai, au, eau, eu, ou, ch и др., англ, ch, sh и др., немецк. sch и др. Иногда Б. употребляются только для обозначения различий в произношении звука, обозначаемого другой Б., не обозначая сами по себе никакого отдельного звука. Такова в русском письме Б. *ь* для обозначения мягкости согласного звука (ср. да*ль* и да*л* и др.), в польск. i перед гласными с тем же значением: wiosna чит. вёсна. О причинах такой сложности в употреблении Б. см. Орфография.

Н. Д.

БУКОЛИКИ. См. Пастораль.

БУЛЬВАРНЫЙ РОМАН – повествовательное произведение со сложной интригой, полное занимательных эффектов и сентиментального мелодраматизма.

Зачинателем современного бульварного романа в значительной степени является известный французский романист Е. Сю (1804—1857 г.г. *Вечный жид* и в особенности *Парижские тайны),* романы, которого не лишены, однако, и социального

характера и известного художественного значения.

Ярче всего традиции чистого бульварного романа зацветают в творчестве французского же писателя Ксавье де Монтепэна (род. 1824 г.), автора бесчисленных романов уголовно–авантюрного типа. Во вторую половину XIX в. бульварные романы переполняют собой все европейские литературы. Печатаемые в виде фельетонов в распространеннейших газетах, даваемые в качестве бесплатных приложений самыми доступными журналами, выпускаемые по дешевой расценке отдельными выпусками, — они завоевывают себе широкий рынок, создают громадный тираж и делаются излюбленным чтением любого непритязательного горожанина. Темы бульварных романов — тот же газетный дневник происшествий, перетасовываемый и комбинируемый на все лады: знаменитые сыщики,

гениальные воры, шикарные блудницы, сенсационные злодеяния, бесконечные любовные истории, — вертепы, курильни опиума, гостиные миллионеров, игорные дома и т. п. — зловещее дно города и его раззолоченная пена. Обязательный душок непристойности, переходящей зачастую в прямую порнографию, веющий над всей бульварной литературой, придает ей, конечно, совсем особую заманчивость.

В Россию бульварная литература проникала, главным образом, с Запада, хотя зародышевые элементы бульварного романа мы имеем уже в XVIII в. в «автобиографии» и развившихся на ее почве многочисленных жизнеописаниях знаменитого Ваньки Каина. За последнее время между первой и второй революциями наиболее ярким образцом нашей бульварной литературы являются романы пресловутого «Графа Амори».

Новым мощным распространителем бульварной литературы сделался в наши дни кинематограф, репертуар которого складывается по двум основным линиям — авантюрного романа и романа психологического (см. оба эти слова), разрабатываемых, однако, в типичных бульварных тонах.

Д. Благой.

109

БУРЖУАЗНАЯ ИЛИ МЕЩАНСКАЯ ДРАМА — название особого вида драматических произведений, представляющего собою нечто среднее между трагедией и комедией. Она развилась в XVIII в. и пользовалась большой популярностью во всех европейских литературах вплоть до начала XIX в. Условия троякого рода: *социальные, психологические* и *литературные* содействовали ее возникновению и расцвету. XVIII век был временем заметного возвышения *буржуазии,* все более богатевшей вследствие быстрого роста торговли и промышленности и все более приобщавшейся к высшей духовной культуре; в соответствии с этим, вместо прежней литературы, носившей, более или менее, аристократический характер, нарождается новая, *буржуазная,* отвечающая запросам входящего в силу социального класса. Вместе с тем, общественная *психология* эпохи, в особенности в середине века, претерпевает значительное изменение, отходя от прежней рассудочности и склоняясь в сторону чувства: нарождается *чувствительное* или *сентиментальное* настроение, влекущее за собою новый подход к искусству. Наконец, прежние *литературные* формы трагедии и комедии, резко обособленные, оказываются уже изжитыми в художественном смысле и не удовлетворяющими новым потребностям поэтического творчества. Совокупность этих причин, наряду с возникновением *сентиментального романа* (см.), являющегося одновременно и буржуазным — ведет также и к созданию *буржуазной драмы,* которой, в большинстве, присущ *сентиментальный* характер.

Все указанные условия проявились ранее всего в Англии, которая опередила другие страны как развитием классового самосознания буржуазии, так и нарождением сантиментального настроения и попыток создания драматических форм, отклоняющихся от ложно–классического образца. Еще во времена Шекспира нарождается трагедия из обыденной жизни **(„domestic tragedy",** по терминологии историка литературы Колльера), предваряющая

собою будущую буржуазную драму или трагедию; таковы «Арден из Фэвершэма» (1592) и «Иоркширокая

110

трагедия» (1608) неизвестных авторов; плодовитый *Томас Гейвуд* (ок. 1570—ок. 1650) пишет целый ряд подобных пьес, из которых в особенности выделяются «Женщина, убитая добротой» и «Английский путешественник»; сюда же нужно отнести «трагикомедию» «Бристольский купец», написанную *Фордом* (1586—ок. 1639) в сотрудничестве с *Деккером* (ок. 1570—ок. 1641).

В конце XVII в. и первые годы XVIII в., под влиянием пуританской реакции против комедии, отличавшейся с эпохи Реставрации (1660—1688) большою распущенностью, создается новый вид ее—«комедия сентиментальная», нравственно поучительного характера, *Колли Сиббером* (1671—1757) и, в особенности, *Ричардом Стилем* (1672—1729), тем самым, который издавал, в сотрудничестве с Адиссоном, знаменитые нравоучительные журналы «Болтун», «Зритель» и др. Пьеса первого «Love's Last Shift» (1696) начала это направление, подхваченное Стилем в нескольких пьесах: «Лживый любовник» (1702), «Нежный муж» (1705) и «Добросовестные любовники» (1722). Появляются также сентиментальные трагедии *Соутерна:* «Роковой брак» (1694) и «Ориноко» (1696), подходящие к типу «буржуазной драмы». Главный свой импульс эта последняя получила от *Джорджа Лилло* (1693—1739), издавшего в 1731 г. пьесу «Джордж Барнвелль или Лондонский Купец», которая рассказывала историю молодого человека, попавшего в сети извращенной кокетки и сделавшегося вором и убийцей. Слабая в художественном отношении, пьеса эта своим трагическим сюжетом, взятым из повседневной жизни, и нравоучительной трактовкой вполне отвечала запросам буржуазного общества и имела колоссальный успех, который сопровождал ее и на других европейских сценах. По следам Лилло пошол *Эдуард–Мур,* буржуазная трагедия которого «Игрок» была сыграна в Лондоне в 1753 г. с меньшим успехом, что не помешало ее популярности в других странах, так как ее сюжет (история Беверлея, проигравшегося в карты, посаженного в тюрьму и покончившего с собою самоубийством) также соответствовал вкусам буржуазной публики,

111

уставшей от высокопарности ложно–классической трагедии.

Английская «сентиментальная комедия» и «буржуазная трагедия» нашли себе доступ, прежде всего, во Францию, где имели место и самостоятельные попытки в таком же духе. *Детуш* (1680—1754), автор многочисленных комедий, написал также пьесы «Женатый философ» (**«Le Philosophe marin...», 1727**) и «Тщеславный» (**«Le Glorieux», 1732**), своим патетическим и сентиментальным элементом напоминающие комедии Стиля, которые, весьма вероятно, были известны французскому драматургу, долго жившему в Англии. *Нивелль де ла Шоссе* (1691—1754) положил основание той «слезной комедии» (**comedie larmoyante**), которая во Франции была такою же переходною ступенью к «буржуазной драме» в более тесном смысле слова, как и «сентиментальная комедия» в Англии, и здесь возможность английского

влияния не исключается, хотя и не удостоверена фактически. Всего Ла Шоссе написал девять подобных комедий, которые противниками этого жанра назывались «слезливыми» или «плаксивыми» : **«La Fausse Antipatie» (1733), «Le Prнs jugн j la Mode» (1735), «L'Ecole de–Amis» (1737), «Mкlanide» (1741), «Pamela» (1743), «l'EcoIe des Mкres" (1744), «La Gouvernante» (1747)** и друг. Из них самыми значительными были «Модный предрассудок», «Меланида» и «Гувернантка». Детуш вводил в свои комедии патетический элемент, не изгоняя из них, однако, смеха; Ла Шоссе вначале уделяет смеху очень мало места, ограничиваясь комическими ролям слуг, а затем совершенно обходится без него. Прежняя комедия осмеивала порок, «слезная» комедия восхваляет добродетель и старается растрогать зрителя, выводя на сцену честных и достойных людей, впадающих в разные несчастья, и заставить его пролить слезы сочувствия и сострадания. Нравоучительные цели автора сказываются на каждом шагу. Действующих лиц он берет из повседневной жизни и довольно счастлив в изобретении сюжета, но ему не хватает таланта для их надлежащей обработки и, кроме того, он излишне осложняет их всякого рода романическими выдумками. Комедии

Ла Шоссе не пережили XVIII в., но они оставили глубокий след в истории театра и вызвали множество подражаний.

Именно они, наряду с пьесами Лилло и Мура, определили направление драматических вкусов *Дидро* (1713—1784), самого горячего защитника «буржуазной драмы» и ее главного теоретика. Свои взгляды он изложил в двух специальных рассуждениях: «Три разговора о драматической поэзии» (1757) и «Трактат о драматической поэзии» (1758). Подвергая критике ложноклассическую трагедию и комедию и признавая их устарелость и несостоятельность для нового времени, Дидро выступает энергическим сторонником двух новых драматических жанров: 1) **le genre serieux** или **honnкte** или **comнdie sкrieuse** и 2) **la tragedie bourgeoise** или **tragкdie domestique**, представляющих нечто среднее между патетическою трагедией и веселою комедией. Этому жанру подлежат обыденные явления повседневной жизни, «не возбуждающие ни смеха, ни ужаса, о которых поэту приходится говорить таким же тоном, каким мы беседуем о сериозных делах». Признавая, что «серьезная комедия» уже проникла на французскую сцену, Дидро особенно рекомендует, как нечто новое, «буржуазную трагедию», задача которой — «изображать несчастия нашей домашней жизни». В противоположность с прежней комедией, которая на первый план ставила характеры, Дидро выдвигает «общественные положения» (**conditions**) «Характер служил основою всей интриги; применялись вообще такие условия, при которых бы он ярче обнаруживался. Отныне в основе произведения лежит общественное положение, его обязанности, его преимущества «невыгоды». Таковы положения судьи, военного, купца, банкира, философа, писателя, отца семейства, супруга и т. д. Этим Дидро старался открыть доступ на сцену не только «королям в несчастии и смешным буржуа», как это было, по выражению Бомарше, в прежнем театре, но и широким кругам общества и

всего населения вплоть до простого народа. Дидро требует реализма в искусстве. Писатели должны изучать человеческую природу, проникнуть

113

глубоко во все слои общества, узнать их будничную жизнь. **«Rapprochez vous de la vie rнelle»** (Приближайтесь к действительной жизни) — его постоянный призыв к ним. Театр не пустая забава, он должен преследовать высокие нравственные задачи, служить делу нравственного оздоровления общества.

Свои теории Дидро старался подтвердить пьесами: «Побочный сын» (**«Le fils naturel», 1757**) и «Отец семейства» (**«Le pкre de la famille» 1758**), но не особенно удачно. В сущности говоря, в них он не пошел дальше Ла Шоссе, от которого, однако, думал отмежеваться, связывая свой genre более с комедиями римского комика *Теренция:* та же слезливость, то же излишество сухой декламации, та же преднамеренная поучительность, та же слабость и бесцветность характеристики, иногда даже в большей степени, чем у автора «Модного предрассудка». Единственным шагом вперед в пьесах Дидро был переход к прозе, тогда как Ла Шоссе придерживался еще традиционной формы. Обе пьесы, однако, имели успех, так как затрагивали темы, волновавшие тогдашнее общество: о бесправном положении побочных детей (как в «Меланиде» Ла Шоссе) и о несправедливых привилегиях людей богатых и знатных.

Теории Ла Шоссе и в особенности Дидро нашли себе многие отклики как в самой Франции, так и за ее пределами; «серьезный жанр» стал приобретать все более и более сторонников. Даже рационалист и аристократ по убеждениям *Вольтер* (1696—1778) не воздержался от искушения выступить с пьесами, приближающимися к типу **«comкdie larmoyante"** (которую он предпочитал называть **„comкdie attendrissante")** и «буржуазной драмы»; таковы его: «Блудный сын» (1736), «Нанина, или побежденный предрассудок» (1749) и «Шотландка» (1760), интересные не столько сами по себе, сколько по прибавленным к ним «введениям», в которых, хотя и с разными оговорками, Вольтер присоединяется к новому течению в области драмы. *Мариво* (1688—1716), прославившийся своими утонченно–светскими комедиями, отдал дань новому направлению

114

пьесой **«La mкre coufidente"** (1735).

Прежде чем стать автором «Севильского цирюльника» и «Свадьбы Фигаро», в которых были воскрешены традиции мольеровской комедии, *Бомарше* (1732—1799) написал буржуазные драмы «Евгения» (1767) и «Два друга (1770), из которых первой он предпослал **«Essai sur le genre dramatique serieux»,** посвященный развитию и отчасти исправлению взглядов Дидро и Ла Шоссе, но Брюнетьер прекрасно указал, что Бомарше плохо понял Дидро и вместо «драмы» дал трагикомедию, уклоняясь от того реализма, которого требовала новая теория; патетическое не удалось прирожденному комику. Наибольшего успеха в «серьезном жанре» достиг по общему признанию *Седэн* (1719—1797), написавший прекрасную пьесу **«Le philosophe sans le savoir»** (1765), в которой, взяв тему «Отца семейства», Дидро доказал, что «буржуазная

драма» «может быть естественной без пошлости, патетической без плаксивости и моральной без педантизма» (**G. Pellissier**). Седэн стоял на настоящей дороге, но, к сожалению, он ограничился одной пьесой, которая и осталась единственным, пережившим свою эпоху проявлением «буржуазной драмы».

Несравненно более плодовитым и гораздо менее талантливым был *Луи Себастьян Мерсье* (1740—1814), автор многочисленных драм, пользовавшихся в свое время обще–европейским успехом. В трактате «Новый опыт о драматическом искусстве» **(«Du thкfte ou Nouvel essai sur l'art dramalibue»** 1773), проповедуя полную литературную реформу, совершенно в духе будущего романтизма, Мерсье выступил страстным защитником драматических теорий Дидро, еще более углубляя их в сторону реализма и демократизма. Поэт–драматург должен бросить кабинет и вмешаться в толпу, изучить все слои общества до мельчайших подробностей и всюду запастись точными фактами и верными наблюдениями; он должен изображать не только средние классы общества, но и низшие, крестьян и ремесленников, причем сюжеты из простонародной жизни особенно симпатичны Мерсье. Если Дидро, восхваляя

«буржуазную драму», не считал возможным совершенно отрицать «высокую трагедию» и «веселую комедию», то более решительный и парадоксальный Мерсье признает один только новый «серьезный жанр». Первая его пьеса **«Jen neval ou le Barnevelt fran¬ai»** (1769) — простая переделка «Лондонского купца» Лилло, имевшая успех на многих европейских сценах, затем последовали «Дезертир» (1770), «Бедняк» (**L'Indigen** 1772), в которой герой ее, ткач Жозеф, говорит почти языком современного пролетария, «Ложный друг» (1772), «Судья», «Тачка уксусника» (**«La brouette du Vinaigrier»**) получившая особенно широкую известность («Моя Тачка объехала все сцены Европы», с гордостью заявлял Мерсье) и др. Все эти пьесы не высоки в художественном отношении, страдая бесцветностью характеров, прописною поучительностью, декламаторским тоном, утрированною чувствительностью и деланным пафосом, но они пришлись по вкусу обществу XVIII в. своим строго нравственным характером, проведением идей честности, трудолюбия и постоянства и оптимистическим миросозерцанием. Поклонник драмы Дидро, Мерсье был в то же время одним из главных проводников модного тогда руссоизма.

В XIX в., после краха романтической драмы в конце сороковых годов, прежняя «буржуазная драма», отказавшись от прежних своих ошибок и недостатков, перешла; в тот драматический жанр, который стал называться просто «драмой» и получил наибольшее распространение на сцене второй половины века в пьесах *Ожье* (**Augier**, 1820—1889) и мн. др. Эти писатели разрабатывали, но с большим успехом и правдивостью, нередко те же самые темы, которые впервые были затронуты «буржуазной драмой» в ее несовершенных попытках.

На немецкой почве сошлись английские и французские влияния. *Геллерт* (1715—1769), поклонник английского сентиментализма и **«ocmedie larmoyante»,** создал немецкую «слезную комедию» пьесами: **«Die Betsctwester»** (**1745**), **«Das**

Loos in der Lotterie» (**1746**) и **«Die Zartluchen Schwester»** (**1747**). Кроме того, он изложил теорию «трогательной»

116

комедии в латинском трактате **«De commedia commovente»** (**1751**). Начало «буржуазной драме» положил в немецкой литературе знаменитый ее реформатор *Лессинг* (1729—1781). Вдохновившись «Лондонским купцом» Лилло и романом Ричардсона «Кларисса», он написал пьесу «Мисс Сара Сампсон», представленную во Франкфурте на Одере в 1755 г. Автор до того придерживался образцов, что даже сохранил английские имена. Как художественное произведение, пьеса была неудачна, но имеет большое значение в истории немецкого театра, так как это был новый вид драмы, опыт «мещанской трагедии» (**burgerliches Traguerspiel**) Вскоре наступила очередь французского влияния. Увлекшись пьесами и трактатами Дидро по теории драмы, Лессинг перевел их в 1760 г. на немецкий язык, называя французского критика «самым философским умом из всех, когда–либо занимавшихся, после Аристотеля, теорией драмы». В «Гамбургской Драматургии» (1768—1769) Лессинг опирается на мнения Дидро в своей борьбе против ложноклассической трагедии и с полным сочувствием излагает его драматургию, причем называет «Отца семейства» превосходной пьесой. Далеко превосходя Дидро драматическим талантом, он сумел подтвердить теорию «серьезной комедии» и «буржуазной трагедии» двумя превосходными образцами: «Минна фон–Варнгельм» (1767) и «Эмилия Галотти» (1772).

С наступлением периода «бурных стремлений» буржуазная драма получила широкое распространение. Мерсье обратил на себя внимание страсбургского кружка «бурных гениев» с Гете во главе; перевод, сделанный членом кружка, Леопольдом Вагнером, вышел в 1776 г. с предисловием Гете и оказал большое влияние на поэтику этого периода. Пьесы Дидро и Мерсье, усердно переводившиеся на немецкий язык, вызвали многочисленные подражания. К типу «буржуазной драмы» относятся: «Клавиго» (1774) *Гете,* **«Der Hofmeister»** (1774) и «Солдаты» (1776) *Ленца,* **Die Reue nach der That**, (1775) *Леопольда Вагнера,* и **«Das lewende Weib»** (1776) *Клингера,* **«Der deutsche Hausvater»** *Отто фон–Геммингена,*

117

«Коварство и любовь» (1784) *Шиллера* и мн. друг. Известных актер *Шредер* (1744—1816), прославившийся исполнением ролей Шекспира, под знаменем которого сражались против старых форм ложноклассической драмы, и Дидро, и Лессинг, и Мерсье, был также автором многих пьес того же типа. В конце XVIII–го и начале XIX в.в. большим распространением пользовались сентиментальные пьесы (носившие название **Ruhrstucke**, **Familienstucke**, **Familiengemolde**) *Иффланда* (1759–1814) и *Коцебу* (1761—1819). Первый из них, проникнутый нравоучительной тенденцией, изображал быт немецкого бюргерства, нередко впадая в филистерскую пошлость, осмеянную Шиллером, и преувеличенную сентиментальность, которые, однако, пришлись по душе немецкой публике. Коцебу прославился пьесой «Ненависть к людям и раскаянье» (**Menschenhass und Reue**, 1789), имевшей колоссальный успех на всех

европейских сценах. Он написал громадное количество пьес весьма невысокого художественного значения; в них он угождал пошлым инстинктам массы, прибегая к дешевым эффектам и впадая в фальшивую сентиментальность. В его пьесах «буржуазная драма» пережила самое себя. В XIX в., как это было и во Франции, на место «буржуазной драмы» установилась в Германии просто «драма», представителями которой являются Бауернфельд, Бенедикс, Гуцков, Геббель и друг.

«Мещанская драма» в России питалась преимущественно переводами. Таковы «Лондонский купец, или приключения Георгия Барнвелля» Лилло (1764), «Беверлей» («Игрок» Мура), переведенный актером Дмитревским, «Чадолюбивый отец» (**Le pкre de familln,** 1767) и «Побочный сын» (1766) Дидро, «Евгения» (1770) Бомарше, почти все пьесы, Мерсье: «Женневаль, или Французский Барнвелль» (1778), «Ложный друг» (1779), «Неимущие» (**L'indigent**) в 1784 г., «Беглец» (1784), «Судья» (1788), «Уксусник» (1785) и др. По словам одного современника, *Елагин* перевел почти всего Детуша. Переводили также Ла Шоссе и Марово. Менее внимания уделялось, немецкой буржуазной драме: начало

было положено переводом «Клавиго» Гете (1780), за ним последовали «Мисс Сара Сампсон» (1784) и «Эмилия Галотти» (1788) Лессинга, последняя была переведена Карамзиным.

Как было и на Западе, появлении «слезной комедии» и «буржуазной драмы» вызвало в России оживленную литературную полемику и разделило писателей на два враждебных лагеря. *А. П. Сумароков,* считавший себя хранителем «Мольерова и Расинова вкуса», в предисловии к «Дмитрию Самозванцу» обрушился на «слезные комедии», называя их «пакостным родом», а сочувствие москвичей к ним «скаредным вкусом, не принадлежащим веку великой Екатерины». Он даже жаловался в письме к Вольтеру на упадок русской сцены; в своем ответе (1769) Вольтер обозвал новый драматический жанр «незаконным выродком поэзии», хотя, как было указано, сам отдал ему дань. Тем не менее, «буржуазная драма» стала прививаться к русской сцене, таковы пьесы: *В. И. Лукина* «Мот, любовью исправленный» (1765), *Хераскова* «Друг несчастных» (1774) и «Гонимые» (1775), *М. И. Веревкина:* «Так и должно» (1773) и «Точь–в–точь» (1785). *Д. В. Ефимьева:* «Преступник от игры или братом проданная сестра» (1788 г.), на тему из «Игрока» Мура и др.

В конце XVIII в. начали появляться в русском переводе пьесы Коцебу, имевшие у нас, в первой четверти XIX в., необычайный успех, о чем свидетельствуют многочисленные издания: «Театр» в 16 т. (1802—1806, новое издание 1824), добавление к нему в 4 т. (1807—1808), «Театр» в 8 т. (1823—1827) и т. д. Кн. Д. П. Горчаков в послании к кн. С. Н. Долгорукову горько жаловался на то, что «коцебятина одна теперь на сцене». Только в 30–х годах публика охладела к Коцебу, и последние, опошленные отзвуки «мещанской драмы» замолкли в России. Но, как было и на Западе, пресловутый «серьезный жанр» и у нас переродился в нечто более здоровое и художественно зрелое, в «драму», тот средний род, который заключает часто в себе элементы и

трагедии, и комедии, и рисует жизнь во всей сложности ее патетических и комических

119

явлений. Высоким творцом такой драмы был у нас А. Н. Островский.

БИБЛИОГРАФИЯ.

А. А. Чебышев. Очерки из истории европейской драмы. Английская комедия конца XVII и первой половины XVIII в. («Журнал Мин. Нар. Просвещения», 1897, апрель и май). *Его же.* Очерки из истории европейской драмы. Французская «слезная комедия». Воронеж. 1901.

Ив. Иванов. Политическая роль французского театра и философия XVIII в. М. 1895.

М. Н. Розанов. Поэт «бурных стремлений» Якоб Ленц. М. 1901 (гл. V. Французская попытка литературной реформы и др.).

Гетнер. История литературы XVIII в., т. I—II. Сиб. 1897—1898.

Куно–Фишер. Лессинг, как преобразователь немецкой литературы. Пер. Рассадина. М. 1882.

Галахов. История русской словесности. Т. I, отд. 2.

Порфирьев. История русской словесности. Т. II, отд. 2. Казань. 1884.

Пыпин. История русской литературы. Т. IV.

Академик *М. Розанов.*

БУРИМЕ (bout — конец; rimн — рифмованный) — стихотворение, написанное на заранее данные рифмы. В XVII веке своими буриме прославилась французская поэтесса m–me Deshonlikres. И до нынешних времен буриме существует как род салонной игры. Благодаря этому, буриме, по большей части, бывает экспромтом и обладает всеми его художественными особенностями (см. слово «экспромт»).

Художественные приемы, проявляемые в процессе создания буриме, — в использовании заданных рифм, — могут быть обнаружены и при создании обыкновенных стихотворений, ибо во многих случаях, по справедливому замечанию Теодор де–Банвиля, поэтическое вдохновение идет от найденной рифмы, рифмой предопределяется общий художественный смысл целого. Но при восприятии готового уже стихотворения, когда процесс его создания скрыт от воспринимающего, один из эффектов заключается в неожиданности — и, вместе, естественности *рифм* по отношению к общему *замыслу,* при восприятии же буриме, когда рифмы известны заранее,

120

аналогичный эффект построен на неожиданности, — и, вместе, естественности *замысла* по отношению к заданным *рифмам.*

Впрочем, даже со стороны не только процесса создания, но и характера своего воздействия, черты буриме могут быть обнаружены в обычной поэтической речи. Это относится к стихотворениям, где использованы банальные рифмы. Как и при восприятии буриме, рифма в этом случае заранее угадывается воспринимающим сознанием.

Использование банальной рифмы может быть удачным только тогда, когда оно являет черты внутренней необходимости, а не принудительности формальной. Осуществляется это так же, как и при создании буриме: в неожиданности и вместе естественности замысла по отношению к банальной рифме. Пример банальной рифмы (горе—море, печаль—даль), внутренно оправданной всем замыслом художника, находим у Валерия Брюсова:

Когда встречалось в детстве горе
Иль безграничная печаль,—
Все успокаивало море
И моря ласковая даль.

Блестящее использование банальной рифмы (морозы—розы) встречаем у А. Пушкина: он нарочито подчеркивает ее банальность и тем самым дает ей совершенно неожиданное применение, — а неожиданностью применения самая банальность уже преодолевается:

«И вот уже трещат морозы
И серебрятся средь полей...
Читатель ждет уж рифмы «розы»,
На, вот, возьми ее скорей».

В другом примере А. Пушкин художественно оправдывает банальную рифму (младость—радость), устанавливая между этими словами, наряду со звуковою связью, еще и постоянную связь смысловую:

« ..... младость
И вечная к ней рифма радость».

Валентина Дынник.

БЫЛИНЫ – народно–эпические песни героического или историко–бытового содержания. Термин «былина» не народного происхождения, а введен в научный оборот

в 30–х годах XIX столетия любителем народной поэзии Сахаровым и с тех пор прочно установился в науке. В народном употреблении былины называются «стȳринами», «старvнами», «старинками», «старинушками» так же, как и близкие к былинам, но в науке отличаемые от них *исторические песни* (см. это слово). Первые записи былин дошли до нас от начала XVII–го века (подробности см. под словом *народная словесность).* В огромном числе вариантов они были записаны во второй половине XIX и в начале XX в.в. Большая часть записей произведена в Олонецкой и Архангельской губерниях, затем в Западной Сибири. Гораздо в меньшем числе записаны былины в Поволжье, на Дону — у казаков; небольшие остатки их есть и в Белоруссии и слабые следы на Украине. Современное географическое распределение былин само по себе мало говорит о месте их происхождения и распространения в старину. Хорошая сохранность былин в народной памяти на Севере России объясняется особо благоприятными условиями. Отдаленность края от культурных и политических центров, спокойствие размеренной крестьянской и рыбачьей жизни, не знавшей в тех местностях крепостного права, слабое распространение образования и печатной книги, мирные промыслы (рыбная ловля, плетение сетей и лаптей) — все это способствовало запоминанию

спокойных, часто очень длинных старин. Наоборот, более мятежная жизнь центра и Юга России, жестокая барщина, наличие городских культурных влияний, прежде всего большое распространение грамотности, — заглушали интерес к старинной эпической песне и мешали ее запоминанию. Хранимая северным крестьянством, т. н. сказителями, былина, однако, не крестьянского происхождения. Свидетельство исторических документов, указания в самых текстах былин, особенности их художественной формы говорят о том, что крестьянство усвоило их от профессиональных певцов–сказителей, *скоморохов* (см. «Народная словесность»). Скоморохи же в свою очередь заимствовали сюжеты и, может быть, некоторые элементы поэтики у более ранних

122

профессиональных слагателей эпоса — *дружинных певцов* древнейшего периода русской истории. Ярким показателем богато развитого дружинного песнотворчества в древнее время является знаменитое Слово о Полку Игореве XII–го века, правда, памятник письменности, но полный многочисленных откликов живой устной поэзии. О дружинном характере древнейшего эпоса говорят и сюжеты некоторых былин, переработавших их в духе более поздней песни.

По месту происхождения былины довольно различны. Ученые отмечают следы бытовой и политической жизни главнейших последовательно сменявшихся культурных центров Руси — Киева, Новгорода, Галича–Волынского, Ростова Суздальской Области, Рязани, Москвы. Цепь исторических реминисценций (воспоминаний) в былинах тянется от эпохи Олега Вещего к XVI веку. В былинах звучат отклики борьбы Южной Руси со степью — с половцами, особенно же с татарами; находит отражение и более поздняя борьба с Литвою, Польшей, Турцией. Былины вводят нас в царский, княжеский, боярский и купеческий быт. Но все отражения различных эпох, культурных областей и социальных групп сохраняются в былинах в самом причудливом смешении. Нередко в одной и той же былине можно усмотреть следы как боярского быта XVI–го века, так и исторических событий Киевской Руси эпохи принятия христианства, наряду с наслоениями и совсем позднего времени — XVIII—XIX вв.

Долго державшееся в науке деление былин на былины о богатырях «старших» и «младших» потеряло в настоящее время всякое значение, и былины разделяются исследователями, вслед за академиком Миллером, по их содержанию на две группы: былин «богатырских» (напр., о подвигах Ильи Муромца, Алеши Поповича, Добрыни Никитича и т. д.) и «былин–новелл», «былин–фаблио» (бытового, не военного характера — вроде новгородских былин о Садко, Василии Буслаеве, Ставре Годиновиче, и Галицко–Волынской былины о Чуриле Пленковиче и Дюке Степановиче). В былинах, наряду с историческим бытовым содержанием,

123

наблюдается значительное число сказочных, книжных, церковно–легендарных элементов. Последнее объясняется, между прочим, влиянием каличьей, полуцерковной среды на среду светских певцов–скоморохов.

Что касается стихотворного размера, то былины состоят из 9—13 слогов в стихе. Хотя былины, как и все народные песни, построены на тонической основе (чередовании ударных и неударных слогов), однако в них нет правильных стоп, как в литературном строгом тоническом стихосложении. *Былевой* стих распадается обычно на три периода, по числу трех главных ударений, но количество слогов в каждом из периодов не одинаково: колеблется от трех до семи. Ритмическая невыдержанность *былевого* стиха является, однако, лишь кажущейся, так как в народном исполнении (а былины или поются или сказываются речитативом) напев представляет собою совершенно правильное движение двухчетвертного ритма: причем каждая из двух четвертой, образующих стопу, может заменяться двумя восьмыми или равными по количеству другими комбинациями.

Рассуждение о былевом стихосложении и музыкальных напевах см. в статье академика *Ф. Е. Корта* «О русском народном стихосложении». I, СПБ, 1897 (Изв. Отд. Рус. Яз. и Слов. Акад. Наук) и у *А. Л. Маслова* «Былины, их происхождение и мелодический склад» (Изв. О–ва Люб. Естеств. Антроп. и Этногр. Я. 114). Рифма былинам совершенно чужда; характерно для былин дактилическое окончание стиха, нередко влекущее за собою нарушение этимологического ударения.

Результатом многовекового труда профессионалов – сказителей, особенно скоморохов, явилась богато развитая техника былинного склада, основанная на своеобразной традиционной поэтике. В архитектоническом отношении былины составляются обычно из следующих частей: 1) запева или т. наз. *«зачина»,* т.–е. как бы увертюры, заставляющей слушателя настроиться на определенный лад, иногда прямого отношения к содержанию былины не

имеющего. Таков, напр., знаменитый зачин:

Высота ли высота поднебесная,
Глубина–глубина, океан–море,
Широко раздолье по всей земле,
Глубоки омуты Днепровские.

2) изложения содержания былины и 3) «исхода», заключения, имеющего, подобно зачину, традиционную форму, вроде например, заклинательной фразы:

Синему морю на тишину,
Всем добрым молодцам на послушание.

Изложение содержания былины ведется в значительной мере при помощи т. наз. *«общих мест»* (по–латыни **loci communes**) т.–е. трафаретных описательных картин. Из таких «общих мест» укажем: изображения пирования, почестного стола (напр. «Как во славном огороде во Киеве, у ласкового князя у Владимира заводилось пирование, почестен пир» и т. д.), седлания коня, выбора богатырем подходящего себе оружия, поединка с врагом в поле, похвальбы на пиру и т. д. Искусное пользование этими общими местами, могущими служить как бы «передвижными картинками», дает

возможность опытному сказителю то увеличивать, то сжимать объем исполняемой им былины.

Другим типичным былинным приемом является т. наз. *«ретардация»,* т.–е. замедления речи посредством многократных повторений одних и тех же стихов. Например, князь Владимир дает трем богатырям сходные поручения, повторяя каждому из них почти «слово в слово свое приказание; однородные подвиги богатырей в одной и той же былине описываются почти в одних и тех же выражениях. Из разнообразных видов *повторения* следует указать широко распространенный прием повторения или начальных слов в смежных стихах, или конца предыдущего стиха в начале последующего (приемы т. н. анафоры и стыка).

Очень употребителен прием *синонимических повторений:* «без бою, без драки, без кровопролития», «старые веки, прежние» и *тавтологических выражений:* «Полон

полонить», «дождь дождит». Эпическая русская поэзия особенно богата *сравнениями—положительными:*

День за днем, будто дождь дождит;
Неделя за неделей, как трава растет;
А год за годом, как река бежит.

а также сравнениями *отрицательными:*

Не заюшка в чистом поле выскакивал,
Не горностаюшка выплясывал,
Выезжал там добрый молодец,
Михаила Поток сын Иванович.

Своеобразный, характерный колорит былевой поэзии придают, наконец, постоянные *эпитеты,* традиционно прикрепленные к определенному лицу или предмету: *старый* казак Илья Муромец, *удалый, добрый* молодец, дорожка *прямоезжая.* Эти эпитеты настолько привязаны к определяемому ими слову, что нередко становятся в противоречие с содержанием повествования: например, имя Владимир князь сопровождается эпитетом *ласковый* даже тогда, когда описывается гнев князя на какого–либо богатыря.

Традиционные черты былевой поэзии составляют ее своеобразный *стиль,* облегчающий спайку, *т. н. контаминацию* различных былевых сюжетов. Общностью стиля создается и *циклизация* былин, т.–е. объединение вокруг одного лица или географического центра различных по месту и времени происхождения песен. Так, например, путем поэтического приурочения событий, описываемых в различных былинах, ко времени и личности князя Владимира образовался т. н. киевский *цикл* былин. Эти наблюдаемые в жизни русских былин процессы контаминации и циклизации проливают свет на историю сложения грандиозных эпических поэм у других народов, вроде Илиады, Одиссеи, Рустемиады, песни о Нибелунгах и т. д. Исследования западных филологов давно предположили, что эти эпопеи лишь постепенно сложились из отдельных разновременных и разноместных небольших эпических песен. Созданию большой русской народной эпопеи помешали исторические условия,

126

к эпохе Петра в культурном отношении слишком резко оторвавшие образованные слои общества от широкой народной массы, ставшей единственной хранительницей традиционной устной поэзии. Таким образом разорвалась наметившаяся эволюция от «старины» к «героической поэме».

БИБЛИОГРАФИЯ.

Перечень сборников былин, обзор истории их собирания и изучения см. в статье *«Народная словесность».* Специальный историографический

127

труд, посвященный былинам: *А. М. Лобода.* Русский богатырский эпос. Киев. 1896 г. Основной труд о былинах: *В. Ф. Миллер.* Очерки русской народной словесности. Тт. I и II. Научно популярные издания былин с комментариями и вводными статьями: 1) Былины. Под ред *М. Сперанского.* Тт. I и II. М. 1916 и 1919 г.г. Изд. Сабашниковых. 2) *Б. Соколов.* Былины. Исторический очерк, тексты и комментарии. М. 1918 г. Изд. «Задруга».

Ю. М. Соколов.

В

ВАРВАРИЗМЫ — слова, заимствованные из чужих языков. Такого рода заимствования, например, в русском языке, непрерывно увеличиваясь в числе, служат по преимуществу для различного рода специальных технических обозначений. Целый ряд варваризмов остался в русском языке, как след сношений русского народа с греками, с татарами и т. д. Так, из греческого яз. в русский вошли слова: «Церковь», «икона», «диакон» и т. п., из татарского яз. — «кушак», «армяк», «сундук» и т. п. Весьма увеличилось число варваризмов в эпоху Петра Великого, в эпоху войны 1812 года и т. д. Естественное для всякого живого языка стремление заменить варваризмы неологизмами (см. это слово) не всегда, однако, может быть оправдано. Так, например, нет особой нужды в замене неологизмами специальных научных названий, которые, как условные термины, облегчают пользование научными сочинениями на иностранных языках. Но, с другой стороны, чистота литературного языка требует того, чтобы излишние варваризмы избегались. Это относится прежде всего к языку поэтическому, так как варваризмы (за исключением, конечно, вошедших прочно в язык и давно слившихся с ним, подобно приведенным выше) слишком отвлеченно воспринимаются среди чуждых им по духу слов родного языка и, принадлежа к другой звуковой системе, не всегда дают художественное созвучие (см. Ассонанс и Консонанс) в той или иной его форме. Но именно этот контраст между словами родного языка и варваризмами может дать художнику богатый материал для усиления поэтической выразительности, как, напр., в следующих стихах Валерия Брюсова:

129

«Порой любовь приходит *инкогнито,*
В платье простом и немного старомодном.
Тогда ее не узнает никто.

С ней болтают небрежно и слишком свободно».

Здесь на фоне простых слов слово «инкогнито» воспринимается особенно остро именно вследствие своей отвлеченности и с другой стороны, дает богатый ассонанс (см. это слово) в сочетании с «никто».

Я. Зунделович.

ВАРИАНТЫ — отдельные слова, предложения, строфы и главы, которые автор прибавляет к своему сочинению или опускает при окончательной его обработке. Всякое художественное произведение, за редким исключением, прежде, чем писатель выпускает его в свет, подвергается редакционным изменениям (см. слово Редакция). Отсюда — историю создания любого поэтического произведения можно рассматривать в то же время, как историю «очищения стиля, урезок и добавок» (слова Гоголя) к набросанному впервые художником тексту, как историю вариантов. Примерно, такую историю вариантов имеет поэма «Демон» Лермонтова. По варианту первой редакции поэма не приурочена к определенной местности, тогда как по варианту второй редакции поэма развертывается на территории Испании. Вторую редакцию от первой отделяет промежуток времени, в который поэт познал трагическую любовь к Вареньке Лопухиной. Последняя наложила грустный отпечаток на его душу. И, естественно, вернувшись к заимствованному сюжету «Демона», поэт не мог не внести в него новые варианты. Из «посвящения» к поэме

мы узнаем, что в ней поэт сближает себя с образом демона, а героиню — с образом своей любви (Вареньки Лопухиной). О романе «Война и мир» Л. Н. Толстого рассказывают, что он возник у него из романа «Декабристы». Ранние годы героев «Декабристов» совпали с годами «Войны 1812 г.». Изучая их, Л. Н. Толстой постепенно был захвачен всецело эпохой войны. И, таким образом, на «Войну и мир» мы тоже можем смотреть, как на вариант «Декабристов», несмотря на то, что вариант этот совершенно оторвался от первоначального замысла романа. И вообще, можно сказать, поскольку для каждого художника характерны его темы, он, в стремлении их высказать, пишет большей частью варианты к тексту своего основного произведения. Взятые же вместе все художественные произведения представляют собой как бы варианты на темы: человеческая жизнь и космос, — темы, на которые писатели писали и пишут во все времена и у всех народов, что объясняется неизменностью некоторых явлений жизни, независимо от национального и социального облика ее носителей. Все века знают борьбу с традициями, неудовлетворенность настоящей действительностью, чаяния и стремления к прогрессу, старость и смерть, любовь и ненависть. И, следовательно, неизбежны эти мотивы у писателей всех народов и классов. Но, так как каждый из писателей по своему развивает эти мотивы в зависимости от своего времени и места, мироощущения и миропонимания — он творит лишь как бы вариант к извечному тексту — книге жизни. Не случайно Шекспир заимствует сюжеты своих произведений из новелл Декамерона, в которых Бокаччио пересказал стародавние сюжеты, иногда восточные сказки, а легенды о «Фаусте», «Дон–Жуане»

обрабатывались писателями различных веков и народов (Фауст — Марло, Гете, Ленау, Пушкиным, а Дон–Жуан — Мольером, Байроном, Пушкиным и А. Толстым). Каждая новая поэтическая эпоха только, как говорит А. Веселовский, наполняет старые легенды новым пониманием жизни, которое, собственно, и составляет ее прогресс перед прошлым. Как

на варианты, которые сосуществуют и одинаково законны в художественном смысле и в таком виде дошли до читателя, укажем на посмертные произведения Л. Н. Толстого: «Дьявол», «Нет в мире виноватых».

Э. Лунин.

ВВЕДЕНИЕ — вступительная часть сочинения, вводящая в его содержание, например, путем изложения общих оснований, на которые опирается работа по отдельному вопросу, или путем выяснения взаимоотношений, взглядов автора и взглядов других и пр. Таким образом, введение имеет совсем другой характер, чем предисловие (см. это слово), но иногда не точно употребляют это обозначение вместо первого. Собственно же к художественному произведению не может быть введения, но лишь предисловие. Роль художественного введения исполняет пролог (см. это слово).

И. Э.

ВВОДНЫЕ СЛОВА. Такие слова, которые не связываются никакими формальными признаками с другими словами того словосочетания, внутри которого находятся, и ощущаются, как независимые от него, как бы стоящие вне его. На письме В. С. принято выделять запятыми: «Ведь кошка, *говорят*, попалась в когти льву».

ВДОХНОВЕНИЕ — означает ту степень творческого возбуждения, когда человек чувствует себя как бы совсем исторгнутым из области впечатлений жизни и вовлеченным в круг иных переживаний. Художественное вдохновение характеризуется различными специальными признаками в зависимости от различия родов искусства. Но и в пределах одного рода искусства специфические оттенки отличают вдохновение в зависимости от различных видов искусства. Так, в литературе можно определенно выделять вдохновение беллетриста (прозаика) и вдохновение поэта (стихотворца). Для первого — беллетриста — характерно то, что его начинают как бы преследовать, обступать образы и картины событий. Такого рода признания

оставил, напр., Тургенев, который говорил, что у него единственное средство отделаться от этих образов — начать писать. И Гончаров говорит: «Лица не дают покоя, пристают, позируют в сценах, я слышу отрывки из разговоров, — и мне часто казалось, прости, господи, что я это не выдумываю, а что это все носится в воздухе около меня и мне только надо смотреть и вдумываться». Он же по поводу своего романа «Обрыв»: «Как только я, приехал на Волгу, на меня, как будто сон, налетел весь план романа». Для поэта стихотворца вдохновение видоизменяется в силу большего значения звуков и ритма речи. Так, Пушкин говорил: «Душа

стесняется лирическим волненьем, трепещет и звучит и ищет, как во сне, излиться, наконец, свободным проявленьем». И еще о поэте в состоянии того же лирического вдохновения Пушкин опять сказал: «И звуков, и смятенья полн». Но, конечно, и для поэта–стихотворца сон звуков неразлучен со сном видений, о которых тоже часто говорит Пушкин. (См. слово Фантазия).

Иосиф Эйгес.

ВЕЛИЧАЛЬНЫЕ ПЕСНИ См. Лирические песни, Обрядовые песни, Свадебные песни.

ВЕЛЯРИЗАЦИЯ. (лат.). Изменение звука, вызванное поднятием задней части спинки языка к заднему или мягкому нёбу. Веляризованными в русском яз. являются, наприм., твердые губные и зубные (б, п, в, ф, д, т, з, с, ж, ш, л, н).

ВЕЛЯРНЫЙ ЗВУК (лат.). Произносимый при поднятии задней части спинки языка к мягкому (заднему) небу. В русском яз. сюда относятся согласные *г, к, х* твердые (*г*уба, ру*к*а, мо*х* и др.) и, отчасти, твердое *л*, образующееся со сложной велярнозубной артикуляцией, а также гласные заднего ряда (а, о, у).

ВЕНОК СОНЕТОВ — см. Сонет.

ВЕНОК ТРИОЛЕТОВ — см. Триолет.

ВЕРСИФИКАЦИЯ — см. стихосложение.

ВЕЧНО ЖЕНСТВЕННОЕ *(вечная женственность)* — обозначение, ставшее

особенно популярным после слов Гете, которыми заканчивается вторая часть «Фауста»:

“Das ewig weibliche ziht uns hinan” —
Вечно женственное влечет нас ввысь.

На русском языке слово женственность сравнительно недавнее; так, напр., поэт Жуковский писал по поводу женской красоты: «ей (женщине) нужно только приобрести то, что на немецком языке так прекрасно называется **Weiblichkeit** и для чего нет еще выражения в языке нашем». Что касается самой сущности этого понятия *Вечной Женственности,* то в религиозно–философском отношении это начало близко подходит к Душе мира, Софии, посреднику между бытием божественным и земным. По

толкованию Вл. Соловьева — Вечная Женственность есть образ *всеединства* мира, созерцаемый богом. Культ Вечной Женственности может сливаться и с культом богоматери — как, напр., было в средневековье. Вообще же, прямым проводником вечно–женственного является женское. Поэтому любовь есть область ярких проявлений Вечной Женственности. Особенность Вечной Женственности в ряду других существенных мировых начал заключается в ее эстетическом характере. Вечная Женственность есть, прежде всего, красота, источник и цель всех высших переживаний прекрасного в искусстве или вне его. Отсюда: искусство проходит под знаком Вечной Женственности, а изображения любви и женские образы являются наиболее определяющими для писателя. Впрочем, нередко женственное оказывается разлитым лишь невидимо в творчестве, стоящем по своим темам и сюжетам в стороне от вопросов любви. Но бывает и обратное, именно, когда творчество явно пропитано и вдохновлено любовью к женщине, как проявлению Вечной Женственности. Такова, напр., «Божественная комедия» Данте, в центре которой образ Беатриче. У нас подобного же рода обожествление любимой характеризует отношение Жуковского к Марии Протасовой, любовь к которой была для него вместе с тем и религией. Особенно замечательны образы Вечной Женственности у поэтов, не связанные всецело с действительным образом

их любви и вдохновляемые скорее предчувствиями ее или теми откровениями, которые дает только первая любовь. Она может пробудить прекрасный образ, как бы вытесняющий и заменяющий реальное лицо. Такой природы, напр., мистический образ женственности, которому посвящена значительная часть поэзии Вл. Соловьева. Вечная Женственность для него воплощалась в живой призрак, о явлении которого поэт рассказал в поэме «Три свидания». Близка к Вечной Женственности Вл. Соловьева «Прекрасная Дама» А. Блока, именем которой означена первая книга его стихов. Это как бы снова возвещенная миру «Новая жизнь» Данте. Предшественником Блока в отношении его основного образа (как и в некоторых других сторонах его творчества) был Полонский, рассказавший о своем видении Прекрасной Дамы в одном из лучших своих стихотворений—«Царь–девица», а также в близких к нему и отчасти повторяющих его: стихотворении «Письмо к музе» и изумительной поэме «Мечтатель».

Иосиф Эйгес.

ВЗАИМНЫЙ ЗАЛОГ. В традиционных русских грамматиках В. З. назывались глаголы в возвратной форме, обозначающие действие, направленное производящими его друг на друга: целоваться и т. п. С грамматической точки зрения говорить в таких случаях об особом В. З. нельзя, а только о взаимном значении, как одной из функций возвратной формы переходных глаголов.

Н. Д.

ВЗРЫВНЫЙ согласный звук. Такой согласный звук, характерным признаком которого является шум, получающийся при разрыве от напора воздуха из гортани тесно сомкнутых органов речи. Т. к. этот шум немедленно после названного разрыва прекращается, то В. С. называются также мгновенными. В русском яз. к В. С. принадлежат звуки *б, п, г, к, д, т* твердые и мягкие.

ВИД у глаголов и глагольных слов. Форма, обозначающая различия во времени глагольного признака.

135

Такими различиями могут быть, напр., длительность и недлительность, кратность или повторяемость и некратность, законченность и незаконченность и др. В русском яз. различаются формы 2–х В.: совершенного и несовершенного; 1–й означает законченность во времени глагольного признака по отношению к форме несовершенного В., 2–й не обозначает такой законченности и может обозначать глагольный признак во время его длительности. Примеры: кончить—кончать, окончание—оканчиванье, ср. также победитель — соверш. В. — и возделыватель — несоверш. В. Когда с глаголами соверш. В. связывается начинательное значение: заговорил, закричал, — это значение не вносится формой В., п. ч. эти глаголы по своему невидовому значению невполне соотносительны с глаголами несоверш. В. говорить, кричать, а предполагают глаголы несоверш. В. со значением «начинать говорить, кричать» (ср. заговаривать с таким значением). Впрочем, при глаголах соверш. В. с приставками нередка отсутствуют вполне соотносительные с ними по своему невидовому значению глаголы несоверш. В. Видовые значения в глагольные основы вносятся приставками и суффиксами. Из последних только *–ыва, ива–* всегда связывается со значением несоверш. В., являясь у глаголов, сложных с приставками, которые без этого суффикса имеют значение соверш. В.: выписать—выписывать и пр. В сложении с глагольными основами без приставок, имеющими значение несоверш. В. суффикс *ыва, ива* вносит

значение повторяющегося действия, т. н. многократного (см. Многокр. В.). Суффикс *–ну–* может вносить значение однократного соверш. В. трогать—тронуть и пр., но тот–же суффикс встречается и у глаголов несоверш. В.: киснуть и пр. Остальные суффиксы глагольных основ, несложных с приставками, связаны со значением несоверш. В. Непроизводные (см.) глагольные основы, несложные с приставками, бывают и того и другого В.: печь — несоверш. В., лечь — соверш. В. и др. Приставки вообще вносят кроме невидового значения также значение соверш. В. в те основы, которые без приставок имеют значение несоверш. В.: нести—унести и пр.,

136

за исключением основ с суффиксами *–ыва–, –ива–* (см. выше) и основ, имеющих без приставок неопределенно–кратное значение, т.–е. обозначающих действие повторяющееся, но без определенной раздельности повторяющихся моментов; эти основы в соединении с приставками в одних случаях сохраняют значение несоверш. В., в других получают значение соверш. В., ср. заносить (в значении начать носить, испортить ношеньем — соверш. В., з. куда по дороге — несоверш. В.), приносить (только несоверш. В.), выносить (соверш. В.), выносить (несоверш. В.) и др. В формах спряжения соверш. и несоверш. В. различаются тем, что глаголы соверш. В. не имеют наст. врем., а в значении будущ. врем. употребляют форму, образованную так же, как наст. время глаголов несоверш. В. (лягу), глаголы же несоверш. В. имеют все 3 врем., причем для буд. вр. употребляют сложную форму (буду писать). В традиционных грамматиках кроме соверш. и несоверш. В. различается также *многократный* В. (см.).

Н. Д.

ВИЛЛАНЕЛЬ. Вилланель (**villanelle** деревенская песня) произошла из французской пастушеской песни. В XVIII века известна в литературе (**Jean ✾assera**). Форма переходная . Общее с основными твердыми формами — двух–рифменность на протяжении всей пьесы. Отличие — неограниченное количество звеньев с колебанием от 3 до 6 строк в каждом звене (чаще три). Сходство с терцинами (см. Терцина) — неограниченное количество звеньев и кода (см. «Кода»), формирующая последнее звено в четверостишие.

Схема:

1 . . . . . в _____=6=III
2 . . . . . а

3 . . . . . в _____=9=IV

4 . . . . . в

5 . . . . . а

6 . . . . . в _____=1=III

7 . . . . . в _____=3=IV

8 . . . . . а

9 . . . . . в

. .

. .

I . . . . . в

II . . . . . а

III . . . . . в _____=1=6

IV . . . . . в _____=3=9

Пример.

Все это было сон мгновенный.
Я вновь на свете одинок,
Я вновь томлюсь, как в узах пленный.
Мне снился облик незабвенный,
Румянец милых, нежных щек...
Все это было сон мгновенный!
Вновь жизнь шумит, как неизменный
Меж камней скачущий поток,
Я вновь томлюсь, как в узах пленный.
Звучал нам с неба зов блаженный,
Надежды расцветал цветок...
Все это было сон мгновенный.
Швырнул мне камень драгоценный
Водоворот и вновь увлек...
Я вновь томлюсь, как в узах пленный.
Прими, царица, мой смиренный
Привет в оправе стройных строк.
Все это было сон мгновенный.
Я вновь томлюсь, как в узах пленный.

(В. Брюсов).

Последняя строка вилланеля пишется или отдельно от последнего трехстишия, или вместе с ним. Основания для той и другой теории, в общем, те же, что и для заключительной строки терции (см.).

О метре вилланеля см. «Твердые формы».

И. Р.

ВИРЭЛЭ (см. Лэ).

ВЛИЯНИЕ литературное — сложный, с методологической точки зрения, вопрос истории литературы и психологии творчества. Соблазнительна мнимая легкость установления влияния: в литературных произведениях не мало моментов сходных или даже совпадающих. Увлечение этими моментами самими по себе, вне связи как с контекстом данного сочинения, так и всей творческой историей писателя, и дало, в результате, какую–то вакханалию буквоедства, натяжек, разнузданность педантизма, не сдерживаемого ни сколько–нибудь выдержанной методологией, ни критическим или эстетическим чутьем. В настоящее время стали подходить к вопросу с большой осторожностью. Интересуются более принципиальной и глубокой проблемой

родственности стиля, приемов, основных мотивов творчества, чем аналогией тех или иных мест. Но сейчас, благодаря повысившейся требовательности к правомерности наших утверждений, легче показать, что влияния нет при всем внешнем сходстве, чем ответить на вопрос: где и в чем оно *несомненно?* Так, Н. К. Пиксанов в своей ценной работе «Грибоедов и Мольер», сгруппировав образцы неудачных заключений о влияниях, в конце концов, однако, не убедил нас в правильности отнесения за счет Мольера тех моментов комедии Грибоедова, которые исследователь все же считает реминисценциями. Он предложил нам довериться непосредственному впечатлению, т.–е. ограничиться субъективным мнением. Ибо все еще недостаточно ясны и точны критерии для установления «влияния». Считать ли признаком последнего «органическое творческое заражение», да еще «на почве конгениальности», как полагают П. Н. Сакулин и Н. К. Пиксанов? Ведь «конгениальность» объясняет — далеко не всегда — факт совпадения, но не подтверждает влияния или заимствования. Наконец, заражение может не быть «органичным», «творческим» и все же сыграть определенную направляющую роль в творчестве писателя, подлежащую учету и оценке.

К чистым «влияниям», пожалуй, следует отнести «внушения», тот «психический автоматизм», который часто идет вразрез с творческой индивидуальностью автора и от коего ему трудно освободиться. И вряд ли необходима для возникновения этого подражательного рефлекса высокая оценка влияющего произведения или автора, как утверждают некоторые из

исследователей. Люди подчиняются далеко не всегда тому, что они сознательно одобряют; напротив, подчиненно тем глубже и прочнее, чем более смутны и иррациональны его мотивы. Как раз отрицание зависимости, выражающееся в жестокой критике произведения или человека, иногда — косвенное подтверждение, свидетельствующее о бессилии освободиться от этой зависимости... Пренебрежение к подражаемому часто лишь средство самообмана. Не исключено также и

вполне сознательное отрицание автором несомненного для него влияния. Лишь на почве *детальной психологической биографии* возможны хотя бы более или менее вероятные суждения о нем в каждом проблематичном случае; в пределах научного исследования в настоящее время осуществимо лишь создание своего рода «литературной аналогики», представляющей собой, независимо от тех или иных психологических причин, предметно–оценочный анализ литературных совпадений. Вопрос же о том, обязан ли автор данным, наводящим на аналогии, моментом своего произведения воздействию другого писателя или себе самому, сейчас неразрешим, да и вряд ли вообще дан будет достоверный ответ на него. Исключение составят такие случаи, о которых имеются достоверные *положительные* показания самих авторов, подтверждаемые тщательным критико–психологическим анализом, или т. п. «клише»; благодаря последним легко установить косвенную, то–есть психологически несущественную, зависимость от автора образа или мотива, ставшего «общим местом».

От «влияния» надо отличать сознательное заимствование, использование продукта чужого творчества, как материала, самостоятельно претворяемого. Так, Шекспир заимствовал сюжеты своих произведений, Гете — сюжет «Фауста» и т. д. Сознательное подражание может также не быть влиянием, когда автор осуществляет им лишь свои творческие цели, напр., пародийные (см. работу Ю. Тынянова: «Достоевский и Гоголь»).

А. Лаврецкий.

ВОДЕВИЛЬ. Водевилем называют драматическое столкновение в комедийном плане (см. комедия). Если в комедии драматическая борьба не должна быть жестокой, то это еще в большей степени применимо к водевилю. Здесь, обычно, изображается комедийное нарушение какой–либо весьма незначительной общественной нормы, напр., нормы гостеприимства, добрососедских отношений и т. п. В связи с незначительностью нарушаемой нормы, водевиль обычно сводится

140

к резкому короткому столкновению — иногда к одной сцене.

В. Волькенштейн.

История водевиля. Этимология этого слова (**vaux–de–Vire**, Вирская долина) дает указание на первоначальное зарождение этого вида драматического творчества (г. Вир находится в Нормандии); впоследствии это слово через искажение осмыслилось **voix de ville** — деревенский голос. Под водевилем стали понимать такие произведения, в которых явления жизни определяются с точки зрения наивных деревенских взглядов. Легкий характер содержания является отличительной чертой водевиля. Создателем водевиля, характеризующим эти произведения со стороны его содержания, был французский поэт XV века Ле–Гу, которого впоследствии смешали с другим поэтом Оливье Басселеном. Ле–Гу издал сборник стихов **Vaux de vire nouveaux**. Эти легкие шуточные песни в духе Ле–Гу и Басселена сделались в Париже достоянием широких городских масс, благодаря тому, что они на мосту Пон–Неф распевались бродячими певцами. В XVIII веке Лесаж, Фюзелье и Дорневаль в подражание этим водевильным песням стали составлять пьесы подобного же содержания. Текст водевилей сопровождается музыкой с начала второй половины XVIII века. Музыкальному исполнению водевилей содействовало то, что весь текст писался в стихах («Мельник» Аблесимова). Но скоро при самом исполнении водевилей артистами стали вноситься в текст в прозаической форме изменения — импровизации на текущие злобы дня. Это дало возможность самим авторам чередовать стих с прозой. С этого времени начинается разветвление водевиля на два вида: на собственно водевиль и оперетту. В водевиле преобладает разговорная речь, а в оперетте — пение. Впрочем, оперетта стала отличаться и по своему содержанию от водевиля. В ней пародируются разные явления жизни. Такова оперетта Хмельницкого (нач. XIX в.): «Греческие бредни или Ифигения в Тавриде» и позднейшие: «Орфей в аду», «Прекрасная Елена», «Дочь рынка», «Певчие птички», «Гейша» и т. п. После этой дифференциации водевиля за ним

141

остается сначала шутливое изображение жизни вообще городского сословия, а потом среднего и мелкого чиновничества.

Легкости содержания водевиля содействовало также и то, что он составлялся на случай для бенефиса артиста или артистки, и ставился он большей частью после серьезной драмы или трагедии. Этим определялась и незначительность его объема, хотя известны водевили не только

трехактные, но даже и пятиактные (водевиль Ленского из 5 актов — «Лев Гурыч Синичкин или Провинциальная дебютантка»). Незначительность объема водевиля требовала особого сгущения комического элемента сравнительно с комедией. Поэтому гиперболичность комизма вела за собою быстрое развитие действия.

Сначала водевиль писался стихами, затем стихи стали чередоваться с прозаическими диалогами — с непременным повторением одних и тех же куплетов с обращением к публике; часто самые куплеты назывались водевилями. В позднейшее время куплеты и музыка стали необязательными.

Наиболее замечательными водевилистами у нас были Хмельницкий, Шаховской, Писарев, Полевой, Каратыгин 2–й и др. В эпоху реформ водевиль потерял свое значение, уступивши место оперетте. В большинстве случаев водевили были переводными пьесами, чаще с французского, но чужеземные имена часто переделывались на русский лад. В форме водевиля Чехов написал свои шутки: «Медведь» и «Предложение».

Ив. Лысков.

ВОЗВРАТНАЯ ФОРМА ГЛАГОЛОВ. Глагольная форма, образуемая с помощью окончания *–сь* или *–ся.* Глаголы с этим окончанием можно делить на 1. глаголы, при которых нет соотносительных форм без –ся: бояться, смеяться и др.; впрочем при некоторых из них есть глаголы без –ся от тех же основ, но с другими приставками: осмеять и др.; 2. глаголы, при которых есть соотносительные глаголы без –ся, но с таким различием в значении, которое не может быть отнесено на долю окончания –ся, напр. драться, ср. драть; 3. глаголы, при которых

есть формы без *–ся* с таким различием в значении, которое можно считать связанным исключительно с присутствием или отсутствием этого окончания. Первые 2 случая не позволяют выяснить функций образований с *–ся,* т. к. объединяющее всех их значение непереходности обычно и у многих глаголов без *–ся. В* последнем случае можно говорить о различии по залогам, которые можно назвать возвратным и невозвратным (см. Залоги и Возвратный залог). Главные значения (функции) В. Ф. у глаголов, имеющих и невозвратную и В. Ф., следующие: 1. *собств. возвратное:* действующее лицо делает с собою самим то, что при невозвратней форме оно делает с лицом или предметом, обозначенным вин. пад. существительного: мыться, радоваться и др.; 2. *взаимное:* несколько действующих лиц делают друг с

другом то, что при невозвратной форме действующее лицо делает с другими лицами или предметами, обозначенными винит. пад. существительного: биться, встречаться и др.; 3. *страдательное:* объект действия глагола в невозвратной форме здесь (при В. Ф. со страдательным значением) становится субъектом речи, хотя реальное (неграмматическое) отношение его к действию глагола остается то же самое, т.–е. обозначается существительным в именит. пад., а субъект действия или не обозначается, или обозначается, как орудие действия, творит. падежом существительного: дом строится плотником; чаще без твор. пад., обозначающего производителя действия: полы в доме моются еженедельно; при этом В. Ф. со страдательным значением употребляется преимущественно при имен. пад. существительных, не обозначающих лица; 4. *непрямое возвратное:* действующее лицо делает что–либо для себя, в своих интересах; такое значение В. Ф. имеет сравнительно редко и притом преимущественно от непереходных глаголов: стучаться, т.–е. стучать для себя, чтобы дать о себе знать, обещаться, т.–е. обещать за себя и др.; 5. *непереходное:* действие рассматривается независимо от объекта действия, иногда, как способность, свойство: браниться, кусаться и др.; 6. *усиление или концентрация непереходного значения* (от глаголов, имеющих невозвратную

форму с непереходным значением): краснеться, ср. краснеть, дымиться — «пускать дым около себя», ср. дымить; 7. *безличное* (от глаголов, имеющих в невозвратной форме непереходное значение): действие рассматривается безотносительно не только к объекту (которого нет и при невозвратной форме), но и к субъекту действия, как происходящее само собой: спится, дышится, верится, хочется и др.; при этом лицо, являющееся субъектом действия при невозвратной форме этих глаголов, обозначается существительным в дат. пад.: ему не сидится. См. Залоги и назв. там статью Фортунатова.

Н. Д.

ВОЗВРАТНЫЙ ЗАЛОГ. В традиционных грамматиках русского яз. В. З. наз. возвратная форма (см.) переходных глаголов (см.) с прямым возвратным значением, т.–е. совпадающая по значению с невозвратной формой, при которой вин. падежом существительного обозначено то же лицо, которое является субъектом действия: мыться=мыть себя и пр. С грамматической точки зрения говорить в таких случаях об особом В. З. нельзя, а только о возвратном значении, как одной из функций В. Ф. Правильнее употреблять термин В. З. в противоположность невозвратному

для обозначения возвратной формы тех глаголов, которые имеют и невозвратную форму с тем же реальным значением, во всех ее функциях. См. Залоги.

Н. Д.

ВОЛЬНЫЕ СТИХИ — сочетание разностопных стихов, по мнению Валерия Брюсова («Наука о стихе»), преимущественно ямбических. Вольные стихи отличаются, следовательно, от свободных стихов (см. это слово). В то время, как последние представляют комбинацию *разнохарактерных* стоп, соединенных в *произвольном количестве,* вольные стихи составляются из *одинаковых* по характеру стоп (например, только ямбических), объединенных в произвольном же количестве. Такими стихами написан ряд басен Крылова, как, напр., следующий отрывок из басни «Крестьянин и овца», в котором лиса произносит приговор овце:

144

«. . . . . В сказанную ночь
Овца от кур не отлучалась прочь.
А куры очень вкусны,
И случай был удобен ей;
То я сужу по совести моей:
Нельзя, чтоб утерпела
И кур она не съела».

В данном отрывке в стихе: «Овца от кур...» — пять ямбических стоп, в следующем стихе — три ямбических стопы, в следующем — четыре и т. д.

Примером вольных стихов может служить «Душенька» Богдановича.

Как указывает Брюсов, теория вольных стихов есть дело строфики (см. Строфика). Действительно, все мастерство крыловского, например, вольного стиха заключается в том, что отдельные, отличающиеся лишь количеством стоп, стихи образуют разнообразнейшие по строфическому рисунку сочетания, соединяясь то в две, то в три, то в многостишные строфы.

Я. Зунделович.

ВОПЛОЩЕНИЕ. Художественный замысел поэта, чтобы осуществить себя, должен облечься в конкретную форму: этот акт оформления поэтического замысла и выхода его из безобразного хаотического состояния — есть акт воплощения. В творческом процессе он является одним из существенных актов, ибо ему главным образом и обязано художественное произведение своим появлением на свет. До него нет

поэтического произведения, а есть только художественный проект. В различных случаях, смотря по индивидуальности творца, акт воплощения наступает раньше или позже. Так, например, *Л. Н. Толстой* долго не мог найти формы воплощения для сюжета «Воскресения», сообщенного ему *А. Ф. Кони,* несмотря на то, что сюжет этот был ему очень близок (см. Автобиография). Больше того, работая уже над третьей частью романа, Л. Н. никак не мог решить судьбы Катюши Масловой: то Нехлюдов женился на ней, то нет. Л. Н. прибег даже по этому поводу к пасьянсу, который, конечно, ничем ему не помог, но интересна эта деталь в творческом процессе. Мучительно долго искал и Достоевский конкретной

формы воплощения для своего «Идиота». Князь Мышкин то был среди праведников, то среди грешников, и только в последней редакции нашел свое обличие. Наряду с такого рода поисками формы воплощения, когда писатель с пером в руках упорно добивается его, история и психология творчества знает и другие случаи, когда замыслы художника осуществляются спустя много лет, после того, как они увлекают его, и не в процессе писания, а по мере развертывания самой жизни поэта. Гете задолго перед тем, как написал «Германа и Доротею», интересовался анекдотом, как он первоначально был рассказан, об изгнанных из Зальцбурга протестантах. Более глубокое значение этот анекдот получил лишь когда события коалиционной войны породили сходные состояния, и поэт под их влиянием перенес старинное предание в современность. В этом последнем случае, когда замысел очень стар у поэта, акт воплощения еще сложней.

Поэт, у которого тогда накапливается чрезвычайно много внутреннего материала, не может скоро решить, что из него выбрать и что отбросить. Вдохновение в этом случае, как и вообще в творческом процессе, и является сосредоточением всех умственных сил и способностей на одном пункте, который, — как говорит Грильпарцер, — не столько охватывает, сколько изображает собой весь остальной мир. В эти минуты чаемый поэтом образ возможно и предносится ему, в него воплощает он свой замысел. Но за этим наступает следующий творческий этап осуществления воплощения в художественном произведении. Обычно, каждому художественному произведению, задуманному поэтом, соответствует своя форма выражения. Роман «Евгений Онегин» в прозе трудно себе и представить. И, действительно, когда поэт пробует переделать свое произведение, переложить стихи в прозу, он убеждается в том, что много мотивов,

которые им были использованы в стихах и были там вполне уместны, в прозе оказываются невозможными, и наоборот. «Никогда еще с такой очевидностью, как при моем теперешнем занятии, не убеждался

146

я в том, — пишет к Гете Шиллер в 1797 г., занятый в это время переложением в стихи «Валленштейна», — насколько точно в поэзии материал и форма соответствуют друг другу. С тех пор, как я превращаю мой прозаический язык в поэтически–ритмический, я подлежу совершенно иному суду, чем прежде; я не могу использовать теперь даже многие мотивы, которые в прозаической обработке казались вполне уместными».

Это, конечно, нисколько не означает, что форма, соответствуя своему содержанию, дает возможность этому содержанию изобразиться так, как хотел бы поэт. Словесное искусство, как и всякое другое искусство, ограничено в своих пределах. Художественный замысел, воплощаясь в каком–нибудь образе, никогда не удовлетворяет поэта. Он всегда кажется, ему незавершенным и недосказанным. Причина этого явления не установлена. И поскольку творческий процесс протекает, главным образом, в подсознательной области, эту причину приходится искать там, — больше, конечно, догадываться о ней, ибо эта область в науке очень мало еще исследована. Здесь, за порогом сознания поэта, образы внешнего мира живут своей смутной, завуалированной от нас жизнью, здесь же возникают поэтические замыслы, чаще по сигналу, данному извне, когда поэт созерцает какое–нибудь явление, которое его захватывает (об импульсах к творчеству см. Импровизация), но и без всякого сигнала самопроизвольно. В дневнике у Л. Н. Толстого изображен такой самопроизвольный творческий приступ: «Шел подле Александровского сада и вдруг с удивительной ясностью и восторгом представил себе роман, как наш брат, образованный, бежит с переселенцами от жены и увез с кормилицей сына. Жил чистой рабочей жизнью и там воспитал его. Удивительно хорошо мог бы написать. Так, по крайней мере, показалось»...

Как зарождение поэтического замысла, связанное с каким–нибудь импульсом, так и самопроизвольное зарождение является только переводом бессознательной деятельности поэта на язык сознания. Вот тут, во время перевода одной деятельности в другую и обнаруживается

147

бессилие словесного искусства.

Образы внешнего мира, попадая в бесознательную сферу поэта, подвергаются в ней непрестанной метаморфозе, обработке. «Завися от состояния мозга, они, как все живое — говорит Рибо — изменяются и имеют свои приобретения и потери». И когда поэт потом изображает эти образы, они не соответствуют тем словам, которые выражали их до преображения. Выражает же поэт всегда эти преображенные образы, а не образы внешнего мира. «Все извлеченное из внешнего мира, художник, — как замечает Гоголь в «Портрете», — сперва заключает в душу, а уж оттуда из душевного родника устремляет его одной согласной торжествующей песней». Все те образы, которые мы встречаем в поэтических произведениях, и в которых мы узнаем окружающий мир поэта, — все они, конечно, не являются копиями с натуры. Поэт в своем творчестве никого и ничего из внешнего мира не изображает. Косвенно в его произведениях внешний мир отражается и сам он зависит от него (внешний мир, среда поэта питает его душевную жизнь, без них поток последней остановился бы). Но изображает поэт не эту среду, а свои переживания, которые воплощаются в образах его среды. В минуты творческого подъема поэт не помнит о внешнем мире, он как бы отрезывается от него.

«И забываю мир, и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне.
Душа стесняется лирическим, волненьем,
Трепещет, и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться, наконец, свободным проявленьем—
И тут ко мне идет незримый рой гостей,
Знакомцы давние, плоды мечты моей».
(Пушкин: «Осень», ◎ стр.).

В свое время эти «давние знакомцы» — образы внешнего мира вызвали соответствующие переживания поэта, которые в минуту их излияния стремятся к своим возбудителям. Отчего у простых смертных, когда они изливают свои

чувства, не наблюдается этого воскрешения образов? Во–первых, их излияния являются большей частью реакцией на раздражение внешнего мира, во–вторых, они безобразны и банальны; тогда как у поэта они всегда в образах, оригинальны и непосредственно не связаны с тем или другим раздражением внешнего мира («Прошла любовь, явилась муза»... Пушкин). Стимул к творчеству не больше, как будильщик воспоминаний, которые

образуют в душевной жизни поэта своего рода запруду (**Spannung**), по выражению Эрнста Меймана. Стремясь освободиться от этой запруды, поэты и выражают свои чувства, воплощая их в «незримом рое гостей», извнутри идущих, из душевного родника, из подсознательной области. Писатель–поэт, правда, часто изучает быт и нравы своей среды, как, например, Гоголь, который просил даже своих родных присылать ему бытовой материал для его задуманных произведений, но это не опровергает сказанного выше. Л. Н. Толстой в беседе с А. Гольденвейзером как–то сказал, что он потому не пишет художественных произведений (это было в 1909 г.), что у него память ослабела и он не помнит, как люди одевались и т. п. мелочи, и это мешает. Воплощая свои переживания в образах своей среды, но образах преображенных и «отделенных пропастью от натуральных образов», художник невольно тянется к своим прототипам, стремясь ускорить процесс воплощения.

Знание мелочей, костюмов, обычаев и т. п., кажется ему, ускоряет и облегчает творческий процесс. Но, понятно, не эти мелочи создают художественное правдоподобие в произведениях поэта. «Вы знаете, как большей частью, — пишет в одном письме Гончаров к Достоевскому, — в действительности мало бывает художественной правды и как (это вам лучше других известно) значение творчества тем и выражается, что ему приходится выделять из натуры те или другие признаки, чтобы создавать правдоподобие, т.–е. добиваться своей художественной истины». (Из архива Достоевскаго под ред. Н. К. Пиксанова).

149

«Фантазия поэта делает все части целыми, тогда, как остальные силы и опыт лишь вырывают листки из книги природы, — говорит Жан Поль, — и все части мира — мирами». И чтобы выразить эти миры поэт идет как бы по линии наименьшего сопротивления, изображая образы своей среды, которые с претворенными имеют сходные черты. Он тогда собирает все эти мелочи, которые и создают иллюзию действительно живого лица и по аналогии с ними творит свои поэтические образы. Посколь–ку поэт занят процессом творчества, он не замечает, что то была иллюзия, что образы среды не больше для него, как язык, на котором он «рассказывает свою душу». Но кончается творческий процесс, мираж рассеивается, поэт разочаровывается, кажется ему тогда его творение «кладбищем дум и чувств». Оттого и говорит Гете:

Das ✻hun interessiert,
Das Gethane nicht.

(Интересно делание, а сделанное не интересно).

В этом бессилии словесного искусства выразить чувства поэта, воплощенные в образах, и скрывается основная причина неудовлетворенности его своими произведениями.

Этим же бессилием слов и объясняются частые возвраты писателей–поэтов к одним и тем же темам. Своими возвратами к основным темам поэты как бы еще раз и еще раз делают попытки воплотить свои замыслы. И не правильно ли было бы сказать, что такими попытками являются все художественные произведения любого писателя? Невозможность найти конкретную форму воплощения для своих замыслов заставляет многих поэтов всю свою творческую энергию направлять на расширение пределов словесного искусства, так что они нередко забывают о причине, толкнувшей их на это. Из средства к цели такие устремления обращаются в самое цель, как это наблюдается в наше время в эпоху сильных потрясений и переживаний, требующих новых форм для своего выражения, когда целый ряд поэтов не находит вообще возможным передавать

свои переживания на «общем» языке и изобретают свой собственный, «заумный» (Общий язык связывает, свободный позволяет выразиться полнее. Пример: Го, о–снег, Кайт и т. д. Слова умирают, мир вечно юн. Художник увидел мир по новому и как Адам дает всему свои имена — Крученых).

В недосягаемости воплощений — тайна творчества, раскрыть которую пока никому не удалось.

Э. Лунин.

ВОСПОМИНАНИЯ — повествование о явлениях жизни (личной или общественной), свидетелем которой был автор. И своим отношением к событиям действительной жизни, и своей связью с личностью автора, воспоминания приближаются к дневнику (см. это слово), хотя и отличаются от него своими хронологическими соотношениями с действительностью, так как касаются событий более или менее отдаленного прошлого.

Впрочем, формальное отличие это связано, как с основным заданием, так и с материалом изложения.

В то время, как дневник фиксирует все сколько–нибудь значительные впечатления бытия, воспоминания более прагматичны: результаты событий, смысл происходящего лежат для автора воспоминаний в прошлом (а не в будущем, как для автора дневника).

Эта особенность связана с основным заданием воспоминаний: при наличии множества дневников, написанных только «для себя», не предназначенных к печати, воспоминания, в большинстве, пишутся для других (если не для широкой читательской массы, то для друзей, потомков и пр.).

Вот почему воспоминания, помимо того, что уступают дневнику в протокольной точности, отличаются при этом нередко и тенденциозностью выражения.

Осуществляя, в большинстве, более отчетливый, чем дневник, основной замысел, воспоминания самой постройкой своей более, чем дневник, близки к художественному произведению. Вместе с тем, все художественные возможности, осуществляемые в дневнике, доступны и воспоминаниям (см. слово «Дневник»).

151

Воспоминания, предназначенные к печати, естественно, подвергаются обработке и могут рассматриваться, как произведение литературное. Таковы, к примеру, воспоминания А. Ф. Кони, собранные в книге «На жизненном пути». Когда они касаются таких лиц, как Л. Н. Толстой, В. О. Ключевский и т. п., они приобретают исторический или публицистический характер. Соединение публицистической тенденции с беллетристической формой — в «Повестях моей жизни» Николая Морозова. Но литературное задание здесь лишь привходящий элемент. В основе, все же, это, прежде всего, исторический документ, относящийся к событию или лицу.

В произведениях, подобных «Истории моего современника» В. Короленко, «Детству» и «В людях» М. Горького, этот документальный характер приобретает более широкий смысл, охватывая не отдельное лицо, не отдельное событие, не отдельное явление, а всю прошлую эпоху, все минувшее; этот смысл воспоминаний, данный от первого лица, подчеркнут даже в самом заглавии книги: «История моего современника». И в тексте он говорит, что присущий ему в прошлом романтический взгляд на действительность, характеризует все его поколение.

Но не только бытописатели в духе Горького или Короленко избирают форму воспоминаний. Русский символизм нашего времени дал нам прекрасные образцы воспоминаний в поэме Блока «Возмездие», в «Первом свидании» А. Белого, в его эпопее «Я». Ритм эпохи — их главное содержание. Особенно это чувствуется в «Возмездии»: «Все эти факты, казалось бы, столь различные, имеют для меня один музыкальный смысл», — говорит Блок в предисловии. Здесь эпоха становится

поэтической темой. Мало того: эта основная тема теснейшим образом связана даже с формальными особенностями самого произведения: с ямбом Александра Блока (по его же словам, «простейшим выражением ритма того времени»), с разорванными ритмами прозаической речи Белого.

«Детство, отрочество и юность» Л. Толстого—новая разновидность

воспоминаний. Здесь, при значительной автобиографичности, художник по своему компанует материал, не только изменяя имена действующих лиц, но смещая и взаимную связь событий.

«Записки из Мертвого Дома», представляющие в основе своей воспоминания самого Достоевского, вставлены им в рамку вымышленного сюжета и приписаны ссыльному поселенцу и домашнему учителю Александру Петровичу Горянчикову. Лицо автора записок, таким образом, скрывается под литературной маской.

Наконец, одна из распространенных литературных форм — воспоминания, имеющие фиктивную документальность. Такова, например, «Неточка Незванова» у Достоевского. Фиктивные воспоминания, подобно дневнику, дают автору возможность выполнить две параллельные художественные задачи: изобразить и содержимое воспоминаний, и то лицо, которому они принадлежат. Художественные возможности, вытекающие из этого приема, столь же значительны, сколь значительны они в литературной форме дневника (см. это слово).

Валентина Дынник.

ВРЕМЯ как граммат. термин. Форма, обозначающая отношение времени сочетания признака, выраженного формой сказуемости (см.) или причастием (см.), с субъектом этого признака ко времени речи или мысли. Напр., в словосочетании «стол стоит» формой В. обозначено, что сочетание признака «стоит» с субъектом признака «стол» относится к тому времени, когда сказано или возникло в мысли данное словосочетание, а в словосочетании «стол стоял» формой В. то же сочетание обозначено, как относящееся ко времени, предшествующему данной речи или мысли. В русском яз. в формах сказуемости различаются настоящее, прошедшее и будущее В.; наст. В. обозначает сочетание признака с его субъектом, как одновременное речи или мысли (напр., я пишу, он голоден) или без отношения ко времени речи или мысли (напр., железо ржавеет, лебеди белы); прош. В. — как предшествующее речи или мысли, а буд. В. — как ожидаемое. В., как форма

153

сказуемости, может быть выражено или формой глагола: я пишу, мы читали, вы узнаете и пр. или неглагольным словом без связки (см.) в наст. В. и со связкой в прош. и буд. В.: он болен, он был болен, он будет болен. Кроме слов и сочетаний с формами сказуемости В. различается также у причастий и деепричастий. Глаголы несоверш. вида в русском языке имеют два причастия: настоящего и прошедшего В., а глаголы совершенного вида — одно: прош. В. Формы В. причастий указывают на отношение времени сочетания обозначенного ими признака с его носителем не ко времени речи или мысли, а ко времени предложения (т.–е. ко времени, обозначенному формами сказуемости): наст. В. причастия указывает на одновременность с наст, или буд. врем, предложения, прош. В. несоверш. вида причастия — на время, предшествующее наст. или буд. времени предложения или одновременное с прош. временем предложения; причастие прош. В. соверш. вида — на время, предшествующее любому времени предложения. Кроме того, форма В. причастий отличается от формы В., как формы сказуемости, тем, что обозначает время сочетания признака с его субъектом не как открываемого, а как данного уже в мысли.

Н. Д.

ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ ГЛАГОЛ. Глагол, употребляющийся в сочетании с формами других глаголов с утратой своего реального значения для образования сложных глагольных форм. Таковы в русском яз. формы будущего времени глагола *быть* (буду и пр.) в сочетании с инфинитивами других глаголов для образования сложного будущ. врем., глаголов несоверш. вида; во франц. avoir (иметь) и Str◎ (быть) в различных формах в сочетании с причастием страдат. прош. врем. других глаголов для образования различных сложных форм; в немецк. hab◎n (иметь) и s◎in (быть) с причастием страдат. прош. врем. других глаголов, почти с теми же функциями, как во франц., и w◎rd◎n (делаться) с инфинитивом для образования буд. врем. и с причастием для образования страдат. залога.

Н. Д.

154

ВЫДЫХАТЕЛЬНОЕ УДАРЕН✻Е. Ударение, состоящее в усилении выдыхания, т.–е. в том, что ударяемый слог произносится громче других, неударяемых. В. У. называется также *экспираторным* и противополагается *музыкальному* или *тоническому* ударению, состоящему в повышении тона. В

нынешнем русском яз. ударение отдельного слова В., а ударение целой фразы музыкальное. Музыкальное ударение отдельного слова было, м. пр., в древне–греч. яз., в настоящее время существует, впрочем, не как чисто музыкальное, а как смешанное музыкально–В., в сербском, словинском, французском и некот. других языках.

ВЫМЫСЛ. Этимология этого слова — приставка *вы* и корень *мысл* — дают возможность определить то содержание, которое связывается с звуковой формой. Приставка *вы* обозначает выявление чего–либо наружу, в корне *мысл* скрыто указание на тот процесс, откуда происходит это выявление. Т. о., этимологическое значение слова указывает на то, что вымысл есть акт мышления, и поэтому смешивать вымысл с фантазией в ее обыденном понимании нельзя. Психологическая природа вымысла уясняется посредством анализа тех представлений, которые образовались на почве раздражения от восприятия внешнего мира. Восприятие явлений внешнего мира совершается хаотически. Мы подавлены массою раздражений, и так как ощущения кратковременны, то мы в состоянии уловить незначительную часть этих раздражений и довести их до сознания. Естественно, что результатом этого является неполнота представления. Поясним это примером. Только первый рассказ о каком–либо происшествии соответствует впечатлениям наших ощущений. При повторной передаче о том же самом событии мы замечаем перерыв в цепи ассоциаций, и мы заполняем его на основании репродукции других представлений по аналогии и того, что мы примышляем к рассказу. Поэтому свидетельские показания на суде не только разных, но одного и того же лица противоречивы. Таким образом, вымысл основывается на дополнении непосредственных

представлений, получаемых в момент раздражения внешних чувств, через воспроизведение посредственных путем разных ассоциаций. Эта характерная черта для обыденного течения наших представлений является такою же характерной и для поэтического творчества. Поэтому в основе вымысла лежит не ложь, а правдоподобие. Ложь в поэтическом творчестве настолько же недопустима, как и в научном исследовании. Этот вид вымысла мы называем естественным в отличие от других, о которых дальше. Он свойствен всем поэтам во все времена и для всех направлений. Но чем же объясняется фантастика во многих видах поэтического творчества? Обратимся сначала к анализу народного поэтического творчества, и проследим, каким образом на почве этого творчества развился

неправдоподобный вымысл. Для раскрытия природы этого вымысла в народной словесности есть типичное произведение «Стих о голубиной книге». В ней даются вопросы космогонического характера и на них ответы. Приведем некоторые вопросы и ответы: «Отчего у нас звезды частые? Звезды частые от риз божиих. Отчего у нас ночи темные? Ночи темные от дум господних». В другом духовном стихе «О вознесении Христовом» народ, стремясь уяснить себе смысл просьбы нищих «Христа ради», создает с нашей точки зрения легенду, а с точки зрения своего понимания глубокую правду о том, как Христос по совету Иоанна Златоуста, вместо золотой горы, отдает нищим свое Христово имя, из–за которого богатые не пойдут на кровопролитие, не отнимут у нищих, .а нищие будут «сыты и довольны, одеты, обуты». Очевидно, что в произведениях с таким глубоким содержанием народ не мог допускать никакой сознательной лжи. Если мы теперь обратимся к народным сказкам, то мы в них заметим господство необузданной фантазии. Фантазия эта являлась постепенно на почве разрушения старого мифологического понимания природы и на почве постепенного перехода от одного мировоззрения к другому. Забвение первоначального смысла мифа повело к его непониманию. Затем сюжеты

из одних сказок переходили в другие, механически переплетаясь. Этот механический переплет сюжетов побуждал связывать их новыми вымыслами и т. д. Когда же сказка окончательно потеряла характер достоверности, тогда сам народ стал смотреть на нее, как на забаву, складку и не церемонился с сюжетами в дальнейшем («Сказка — складка, песня — быль»). Не то мы видим в былинах. Там нет этой необузданной фантастики, потому что сюжеты их проще: в них отражается бытовая жизнь народа. Поэтому между былинами, записанными Киршою Даниловичем в ◎VIII веке, и между современными записями не замечается такого противоречия, какие видим в сказках. Этот вымысл, стремящийся раскрыть смысл явлений из жизни природы и человека, найти для него с точки зрения своего времени научное обоснование, мы назовем вымыслом мифологическим. Но в тех же произведениях народной словесности, а главным образом в художественной литературе, есть и другой вымысл, которому не верил народ в момент создания и которому не верят сами поэты в момент своего творчества. Мы имеем в виду вымысл в сказках народных — «Морозко», «О правде и кривде» — и художественных — в баснях, в драмах Шекспира, Метерлинка, в романах («Портрет Дориана

Грея» Оскара Уальда) и др. произведениях. Отличительная черта этого вымысла есть намеренное искажение действительности. Этот второй вид вымысла, который мы можем назвать методическим, является приемом поэтического мышления, при посредстве которого автор старается объяснить себе то или иное явление, главным образом, из общественной жизни. В басне сущность этого метода вскрывается яснее всего. Животные, являющиеся главными героями басен, отличаются большей простотой своей душевной «организации и большею последовательностью

своих действий. Поэтому через животных баснописец упрощает природу человека, и некоторые особенности ее, вследствие этого, становятся более яркими, образными. Этот символизм мышления имеет границы своей доступности. Для понимания произведений Метерлинка или сказок Щедрина надо знать не только особенности поэтического творчества, свойственные тому или другому автору, но также его биографию, общественную жизнь различных классов и предшествующую литературу. Методические и мифологические вымыслы иногда переплетаются. Это заметно в сказке «Морозко», в «Вечерах на хуторе» Гоголя, в стих. Блока о «Прекрасной Даме» и т. п.

Всем литературным направлениям различных эпох и одного и того же времени свойственны свои особенности в вымысле. В период создания «Илиады и Одиссеи» вымысл носит мифологический характер: люди сближаются с богами. Во время греческих трагиков заметно стремление придать героям большую независимость от воли рока или судьбы, и результатом этого у Софокла являются сюжеты о бессильной борьбе человека с роком. В средние века развивается вымысл мистического характера: в мистерии, моралите (см. это слово) и другие виды произведений вносится элемент религиозной таинственности. В эпоху ложно–классицизма (см. слово Классицизм) вымысл носит конструктивный характер: заметно стремление к строю того времени придать черты, свойственные эпохе греко–римской культуры. В романтизме (см. это слово) вымысл основывается на стремлении освободиться от текущей действительности, например, у Жуковского. Даже у каждого писателя есть свои особенности в вымысле: у Щедрина вымысл сатирический, у Чехова анекдотический и т. д.

Ив. Лысков.

Г

ГАЗЕЛЛА. Суть этой персидской строфы заключается в том, что два равных отрезка имеют одну рифму, затем вдвое больший отрезок имеет ту же рифму:

|———|a|———|a|———|———|a

Имея народное происхождение, песенки, построенные по этому закону, долгое время принадлежали к устной поэзии. Когда стали их записывать и писать новые стихотворения по этой схеме, обычно размещали эти отрезки так:

|———|a
|———|a
|———|
|———|a

Отсюда персидская строфа стала трактоваться обычно, как «персидское четверостишие», хотя весьма неконструктивным должен показаться закон безрифменности именно одной третьей строки.

В. Брюсов («Опыты», 1918) делает большой шаг вперед; он пишет: «Так наз. персидские четверостишия суть, собственно, «двустишия с постоянной внутренней рифмой перед 1–й цезурой»; вот почему 3–й стих (в сущности, «полустишие») остается «без рифмы».

Приводимые в книге примеры пишет все же четверостишиями.

«Есть в жизни миги счастья, есть женщины, вино.
Но всем на ложе смерти очнуться суждено.
Зачем же краткой явью сменяются сны жизни
Для тысяч поколений, — нам ведать не дано».

В тех же случаях, когда 3–я строка каталектически равна остальным, он пишет персидское четверостишие по схеме: a a a′ a′.

159

Предлагаю трактовать персидскую строфу, как трехстишие:

|———|a
|———|a
|———|———|a

Этим мы, может быть, объясним название Газеллы.

В моей песне ревнивый страх.
Испугалась газель в горах.
Два прыжка, разбег, а потом будто крылья на легких ногах.

При такой трактовке схема обычного типа Газеллы будет очень проста: два укороченных стиха, дальнейшие (неопределенное число) вдвое длиннее. Во всех стихах: одна рифма:

|————————|a
|————————|a
|————————————————|a
|————————————————|a
|————————————————|a
|————————————————|a

и т. д.

Тогда второй тип Газеллы предстанет схематически в таком виде:

|————————|a|————|в
|————————|a|————|в
|————————————|a|————|в
|————————————|a|————|в
|————————————|a|————|в
|————————————|a|————|в

и т. д.

Отрезок в — постоянный повтор (припев), обычно очень короткий, одно—два слова.

Восточная музыка и поэзия, в частности, основаны на гипнотической силе повторных волн.

В европейской поэзии разбираемые формы недостаточно разработаны.

160

Можно лишь отметить, как характерный признак, довольно большое количество стоп в стихе.

Иван Рукавишников.

ГЕКСАМЕТР — греческий шестистопный стих, состоявший из пяти дактилей и спондея. Обычно пятая стопа была дактилем. Количество дактилей колебалось от пяти до одного и соответственно от одного спондея до пяти. В орфических гимнах Новосадский устанавливает 27 гексаметрических форм, у Гомера — 32, у Гесиода — 28. Отношение числа спондеев к числу дактилей было: у Гомера 24 — 28%, у Каллимаха — 20—23%, у Нонна — 15—16%, в орфических гимнах — 27%. Вот примеры гексаметрических модуляций, составленных Гнедичем для Уварова:

1) ДДДДДС:

Гнев, о, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына.

2) СДДДДС:

Гнев, богиня, воспой Ахиллеса Пелеева сына.

3) ДДССДС:

Кони послушные быстро мчатся с грозным возницей.

4) ДСССДС:

Легкие кони скачут, быстро рвы пролетая.

5) СССССДС:

Волны моря, вставши, с ревом хлещутся в берег и т. д.

Разумеется, спондей у нас заменяется хореем, откуда очевидно, что здесь имеет место леймический ход, на котором и зиждется единство русского гексаметра. Цезура в гексаметре обычно на третьей стопе. Наибольшего разнообразия гексаметр русский достигает у Фета; очень приятный гексаметр Жуковского покоится почти всецело на своей замечательной гомофонии (напр., «Встала из мрака младая с перстами пурпурными Эос» и т. п.) и вообще избегает хореических модуляций.

С. П. Б.

ГЕНДИАЗИС (слово греческое — одно в двух). Этим именем обозначается такой поэтический троп, при котором одно представление мыслится в виде двух субстанций, существующих

раздельно. Этот оборот очень употребителен в народной поэзии, но не чужд и индивидуальной. Развернутым гендиазисом надо считать древне–русскую повесть о «Горе–злосчастьи», где Горе–злосчастье и Молодец представлены отдельными субстанциями. Примеры гендиазиса из народной словесности:

Едет старой–от путем дорогою,
А стоит ту сорок тышяць лихих воров,
Да стоит сорок тышяць разбойников,
Да ише сорок тышяць стоит подорожников.

Вор–разбойник и подорожник одно и то же. Речь идет о сорока тысячах, а не о ста двадцати. Гендиазис у Пушкина:

Задумчивость ее подруга
. . . . . .

Теченье сельского досуга
Мечтами украшала ей.

Татьяна и задумчивость мыслятся отдельно.

Ив. Лысков.

ГЕОРГИКИ. — песни о труде над землей. В понятие «георгика» входит и работа в поле, и работа в саду, а также в винограднике, в цветнике, в огороде. Для земледельца важно знать черные и светлые дни, потому в георгики входят календарные приметы и суеверные сказания о счастливых и несчастных днях. Античный мир знал такие произведения на греческом языке — «Дела и дни» Гезиода. В римскую эпоху в подражание Гезиоду пишет свои георгики Виргилий. В древнем Китае были широко распространены книжки–альманахи, в которых указывались дни, когда можно было делать одно и нельзя было делать другого, чтобы не навлечь на себя небесной кары. Как известно, и в наших календарях до сих пор сохраняется отдел «Народные приметы и предсказания». Таким образом, георгики, кроме поэтического, получают практическое значение. С такой точки зрения к ним подошел и Виргилий. Свои георгики он написал с целью возбудить любовь к земледелию в душе ветеранов, награжденных землями. Однако, эту любовь он хочет пробудить поэтическими образами прелестей сельской жизни.

Георгики Виргилия, по чистоте и законченности стиха лучшие его произведения, всегда привлекали к себе внимание и вызвали целый ряд подражаний, выходивших под названиями «Сады», «Цветники» и друг.

В 18 веке Делиль пишет «французские георгики»... и отдельно «Сады». В эпоху увлечения античными парками в Западной Европе появляется целый ряд сочинений по вопросу об устройстве и поэтической красоте труда над землей вообще.

Лучшим образцом георгики в литературе 19 века должна быть названа поэма Лонгфелло «Гайявата», где значительная часть стихов отведена описаниям обработки земли. В русской оригинальной литературе необходимо назвать стихотворения А. В. Кольцова.

К сожалению, понятие «георгика» вытеснялось всегда понятием «буколическая поэзия», — что вообще очень помешало обособлению этого вида, и если мы имеем буколическую и идиллическую литературу, мы до сих пор не имеем земледельческой поэзии, как особого вида, хотя обособить ее и можно бы было. Георгики Виргилия (4 книги, с

прибавлением 1 эклоги, называемой Титир) впервые на русский язык переведены в 1779 г. В. Рубаном, в 1816 и 17 г.г. Воейковым; затем в 1879 году И. Соснецким.

Л. Богоявленский.

ГИМН (ὕμνος) – хвалебная песнь божественным силам, — одно из наиболее элементарных художественных образований, лежащих в основе всего мирового литературного развития. Так, древнейшим памятником индо–европейской литературы является Ригведа (Веда гимнов, rig — гимн) — собрание 1028 гимнов, передававшихся долгое время изустно от поколения к поколению и записанных около 1000 л. до Р. Хр. Гимны Ригведы — по преимуществу религиозно–философского и углубленно–этического содержания. Сложившаяся значительно позднее Атхарваведа содержит 160 гимнов заклинательно–магического характера. Точно так же находим гимны в истоках египетской и ассирийской литератур. В Китае народные гимны были собраны

Конфуцием. Образцы древнееврейской гимнодии (гимнотворчества) дает вся Псалтырь. Свое настоящее название гимн получил на древне–греческой почве. По представлениям древних греков, получившим свое окончательное завершение в христианстве, гимн — естественная форма отношений творца и природы. Дочери Зевса – музы — непрестанно услаждают своего отца гимнами, в которых восхваляются подвиги его и других олимпийских божеств (Гесиод). Слагателем гимнов *(гимнодом),* по преимуществу, должен быть и служитель муз — поэт. Древнейшие греческие гимны дошли к нам под именем Гомера, но на самом деле принадлежат к разному времени и представляют вступительные славословия рапсодов на праздниках того божества, в честь которого происходили рапсодические состязания. Гомерические гимны (числом 34) — маленькие мифологические поэмы, выдающиеся подчас подлинным художественным мастерством (гимны Афродите, Деметре), написаны традиционным эпическим складом. Алкей, Пиндар, Анакреон облекают свои гимны в свободные лирические формы; александриец Каллимах слагает гимны в дистихах. Связанное с легендарным именем Орфея собрание так называемых орфических гимнов принадлежит на самом деле к Александрийской эпохе, вращалось в тесных кружках мистов (посвященных в мистерии) и носило магический характер. Свойственная первобытному синкретизму тесная связь между поэзией и музыкой сохраняется всеми древне–греческими гимнами, распевавшимися под аккомпанимент кифары, и завещается христианской *гимнографии* (бл.

«осел», «чудовище» и т. п.). Во многих случаях, впрочем, зачисление того или иного выражения в разряд метафоры или гиперболы зависит от точки зрения на него; другими словами, гипербола определяется тогда не свойством самого образа, но *применением* его в речи. Вот почему гипербола относится к категории фигур, но из фигур *образная* гипербола является наиболее близкой к тропам (см.). В поэтической речи гипербола часто сочетается с другими стилистическими приемами, образуя гиперболические метафоры, сравнения, олицетворения и т. п. Напр., у Пушкина: «Да! если бы все слезы, кровь и пот, Пролитые за все, что здесь хранится, Из недр земных все выступили вдруг, То был бы вновь потоп — я захлебнулся б В моих подвалах верных» («Скупой Рыцарь»). Особенно богат такими гиперболическими фигурами в нашей литературе стиль Гоголя: «Слышишь ли, как у ног твоих собрался весь мир и, потрясая копьями, слился в одно восклицание!» («Жизнь»); «Рубины уст ее, казалось, прикипали кровию к самому сердцу» («Вий»); целые описания и характеристики строятся у Гоголя гиперболически, напр., Днепра, Украинской ночи, албанки Аннунциаты, Собакевича и др. Всюду здесь образ сохраняет свою *тропическую* природу, он не растворяется в гиперболе (как в приведенных примерах ласкательных и бранных слов), но гипербола, т. ск., лишь окрашивает его. Всякое словесное преуменьшение или умаление, как «без году неделя», «тише воды, ниже травы», «осиная талия» и т. п. выражения относятся также к фигуре гиперболы и лишь по недоразумению определяются иногда как *литотес* (см.), напр. Овсянико–Куликовским (Теория поэзии и прозы), П. А. Бузуком (Очерки по психологии языка. Одесса. 1913) и др. последователями Потебни.

М. Петровский.

ГИПОТАКСИС (греч. hypotaxis «подчинение»). См. *Подчинение.*

ГЛАВНОЕ ПРЕДЛОЖЕНИЕ. Обычно так наз. предложение (см.), входящее

в состав сложного словосочетания, наз. сложным предложением (см.), независимое формально от других предложений, входящих в то же сложное словосочетание, если эти другие предложения стоят в отношении к нему в той или другой зависимости, выраженной грамматическими средствами. Такие предложения, входящие в состав сложного предложения и зависимые от главного, наз. *придаточными.* В русском яз., как придаточные, можно рассматривать такие предложения, которые связаны

латинского Бревиария. В противоположность греческим гимнам, латинские гимны метричны

165

и лишь некоторые из них, так называемые прозы и секвенции, построены по силлабическому принципу и снабжены рифмами (см. упомянутые **Stabat mater** и **Dies irae.** – Наиболее замечательным и характерным латинским гимном является знаменитое **Te Deum**, приписываемое Амвросию Медиоланскому. Протестантские гимны собраны в ◎VI в. Лютером (125 гимнов, из которых 37 написано им самим). Несколько ранее собрания Лютера были опубликованы немецкие переводы древних гусситских гимнов и гимнов богемских братьев, составленных в эпоху религиозных войн.

В новейших литературах под гимном (немецк. и французск. — **hymne**, итальянск. **inno**, английск. **hymn**) подразумевается лирическая пьеса, выражающая празднично–приподнятое чувство, возникающее под влиянием какого–нибудь замечательного события или исключительного переживания или складываемого в честь некоего высокого лица. (Гимны к ночи Новалиса, гимн чуме Пушкина, гимн сатане Кардуччи, ср. пародийный латинский гимн Бодлэра). Народным гимном называется торжественное песнопение, которое в качестве .такового принимается данным государством и исполняется во время всех общественных празднеств и торжественных церемоний (в России Интернационал, во Франции Марсельеза, в Англии God sav◎ th◎ king, и т. д.).

Д. Благой.

ГИПЕРБОЛА (греч. ὑπερβολή — преувеличение) — стилистическая фигура (см.), состоящая в явно–преувеличенном выражении мысли. Гипербола может состоять прежде всего в количественном преувеличении (напр., «тысячу раз», «целая вечность», «бесценный», у Гоголя про Днепр: «нет реки, равной ему в мире»), но также и в образном выражении. В последнем случае, внешне сближаясь с метафорой, гипербола существенно от нее отличается тем, что направлена она не к *обогащению* содержания мысли образным ее выражением, но к тому, чтобы *усилить, подчеркнуть* те или иные свойства или черты предмета мысли. Так, многие восторженные, ласкательные или

166

бранные выражения обыденной речи являются не метафорами, но гиперболами (напр., «ангел мой», «божественный», или «сущий чорт»,

«осел», «чудовище» и т. п.). Во многих случаях, впрочем, зачисление того или иного выражения в разряд метафоры или гиперболы зависит от точки зрения на него; другими словами, гипербола определяется тогда не свойством самого образа, но *применением* его в речи. Вот почему гипербола относится к категории фигур, но из фигур *образная* гипербола является наиболее близкой к тропам (см.). В поэтической речи гипербола часто сочетается с другими стилистическими приемами, образуя гиперболические метафоры, сравнения, олицетворения и т. п. Напр., у Пушкина: «Да! если бы все слезы, кровь и пот, Пролитые за все, что здесь хранится, Из недр земных все выступили вдруг, То был бы вновь потоп — я захлебнулся б В моих подвалах верных» («Скупой Рыцарь»). Особенно богат такими гиперболическими фигурами в нашей литературе стиль Гоголя: «Слышишь ли, как у ног твоих собрался весь мир и, потрясая копьями, слился в одно восклицание!» («Жизнь»); «Рубины уст ее, казалось, прикипали кровию к самому сердцу» («Вий»); целые описания и характеристики строятся у Гоголя гиперболически, напр., Днепра, Украинской ночи, албанки Аннунциаты, Собакевича и др. Всюду здесь образ сохраняет свою *тропическую* природу, он не растворяется в гиперболе (как в приведенных примерах ласкательных и бранных слов), но гипербола, т. ск., лишь окрашивает его. Всякое словесное преуменьшение или умаление, как «без году неделя», «тише воды, ниже травы», «осиная талия» и т. п. выражения относятся также к фигуре гиперболы и лишь по недоразумению определяются иногда как *литотес* (см.), напр. Овсянико–Куликовским (Теория поэзии и прозы), П. А. Бузуком (Очерки по психологии языка. Одесса. 1913) и др. последователями Потебни.

М. Петровский.

ГИПОТАКСИС (греч. hypotaxis «подчинение»). См. *Подчинение.*

ГЛАВНОЕ ПРЕДЛОЖЕНИЕ. Обычно так наз. предложение (см.), входящее

в состав сложного словосочетания, наз. сложным предложением (см.), независимое формально от других предложений, входящих в то же сложное словосочетание, если эти другие предложения стоят в отношении к нему в той или другой зависимости, выраженной грамматическими средствами. Такие предложения, входящие в состав сложного предложения и зависимые от главного, наз. *придаточными.* В русском яз., как придаточные, можно рассматривать такие предложения, которые связаны

формально с тем или другим членом другого предложения, являющегося по отношению к нему главным; таковы предложения, связанные с другим предложением посредством союзов «что» и «чтобы», указывающих на отношение к глаголу или глагольному слову, и предложения, связанные с другим предложением посредством относительных слов (местоимений и наречий), указывающих на отношение к существительному: я вижу, что ошибся; он сказал мне, что извиняется; мысль, что Марья Ивановна не успеет выехать, ужаснула меня; вы хотите, чтобы я стал молод; это были ребятишки, которые стерегли табун; я тот, чей взор надежду губит; деревня, где скучал Евгений, была прелестный уголок. Кроме этих предложений обычно придаточными предложениями считаются так же предложения временные с союзами: когда, пока, в то время как, как только и др.; причинные с союзами: потому что и так как и др.; т. о. те предложения, с которыми связываются эти временные, причинные и др. предложения, рассматриваются, как Г. П. Однако такое понимание сочетаний с временными, причинными и т. п. предложениями не вытекает из грамматических фактов русского яз. и восходит к латинским грамматикам, в которых б. ч. временных и причинных предложений относилась к придаточным, т. к. в самом лат. яз. они обозначались, как придаточные, т.–е. зависимые от главного, формой т. н. конъюнктива или сослагательного наклонения. В немецк. яз. в т. н. сложных предложениях различаются предложения главное и придаточные тем, что в Г. П. глагол ставится на втором месте в утвердительной речи и на первом в вопросителъной

и повелительной, а в придаточном — на конце, причем к придаточным относятся как предложения, связанные с одним из членов Г. П. (посредством союза **dass** и относительных слов), так и предложения временные, причинные, уступительные, условные и нек. др.

Н. Д.

ГЛАГОЛ (латинск. v◎rbum). В широком смысле Г. — название грамматической категории, заключающей как спрягаемые слова, т.–е. слова, имеющие формы времени и наклонения, так и образованные от тех же основ слова, не имеющие форм времени и наклонения, но имеющие формы залога и вида и приэтом сохраняющие управление глагола, т.–е. вступающие в сочетание с наречиями (а не прилагательными) и с теми же косвенными падежами существительных, как и образованные от тех же основ спрягаемые слова (м. пр. и с винит. пад. без предлога). В тесном

смысле Г. называется только грамматическая категория спрягаемых слов. У римских грамматиков спрягаемые слова или глаголы в тесном смысле слова назывались v⊙rbum finitum, а остальные слова, причисляемые к глаголам — v⊙rbum infinitum. К первым в русском яз. относятся формы настоящего, прошедшего и будущего времени и косвенных наклонений: повелительного и условного; ко вторым — неопределенная форма или инфинитив, наз. неточно «неопределенным наклонением», причастия и деепричастия. Различие между Г. в широком смысле и другими грамматическими категориями, даже наиболее близкими к Г. по значению и основам, видно из таких примеров, как: я *люблю* книгу, *любил* книгу, *любить* книгу, *любящий* книгу и пр., но *любитель* книги, *любовь* к книге; пишу хорошо, *писал* хорошо, *пишущий* хорошо, *писать* хорошо, но хорошее *письмо*, хороший *писатель* и пр. В общеиндоевропейском, древнейших и б. ч. нынешних индоевропейских языков Г. в формах времени и наклонения обязательно имели или имеют и формы *лица*; в русском яз. формы *лица* имеются только в настоящем и будущем времени, а в прошедшем времени и условном наклонении утрачены, а в тех

169

случаях, где должны быть обозначены, обозначаются особыми *личными* словами: я *писал*, ты *читал*, мы *видели* и пр. По значению Г. являются названиями т. н. глагольных признаков (см.) предмета, т.–е. таких признаков, которые представляются, как протекающие во времени, иными словами, действий и состояний. Но не все слова, обозначающие глагольные признаки, относятся к Г., а только те, которые сохраняют управление глагола. Поэтому к Г. не относятся такие глагольные слова (см.), как, напр., носитель, ноша, хождение, беготня, умывание, постройка (в сочетании: постройка дома) и т. п. См. S⊙rg⊙ Karts⊙vski (С. Карцевский), ⊙tud⊙s sur l⊙ syst⊙m⊙ v⊙rbal du russ⊙ ⊙ont⊙mporain. Slavia (журнал, выходящий в Праг⊙ в Чешско–Словацкой республике) I (1922–1923), кн. 2–3 и 4.

Н. Д.

ГЛАГОЛЬНЫЙ ПРИЗНАК. См. Глагол и Глагольное слово.

ГЛАГОЛЬНОЕ СЛОВО. Термин, введенный акад. Ф. Ф. Фортунатовым, назвавшим так те слова, которые обозначают глагольные признаки, т.–е. признаки, представляемые в их изменениях во времени, иными словами, действия и состояния, или вещи, как вместилища таких признаков. Т. о. к Г. С. принадлежат: 1. все глаголы в широком смысле (включая сюда и неспрягаемые глагольные образования), 2. существительные, обозначающие

действия и состояния или предметы, как вместилища глагольных признаков: хождение, возка, носитель и др.

ГЛАСНЫЕ ЗВУКИ. Звуки речи, образуемые голосом, причем шум от сближения органов произношения настолько слаб, что не воспринимается слушающим, как характерный признак звука. Г. З. получаются, если голос, образовавшийся в гортани, на пути своем через полость рта не встречает преграды в виде сомкнутых или сильно сближенных органов произношения. Различие между Г. З. по качеству вызывается тем, что полость рта при произнесении различных Г. З. бывает открыта неодинаково благодаря различным степени и месту поднятия языка

к нёбу, к различной степени раскрытия губ и разной форме отверстия между губами, вследствие чего полость рта, являющаяся резонатором для голоса, проходящего через нее по выходе из гортани, резонирует различно, в зависимости от изменения своей формы. Акустически различие между Г. З. сводится к различию в их тембре, т.–е. различию побочных тонов, образующихся в резонирующей полости рта или полости рта и носа. По музыкальной высоте собственных, т.–е. тембровых тонов, самым низким Г. З. русского яз. является *у*, а самым высоким — *и;* остальные Г. З. располагаются по высоте между ними. По физиологическим условиям образования Г. З. делятся на 1. Г. З. а) нижнего, б) среднего и в) верхнего подъема, т.–е. образуемые при незначительном (низком), среднем и высоком поднятии спинки языка к небу: а) *а*, б) *э, о*, нем. и др., в) *и, ы, у*, нем. ☞ и др.; 2. Г. З. а) переднего, б) среднего и в) заднего ряда в зависимости от того, какая часть спинки языка и по направлению к какому месту неба поднята: а) *э, и*, нем. ☞, ☞, б) *ы* и др., в) *а, о, у* и др.; к среднему ряду относится м. пр. и тот звук среднего подъема, который обычно произносится вм. *а, о* за слог до ударения, напр, в слове дорогая; 3. Г. З. округленные или лабиализованные, если губы вытянуты вперед, и отверстие между ними принимает круглую форму (*о, и*, нем. ☞, ☞) и неокругленные или нелабиализованные в остальных случаях *(а, э, и, ы);* 4. Г. З. *чистые* или *неносовые*, если голос идет только через полость рта, а полость носа закрыта, и *носовые*, если нёбная занавеска опущена, проход для голоса через полость рта открыт, и голос одновременно идет через рот и через нос, благодаря чему Г. З. получают особый носовой резонанс; носовые Г. З. в русском яз. неизвестны, но есть м. пр. в польском (обознач. буквами *а=о* носовое, и *е=э*

носовое) и франц. (*an, en, in, on, un* не перед гласной) языках. См. также Глухие Г. З., Закрытые Г. З. и Напряженные Г. З.

Н. Д.

ГЛОССА — толкование какого–либо текста, причем текст ставится в начале или в конце статьи, главы и

171

т. п. Исторически известны глоссы юриспруденции... В применении к поэзии берется строфа (или целое стихотворение), например, четверостишие, и на каждый стих пишется новая строфа, беря толкуемый стих в начале или в конце строфы (в теории допустимо и в середине на каком–либо типичном месте строфы). Допустимо брать из области богословия, философии, в строфу глоссы более или менее одной строки из поясняемого текста. Можно писать глоссу октавами, секстинами и др. из твердых строф и любой строфой вообще. Из Испании идет, как наиболее часто употребляемая строфа для Глоссы, — децима (см.). Интересных примеров глоссы в русской поэзии неизвестно. Так что, не имея никаких традиций, русская глосса в своем развитии может идти по любым путям.

И. Р.

ГЛОССОЛАЛИЯ (греч. *γλῶσσα* — язык, *λαλέω* — лепетать, болтать). Таким именем обозначаются звуковые сочетания, не имеющие никакого содержания. Они возможны в минуты сильного возбуждения или экстаза. У хлыстов и скопцов во время их радений экстаз обычно выражается в этой форме. При заимствовании сюжетов от других народов многие выражения могли оставаться непереведенными. Впоследствии они потеряли смысл и сделались глоссолалией. В народной песне — «За рекою за быстрою» — есть припев «ой, колиодка, ой, колиодка». Судя по ее содержанию, она заимствована у греков и связана вероятно с праздником в честь Диониса, потому что в песне говорится о заклании в жертву козла, чего у славян не было. «Ой колиодка» надо перевести так–хорошая песня. Потом смысл забыт и «ой, колиодка» сделалась глоссолалией. Такой же глоссолалией стал припев — ой люли–люли, возникший из искажения церковного припева — аллилуия. Глоссолалия встречается в заговорах. Заговор от змия, летающего в дом: «Во всем доме — гилло магал — сидела солнцева дева. Не терем златой — глингафа — искала дева. Подлетел огненный змей — лиф, лиф, зауцапа калапуда» и т. д.

172

В детских песнях также часты подобные глоссолалии. У Чехова в «Трех сестрах» доктор Чебутыкин произносит: «Тарарамбумбия, сижу на тумбе я...»

Ив. Лысков.

ГЛУХИЕ ГЛАСНЫЕ. Так некоторые ученые наз. гласные, произносимые в нормальной речи неполным голосом, т.–е. менее звонкие, чем другие гласные звуки. Таковы, напр., в нынешнем русском яз. неударяемые гласные звуки кроме слога, непосредственно предшествующего ударению; такими, надо думать, были первоначально и те звуки, которые обозначались в старослав. и древне–русском письме буквами *ъ, ь*. Собственно же Г. Г., т.–е. звуки, произносимые с той же артикуляцией органов речи, как и обыкновенные гласные, но без участия голоса, воспринимаются слухом, как согласные. Таково, напр., немецк; h, произносимое без голоса с артикуляцией гласного звука *а*.

Н. Д.

ГЛУХИЕ СОГЛАСНЫЕ. Звуки, состоящие акустически из одного шума, производимого органами речи (см. Шумные согласные), без участия голоса; голосовые связки приэтом или раскрыты или, хотя и сближены, но не натянуты, отчего выдыхаемый воздух, проходя через них, производит лишь немузыкальный шум. К Г. С. в русском яз. относятся *к, п, с, т, ф, х, ц, ч, ш, щ,* твердые и мягкие.

Н. Д.

ГОВОР. Мелкое подразделение языка, язык небольшой группы населения, между членами которой нет других различий в языке кроме чисто индивидуальных. См. Язык.

Н. Д.

ГОРТАННЫЕ ЗВУКИ. В собств. смысле — звуки, образуемые в голосовой щели (в верхней части гортани), вследствие трения воздуха о голосовые связки, или ненатянутые или натянутые лишь частично, вследствие чего при проходе выдыхаемого воздуха через них получается немузыкальный шум. В европейских яз. к Г. З. принадлежит м. пр. придыхание (лат. буква h). известное и в белорусском и украинском яз. (буква *г);* несколько различных Г. З. имеют семитские яз. В несобств. смысле Г. З. часто,

хотя и неточно, наз. небные (задне–нёбные и средненебные, см.) согласные звуки.

Н. Д.

ГРАДАЦИЯ (лат. **Gradatio**, ступеньчатое повышение), синонимы: *климакс* (греч. χλῖμαξ лестница), так же *усугубление,* — стилистическая фигура (см.), состоящая в последовательно нарастающей группировке выражений, относящихся к одному предмету. Напр.: «Пришел, увидел, победил» (слова Цезаря); «В деревню, к тетке, в глушь, в Саратов» (Грибоедов); «И где–ж Мазепа? Где злодей? Куда бежал Иуда в страхе?» (Пушкин); «В заботе сладостно–туманной Не час, не день, не год уйдет» (Боратынский); «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» (Тютчев). Во многих случаях ощущение градации связано не столько со смысловым нарастанием, сколько с синтаксическими особенностями строения фразы. Так, в начале стихотворения Тютчева **"Malaria"** – «Люблю сие, незримо Во всем разлитое, таинственное зло — В цветах, в источнике, прозрачном, как стекло, И в радужных лучах, в в самом небе Рима!» — сами по себе более или менее равносильные образы цветов, источника, лучей и неба образуют нарастающий ряд, главным образом, благодаря тому, что первый образ выражается одним словом — общим понятием, во втором выделяется существенный признак, а третий и четвертый начинаются с анафорического *и,* повышающего интонацию, которая достигает кульминации своей в усилительном прилагательном «самый», предваряющем последний образ. Строго проведенная многочленная градация встречается не очень часто. Между двумя крайними пунктами нарастание обычно идет волнистой линией, последующее выражение уступает часто в силе предыдущему, или даже все промежуточные выражения могут быть более или менее равносильными, образуя простое перечисление. В последнем случае бывает иногда, что эффект градации как бы дается в возможности, так что в декламации он может совершенно

закономерно осуществиться. (Ср., напр., такую *потенциальную* градацию во второй половине первой строфы Тютчевской **Malaria**, где ряд равносильных образов только завершается сильным подъемом в последнем обобщающем выражении: «И это все есть смерть!»). Насколько фигура градации, столь родственная мелодическому нарастанию в музыке, тесно связана именно с *мелодикой* (см.) фразы, видно из таких примеров, где очевидное смысловое нарастание не поддержано в достаточной мере ритмико–синтаксическим строением, и потому градация не ощущается, как таковая. (Напр., у

Жуковского: «Были и лето и осень дождливы, Были потоплены пажити, нивы, Хлеб на полях не созрел и пропал, Сделался голод, народ умирал»). Градация может служить принципом архитектоники для целого стихотворения. Напр., одно из стихотворений Тютчева образует ясную строфическую градацию своими *анафорами* (см.) в начале каждой строфы: «Восток белел... Восток алел... Восток вспылал...»; или у Фета стихотворение: «Я пришел к тебе с приветом». Подобным же образом мы можем наблюдать градацию в сюжетном строении более крупных литературных жанров, сказок, новелл и пр., напр., в народной сказке «Мена» (у Афанасьева, параллели у бр. Гриммов, Андерсена и др.), в «Сказке о рыбаке и рыбке» и др., в повести Леонида Андреева «Жизнь Василия Фивейского», в библейской истории Иова и т. п.

М. Петровский.

ГРАЖДАНСКАЯ ПОЭЗИЯ характеризуется тем, что основные темы ее относятся к защите общественных интересов. Гражданский поэт — глашатай общественных настроений и чувств, будящий общество и призывающий его к деятельности. Таким образом Г. П. есть художественная публицистика в стихах. В этом ее сила и ее слабость. Отсюда же проистекает и ее могучее влияние в свое время и сравнительно быстрая утрата своего значения впоследствии. Чем шире гражданский поэт затрагивает темы общественной жизни, тем ближе он к общенародному поэту, являясь выразителем духа и стремлений

целой эпохи. Таким был у нас Некрасов, представитель умонастроений шестидесятых годов, провозгласивших раскрепощение общества. Поскольку заветы той эпохи не получили достаточного осуществления, поэзия Некрасова еще долгое время сохраняла свое действенное влияние, как слово «печальника народного». Чем уже захват в темах Г. П., тем злободневнее ее роль. Ряд авторов стихотворений на гражданские темы давно уже совсем забыт, и их произведения вызывали справедливую отповедь даже со стороны публицистов той эпохи (напр., Добролюбова) за проявленный у них мелкий характер обличений и ликований.

Гражданская поэзия в отличие от поэзии политической, всецело связанной с определенными событиями в жизни государства, дает целые картины жизни с точки зрения социальных идеалов. От собственно народной поэзии Г. П. отличается тем, что она может оказаться по своему строю не вполне доступной для широких масс. Но поэзия Некрасова, будучи по преимуществу гражданской, вмещала в себе и поэзию народную,

так как многие произведения его написаны превосходно найденным особым складом и давно вошли в поэтический обиход народа (напр., «Коробейники», «Зеленый шум» и мн. др.),—как вмещала в себе и поэзию политическую (отклики на события дня). Что же касается до художественной стороны Г. П., то, конечно, пафос негодующего обличения и призыва к общественной работе не есть прямая сфера поэзии, которая имеет темы, более отвечающие самому существу искусства. Но, с другой стороны, как прекрасно выразился Тургенев, все может стать достоянием поэзии, если оно «образом ложится в душу писателя», так как «в деле искусства вопрос *как* важнее вопроса *что*». И если Некрасов нередко спускался до тона газетной статьи, давая как бы стихотворный фельетон, то он же знал и подъемы творчества, создавая подлинно–художественные произведения, проникнутые гражданским воодушевлением, но и обнаруживающие значительную силу художественной фантазии, — как в области изобразительной,

так и звуковой. Однако, то знамя, под которым движется Г. П., бесспорно ограничивает диапазон художественного размаха, скорее удаляя поэзию от ее первоистоков и сближая ее с областями, имеющими самостоятельное значение помимо деятельности искусства. В беззаветной преданности общественному делу, чуть ли не до полного пренебрежения всяким другим, и заключается пафос гражданской поэзии.

«...Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан» — таков лозунг Некрасова, выражающий самое существо гражданской поэзии.

К гражданским поэтам у нас еще принадлежат: Плещеев, Никитин, Жемчужников, П. Я. (Якубович–Мельшин), Надсон и др.

Отдельные произведения Гражд. П. встречаются почти у всех наших поэтов, напр., Пушкина («Деревня» и мн. др.), Тютчева и др.

Из западных гражданских поэтов у нас популярны: Мария Конопницкая (польск.), Ада Негри (итальянск.), а из более ранних: Беранже, Гюго (франц.) и др.

Иосиф Эйгес.

ГРАММАТИКА — отдел языковедения, заключающий в себе учение о формах слов и словосочетаний, хотя нужно заметить, что такое значение этого термина отнюдь не является общепризнанным. «Грамматики» отдельных языков (и при том не только практические, но и научные, следовательно и сравнительно–исторические грамматики отдельных ветвей

и семейств) обыкновенно включают в себе и *фонетику* (учение о звуках), а некоторые теоретики (см., например, **Ries, «Was ist Syntax?» Marburg I894**) причисляют сюда и *семасиологию* (учение о значениях слов независимо от их формального членения). Таким образом в грамматике объединяется нередко, в сущности, *все языковедение.* Правда, грамматика и в таком расширенном понимании противополагается обычно словарю, но сам словарь представляется приэтом, конечно, не как отдел науки, а как собрание научного материала. С другой стороны, **de–Saussure** в своем посмертном труде (**Cours de linguistique generale, 1916**) оставляет название «грамматики» только за *статическим,* изучением

177

языка, т.–е. изучением состояния того или иного языка, как системы звуков, форм, значений в одну определенную эпоху, выдвигая такое изучение на степень научного в противовес русско–немецкой школе, придающей ему лишь практическое значение. Возможность же «исторической грамматики», как таковой, d◎–Saussur◎ отрицает. Деление языковедения на отделы сильно затрудняется внутренним единством самого языка. В самом деле, огромное большинство фонетических изменений обусловлено положением данного звука в *слове,* т.–е. связано с делением речи на *слова.* А «слово» есть прежде всего факт грамматический (см. «слово» и «отдельное слово»). С другой стороны, ни один звуковой факт не существует отдельно от *значения* его, так как даже отдельные звуки и слоги есть организованные частичные носители того значения, которым обладает та или иная сумма их. Противоположность «остановившегося» языка, как предмета «синхронического языковедения» и языка в его истории, как предмета «диахронического языковедения», тоже сильно преувеличена d◎–Saussur'ом (он видит тут 2 отдельных науки): ни один исторический факт не может быть понят без предварительной квалификации его в статическом разрезе (нельзя, напр., говорить об истории какого–либо звука, не установивши предварительно, что такой звук существовал в ту или иную эпоху), и обратно, многие статические факты языка, хотя и не большинство (ибо в большинстве они представляют действительно систему, самоё собой объясняющуюся), не могут быть поняты без исторического объяснения. Однако эта *цельность* предмета не должна препятствовать делению на отделы, поскольку возможны отдельные *точки зрения* на каждый языковый факт. Ведь и мироздание цельно, но это не помешало науке разбиться на отдельные «науки», которые в сущности так же беспомощны друг без друга, при истолковании каждого отдельного факта, как и отделы языковедения

при истолковании фактов языка. Наиболее целесообразным представляется предложенное Фортунатовым деление на 4 отдела: фонетику,

178

грамматику, семасиологию и лексикологию, соответственно 4–м возможным точкам зрения на каждый языковой факт: точке зрения *звучания и физиологического воспроизведения* звука (фонетика), точке зрения *членения речи в соответствии с членением языковой мысли* (грамматика), точке зрения соотношения языковых представлений с миром *реальным* (учение о так наз. «реальных» значениях, семасиология) и точке зрения самого *объединения* фактов звучания с фактами значения (учение о словах — лексикология). С другой стороны, деление это должно быть дополнено перекрестным делением (следовательно делением каждого из этих отделов) *на статическую и историческую* часть. О делении грамматики на морфологию и синтаксис см. «Синтаксис», об «этимологии» см. это слово.

Проф. А. Пешковский.

ГРАММАТИЧЕСКИЕ КЛАССЫ СЛОВ – классы слов, объединенных общими грамматическими признаками, т.–е. имеющих одинаковую грамматическую форму (см.) или формы, соотносительные между собой по значению. Так, напр., глаголы (см.), существительные (см.), прилагательные (см.) составляют особые Г. К. С., но, напр., местоимения (см.) не составляют в русском яз. особого Г. К., п. ч. объединяются только по значению, а не по формам. Г. К. могут быть более общими и менее общими. Так, в классе глаголов в широком смысле мы можем выделить с одной стороны класс слов с формами спряжения (см.), т.–е. глаголы в тесном смысле слова, класс причастий, класс деепричастий, класс инфинитивов, с другой стороны — класс глаголов совершенного вида и класс глаголов несовершенного вида и т. д.; классы существительных и прилагательных по формальным признакам можно объединить в один класс склоняемых слов или имен. Г. К., выделяемые по одному признаку, могут заключать слова, входящие по другим признакам в разные классы. Так, прилагательные и причастия по присутствию форм согласования в роде, числе и падеже составляют один класс; в то же время причастия по присутствию форм залога

179

и вида и способности сочетаться с наречием входят в класс глаголов, в широком смысле, куда не входят прилагательные, не имеющие этих форм; прошедшее время глаголов по присутствию форм предикативного согласования в роде и числе составляет один общий класс с т. н. краткими

прилагательными (ср. терпел и бел), отличный как от класса глаголов в формах настоящего и будущего врем. и повелительного наклонения, имеющих формы лица, но не имеющих формы согласования в роде, так и от класса прилагательных и причастий, имеющих формы согласования не только в роде и числе, но и в падеже. Наиболее общими Г. К. С. в русском языке являются 1. класс слов, имеющих формы, и 2. класс слов, не имеющих формы. Второй из них по формам самих слов, конечно, не может быть разделен на классы, но может делиться на классы по своей роли в словосочетаниях (см. Части речи). Первый же можно в свою очередь делить на 2 класса: а) слова с формами словообразования (см.), но без форм словоизменения (см.), и б) слова с формами словоизменения. И тот, и другой делятся на менее общие классы. Г. К. С., выделяемые по формам, определяющим их положение в предложении, наз. частями речи (см.).

Н. Д.

ГРАММАТИЧЕСКИЕ НАРЕЧИЯ. Слова, имеющие форму наречия, т.–е. форму, показывающую отношение этих слов, как названий неглагольного признака (см. Глагольный признак), к глаголу. Названием Г. Н. этот класс слов противополагается т. н. неграмматическим Н., т.–е. словам, употребляющимся в словосочетаниях с тем же значением, но не имеющим формальных признаков Н. В русском яз. формальными признаками Г. Н., образованных от прилагательных, являются суффиксы *–о* и *–ски* (последние обыкновенно с приставкой по–): тепло, по–рыцарски; в значении Н. употребляется также форма дат. ед. муж.–ср. р. прилагат. с предлогом *по–*: по–моему, по–хорошему, еще не совсем обособившаяся от прилагательных. Не вполне Г. Н. являются Н., представляющие окаменевшую

форму творит. пад. существительных: кругом, рысью.

Н. Д.

ГРОТЕСК (итальянск. **grottesca**) — в основном своем смысле обозначает арабески наподобие тех, которые были найдены в древних погребенных под землей строениях. Обычно слово это служит для обозначения смешного, странного или исключительного явления, и с этой стороны «гротеск» может иметь значение известного приема в области искусства вообще и литературы, в частности. Гротеск является несомненно одним из наиболее ярких приемов «остранения» (термин «Опояза» — см. «Формальная школа» — от слова «странный») действительности, т.–е. творческой ее

реконструкции, ибо в гротеске перемещены плоскости, в которых известное явление обычно строится, фон, на котором оно разыгрывается, и т. п. Черты гротеска есть, например, у Раблэ («Гаргантюа и Пантагрюэль»), у Сервантеса в «Дон–Кихоте», у Э. Т. А. Гофмана, а из русских писателей, например, у Гоголя, который, то гиперболизирует (см. гипербола) данность, то производит в ней определенные сдвиги, сливая план реальный с планом фантастическим (напр., «Ночь перед Рождеством»), или образуя перемещения в плане реальном («Иван Федорович Шпонька и его тетушка», где дан женственный Шпонька и мужественная тетушка; «Нос»). Гротеск может «остраннять» данность или в сторону трагической углубленности («Страшная месть» Гоголя) или наоборот в сторону комедийной плоскостности (Бобчинский и Добчинский, представляющие собою раздвоение некоторого единого образа). Следует однако сказать, что о трагизме гротеска может быть речь только в условном смысле, ибо гротеск, увеличивая лишь размеры известного явления, меняя комбинацию

составляющих его элементов и т. п., — усиливает данное явление не *качественно,* а *количественно,* т. е. делает видимым и для невооруженного глаза скрытый в данном явлении трагизм (см. Жанр).

Я. Зунделович.

ГУБНЫЕ ЗВУКИ — звуки, образуемые с помощью губ. Г. З. делятся на *билабиальные,* образуемые сближением губ между собою, и *губнозубные,* при произношении которых нижняя губа зажимается между зубами. Билабиальные согласные звуки могут быть взрывными, если губы сжимаются плотно и затем быстро разжимаются от напора выдыхаемого воздуха, — сюда относятся русские *б, п* твердые и мягкие — и фрикативными, если губы только сближены и между ними остается узкая щель, проходя через которую выдыхаемый воздух производит заметный шум. К фрикативным билабиальным звукам относятся особого рода *в,* обозначаемое в научной транскрипции обычно буквою W, и особого рода *ф.* В русском яз. *в* и *ф* билабиальные встречаются очень редко, кажется, только перед, неударяемым *у.* Билабиальное *в* существует, между прочим, во французском и английском языках, наприм., во Франц. moi, toi, ois◎au (произнос. mwa, twa, wazo). При несколько меньшем сближении губ и при участии голоса, причем губы несколько выпячиваются вперед, получаются губные гласные; в русском яз. сюда относятся *у* и *о*; к губным гласным принадлежат также и нем. u, o (фран. u, eu). Резкой границы между

билабиальным согласным звуком w и гласным звуком *у* нет; поэтому, при передаче иностранного w пишут и *у* и *в*: туалет, Уэльс, но Вашингтон. Губнозубные звуки в русском яз. — только фрикативные согласные *в* и *ф* твердые и мягкие.

Н. Д.

182

Д

ДАДАИЗМ — литературная группа, написавшая на своем знамении ничего не означающее звукосочетание «Дада», впервые выступила на третьем году мировой войны в Швейцарии, откуда лозунги дадаизма перебросились в Берлин и Париж. Последний и стал главным штабом дадаизма, деятельность которого, вообще, никогда не была значительна — даже в период его «расцвета» в первые три года существования — весьма быстро идя под уклон с тем, чтобы в настоящее время почти совсем прекратиться.

Несмотря на то, что дадаизм в сущности, уже в прошлом, — он останавливает внимание не столько в силу своей художественной значимости, сколько, как чрезвычайно яркий показатель мироощущения писательской группы (правда, незначительной), в эпоху великой войны. Нечеловеческое напряжение душевных сил, какое вызвала война, — напряжение, повлекшее за собой столь ясно ощутимый ныне сдвиг духовной культуры и сказавшееся в необходимости в «большой серьез» поднять вопрос о переоценке многих ценностей — разрядилось с одной стороны в художественном слове созданием экспрессионизма и унанимизма, с другой — отмежевавшимся дадаизмом. К «Дада» примкнули те, кои оказались немощными в «большой серьез» поднять вопрос о смысле происходящих социальных потрясений; и тем более дадаисты не могли сделать никаких выводов. К «Дада» примкнули те, кто захотел отмахнуться от необходимости произвести оценку своего мироощущения до войны, ибо знали, что приговор будет беспощадным. К «Дада» примкнули те, кто нуждался в дурмане более сильном,

183

чем кокаин и морфий, ибо наркозы вес же не могли заставить забыть то, что происходило на фронтах. И дадаизм решился на героическую меру — он просто забыл все, что произошло, а Филипп Супо, один из главарей группы, торжественно провозгласил: «У Дада нет памяти». Произведя такую операцию — заставив себя потерять память — дадаизм стал

изобретать все те средства, какие могли бы его застраховать от неожиданных реминисценций. Первым из таких средств явился поход против интеллекта, который может быть опасен, ибо ставит некоторые проблемы, связанные с пережитым. И тот же упоминаемый выше Супо заявил: «Дада не любит интеллекта». Тзара, виднейший дадаист, добавил: «Дада — идиот», а Араган беззапеляционно возгласил: «Переходить от идеи к идее невозможно». Но так как в интеллекте и для дадаизма было все же нечто прельстительное, дадаисты, в пылу полемики, стали себе противоречить и признали право именоваться идиотами и за всеми теми, кто не отрицал необходимости интеллекта. Так, Пикобиа объявил: «Ты человек серьезный, — значит идиот», с ним согласился и Тзара: «Человек интеллектуальный — подлинный и типичный идиот».

Едва ли есть нужда вскрывать далее противоречия в предпосылках дадаизма. Его основной нерв – живи сегодня, забудь о вчера и не думай о завтра: «Дада против будущего. Наплюем на человечество» (Тзара). Этот идеологический принцип заквасил поэзию и прозу дадаизма, который, поскольку коснемся чисто художественной стороны «Дада» использовал все приемы крайнего футуризма, словарно

обогатив последний огромным количеством неологизмов, явно непристойного характера.

Евгений Ланн.

ДАКТИЛЬ — греческая стопа в один долгий и два кратких слога, по схеме:

–UU

В нашем ударном стихосложении дактиль — основная трехдольная стопа (см. Ритм). Путем односложной анакрусы получаем так называемый амфибрахий, путем двусложной — анапест. В русском стихе из трехдольников наиболее употребителен именно анапест, дактиль же употребляется реже других (если не считать гексаметра). Трехдольный стих употребляет три слора (см.) «а», «в» и «с»; дактиль предпочитает форму «в», анакруса увеличивает употребление слора «с». Трехдольные стопы легко поддаются паузованиям и всякого рода сложным инверсиям (ср. «Я, матерь божия...» у Лермонтова).

С. П. Б.

ДВОЙСТВЕННОЕ ЧИСЛО. См. Число.

ДВУГЛАСНЫЕ. То же, что дифтонги.

ДЕЕПРИЧАСТИЕ. Глагольная форма русского яз., имеющая формы вида и залога, сохраняющая управление глагола (см.), вступающая в сочетание только с глагольными словами (см.) и обозначающая глагольный признак или предмет, как вместилище глагольного признака. Относясь к глагольному слову и обозначая действие или состояние того же лица, которое является субъектом действия или состояния, обозначенного этим глагольным словом, Д. этим самым относится к существительному, с которым связано это глагольное слово: *кучер* остановил лошадей, туго *натянув* возжи; доктор велел *больному* лежать, не *вставая* с постели и пр. Сходные с русским Д. формы существуют и в других индоевропейских яз., ср. лат. герудий, франц. оборот причастия с частицей *en*. По происхождению Д. восходит к бесчленной (краткой) форме имен. пад. причастия и возникло в древнерусском яз. вследствие потери форм склонения бесчленных причастий.

Н. Д.

185

ДЕЙСТВИТЕЛЬНЫЙ ЗАЛОГ. В традиционных грамматиках так наз. переходные глаголы (см.), т.–е. Д. З. противополагается не только страдательному, возвратному и взаимному от тех же основ, но и среднему, к которому там относятся непереходные глаголы с другими основами, по форме ничем не отличающиеся от глаголов, относимых к Д. З. Т. к. с чисто грамматической точки зрения залог — лишь одна из соотносительных глагольных форм, обозначающих отношение субъекта и объекта действия к речи, то можно говорить о Д. З. только, как об известной глагольной форме, в ее соотношении с другой глагольной формой от той же глагольной основы. Поэтому, оставаясь при термине Д. З., можно называть так не переходные глаголы сами по себе, а ту форму глаголов, при которой они являются переходными, если с ней соотносительна другая форма от тех же глагольных основ, делающая их непереходными, т.–е. напр, мыть — Д. З. в соотношении с формой мыться и пр. Термин Д. З. и самое понятие Д. З. взяты из грамматик классических яз., в которых различались по залогам только глаголы переходные. См. Залоги.

Н. Д.

ДЕКАДЕНТ (от французского слова **Decadens** — упадок) — упадочник. Упадочником называют человека с больными нервами, с ярко выраженными признаками вырождения. Бывают эпохи, когда

одряхлевшие, отжившие классы переживают декаданс. Когда–то на заре христианства Рим Нерона, этого типичного упадочника, переживал эпоху физического и морального разложения. Пресыщенные рабовладельцы, оторванные от производственного процесса, утратили здоровый инстинкт жизни, утратили способность отличать добро от зла, прекрасное от безобразного. В старых богов они уже не могли верить, новых богов не способны были создать. В предчувствии гибели они переживали смертную тоску — **laedium vitae** — и часто среди оргий утонченные упадочники вскрывали себе жилы... Сумерки богов пережили когда–то представители утонченной Александрийской культуры. Тот же декаданс переживают

буржуазные классы Европы в конце 19 века. **"L'homme fin du siecle"** — человек конца века — обычное выражение наших современников незадолго до революции.

Этот же термин «декадент» стал достоянием современного искусства, искусства модернизированного.

Писатели, живописцы, музыканты конца XIX века выразили больную душу больного века в своем болезненном творчестве.

К. Бальмонт определяет художника–декадента в своей книге «Горные вершины», как утонченного художника, гибнущего в силу своей утонченности.

«Как показывает самое слово — говорит он — декаденты являются представителями эпохи упадка, это люди, которые мыслят и чувствуют на рубеже двух периодов, одного законченного, другого — еще не народившегося. Они видели, что вечерняя заря уже дожила, но рассвет еще спит где–то за гранями горизонта декадентов. От этого песни декадентов — песни сумерок и ночи. Они развенчивают все старое, потому что оно потеряло свою душу и сделалось безжизненной схемой. Но, предшествуя новому, они сами, выросшие на старом, не в силах видеть это новое воочию — вот почему в их настроениях, рядом с самыми восторженными вспышками, так много больной тоски».

В последнюю четверть века во Франции в литературе возникло течение, которое приняло кличку «декаденты» (упадочники), как название своей школы. Это течение культивировало цветы зла, крайний индивидуализм, утонченности, извращенности, мистику, соединенную с эротизмом, аморализм, антиобщественность.

Декаденты проповедывали «много презрения к человеку и борьбу против кричащей любви и глупой скуки». В области художественных устремлений декаденты предпочитают далекое, давно прошедшее (пассеизм) современности. Они, подобно герою Гюисманса (роман «Наоборот») любят убегать из «тюрьмы своего века в отдаленные эпохи». Основное настроение декадентов — смертная тоска, предчувствие гибели, страх перед жизнью и ужас перед смертью, ненависть

к грядущему, которое сулит торжество идей новых, сильных классов, творящих новую жизнь.

Утомленные от безделья, с обнаженными нервами, декаденты любят полузвуки и полутона, полукраски, полуслова. Они замыкаются в одиночество, уходят от толпы, от коллективной жизни «в башню из слоновой кости».

Для их болезненно кричащих нервов «тяжела земная зелень и слишком сини небеса». Они предпочитают сумерки. Они любят неопределенное, неясное, зыбкое, двусмысленное. «Джиоконда» Леонардо да–Винчи, эта красавица с загадочной двусмысленной улыбкой, точно воплотившая в своей душе два лика — и господа, и дьявола, лик мадонны и грех содомский — является излюбленным образом художником–декадентов.

«В зыбких и твердых устах
Ведений тьмы залегли...
Вечно и «да» в них и «нет».

Двойственность переживаний, и да, и нет, типичны для декадентов, стоящих на перекрестке двух эпох, мечущихся между враждебными социальными группами.

Душу больной эпохи, душу переутонченного, физически подточенного человека выразил в своей философии Фридрих Ницше, драматурги — Метерлинк, Ибсен, Гауптман, художники конца века Г. Д'Аннунцио, Гюисманс и Пшебышевский, поэты – Оскар Уальд, Поль Верлэн, Шарль Бодлэр, Стефан Маллярме и Артур Рембо, живописцы — Густав Моро, Ропс, Обри Бердслей, Одиллон Редон, композитор Дебюсси в своих утонченных произведениях.

В романах Гюисманса «Наоборот» и Пшибышевского «**⚜omo Sapiens**» выведены типичные упадочники–декаденты, сверхчеловеки из господствующего, изжившего себя класса, стоящие по ту сторону добра и зла.

Утонченники, крайние индивидуалисты, неврастеники, истерики, пресыщенные жизнью и утратившие физическую силу, рано одряхлевшие душою и телом люди — декаденты являются яркими показателями, социального распада. Они красноречиво свидетельствуют, что класс господствующий изжил себя,

188

что в его жизни «догорели огни, облетели цветы».

У нас в России в конце 80–х и начале 90–х годов выдвинулся целый ряд поэтов, которые называли себя декадентами. Как декаденты выступили К. Бальмонт, В. Брюсов, Коневской, Миропольский, А. Добролюбов, Ф. Сологуб, Д. Мережковский, Зинаида Гиппиус, В. В. Розанов в своих сборниках 90–х годов, после разгрома «Народной Воли».

В сумеречную эпоху безвременья, бездорожья и всероссийской истерики пришли Треплевы, неврастеники из Чеховской «Чайки».

Русские декаденты крайний индивидуализм противопоставили беззаветной самоотверженности поколения общественников–народников. Они явились типичными людьми современного города, с его отравами пьянящими, с его противоречиями, с его буржуазной утонченной интеллигенцией. Предшественником их явился Ф. М. Достоевский творец Карамазовых, Раскольниковых, Голядкиных, Кирилловых, Свидригайловых и Ставрогиных. Недаром Ф. Ницше называл Достоевского своим учителем, а русские ницшеанствующие декаденты развертывали свое творчество под знаком Ф. Достоевского. Русское декадентство, как литературное течение, явилось подражанием западно–европейским готовым образцам, и подобно вольтерьянству, байронизму зачастую являлось позой и жестом.

И подобно тому, как Онегин оказался москвичем в плаще Чайльд Гарольда, «в гарольдовом плаще», так Бальмонт, Валерий Брюсов, Ф. Сологуб, воспевавшие в первых своих сборниках «чудовищный разврат с его неутолимою усладой» и воспевавшие «хулу над миром», по меткому выражению Урусова, хотели «изумить мир злодейством» и принимали «кровожадные гримасы».

Русское декадентство было бунтом новых поэтов против установившихся канонов. Это был не столько упадок, сколько отпадение от гражданских настроений, от культа общественности. Этот период прошел для многих из поэтов: «Мы были дерзки, были дети», — вспоминал об этом раннем периоде Валерий Брюсов, переводивший

189

стих. Верлэна, Артура Рембо, ◎ ◎терлинка в своих первых сборниках.

Поза и жест декадентства многих ввели в заблуждение в России и внесли много путаницы в определение характера поэзии и творчества талантливых писателей наших в конце 19 века. Но элементы упадка, предчувствие гибели, настроения, идеология отживших социальных слоев, ужас перед грядущим, двойственность переживаний можно объяснить, однако, не только литературным заимствованием. Самое заимствование отвечало душевному запросу многих и свидетельствовало, что конец уходящего века и начало нового связаны с великими потрясениями. Предчувствием этих потрясений явилось творчество наших крайних индивидуалистов, охваченных погибельной тоской и болезнью душевного разлада и распада.

В конце 19 века, накануне 1905 г., декадентами является горсточка писателей. После разгрома революции 1905 года эпоха общественного и литературного распада захватывают широкие читательские слои городского мещанства.

Термины: декадент, упадочник, вырожденец — в последние десятилетия стали широкоупотребительным в России. Но пользоваться им следует с большой осмотрительностью. Немец Макс Нордау в своей нашумевшей, легкомысленной книге «Вырождение» к упадочникам отнес всех выдающихся художников целой эпохи. Вырожденцами оказались в ней и Лев Толстой, и Вагнер, и Г. Ибсен, все те великие творцы, которые в силу своей гениальности поднимались над уровнем своего века.

Макс Нордау должен быть серьезным предостережением для всякого, кто любит отделаться от вдумчивого анализа литературного явления готовой кличкой, готовым ярлыком. Как часто мы забываем гениальные слова Гете:

«Коль скоро недочет в понятиях случится,
Их можно словом заменить».

У нас часто всех символистов называют декадентами, смешивая в одну кучу и крайних индивидуалистов, и соборников, не вдумываясь в эволюцию творчества Валерия Брюсова, К. Бальмонта,

А. Добролюбова, которые постепенно отходили от поэзии упадочничества.

БИБЛИОГРАФИЯ.

«Модернисты, их предшественники и критическая литература о них», Одесса, 1908 г. (указатель литературы).

Де–ля–Барт — Импрессионизм — символизм и декадентство.

К. Бальмонт — «Горные вершины» — статья «Элементарные слова о символической поэзии».

Д. Мережковский—«Декадентство и общественность». Весы, 1906 г., кн. 5.

А. Усов — Несколько слов о декадентах. Сев. Вестник, 1903 г., кн. 8.

Ф. Маковский — Что такое русское декадентство. — Образование 1905 г., 9.

Я. Михайловский — см. собрание сочинений, огл. X тома.

Неведомский — Модернистское похмелье — сборн. «Вершины».

Литературный распад, I, II выпуски — ряд статей марксистов.

Неведомский — 80–е, 90–е годы в нашей литературе. Истор. России 19 века, т. X, стр. 1—116.

В. Чернов — Модернизм в русской поэзии. «Вестник Евр.». 1910 г., кн. 11, 12.

С. Венгеров — т. I. Основные черты русской литературы с прибавлением этюд. «Победители или побежденные». Во 2–м изд. 1909 г.

И. Гофштеттер — Поэзия вырождения, философские и психологические мотивы декадентства. СПБ. 1903 г.

Баженов — Символисты и декаденты психиатр., см. сб. «Помощь».

Войтоловский — Текущий момент и текущая литература. СПБ. 1908 г.

П. Коган — Очерк по истории новейшей литературы. Т. III Современника.

В. Львов–Рогачевский — История новейшей русской литературы.

А. Фомин — Библиография новейшей русской литературы. О литературе XX в., под редакцией Венгерова. Т. II.

В. Львов–Рогачевский.

ДЕТЕКТИВНЫЙ РОМАН. В основе термина «детективный роман» лежит английский глагол **detect** — открывать, обнаруживать (а еще дальше — латинский), а, **detective** по английски ебозначает сыщик. Уже

этим словопроизводством вскрывается наличие двух значений понятия детективного романа: одного — родового, и другого — более тесного — видового. Детективный роман, в родовом смысле, построен на фабуле, заключающей в себе тайну, которая подлежит раскрытию. Такое определение, очевидно, исключает необходимость участия в развиваемой фабуле сыщика, этого главного героя большинства современных детективных романов, которые являются лишь видом детективного романа в широком смысле. С другой стороны — родовое понятие детективного

романа не включает и криминальной основы центральной фабулы — основы, всегда окрашивающей тему, — в какой участвует агент сыскной полиции или сыщик–любитель. Таким образом ядром фабулы является некая тайна, раскрываемая действующими лицами аналитическим методом. Классическим образцом такого произведения был и остался по сие время «Золотой жук» — По. Сплошь и рядом это раскрытие обрастает в развертывании сюжета приключениями, но, оставаясь центральным ядром сюжета, позволяет выделить роман из серии «приключательских» романов и закрепить за ним термин детектива. В этом смысле едва ли не самым показательным детективным писателем является Стивенсон с «го «Островом сокровищ».

Рядом с указанным толкованием термина детективного романа в литературе возникло иное — более узкое. Последнее толкование разумеет под детективом особый вид литературных произведений — романов, новелл и пр. — в коих действующим лицом является сыщик, призванный раскрыть какое–либо преступление. Развертывание сюжета идет обычно несколько шаблонным путем: завязкой произведения служит таинственная криминальная драма, либо некая опасность, грозящая одному из действующих лиц. В первом случае сыщик, призванный на место драмы, находит какие–либо незаметные неискушенному взгляду следы, дающие ему в руки нить к восстановлению всех деталей происшествия, и, в конечном счете, приводящую к поимке преступника. Во втором случае — учитывая

такие же незаметные обстоятельства в жизни лица, которому угрожает опасность, сыщик постепенно доходит до раскрытия источника последней и обезвреживает преступника. В пределах этих шаблонов изобретательность автора создает много любопытных коллизий, а наблюдательность главного героя — сыщика — и его обычно острая способность индуктивного мышления обеспечивают такому роду произведений неослабное внимание читателей, стремящихся не пропустить отдельных звеньев развертываемой автором логической цепи умозаключений. Это внимание подкрепляется также и умелой установкой криминального сюжета, а любопытство и желание узнать исход завязавшейся борьбы разогревается постоянными контр–ударами преступника.

Благодаря указанным качествам детектива, как вида романа с приключениями, благодаря, наконец, присущему широким читательским

кругам интересу к криминальным сюжетам, — детективному роману обеспечивается завидная популярность. Это обстоятельство обычно учитывается авторами и издателями, наводняющими книжный рынок детективной макулатурой. Стоит только вспомнить полосу пинкертоновщины у нас и серию современных бульварных сыщицких романов на Западе, находящих хороший сбыт, чтобы признать успех детектива у читательской публики.

Авторами детективного романа и новеллы являются по преимуществу англичане и американцы. Из них многие сумели создать произведения, не лишенные художественных достоинств.

Но говоря уже о По, одном из зачинателей сыщицкого романа (Убийство на улице Морг, Тайна Марии Роже и др.), следует назвать Честертона с его **The Innocence of father Brown**. Конан Дойля с приключениями Шерлока Холмса; Оппенгейма, Уоллеса и некот. др.

У французов признанным автором такого рода романов является Габорио, лет сорок–пятьдесят назад популярный своим «Лекоком», а в настоящее время Леблан и Леру; в других странах писатели

не уделяли внимания детективному роману.

Евгений Ланн.

ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА. Термин этот обозначает как произведения, специально предназначенные для детского чтения, так и оказавшиеся пригодными для него, хотя они и предназначались первоначально для взрослых. Среди второй группы произведений есть такие, которые вошли в круг детского чтения вскоре после своего появления (например, «Каштанка», «Белолобый», «Детвора» Чехова, «Дети подземелья», т. е. «В дурном обществе» Короленко) и такие, которые перешли в детскую литературу лишь тогда, когда, с изменением вкусов и интересов перестали отвечать спросу взрослого читателя (ср., напр., «Робинзон Крузо» Дефо, «Хижина дяди Тома» Бичер–Стоу, Сказки Андерсена, Басни Крылова). Некоторые из подобных произведений мировой литературы становились детским чтением целиком, другие же (напр., «Дон–Кихот» Сервантеса и «Путешествие Гулливера» Свифта) лишь в переработанном и сокращенном виде.

Но если некоторые из произведений литературы взрослых делались любимыми книгами детей, то с другой стороны очень многие из книг, написанных специально для детей, отклика у юных читателей не находили. Дело в том, что, как и для народа (см. статью «Народная литература»),

писать для детей чрезвычайно трудно. Во–первых, очень нелегко выработать доступный для детского понимания *язык* (прекрасный образец такого языка дал Лев Толстой в своей знаменитой «Книге для чтения», составленной им, по его собственому признанию, при содействии самих деревенских школьников); во–вторых, нельзя забывать отличия детской психологии от психологии взрослого человека и проистекающей отсюда разницы в эстетических оценках: детям нравится многое такое, что почти совсем не трогает взрослого; в–третьих, приходится учитывать неодинаковость вкусов, интересов и понимания в зависимости от возраста юных читателей: психика ребенка изменяется значительнее быстрее, чем психика взрослого человека; в–четвертых,

нельзя, упускать из виду дифференциацию детских читателей в социальном отношении (напр., литература для деревенских детей во многом должна быть иною, чем для городских) и т. д. Автору, чтобы достичь намеченной цели, надо отчетливо представлять себе — для какой категории юных читателей он пишет. Восприятие ребенком читаемой им книги в гораздо большей степени обусловлено привычными ему представлениями о жизни, чем у взрослого человека, развившего в себе способность к отвлечению от окружающей обстановки. Вот почему иногда прекрасные книги, написанные для детей одной национальной культуры, оказываются недостаточно подходящими для детей другого народа. Так, многие английские книжки для маленьких детей остаются в России без читателя: слишком далек во многом быт английских детей от условий жизни русского ребенка.

Задача писателя для детей осложняется еще тем, что ему приходится быть *педагогом:* сообразоваться с требованиями правильного воспитания. Это не значит, чтобы произведения детского писателя были пропитаны моралью и проповедью (а эту ошибку делали и делают очень многие пишущие для детей), но во всяком случае автор детской книги несет неизмеримо большую нравственную ответственность за свое произведение, чем писатель для взрослых. Детская художественная литература всегда подвергается критике не только эстетической, но и педагогической.

В последние десятилетия, с развитием экспериментальной психологии, а также педагогической психологии, увеличилось стремление изучить жизнь ребенка всесторонне и в частности изучить его, как особый тип читателя. Выводы, сделанные из подобных психологических и

педагогических наблюдений, легли в основу тех требований, которые должен предъявлять к себе каждый честно работающий автор детской книги.

Педагогика рекомендует для детей книги, повышающие чувство жизни, внушающие бодрость и жизнерадостность, и предостерегает от книг, погружающих юного читателя в пессимизм и резиньянцию.

195

Автору детских книг приходится воздерживаться от описания жестоких и грубых, хотя, может быть, и реально верных, картин. Но, с другой стороны, он должен избегнуть излишней сентиментальности и слезливости, которыми, однако, грешили и до сих пор грешат многие из детских писателей (особенно отличаются этим авторы немецких повестей). Правдивость и искренность тона — одно из необходимых условий детской книги.

Но в разрешении ряда проблем, связанных с детской литературой, педагогическая и художественная мысль не установили единого взгляда. Так, много споров вызывает у педагогов вопрос о пользе или вреде *сказки*, как материала для детского чтения. Многие указывают, что сказка приводит к неправильной оценке жизненных явлений, приучает к излишней идеализации окружающего, развивает безгранично фантазию, а также загромождает память ненужными фактами. Сильное гонение на сказку было в 60–е годы, когда, наоборот, старались вводить в детскую литературу преимущественно положительные знания. Большинство же лиц, занимающихся детской литературой и детской психологией, убеждены в том, что сказка, особенно народная (конечно, не каждая, а лишь для детей предназначенная или ставшая детской) — одно из лучших чтений для детей, так как своею отчетливою образностью, яркостью и вместе с тем простотою языка, здоровым оптимизмом, ясной моралью — прекрасно влияет на ребенка в отношении художественном и в отношении нравственном. От издателя сказок для детей требуется лишь надлежащий выбор (ведь в народе сказка б. ч. творчество взрослых для взрослых, а не для детей, см. статью «Сказка»).

Спор вызывает и другой вопрос: допустимы ли сокращения и переработки для детей художественных произведений. Против сокращения протестует как бы само произведение, эстетическая ценность коего понижается при всяком его насильственном изменении, но педагогические соображения (несоответствие некоторых картин и рассуждений или требованиям морали или детскому пониманию, или детскому

вкусу) невольно на переработку и сокращение сами собой наталкивают. Успех подобных операций над текстом зависит от чутья и такта того лица, который приспособляет книгу для детского чтения.

Вызывает резкую критику такое обычное и необходимое явление для взрослого читателя, как журналистика. Не вредно ли для детей чтение какой–нибудь повести по частям, расположенным в разных №№ периодического издания. Большие промежутки времени между выходом в свет последовательных №№ затемняют впечатление и не дают целостного восприятия. Многие издатели детских журналов, однако, выходят из затруднения составлением отдельных №№ журнала со вполне законченными статьями.

Не малый интерес вызывают произведения, написанные самими детьми. Опыт показал, что некоторые из таких детских писаний встречают сочувственное отношение у детей–читателей, и некоторые школы практикуют обычаи обмениваться ученическими журналами.

Обозревая историю специально детской литературы, нетрудно установить связь ее с общим ходом литературного развития в пределах той или другой национальности или в мировом масштабе. Замечено только исследователями, что отмирающие направления в литературе для взрослых еще долгое время остаются жить в литературе детской (примеры указаны выше), а некоторые произведения остаются в ней на века. Сентиментализм, романтизм, художественный реализм, народничество, символизм—все эти направления в русской литературе ◎I◎ в. нашли отражения и в литературе детской.

Не давая систематич. истории детской литературы, укажу лишь имена наиболее известных детских писателей. В особую группу выделяются превосходные образцы детской литературы вроде сказок *Пушкина,* Конек–Горбунок *Ершова*, Сказки Кота Мурлыки (псевд. Н. П. Вагнера).

Сентиментальным тоном отличаются сочинения из детской жизни: *Анненской, Сысоевой, Желиховской, Шмидт, Лукашевич, Толычевой, Доганович.* Романтизмом и идеализмом

окрашены произведения *Тур, Станюковича, Немировича–Данченко.* Большою популярностью, правда, в среде городской интеллигенции, пользуются повести *Чарской*, с педагогической точки зрения вызывающие, однако, много возражений. В народническом духе написаны произведения

Засодимского, Круглова, Познякова, Ульянова, Митрополъского. Образцы исторической беллетристики дали: *Разин, Лапин, Чистяков, Рогова, Мунт–Валуева, Авенариус, Алтаев, Сизова, Рубакин;* в области этнографической и географической беллетристики известны имена: *Рубакина, Симоновой, Носилова, Слепцова.* Из писателей, писавших преимущественно для взрослых, уделили внимание детской литературе: *Потапенко, Баранцевич, Мамин–Сибиряк.* Громадное значение имеют детские и народные рассказы *Льва Толстого.* Для детей писали также: *Гарин, Куприн, Серафимович, Чириков;* далее: *Бунин, Леонид Андреев, Максим Горький.* Много сделали для детской литературы All◎gro (П. С. Соловьева) и *Н. Манассеина.* Немецкая литература дала русскому детскому читателю: народнические повести *Ауэрбаха, Розеггера;* романы приключений и путешествия *Гофмана, Герштекера,* исторические романы *Эберса* и *Феликса Дана,* сказки *Гриммов, Гауфа, Густавсона, Кармен–Сильвы.* Французская литература дала сказки *Перро, Лабуле, Жорж–Занд, Додэ;* громадной популярностью пользуются романы приключений *Жюль–Верна* и *Густава Эмара.* Английская литература дала много повестей из жизни детей (например, повесть *Бернета* «Маленький лорд Фауэнтлерой»), в детскую литературу вошли сочинения *Вальтер–Скота* и *Купера,* а также *Диккенса* и *Теннисона.* Из американских писателей у детей большою популярностью пользуются рассказы *Марк–Твена* («Принц и нищий» и др.), а также рассказы из жизни животных *Сеттон–Томсона.* Большое распространение имеют фантастические рассказы из индийской жизни *Киплинга.* Из итальянских произведений популярен «Дневник школьника» *Эдм. де–Аммичиса.* Из скандинавских — сочинения *Сельмы–Лагерлеф.*

198

Громадна т. н. научно–популярная детская литература. О жизни животных говорят беллетрист. произведения *Сеттон–Томсона, Лонга, Чоглока, Богданова* и популярные книги *Ю. Вагнера, Елачича, Нечаева, Никольского,* по естествознанию вообще — *Слепцова, Лункевича, Рубакина* и т. д.

БИБЛИОГРАФИЯ.

Чехов, Н. В. Детская литература. М. 1909.

Вольгаст, Г. Проблемы детского чтения. П. 1912.

Чехов, Н. И. Введение в изучение детской литературы. М. 1915.

Родников, В. Детская литература Киев. 1915.

Владиславлев, И. Что читать? М. 1911, т. I и II.

Ю. С.

ДЕЦИМА—твердая строфа, имеющая 10 строк по следующей схеме рифмования:

1 – a
2 – b
3 – b
4 – a
5 – a
6 – b′,
7 – b′,
8 – a′,
9 – a′,
10 – b′,

Децима — одна из немногих принятых европейской поэзией испанских форм. Поскольку формы, идущие из Италии и Франции, сбиваются на ямб, постольку децима сбивается на хорей.

Говоря грубо, дециму по–русски следует писать четырехстопным хореем с мужскими и женскими окончаниями; интересных децим русская поэзия не знает. При своем обрусении и развитии Децима может идти по неожиданным путям в смысле метрики, ритмики и каталектики, с соблюдением лишь главнейших основ схемы. Может практиковаться и как твердая строфа, и как твердая форма.

И. Р.

ДЗЕКАНЬЕ. Произношение мягких *дз, ц* вм. мягких *д, т: дзеци* вм. дети и т. п.; свойств. белорусскому яз. и некоторым сев.–великорусским говорам, а также является отличительной чертой польск. яз., где *дз,*

ц мягкие из *д, т* мягких часто произносятся с шипящим оттенком: dzi◎◎i чит. дзеци или джечи.

Н. Д.

ДИАКРИТИЧЕСКИЕ ЗНАКИ (греч., «различительный»). Значки при букве (над буквой, под буквой или поперек буквы), показывающие, что букву надо читать иначе, чем ту же букву без Д. З. или с другим Д. З. К Д. З. прибегают многие народы, пользующиеся латинским алфавитом, недостаточным для передачи звуков их языков, как, напр., чехи, словенцы, хорваты, литовцы, румыны, в письме которых имеется значительное число букв с Д. З.; менее употребительны буквы с Д. З. в письме других европейских народов, которые с той же целью пользуются нередко

условным написанием двух или трех букв для обозначения одного несложного звука (напр, англичане, французы, немцы, итальянцы, поляки и др.), но в некотором количестве буквы с Д. З. существуют почти у всех, кроме англичан и итальянцев. В русском письме к буквам с Д. З. принадлежат *й* для обозначения *и* неслогового, *ё* для обозначения сочетания *йо* или *о* после мягких и «что» в слове (местоимение), указывающее на произношение, отличное от *о* в слове «что» (союз).

Буквы с диакритическими знаками

(в скобках—произношение)

Испанск. n (ньй)

Немецк. a (э), o, u

Польск. a (**о** носов.), e (**э** носов.), o (у), e (**ц** или **ч** мягк.), l (**л** тверд.), n (нь), s (сь), z (ж), z (зь)

Португ. a (**а** носов.), o (**о** носов.), c (с)

Румынск. a, ё, i, u (редуцир. звуки вроде **ы**), d (дз), s (ш), t (ц)

Франц. e (**э** открытое), e (**э** закрытое), i (и), c (с).

Чешск. a, e, i, o, y (долгие гласные звуки), ё (**е** после мягких согласных звуков), u (**у** долгое), c (ч), n (нь), r (шипящее **р** в роде **рж**), s (ш), *г* (ж), d′, l′, t′ (мягкие согласные).

Шведск. a (средн. между **а** и **о**).

Н. Д.

ДИАЛЕКТ (греч, diálektos). То же, что говор (см.) или наречие (см.).

200

ДИАЛИЗ — см. Мора.

ДИАЛОГ. Диалогом в широком смысле называют всякое собеседование; в частности — обмен мыслями («Диалог» Платона). Драматический диалог — обмен драматическими репликами — имеет особое содержание. Слово в драме действенно. Каждая сцена в драме есть сцена борьбы — «поединок», по выражению Юлиуса Баба; реплика и контр–реплика есть удар и контрудар (парирование удара). Волевой стержень драматической реплики может быть прикрыт лирическим восклицанием; реплика может принять форму отвлеченной мысли, сентенции или силлогизма; однако, и лирика, и рассуждение имеют в драматическом диалоге назначение орудийное — все речи действующих лиц в драматической сцене направлены к какой–нибудь конкретной цели.

Волевая природа драматической реплики явственно проявляется в пьесах с бурным и стремительным действием — в драмах шекспировской школы, напр., в небольших пьесах — трагедийных эскизах Пушкина. Напротив того, в пьесах с вялым действием, как, напр., у Чехова, волевое стремление весьма часто маскируется лирическими восклицаниями или рассуждениями, как бы не относящимися к делу. Однако, если бы чеховские диалоги были лишены волевой динамики, их нельзя было бы воспроизвести на сцене. Когда Тригорин говорит Нине Заречной: «Когда хвалят, приятно... Сюжет для небольшого рассказа» и т. п., он этими словами за ней ухаживает. Иначе говоря, диалог у Чехова весьма часто иносказательный. Можно привести множество примеров драматического диалога в форме теоретических рассуждений, преследующих самую конкретную, практическую цель. Когда Гильденштерн и Розенкранц беседуют с Гамлетом о Дании, о честолюбии и т. п., они путем светского обмена афоризмами пытаются разгадать, в самом ли деле Гамлет — сумасшедший или нет; Гамлет со своей стороны понимает их намерение и старается их окончательно сбить с толку, презрительно над ними издеваясь. Поскольку отвлеченная мысль в драматическом диалоге является орудием борьбы, драматическому

герою нельзя верить на слово; его язык — язык страсти, в этом его правда и его ложь. Для того, чтобы понять реплику действующего лица, нужно разгадать его сознательное или бессознательное желание. В драмах, где герой увлекается самодовлеющими отвлеченными рассуждениями, действие мгновенно обрывается — и пьеса становится скучной. Так, напр., у некоторых замечательных немецких драматургов, напр., у Геббеля, мы находим перегружение диалога отвлеченными мыслями, уже не вызванными условиями и ситуацией драматической борьбы. У Гете в «Торквато Тассо» второстепенные персонажи так и сыплют превосходные афоризмы, что неуместно и утомительно. Великолепен диалог Шекспира: острота мысли в нем есть проявление сильной и одухотворенной страсти. Но у Шекспира мы находим иногда бесцельные рассуждения, выпадающие из плана драматической борьбы (как, напр., монолог Джульетты: «О, кони огненогие»... и т. д.). Драматический диалог строится как обмен речами, воздействующими на партнера, иногда — это воздействие прямое, прямой приказ, просьба или вопрос; такую реплику можно назвать действенной по преимуществу. Там же, где драматическая реплика принимает характер речи убеждающей, насыщенной, в целях убедительности, образами,

сравнениями и сентенциями — она является речью риторической. В борьбе с торжественной риторикой французских классиков, романтическая, а впоследствии реалистическая критика отрицала риторику в драме, требуя более непосредственного диалога. Однако, поскольку всякая убеждающая речь неизбежно прибегает к фигурам риторическим, риторическим можно счесть и диалог Островского — риторическим в несколько расширенном смысле.

В. Волькенштейн.

ДИБРАХИЙ (dibrahys) — то же, что и пиррихий. Схема: U U; у древних стопа из двух кратких слогов, в нашем стихосложении имеет два неударных слога.

ДИДАКТИКА. — учение о преподавании. Дидактическая поэзия — поэзия,

долженствующая поучать. Начало ее таится, конечно, в тысячелетних глубинах человеческих культур. В европейской литературе принято считать началом Д. П. VIII век до Р. Хр. с греческого поэта Гезиода. Ныне термин весьма сбивчивый. Принято относить к Д. П. басни, сатиры и такие произведения, как «Рассуждение о пользе стекла» Ломоносова, и такие, как «Искусство поэзии» Буало. Более твердый термин «Дидактический» с иным оттенком присвоен стихотворениям в виде твердых форм в тех случаях, когда в данном стихотворении определенной формы трактуются правила этой формы.

И. Р.

ДИНАМИЗМ (от греч. Δύναμις сила, мощь) — лозунг, особенно близкий поэзии наших дней. Буквальный смысл этого термина несколько не совпадает со смыслом, фактически обретенным им в новой литературе: динамичность предполагает наличие не всякой силы, но силы в действии, т.–е. движения. Примененная в поэтической практике, идея динамизма затрагивает как выбор тем, так (естественное следствие) и самые приемы художественной изобразительности.

Город и машина — центральная тема динамической поэзии. И владычица города — толпа. Певец ее Верхарн весь проникнут безумьем ее самозабвенных движений:

«Как крыло, что теряется там, в облаках,
Исчезни вдруг.

В толпе, о, сердце, где блуждает ужас бледный,
Где топот многих ног в их ярости победной».

Но в вечной смене движений поэт прозревает один неизменный закон жизни, в безумстве, в бесновании толпы прислушивается к высшей мудрости бытия:

«Изменяться стремись все безумней и резче,
Как люди и вещи,
Чтоб почуять, как темный и грозный закон,
Что, тяготея, ими владеет,
Вдруг молнией был бы в глубинах твоих отражен».

203

В движеньи не только высшая мудрость, в нем — высшая красота, красота быстроты. Вот почему образный инвентарь современных поэтов–урбанистов (см. этот термин) включает в себя автомобиль, аэроплан, кинематограф, митральезу...

Новыми темами рождаются и новые приемы: 20–й век создает новый поэтический синтаксис, новый лексикон, новый ритм, новый стиль.

Маринетти требует полной свободы слова «без проводов синтаксиса и без всяких знаков препинания». Словарь поэта обогащается неологизмами, терминами городской цивилизации.

В области ритма динамизм современной поэзии и теоретически, и практически выдвигает свободный стих, как способный более чутко отозваться на ритм этого искусства — ритм обнаженных нервов и напряженных мускулов. Свободный стих предвозвестника динамической поэзии У. Уитмана, Верхарна, Гриффина, у нас — Маяковского — выявление этого ритмотворчества.

В области ритма динамизм соженные искания. Еще Маринетти наряду с освобождением слова поставил полную свободу образов и аналогий. Это устремление нового стиля особенно резко подчеркнуто у русских имажинистов, точнее у Шершеневича и Мариенгофа. Тот же уклон и в конструктивизме, где использован стиль телеграммы и газетного объявления, фельетона и цирковой афиши, кинематографических надписей, рекламы и боевого приказа.

Наконец, в области композиции, проявленье динамизма сказывается, например, в тяготеньи современной литературы к кинематографии, где все построено на смене движений. Герой кино Чарли Чаплин стал и героем современного искусства вообще. Орган конструктивизма «Вещь» помещает о нем статьи, Иван Голль пишет целую поэму «Чаплиниада», посвященную неистощимому мастеру трюков Шарло. Самая поэма Голля носит название

кино–поэмы и построена по образцу кинематографического сценария: здесь как бы одно обнаженное движение, преодолевающее и пространство, и время. Тот же прием осуществлен и у О. Генри: последняя часть его романа «Короли

и капуста», написанная отрывистыми фразами сценария, дает, как и сценарий, ряд извне наблюденных движений. И не одна эта особенность, все вообще построение романа, американского не только по происхождению автора, но и по всему своему духу, отображает принцип динамизма: развитие фабулы, разветвление сюжетных подробностей — все, чем так пренебрегал символизм, воскрешено во всей своей радостной пестроте пером американского выдумщика.

Динамизм, таким образом, есть лозунг наших дней. Но новая поэзия, провозглашая динамичность творчества, лишь ищет новые пути для оформления идеи, знакомой и прошлым векам. Она не чужда ни теории, ни практике старого искусства. Менялось обоснование этой идеи, менялись приемы ее выявления, но динамичность присуща и античной трагедии, где она отливается в застывшие формы трех единств, и бульварному роману с его учащенной сменой событий, и романам Достоевского, сочетавшим роковую предопределенность античной трагедии с калейдоскопичностью бульварного романа.

Теоретически вопрос о динамичности литературы поставил (по существу, не употребляя термина) еще Лессинг в своем «Лаокооне» (1766): на примере Ахиллесова щита, ставшем классическим, он показывает, как Гомер, повинуясь общему закону поэзии, дает, вместо описания предмета в пространстве, изображенье действия — во времени: самого щита мы не видим, мы только видим, как создает его божественный мастер.

Однако, и Лессинг, и новые теоретики динамической поэзии несколько упрощают идею динамизма. Это относится к тематической стороне и к области изобразительных средств.

Что касается тем, то поэтически можно воспринимать динамичность предмета и тогда, когда он, с точки зрения физики, находится в состоянии покоя. Так, динамична пушкинская Истомина, когда она, перед легким полетом своим, стоит на сцене и «одной ногой касаясь пола, другою медленно кружит». Что касается изобразительных средств, то и здесь динамичность

далека от буквального своего смысла: «немая сцена» из «Ревизора», где Гоголь заставляет всех застыть на несколько секунд, без единого слова, гораздо больше насыщена движеньем, чем неугомонная и суетливая болтовня Бобчинского и Добчинского в I действии.

Валентина Дынник.

ДИПОДИЯ есть объединение двух стоп с таким расчетом, что ударение одной стопы сильнее ударения другой, напр., в строке «Царь Салтан сидит на троне» первая диподия есть «царь Салтан», вторая — «сидит на троне». Диподия объединяется в свою очередь в колон или строку. Диподия есть весьма важное объединение, ее характер всецело определяет ритм данного стиха. В русском стихе употребляется диподия ямбического (восходящего) характера, т.–е. сильное диподическое ударение лежит на второй из входящих в диподию стоп. Диподические ударения (одно из них объединяется для четырехстопного стиха с колоническим, а другое с рифменным, усиливающимся последующей зарифменной паузой) дают силу и тон стиха, их влияние на стих значительно выше всяких второстепенных ритмических явлений, пауз, полуударений и пр. Диподия, как и колон, в отношении ритма не зависит от намерений автора, т.–е. стихотворец по желанию может избирать ямбический восходящий или хореический нисходящий ритм в том, что касается стоп (или анакрусований), которым он пользуется, он не может по желанию менять ритм диподии или колона, — на русском языке существуют лишь ямбические диподии и только хореические колоны (искусственные примеры вроде «И велосипедист летит» у Белого — просто проза). Читающий, независимо от автора, сообщит диподии и колону соответственные им ритмы, присущие данному языку. Этим кладется очень определенная граница вольностям стихотворца; смысл Пушкинской революции в стихе именно в том, что Пушкин поставил диподию на надлежащее ее место.

С. П. Б.

ДИССИМИЛЯЦИЯ (лат. «расподобление»). По отношению к звукам — замена

одного из двух одинаковых или сходных звуков другим, менее сходным с тем, который остался без изменения, как напр., великорусск. диалектич. *гм, гл, вн* вм. *бм, дл, мн:* огман, гля, вного и пр. К наиболее частым случаям Д.

относится Д. плавных, состоящая в том, что при стечении в слове двух одинаковых плавных один из этих звуков заменяется другим плавным звуком (*р* звуком *л* и наоборот), ср. русск. ве*р*блюд вм. некогда бывшего вел*б*люд, февра*ль* из греч. **fevruarios**, и др.

Н. Д.

ДИССОНАНС — см. Консонанс.

ДИСТИХ — по–русски двустишие, два стиха, соединенные общей рифмой (аа, вв и т. д.). Так что стихотворение, написанное по схеме аа, вв, аа, вв, или аа, а'а', аа... или вв, в'в', вв... будет стихотворением, написанным двустишиями. Эти двустишия обратятся в *четверостишия,* с попарной рифмовкой, если большие знаки препинания (. ! ? ...) будут систематически поставлены после каждого 4–го стиха. Стихотворение, написанное белым стихом, станет написанным дистихами или двустишиями, или может быть названо просто дистихами или двустишиями, если после каждого второго стиха будут большие знаки препинания, вызванные завершением мысли.

Единственный дистих, требующий определенного метрического и тематического канона — это элегический дистих, 1–й стих — гекзаметр, 2–й — пентаметр. В виду того, что европейская стихология не выдвинула нового термина для этого сочетания, является спорной возможность писания такими дистихами на любую тему. Но, с другой стороны, рассматривая вопрос, и имея в европейской литературе более 2/3 таких дистихов без элемента элегичности, да и в римской литературе даже до эпохи упадка тоже, следует ввести новый термин вместо *элегический,* напр., классический, древний или говорить: по схеме Э. Д. или: соединение гекзаметра с пентаметром.

Пример дистих Архилоха:

«Плачем я ничего не поправлю, а хуже не будет,
Если не стану бежать сладких утех и пиров».

207

Можно рассматривать как дистих, требующий определенного тематического канона и до некоторой степени стопического, древнееврейскую песню *Кина* (плач по покойнике). Эта форма составляется двумя отрезками, при чем 1–й по числу стоп относится ко второму, как 3 к 2.

И. Р.

ДИФИРАМБ — один из наиболее трудно определимых видов поэзии; чаще всего под Д. разумеют песнь восторженного характера. Первоначально

Д. — часть культа Диониса (Вакха). В поэзии древних греков можно отличать Д. драматический и лирический. Первый — драматический — Д. явно происходит из обрядов на празднествах Диониса, имеет содержанием рождение Диониса и вообще является как бы зачатком трагедии (напр., у Ариона или в «Тезее» Вакхилида). Лирический Д., единственные сохранившиеся образцы которого дают нам Д. Вакхилида, имеет совсем иной характер, приближаясь к балладе (см. это слово) новых веков. В Афинах V и IV веков до Р. Хр. Д. были очень распространены, и еще Аристофан высмеивал авторов Д. за напыщенность, которою они нередко заменяли требуемый экстатический или восторженный тон. Будучи связан самым тесным образом с музыкой и танцами и как бы следуя за ними, Д. отличался большою свободой формы; именно, эту черту подчеркивал в Д. Гораций. Замечательное определение и описание Д. дал поэт Державин в своем «Рассуждении о лирической поэзии, или об оде».

«Дифирамб — песнь, посвященная Бахусу. Она есть высокое парение искусства, происшедшего в Греции от празднеств, в честь Бахуса Учрежденных, подавших повод к сочинению оных. Дифирамб занимает место между одою и гимном. Дифирамб содержит в себе пламенные чувства, в которые входит поэт упоением вина или удивлением первоначальному насадителю винограда. В дифирамбах господствует во всем пространстве лирический беспорядок, смелые картины, новость изречений. Чтоб сочинять дифирамбы, надобно иметь чрезмерно живое чувство,

необузданное воображение, или род исступления, для того, что выражения его должны возбуждать к неистовым движениям и круговым пляскам. В дифирамбе позволяется, для живейшего представления предметов, присовокуплять несколько слов к одному какому–либо часто хором повторяемому слову, дабы чрез то сила чувств от часу более возрастала и продолжалась до того, пока шумом внимание не оглушится и не воспламенится воображение. Наипаче свойство дифирамба состоит в том, чтоб картины, которые, кажется, никакого сношения между собой не имеют, толпами теснились, но не следовали друг за другом. Чтоб сочинитель, делая непрестанно скачки, хотя бы и знал связь своих мыслей, но ни как бы того не обнаруживал. Будучи разрешен от всех правил искусства, употреблял бы разные меры и роды стихов, но только бы удобные для музыки... Не знаю я дифирамбов, сочиненных нашими

знаменитыми лириками; но в некоторых народных, так наз., цыганских песнях, где припевается: «жги, говори!» вижу им подобие». Д., следовательно, близок к оде (см. это слово). В нашей поэзии Д. встречаются у Державина, напр., превосходная «Цыганская пляска». Его же перевод дифирамбической оды Горация (19–й из 2–й книги): «Вакха вдали, верь мне, потомство я видел...» Д. является и «К радости» Тютчева–Шиллера. Из наших современников Д. есть у Вяч. Иванова. Он же перевел Д. «Тезей» Вакхилида.

Иосиф Эйгес.

ДИФТОНГ (греч. «двугласный»). Сочетание из двух гласных звуков одного слога. Д. делятся на восходящие, в которых первый гласный звук неслоговой, а второй — слоговой (см.): йа, йо, йу и т. п., и нисходящие, с 1–м слоговым и 2–м неслоговым: ай, ой, уй и т. п. Неслоговыми гласными в Д. чаще всего бывают *и* и *у*. В русском литературном яз. существуют только дифтонги с неслоговым *и* (буква *й*): *ай, ой, уй, эй,* напр., *дай, лей*ка, п*ой*, зем*лей* и пр., а также *йа, йу* и др., обознач. буквами *я, ю* и др.: брат*ья*, вы*лью*. Д. с *у* неслоговым существуют м. пр. в украинском яз.: ходив, коров (буква *в* здесь обознач.

209

у неслоговое), в немецк.: auch и т. п. Звук *у* неслоговое в начале дифтонга трудно отличить от билабиального **w** (см. Губные).

Н. Д.

ДИФТОНГИЧЕСКОЕ СОЧЕТАНИЕ (Термин акад. Ф. Ф. Фортунатова) — сочетание слогового гласного звука с неслоговым сонорным (плавным или носовым) того же слога, как, напр., в таких словах, как б*ал*, б*оль*, с*он*, б*ор*, в*ол*к, т*он*ко, п*ер*вый и др.

ДЛИТЕЛЬНЫЕ СОГЛАСНЫЕ ЗВУКИ. То же, что фрикативные (см.).

ДНЕВНИК. Так называются записки, составленные данным лицом о событиях своей внешней и внутренней жизни. Самое название «Дневник» (от слово «день») указывает на отличительную формальную особенность этих записей: они ведутся в хронологическом порядке, по мере развития событий, правда, иногда с более или менее значительными перерывами, обусловленными либо внешними обстоятельствами, либо душевным состоянием автора дневника. Во всяком случае, подобные записи не ретроспективны: они современны соответствующим событиям. От этой основной формальной особенности дневника зависит и расчленение его на

части. Оно обусловлено датой отмечаемых событий, а не их внутренней последовательностью.

Второй значительной особенностью дневника служит его субъективная форма: рассказ о событиях ведется всегда от первого лица, выбор темы всегда явно зависит от личных интересов автора.

Авторами дневников нередко бывают лица, никакого отношения к искусству не имеющие. Даже писатели–художники, ведя свой дневник, если он не предназначен к опубликованию, не ставят при этом перед собою специальных художественных задач; Поэтому обычный дневник, в большинстве случаев, не может еще рассматриваться, как художественное произведение. Но и обычный дневник рядового человека все же кроет в себе некоторые особенности, могущие заинтересовать исследователя литературы. Среди этих особенностей наиболее ощутимая — стиль эпохи. Таков, например, дневник Веры Сергеевны Аксаковой.

Ни художественные произведения ее отца, ни публицистические — брата — не могут, так живо передать мелкие особенности быта, неприметные изгибы современной ей психики, едва уловимые оттенки в мироощущении данной среды — как эти незамысловатые записи, занесенные неуверенной женской рукой.

Дневники писателей, помимо своего очевидного значения в качестве историко–литературного документа, интересны для нас и обрывками художественных образов, особенностями речи, в которых ведь не могли не сказаться, помимо даже желания, писательские наклонности автора.

Но художники слова могут пользоваться дневником и просто, как литературной формой. Здесь мы встречаемся с двумя разновидностями: или это действительно дневник писателя, но предназначенный для постороннего чтения, или же это записки совершенно вымышленного лица, литературного героя.

Образец первой разновидности дневника, как литературного произведения — «Дневник писателя» Достоевского. В нем переплелись в один клубок самые разнообразные темы: литературные, общественные, политические. Здесь уже выбор темы определяется не личными только интересами автора, но интересами круга его читателей. И самый язык «Дневника Писателя» — не непритязательный язык обычного дневника: фельетонный стиль этих страниц расчитан на чужое внимание. Хронологическая форма дневника дает Достоевскому повод к оживлению

основной темы вставными замечаниями, ссылками на личные обстоятельства и проч., что искусственно (и искусно) содействует непринужденности речи. Та же форма создает возможность вставлять среди публицистических тем и отдельные художественные произведения: включенные Достоевским в свой «Дневник» рассказы («Бобок», «Сон смешного человека» и др.) — это страницы подлинного поэтического письма.

Другая разновидность дневника — литературной формы — дает не меньше художественных возможностей. Среди примеров русской литературы — «Записки из подполья»

211

Достоевского, «Дневник лишнего человека» Тургенева. Мопассан дает образец этой формы в своем фантастическом рассказе **«Horla».** И у Достоевского, и у Тургенева, и у Мопассана выбор этой формы обусловлен психологическими заданиями произведений: заставляя говорить самого героя, они еще больше обостряют свой психологический анализ, придавая ему, к тому же, характер особой правдоподобности. Эта последняя особенность (придание правдоподобности) прекрасно использована Мопассаном, в связи с одним еще обстоятельством, — с фантастичностью основного сюжета.

Рассказ **«Horla» —** несколько листков, заполненных беспорядочными записями, лихорадочно сделанными рукою уединенного мечтателя. Его посещает по ночам какое–то странное существо, которому он дает имя **«Horla».** Сначала дух дает знать о себе едва уловимыми признаками, затем все больше и больше внедряется в жизнь героя, пока тот, обезумев от его преследований, не поджигает, наконец, всего дома, желая уничтожить в пламени своего мучителя. Такова внешняя фабула рассказа. Она фантастична и смещает реальную установку событий. Но Мопассан, пользуясь избранной им формой дневника, создает здесь своеобразный эффект. Параллельно с развитием внешнего фантастического сюжета, развивается внутренний сюжет — безумие героя. Дневник, под пером Мопассана служит, таким образом, одним из наиболее удачных видов комбинации сюжетов. Эта комбинация, к тому же, заключает в себе и реалистическое оправдание фантастических событий.

Связь между формой дневника и психологическим анализом находит подтверждение не только в особенностях самой литературной формы, но и в исторических данных. Для сентиментализма и романтизма, выдвинувших

жизнь сердца на смену рационалистическим темам предшествующих литературных направлений, дневник стал одной из излюбленных форм.

Валентина Дынник.

ДОЖИНОЧНЫЕ ПЕСНИ. См. Обрядовая песня.

212

ДОЛГИЕ ЗВУКИ. Звуки речи, произносимые дольше других звуков, называемых краткими, при том же темпе речи. Таким напр., является немецк. *и* (пишется **ie**) в слове **wieder** произносимое при одинаковом темпе речи дольше, чем *и* краткое (пишется **i**) в **wider**, или русск. *с* долгое (пишется *сс)* в слове ра*сс*ада, произносимое при тех же условиях дольше, чем *с* в слове за*с*ада. См. Количество звука.

Н. Д.

ДОЛЬНИКИ — стихи, размер которых основан на счете одних лишь ударных слогов при неравномерном числе расположенных между ними неударных слогов. Таковы строки: «На серых личиках улыбок лучики. Отраженный стеклянный свет зеркал», из которых в каждой по 4 удара, но число слогов между ударами не то же самое: так, в первой строчке между первым и вторым ударом — один слог (се–рых ли...), между вторым и третьим — два слога (ли–цах у–лыбок) и т. д.; во второй строчке между первым и вторым ударом — два слога (отражен–ный стек–лянный) и т. д. Группа слогов, объединенных одним ударом, называется долей, и в зависимости от числа таких долей данный дольник называется двухдольником, трехдольником и т. д. Стихи, в которых встречаются ритмические паузы (см. это слово), разрушающие полноту стоп (см. это слово), тем самым приобретают характер дольников. Таковы трехстопные амфибрахические (см. амфибрахий) строки — «Берите посохи, странники. А вы — весла, гребцы», — из которых в первой строке пауза во 2 стопе («посо..» для полноты амфибрахической стопы недостает одного неударного слога перед ударом «по...»), а во второй строке в первой и второй стопах («а вы» — нет неударного слога после удара «вы»; «весла» — нет неударного слога перед ударом «ве»); вследствие наличия пауз эти строки звучат, как трехдольники. Дольники по своему характеру представляют песенный размер, вся красота которого заключается в разнообразии ритма; вследствие этого дольники часто лишены рифмы (см. это слово), украшающей обыкновенные

213

стихи, или имеют самые простые краесозвучия.

Я. Зунделович.

ДОПОЛНЕНИЕ. Грамматический термин, обозначающий существительное в косвенном падеже, как часть предложения. В некоторых традиционных грамматиках термин Д. употребляется в более узком смысле для обозначения существительного в косвенном падеже, зависящем от прилагательного или глагола, и то только в том случае, если это существительное не может быть заменено наречием, а существительное в косвенном падеже, зависящем от другого существительного, по сходству функций таких косвенных падежей с функциями согласованных с существительным прилагательных, называется определением; те же существительные в косвенных падежах, которые могут быть замещены наречиями, называются обстоятельствами. Но такая терминология, основанная не на формальных признаках предложения, а на неграмматических значениях известных оборотов, является ненаучной.

Н. Д.

ДОХМИЙ — пятисложная стопа. Схема: • - - • —, очень близкий, почти совпадающий метр со сложным ямбо–анапестическим. По Брюсову (Наука о стихе) дохмий на практике «переходит в амфибрахические стихи» с постоянной ипостасой бакхием».

И. Р.

ДРАМА. — Драма есть поэтическое произведение, изображающее процесс действия, — так было признано теоретиками, начиная с Аристотеля. Основным элементом драматического произведения является изображаемое действие. В последнее время некоторые германские философы пытаются перевести драматическое произведение в план чисто–словесного анализа. Так, Юлиус Баб утверждает слово, как художественный материал драматического произведения. В отличие от лирики, по Бабу, драматическая реплика не есть, однако, непосредственное выражение субъективных чувств поэта. Драматург выражает себя в диалоге людей, находящихся в действенном соотношении. Эти люди борются между собою. По Бабу, драматический

диалог есть «мост между двумя действиями», следствие одного действия–поступка и причина другого действия–поступка; таким образом, Баб решительно противопоставляет слово действию, действию–поступку.

Однако, человек действует не только физически, но и словом. Слово заменяет жест, оно может быть активнее жеста. И именно в драматическом произведении слово имеет значение действенное. Иначе говоря, основным элементом драматического произведения является поэтически–изображенное действие, иногда действие–поступок, выраженное в ремарках, иногда действие–слово. Драматическое произведение является цельным художественным образом, поскольку его формирует единое, цельное стремление главного действующего лица, стремление, направленное либо к материальной цели (к власти, обогащению и т. п.), либо к цели идеальной (напр., к осуществлению каких–либо отвлеченных принципов). Отдельные действия главного действующего лица являются звеньями единой цепи его основного стремления. Необходимость единого действия в драме впервые указана Аристотелем; практически эта идея сознательно разрабатывалась Станиславским: «сквозное» действие, которое в предварительном анализе пьесы искали актеры художественного театра, есть «единое» действие Аристотеля — применительно к психологии актерского творчества. Для возникновения драмы, помимо способности главного действующего лица к единому, т.–е. упорно развивающемуся, цельному и страстному действию, необходимы еще обстоятельства, способствующие развитию единого действия; необходимы такие ситуации и столкновения с другими лицами, которые с одной стороны ставят герою драмы чрезвычайные препятствия, угрожают ему всевозможными бедствиями, а с другой стороны, сулят ему удовлетворение, внушают надежды.

В колебаниях между величайшим соблазном и грознейшей опасностью драматическое действие приобретает характер истинной страсти. Такие обстоятельства и события называются «драматическим

узлом». Драматический узел не только способствует возникновению единого действия, но создает фундамент для всей пьесы. Так, в «Ревизоре» Гоголя все первоначальные обстоятельства — запущенное городское хозяйство, взяточничество чиновников, письмо с предупреждением о ревизии, сплетня Бобчинского и Добчинсхого, принявших Хлестакова за ревизора; с другой стороны, столичный вид Хлестакова — словом все, что нам показано в «завязке» пьесы, в сильной мере определяет дальнейшее действие. Драматический «узел» является произволом автора; в дальнейшем он связан им самим созданными обстоятельствами. Единое действие развивается в беспрерывной драматической борьбе. Каждая сцена

в драме есть «поединок», по выражению Ю. Бабу. Все действующие лица драмы либо способствуют единому действию героя пьесы, либо ему противоборствуют. По отношению к герою драмы все действующие лица распадаются на две группы: на группу содействующих и группу противоборствующих. Такова общая схема драмы: Гамлет и Горацио — с одной стороны, развратный датский двор — с другой. Чацкий — с одной стороны, московское общество — с другой. Однако, драматическая конструкция может быть очень сложна. Напр., царю Феодору Иоанновичу противопоставлены и Шуйские, и Годунов; по отношению к нему они являются единой враждебной группой, мешающей ему осуществлять царскую власть. Но эта группа распадается опять–таки на две, между собою враждующих; Шуйский переживает, в колебаниях между чувством долга по отношению к царю и желанием устранить Годунова, самостоятельную драму. Мало того: группа Шуйских опять–таки расщепляется на две, когда Шаховской, узнав о плане Шуйских отдать его невесту в жены царю, восстает против Шуйских; Шаховской также переживает самостоятельную драму. Таким образом, драма может быть построена, как несколько связанных между собою драм, образующихся путем расщепления борющихся групп на борющиеся подгруппы. Чем ярче развита центральная

линия борьбы, тем шире могут быть развиты побочные; они не должны затемнять основной линии. Приэтом побочные линии вливаются в основное русло борьбы. Так, борьба Годунова и Шуйских развивается, помимо прямых столкновений, в нагнетании на царя Феодора, над которым враги хотят захватить влияние. Основную линию борьбы могут одновременно вести и два действующих лица, одновременно переживающих одну и ту же драму, напр., Ромео и Джульетта, борющиеся с Монтекки и Капулетти во имя своей любви. В некоторых драмах, преимущественно у Шекспира, встречается параллельная драматическая борьба — аналогичная основному столкновению, в более мелком масштабе. Таковы, напр., отношения Глостера с сыновьями, повторяющие отношения Лира с дочерьми. Эта параллельная борьба также переплетается с основной линией драматической борьбы. Глостер помогает Лиру; Эдмунд — врагам Лира. Так же, обычно, вливаются в основное русло борьбы и сцены шутов — у Шекспира, Кальдерона и др. Шут в «Короле Лире» поддерживает короля. Если же эти сцены не связаны с драматической борьбой, они являются

арабесками, интермедиями и могут варьироваться. Довольно трудно иногда установить картину драматической борьбы в пьесах с вялым действием, напр., в пьесах Чехова; однако, и здесь пьеса развивается по тому же морфологическому закону. Так, в «Трех сестрах» мещанской среде противопоставлены три сестры, стремящиеся к лучшей жизни, и их случайные друзья, быстро их покидающие офицеры. Драматическая борьба стремится к «разрешительному моменту», который для одной из борющихся сторон должен быть «катастрофой». Действие развивается в нарастании. Нарастание достигается постепенным введением в борьбу все более активных сил со стороны контр–действия, противоборствующего герою — и постепенным усилением действий каждого из борющихся. В «Гамлете» король выдвигает против «Гамлета» в порядке традиции — сначала Розенкранца и Гильденштернов, затем Офелию, затем

королеву — все более мучительные испытания для Гамлета. Аристотель делит все сцены–трагедии на три группы: 1) сцены, где сменяются «счастье» и «несчастье», 2) сцены узнания, 3) сцены Πάθος'а , бурного страдания. Сцены, где сменяются «счастье» и «несчастье» героя — это сцены его удач и неудач, побед и поражений, — сцены сражений. Сценами «узнания» Аристотель называет сцены подлинных узнаваний (Ифигения узнает Ореста и т. п.), которые в некоторых трагедиях являются поворотным моментом борьбы. Можно, однако, толковать сцены узнания — или распознания — в самом широком его смысле: отнести сюда все сцены, построенные на желании добыть необходимые для борьбы сведения — сцены допроса, выпытывания, разведки, предшествующие сражениям и т. п. Так, в «Гамлете» целый ряд сцен распознания, сцена Гамлета с Розенкранцем и Гильденштерном, сцена Гамлета с Офелией (король и Полоний подслушивают) и т. д. Есть пьесы, которые построены как почти сплошная сцена распознания (в широком смысле), в которых борьба сводится к желанию опознать врага, установить факт и т. п., таковы, напр., «Слепые» и «Втируша» Метерлинка, где враг (смерть, рок) незрим, как для действующих лиц, так и для зрителя. Если распознание приводит к результату противоположному тому, который в данный момент ожидался, такое изменение в судьбе героя называется «перипетией». Драматическая борьба продолжается и в сценах , бурного страдания, следующих, обычно, за проигранным сражением. И в этих сценах действующее лицо драмы продолжает искать выхода из трудного положения, ищет помощи у людей, у стихий, у бога и т. п. Волевая природа драматического действия

сказывается в самом отчаянном положении, в самых фантастических тирадах (например, в «Короле Лире» — обращение Лира к ветрам и т. п.). Обычно, эти сцены развиваются частично в форме монолога (см. «Монолог»). Наконец, возможна и остановка действия — моменты изнеможения; но это только моменты. Деление Аристотеля при всяком

218

толковании крайне схематично. Распознание может сочетаться с резкой борьбой — переходить в сражение (напр., «мышеловка» в «Гамлете»); сцена Πάθος'а может сопровождаться распознаванием (напр., допросы, которые Отелло чинит Дездемоне). В сцене Πάθος'а мы наблюдаем с особой отчетливостью моменты колебаний воли — моменты ее прямого отклонения с прямого пути единого действия. Так, Карл Моор ужасается преступлениям своих товарищей — и даже помышляет о самоубийстве. Так, в «Грозе» Островского, Катерина, одержимая любовной страстью к Борису, пытается удержать мужа от отъезда. Такие колебания свидетельствуют об эмоциональной насыщенности драматического действия. Эти колебания длятся недолго — драматическое действие развивается неуклонно, но именно это колебание и придает действию то, что называется «драматизмом». Холодная, расчетливая, лишенная эмоциональной вибрации воля менее приковывает наше внимание, нежели воля, насыщенная эмоциями, активная наперекор своим сомнениям, страданиям. Поэтому во многих пьесах центральными фигурами являются персонажи менее активные, нежели другие действующие лица, если эти персонажи по настоящему драматичны. Так, царь Федор менее активен, нежели Годунов, так, Отелло менее активен, нежели Яго; но они–то — царь Федор и Отелло — и переживают драму. Комедийные герои отличаются более скудной эмоциональностью (см. Комедия). Есть пьесы, где герой до определенного момента действует неуклонно, а затем — внезапно — сдается, обнаруживает слабость, нецельностъ характера, усталость. Такое раздвоение воли следует отличать от нормальной эмоциональной вибрации (хотя бы и очень острой). Так, напр., в «Росмерсгольме» Ибсена Ребекка добивается того, чтобы Росмер ей сделал предложение стать его женой – и в этот момент оказывается недостаточно сильной, чтобы завладеть им окончательно. Такого рода пьесы изображают, обычно, драму неврастеников; она весьма трудна для восприятия, ибо внезапный перелом

219

в действии в них ничем не мотивирован, кроме скрытой и неожиданно *сказавшейся* усталости действующего лица. Тема драмы — ее единое действие. Тема «Макбета» — честолюбие. Тема «Ромео и Джульетты» — любовь. Сюжет есть тема в более конкретном оформлении. Сюжет «Макбета»: Макбет стремится к власти и совершает ради этого злодеяния. Сюжет «Ромео и Джульетты»: Ромео и Джульетта любят друг друга; Монтекки и Капулетти мешают их любви. Фабула драмы — это система важнейших обстоятельств и последовательность наиболее значительных событий, определяющих драматическую борьбу. Интрига драмы — все взаимоотношения в последовательном действовании участников драмы.

Отдельная драматическая сцена есть законченная в себе часть общего драматического процесса — либо сцена сражения, либо распознавания, либо сцена Πάθος'а. Одно из действующих лиц ведет сцену, т.–е. атакует, другое обороняется, иногда переходит в контр–атаку. Каждая сцена — «поединок». Ведущее сцену лицо стремится привести партнера к бездействию, избавиться от него, уничтожить его, либо хочет его заставить себе содействовать, способствовать своему единому действию. В зависимости от конечной удачи или неудачи действующего лица, ведущего сцену, сцена завершается контрастным переломом. Напр., в «Каменном госте» Донна–Анна сопротивляется Дон–Жуану, потом уступает. В сцене может быть два перелома: первый перелом может быть «мнимым» поражением, второй — новым взрывом сопротивления. Изобилие переломов (3 или 4) в одной сцене свидетельствует уже о растерянности, оно уместно либо в водевилях, изображающих людей слабовольных, либо в драмах, изображающих нервно–больных. Драматическая сцена должна быть хорошо развита. Если разрешительному перелому предшествует разнообразная сцена, если побежденный перед уступкой использовал разнообразные средства сопротивления, самый неожиданный перелом будет казаться обоснованным, художественно–правдивым. Иногда

сцена разрешается каким–нибудь особенно метким, внезапным выпадом. Изображая сцену, автор должен учесть обстоятельства места, времени, а также физическое и душевное состояние борющихся — так сказать — их боеспособность. Иногда драматурги затягивают сцену, отделяют ее разрешительный момент ради ее статического обаяния — если сопоставление действующих лиц эффектно (напр., сцена над трупом Цезаря в «Юлии Цезаре»). Драматическая реплика есть удар в борьбе или

парирование удара (см. Диалог) — волевое усилие. Этот удар может быть открытым и замаскированным, скрытым, в вялой форме (подобным медленному затягиванию петли и т. п.). Таков, напр., диалог Чехова; весьма часто это глубоко скрытое волевое усилие. По аналогии с делением сцен драмы у Аристотеля — все реплики можно делить на реплики прямого нападения, распознавания и взывания о помощи — и соответствующие реплики сопротивления. Слово в драме может быть действенным в самой непосредственной форме (вопрос, требование и т. п.) и риторичным, поскольку оно принимает характер убеждающей речи, образной и доказующей. Лирика в диалоге является элементом риторики — она стремится воздействовать не столько на разум, сколько на чувство. Обычно, это прием слабых, нежных по характеру персонажей. Диалектика в драме, пользование логическими умозаключениями также имеет орудийное назначение. Как бы отвлеченны ни были рассуждения героя драмы, как бы ни была отвлеченна его конечная цель — в каждой драматической сцене, в каждом диалоге его цель самая конкретная: он стремится воздействовать на партнера. Мысль в драме есть все то же слово — действие. Перегружение отвлеченными мыслями, уже лишенными волевого стержня, подрывают основу драмы — драматическое действие (напр., у некоторых германских классиков — у Гете, Геббеля и др.). Таким образом, язык героя драмы есть язык страсти и не в афоризмах героя выражено мировоззрение автора. Впрочем, иногда героем драмы является проповедник, говорящий от имени автора

(напр., Чацкий, Аким во «Власти тьмы»). Поскольку целью реплики является волевое воздействие, ее ударность заключается, прежде всего, в отчетливости ее смысла. Там, где между персонажами возможно сокровенное общение, где они понимают друг друга с полуслова, реплика может быть утонченным намеком (напр., в некоторых пьесах Метерлинка; театр для немногих). Ударность реплики проявляется также в ее наступательном ритме. Многогранный ритм драматического произведения трудно поддается анализу. Здесь три параллельных ритмических рода: ряд волевых усилий, проявляющихся в словесно–ритмической форме; ряд волевых усилий, проявляющихся во внешних действиях (отчасти указанных в ремарках); ряд мимический (иногда указанный в ремарках). Словесно–ритмический ряд прерывается чаще других. Ряд внешних действий — если только мы примем во внимание убеждающие жесты, легкие прикосновения и приближения и т. д. (в чтении эту жестикуляцию надо вообразить)

прерывается несравненно, реже. Мимический ряд мало ясен (в чтении), но беспрерывен. Ритмической единицей в драме является парная группа связанных между усилий и контр–усилий, иногда выраженных в ритмических словах, иногда во внешних действиях, иногда в словах–действиях и действиях–поступках одновременно. Ритмические единицы в драме неравномерны по своей длительности, их тема меняется в зависимости от того, является ли группа ударов и контр–ударов схваткой решительной или предварительным ощупыванием партнера (со стороны ведущего сцену). Ритм драматического произведения определяется, прежде всего, его единым действием.

Характеристика героя драмы — поскольку драма изображает цельный действенный процесс — единое действие, отличается цельностью; во всяком случае ведут действия люди с цельными характерами. Драма изображает преимущественно особые — цельные — характеры в особом состоянии, в состоянии страстного устремления. (Исключение — герои–неврастеники и комедийные персонажи с колеблющейся

волей, не ведущие действия). Таким образом, характер драматического героя ограничен своим единым действием. Все противоборствующие герою персонажи также ограничены своим контр–действием. Отсюда волевой характер драматической характеристики — и поскольку воля схематичнее чувств, настроений и т. п. — относительно схематический характер ее.

Действующих лиц в драме характеризуют: 1) предмет их желания, цель устремления. 2) Те словесно–действенные средства, которыми они борются. 3) Их боеспособность, быстрая утомляемость или, напротив, выдержка — соотношение между волей и чувством, степень эмоциональной вибрации. Поскольку персонажи пьесы в драматической борьбе прибегают к логическому обоснованию своих желаний, убеждают и доказывают, их интеллектуальная природа также может быть показана полностью. Что касается чувства, то в драме даны только те чувства, которые сопровождают борьбу; область чувства самодовлеющего, созерцательного — для драмы закрыта (за исключением редких и кратких моментов остановки действия).

Чем действеннее драма, тем существеннее в ней глубокая и рельефная стихия единого действия — и тем схематичнее она в своих характеристиках. Герой трагедии есть некий максимум воли, ума и чувства, здесь отсутствуют более детальные черты даже волевой природы (см. Трагедия). В психологической и бытовой драме, напротив, существенна детализация в

характеристиках. Таковы общие формально–конструктивные черты драматических произведений.

Массовые сцены в драме разнообразны по своему содержанию. В античной трагедии хор является лирическим и дидактическим моментом пьесы; есть массовые сцены, где действуют дифференцированные персонажи (напр., сцена на балу у Фамусова в «Горе от ума»); наконец, подлинной массовой сценой является сцена, где действует недифференцированная масса, толпа. Толпа на сцене должна действовать, подобно всякому другому персонажу пьесы.

223

Бездейственная толпа не входит в конструкцию драмы. Всякий коллектив — народ, социальная группа, класс — действует в виде толпы, а не через своих представителей только в моменты сильнейшего возбуждения, потрясения. Поэтому действенная драматическая толпа является на сцене, обычно, только в моменты переворотов. Это — толпа революционная (в самом широком смысле этого слова). Есть еще тип массовых сцен, когда случайно собравшаяся толпа (напр., на улице) вовлекается в драматическую борьбу — в качестве судьи — свидетеля и т. п. Такая толпа является как бы резонатором сцены и повышает ее интенсивность.

В зависимости от различных художественно–идеологических заданий возникли различные виды драматических произведений: трагедия, бытовая и психологическая драма, символическая драма, романтическая драма, героическая драма; комедия–водевиль, фарс, мистерия и т. п. (см. соответствующие статьи — «Трагедия», «Комедия» и т. д.). Поскольку герой всякого драматического произведения, осуществляя свое единое действие — страстное устремление — вступает в борьбу с окружающей средой, он неизбежно нарушает нормы этой среды. Каждая драма изображает в социальном плане некую революцию, некий бунт — хотя бы в узком (напр., семейном) кругу. В зависимости от характера этих норм — бытовые или общечеловеческие — конструируется та или иная форма драматического произведения — бытовая драма или трагедия (см. Трагедия).

Исторически непревзойденной по стройности формы и силе пафоса — неким прообразом драматического произведения — остается античная трагедия, прежде всего трагедия Софокла. Следующий яркий показательный этап — театр эпохи Возрождения, театр Шекспира и Кальдерона. Театр Шекспира ближе нашей современности по своей широко разработанной конструкции и свободной идеологии. В то время как античная трагедия после катастрофы, разрешительного момента

трагедии, дает нам ряд патетических сцен, посвященных душевному «очищению» (Κάτ◎ρρις'у) героя, сцен религиозно–этического

224

и дидактического склада, Шекспир предоставляет зрителю самому делать выводы — у него катастрофа совпадает с развязкой. Театр Ренессанса, более объективно–художественный, нежели театр античный, продолжает влиять на современность. Попытка реставрировать античную трагедию — классическая французская драма Корнеля и Расина — отжила; их влияние на современную драматургию весьма слабо, тогда как шекспировский театр повлиял своим вольным пафосом и яркой фантастикой на так называемую романтическую драму, на немецкую драму от Лессинга, Гете, Шиллера, Клейста, Геббеля, Грильпарцера до Гауптмана («Потонувший колокол»), русскую драму Пушкина, А. К. Толстого, Островского (исторические драмы) и др., на Ибсена (исторические драмы) и т. д. — а с другой стороны, и на реалистическую драму — живым изображением страстей. Независимо от шекспировского влияния из итальянской **comedia dell'arte** возникла французская комедия, Мольер и Бомарше. В дальнейшем реалистическая бытовая и психологическая драма стремилась к упрощению, к точному изображению быта — достигла самодовлеющей законченности и порвала с шекспировской школой. Сильнейшего развития реалистическая драма достигла у нас в России в ◎I◎ веке: Островский, Писемский, Л. Толстой, Сухово–Кобылин, Чехов и др. Этот расцвет сценического реализма объясняется прочностью дореволюционного русского быта. В настоящее время сценический реализм терпит крушение, вследствие своей беспочвенности — несмотря на силу театральной реалистической традиции. В то же время революция своей патетикой возбудила интерес к драме монументальной и героической, к трагедии. В борьбе между постоянно возвращающейся тягой к сценическому реализму и утверждением героического, романтического театра будет строиться русский театр будущего.

В. Волькенштейн.

История драмы. Драма, как особый вид искусства, выросла и развилась из соединения двух моментов — игры и обряда. В частности

225

греческая драма возникла из пляски — декламации в честь бога Диониса. В связи с тем, что бог вина, прославленный многообразным похождениями, Дионис силой хмеля осуществляет в людях и тяжелое, и веселое

настроения, и скорбь, и смех, гимны в честь его, дифирамбы, в своем развитии дали и трагедию, и комедию. Постепенно в эти дифирамбы и хоры, в это хоровое соборное торжество, все решительнее и решительнее преобразуя его, входили элементы индивидуального творчества, и отдельные авторы все больше и больше значения придавали исполнителю–актеру, так что представление–рассказ неуклонно превращалось в представление–диалог. А в VI—V в. до Р. ◎., по выражению одного ученого, сама история сделалась поэтом и осуществила великое художественное произведение — в одну и ту же эпоху создала триаду гениальных трагиков: Есхила, Софокла, Еврипида. Вся глубина древней мифологии, вся глубина общечеловеческой психологии нашла себе в их трагедиях бессмертное воплощение. И до сих пор они в мировой литературе встречают разнообразные отклики, — мы вообще находимся еще в полосе Возрождения, еще не изучили этой эпохи; особенно в наши дни замечается воскресенье интереса к древней драме (Верхарн, Гуго Гофмансталь, Леконт де–Лиль).

Христианство, прервавшее было культурно–художественную традицию античного мира, заглушило на время и классическую драму, но из недр же христианской церкви возродилась она. Ритуал богослужения сам представлял собою действо, драму; трагедия страстей господних являла сама потрясающую тему творчества. Духовные мистерии, разыгрывавшиеся в средневековую пору, проложили дорогу новой драме. Естественно было, что драматизированное богослужение не удержалось в стенах церкви, вышло на ее паперть, затем — к самой ограде церковного пространства, наконец, и за эту преграду, на площадь: так мало–помалу произошла секуляризация драмы. В истории ее дальнейшего развития надо отметить процесс осложнения и углубления, связанный

с именами испанцев, Кальдерона и Лопе де–Вега, и великого англичанина Шекспира. Однако, эти англо–испанские формы драматического творчества должны были бороться с формами античными, от которых они отличались прихотливостью и сложностью своего построения, перекрещенностью многоразличных интриг. Во Франции особенно в этой борьбе одержали верх формы античные, т.–е. принятые у классических народов — греков и римлян: воцарился классицизм (несправедливо именуемый некоторыми ложноклассицизмом). В лице Расина и Корнеля он нашел прекрасных представителей; теоретиком его явился Буало со своим учением о

необходимости соблюдать в драмах три единства: времени, места и действия. Свои драмы классики строили по большей части на борьбе между долгом и чувством, но и самое чувство получало у них рассудочный характер. Приняв разум за единственный принцип всякой деятельности, они интеллектуализировали страсти, давали в своих драмах точное решение какой–то человеческой задачи, словесно геометрический чертеж волнений и чувств. Произведения Расина и Корнеля взрощены были при блестящем дворе французских королей и впитали в себя много придворных элементов. Реакцией против этого явилась впоследствии так назыв. мещанская драма, интересующаяся будничностью и людьми вовсе не героической складки (Лессинг, Коцебу). У Виктора Гюго находим типичные образцы драмы романтической («Кромвель», «Этнони», «Рюи Блаз»). В наши дни Метерлинк центр тяжести драмы перенес из необычайных внешних событий в едва заметные тонкие настроения, в тихие состояния внутреннего мира; он культивирует бесконечно малые величины духа; но этот уклон новейшей драмы нисколько не уничтожает и других ее возможных видов, т.–е. таких, где воспроизводится все трепетание страстей и вся характерность быта.

Ю. Подольский.

ДРАМА в узком смысле — «бытовая», «психологическая», «символическая», «героическая» и «романтическая».

227

Драматическая борьба развивается в определенной социальной среде; герой драмы, охваченный единым, цельным стремлением — страстью — нарушает обычаи, интересы, бытовые нормы окружающего общества, начиная от норм устава благочиния (в водевиле) и кончая нормами государственными или религиозными. Бытовая драма изображает борьбу с бытовым укладом определенного общества, таковы, например, «Бесприданница» Островского, драма Чехова «Вишневый сад», «Нора» Ибсена и т. п. Если же в драме дается детализация психологического быта, ее, обычно, называют драмой психологической. Такова, напр., драма Гауптмана «Одинокие». Бытовая драма изображает драматические противоречия, возникающие в определенном быту; поэтому для нее характерна живая, точная и детальная бытовая изобразительность; бытовая драма в противовес трагедии — произведения искусства реалистического. Так называемая символическая драма конструируется под знаком трагической вины (см. «Трагедия»), однако, символическая драма лишена необходимого для трагедии максимализма в характеристиках; борьба в

символической драме весьма часто вялая, сдержанная — как, например, в пьесах Метерлинка. Символической драмой можно счесть и «Грозу» Островского. Поскольку явления сумасшедшей и видение страшного суда и т. д. в ней явно символичны, драма эта развивается под знаком трагической — религиозной — вины; однако, Катерина слаба, ей не хватает силы, необходимой для трагической героини. При этом детальная бытовая изобразительность придает трагическому бунту Катерины характер нарушения относительной бытовой нормы. Символическими можно счесть и некоторые драмы Ибсена, напр., «Росмерсгольм» с его белыми конями. Сочетание трагической (религиозной) вины и бытовой, реалистической разработки темы — «Власть тьмы» Л. Толстого. Героической драмой, обычно, называют драмы трагедийные по своей стилистике, по максимализму характеристик, но развивающиеся не под знаком трагической вины, например,

«Вильгельм Телль» Шиллера. Телль, убивая Гесслера, осуществляет волю народа — волю провидения: у него нет трагической вины. Романтической (в точном историческом смысле) драмой — драмы Гоцци, Тика, А. Блока — называют драмы, в которых, помимо драматического задания, есть самодовлеющее задание смещения планов: действительность переходит в сон, реальность и фантастику и наоборот. Их характеризует также иногда изображение трагических моментов комедийным приемом. Сюда можно отнести и «Сон в Иванову ночь» Шекспира. Из всего изложенного явствует, что определения отдельных видов драмы весьма условны.

В. В.

ДУМЫ — малороссийские народные исторические песни (см. это слово). По времени своего возникновения думы частью относятся к ◎ VI веку, эпоха же особенного расцвета их — ◎ VII век. В настоящее время они распространяются певцами–профессионалами, преимущественно слепцами, нередко объединенными в особые цеховые организации (см. Духовные стихи). Пение дум сопровождается аккомпаниментом народных струнных инструментов «бандуры» и «кобзы», почему и исполнители дум нередко называются «бандуристами» и «кобзарями». Содержание дум составляет описание исторических событий и бытовых подробностей, главным образом, из эпохи борьбы украинского казачества с Турцией и Польшей. Многие сюжеты уделяют внимание страданиям казацких пленников в Турции, описанию бегства оттуда (см., напр., песни про

Самойла Кошку, о побеге трех братьев из Азова, о русской пленнице Марусе Богуславке). Ряд дум воспевает Богдана Хмельницкого. В иных думах поется о социальной борьбе внутри казачества (напр., дума о бедном казаке Ганже Андыбере, посрамившем «дук», т. е. богатых казаков, и ставшем кошевым атаманом). Более поздние малорусские думы превращаются в *казацкие, разбойничьи,* т. н. *гайдамацкие песни,* по настроению своему напоминающие аналогичные разбойничьи песни великоруссов (см. слово «Исторические песни»), с особенно

229

сильно выявленным протестом против социальной неправды. По фроме своей малороссийские думы являются соединением традиционных приемов народной устной поэзии и литературного виршевого (преимущественно школьного) творчества. Думы состоят из различных по величине слогов, стихов, заканчивающихся рифмами; поэтический язык их представляет собою любопытное смешение книжных, нередко церковных выражений с элементами народно–поэтической речи.

БИБЛИОГРАФИЯ. Тексты малорусских дум напечатаны в Сборнике *Б. Б. Антоновича* и *М. И. Драгоманова.* «Исторические песни малорусского народа». Киев, 1874–5 г.г. Исследование дум со стороны сюжетной и формальной произведено *П. И. Житецким* «Мысли о малорусских думах». Киев. 1893 г. О современном состоянии поэтической традиции см. *М. Н. Сперанский.* Южномалорусская песня и ее носители. Киев. 1904 г. См. также статью *К. И. Арабажина* в «Истории русской литературы» под ред. Аничкова, изд. Сытина и Товарищества «Мир», т. I, вып. IV.

Ю. С.

ДУХОВНЫЕ СТИХИ — народные песни религиозного содержания. Распространены духовные стихи по всей России. Исполнителями их являются, главным образом, нищие, слепцы, калеки или «калики перехожие». В древности каликами (от латинского слова **caliga** — обувь для путешествия) назывались не непременно убогие люди, а различные странники по святым местам. Лишь позднее, с сокращением паломничества, изменился и состав калик. В настоящее время на Севере России духовные стихи исполняются не исключительно в профессиональной среде (напр., духовные стихи, кроме слепцов, поются и сказителями былин, и вообще деревенскими любителями песни), на Юге же России, особенно в Малороссии, а также на Западе — в Украине — пением духовных стихов занимаются почти исключительно профессионалы–калики, объединяемые даже в особые артельные общества, «гурты», по

своему устройству напоминающие средневековые цеховые организации. Повидимому,

230

по своему происхождению «гурты» слепцов–калик действительно восходят к цеховым объединениям, существовавшим на Юго–Западе России, благодаря применявшемуся там во время господства Польши Магдебургскому праву. На Севере России духовные стихи, большею частью, поются без какого–либо аккомпанимента, на Юго–Западе пение духовных стихов сопровождается игрой на народном инструменте, т. н. «лире». По времени возникновения, по форме и характеру своему, духовные стихи могут быть разделены на две основных группы: духовные стихи «старшие» и «младшие». Первые представляют собою *эпические* повествования на сюжеты ветхозаветных, новозаветных и житийных легенд (стихи о Голубиной книге, об Адаме, о Феодоре Тироне, об Егории Храбром, о Богатом и Лазаре и т. д.); по форме своей (композиции, ритму, размеру, средствам изобразительности) «старшие» духовные стихи очень близки к складу старых былин и, повидимому, подобно этим былинам (см. это слово), вылились в настоящую форму в XV—XVI в.в. (Во всяком случае уже к XV веку восходит одна случайная запись стиха об Адаме). Другая группа духовных стихов — «младшая» в значительной мере окрашена *лиризмом* и несомненно в форме своей отражает влияние силлабического виршевого стиха, проникшего с католического польского Запада в XVI веке и ставшего широко популярным через книгу и школу в XVII веке. Распространение этого стиха совершалось не только путем устной передачи, но также и посредством письменных сборников, т. н. «псальм» и «кант».

231

Эта группа духовных стихов стала, популярной не только в православной ортодоксальной среде, но и, привившись также в среде старообрядческой и сектантской, дала толчок к созданию особых *старообрядческих* и *сектантских* стихов, отражающих специфические настроения этих кругов. Старообрядческие стихи по форме своей остались более архаичными, в то время как чисто сектантские превратились в стихотворения со специфически–мистической символикой и своеобразным ритмом (см. это слово).

БИБЛИОГРАФИЯ. Тексты: *П. А. Бессонов.* Калики перехожие. 6 выпусков. М. 1861—64 г.г., *Варенцов.* Сборник русских духовных стихов. Птг. 1861 г. Исследования: *В. П. Адрианова.* Духовный стих об Алексее Божием

человеке. Птр. 1917 (во вступлении дан обзор трудов по русскому духовному стиху). *А. Н. Веселовский.* Розыскания в области русских духовных стихов. (Сборн. Отд. Р. Яз. и Слов. Акад. Наук. т.т. 20, 21, 28, 32 и 41). *М. Н. Сперанский.* Духовные стихи Курской губернии. Этногр. Обозр., кн. 51 (1901 г.). *М. Н. Сперанский.* Южно–русская народная песня и современные ее носители. Киев. 1904 г. Тексты старообрядческих и сектантских стихов см.: «Песни русских сектантов–мистиков». Сборник, составленный *П. С. Рождественским* и *М. И. Успенским* (записки Геогр. О–ва по Отд. Этногр., т. 30, ПТГ., 1912 г.) и в труде *В. Бонч–Бруевича:* «Материалы к истории и изучению–русского сектантства и раскола». Вып. II (ПТГ., 1909 г.) и IV (ПТГ., 1911 г.).

Юрий Соколов.

232

Е

ЕВФЕМИЗМ (греч. εὐφημισμός, смягчение выражения) — лингвистический и стилистический термин, обозначающий замену в речи прямого выражения, которое почему–либо представляется резким и нежелательным, посредством косвенного, смягченного. Например: «приказал долго жить»; «в интересном положении»; «невыразимые» (панталоны); «куда царь пешком ходит» (уборная, что в свою очередь есть евфемизм, если угодно); «места не столь отдаленные» (ссылка); «блондинка» (сыпно–тифозная вошь) и т. п. Многие евфемизмы разговорной речи связаны с совершенно условными и произвольными обозначениями предмета, возникающими в том или ином тесном кругу лиц или в особых социальных диалектах, развивающихся, напр., в закрытых учебных заведениях, в военной среде, в воровских шайках, у арестантов и т. п.

Особый вид евфемизма состоит в перестановке звуков слова, — напр., название улицы в Москве «Швивая горка» вместо прежнего «Вшивая горка», — или в подстановке отдельных звуков и слогов, как, напр., во французском языке выражения проклятий: **«morbleu»** вместо **«mort Dieu», «parbleu»** вместо **«par Dieu»** и т. п.

М. П.

ЕВФОНИЯ — учение о звуковой стороне поэтического языка вообще и стихотворной речи в частности. (Предложение ввести в науку о русском стихе термин «евфония» для обозначения той части стихологии, которая изучает «внутреннее строение стиха, его звуковую сторону» сделано Валерием Брюсовым в предисловии к его книге «Опыты», Москва,

«Геликон», 1918; в этом же предисловии Брюсов наметил и основные разделы евфонии; в статье «Звукопись Пушкина», — см. журнал «Печать и Революция», книга № 2, 1923 год — Брюсов предлагает ряд специальных евфонических терминов,

233

некоторыми из коих мы и пользуемся).

Одним из существеннейших вопросов евфонии является вопрос об аллитерациях (см. это слово) или в более широком смысле о «повторах», т. е. о повторяющихся звуках в отдельных словах известного звукоряда, например, какой–нибудь синтаксической единицы, (простого предложения, периода), стиха и т. п.

В зависимости от того, как расположены в словах звукоряда повторяющиеся звуки, Брюсов отмечает следующие основные формы повторов: 1) анафора (скреп) — повторение начальных звуков: «*Н*о меркнет день, настала *н*очь» (Тютчев «День и ночь»); 2) эпифора (концовка) — повторение конечных звуков: «Над эт*ой* безд*ной* безимян*ной*» (там же); 3) зевгма — (стык) — повторение звука в конце одного и в начале следующего слова: «И безд*на на*м об*на*же*на* (то же стихотворение) и 4) рондо (кольцо) — повторение начального звука в одном и конечного звука в другом слове: «*Во*т отче*го на*м ночь страш*на*».

В стихах, как более сгущенных ритмико–синтаксических единицах, евфонические особенности бросаются особенно ярко в глаза, но и художественная проза дает нередко богатейший евфонический рисунок. Любопытна, например, с этой стороны «Страшная месть» Гоголя, ритмико–евфонические особенности которой обусловлены характером ее композиции. «Страшная месть», состоящая из 16 глав, построена таким образом, что сюжет и фабула ее (см. эти слова), становятся ясными лишь в последней 16 главе, причем эта глава составляет песню бандуриста. Установка сюжета на последней и предопределила евфоническое и ритмическое богатство произведения. Действительно, ритмико–евфонические волны начинают развиваться уже с первой главы, достигнув апогея, — приблизительно в середине произведения (10–ой главе), в знаменитом описании Днепра, — снижаются,

234

а потом опять начинают повышаться, по мере приближения к песне бандуриста. Так, эпифоры мы имеем уже в первых строках «Страшной мести»: — «Шум*ит*, грем*ит* кон*ец* Киева: есаул Горобе*ц* празднует свадьбу

своего сына» или «Приехал и названный брат есаула с молодою женою Катериною». В первой же главе встречаем мы и анафоры, как, например, «Величаво и сановито выступил вперед есаул». Что же касается описания Днепра, то мы встречаем здесь сложнейшие евфонические системы и богатые примеры так называемого «разложения аллитерации» (так Брюсов называет явление, состоящее в том, что из комплекса звуков, входящих в какое–либо слово, отдельные звуки повторяются в словах смежных, или близких к этому слову), из возможных случаев которого укажем хотя–бы на тоталитет (по Брюсову случай, когда одно слово объединяет в себе звуки, в других словах или в другом слове стоящие разрозненно), или метаграмму — случай, когда два слова заключают в себе почти те же звуки, но размещенные в различном порядке. Примеры «разложения аллитераций»: «...и чудится, будто весь вылит он из стекла»» (тоталитет в слове «чудится»); «Чуден Днепр (метаграмма «ден» и «дне»).

Наравне с учением о повторах в евфонию входят учения об инструментовке (см. «Словесная инструментовка») и о звукописи (см. Звукопись).

Я. Зунделович.

ЕДИНСТВЕННОЕ ЧИСЛО. См. Число.

ENJAMBEMENT – стихотворный прием, состоящий в переносе части фразы из одного стиха в другой, из одной строфы в другую (см. Строфа). Являясь весьма распространенным ходом, например, во французской поэзии, **enjambement** как будто не играет яркой роли в поэзии русской, но и здесь мы встречаем блестящие примеры его. Таково, например, **enjambement** в знаменитом пушкинском описании Петра во время Полтавского боя:

...Выходит Петр. Его глаза
Сияют. Лик его ужасен.

Перенесением в этом примере сказуемого «сияют» из одного стиха

в другой, т.–е. отрывом сказуемого от подлежащего и постановкой этого сказуемого на первом месте в другом стихе, Пушкин изумительно оттенил звучание слова «сияют», которое получает как бы самостоятельное значение, безотносительно к слову, с которым оно связано синтаксически. В связи с **enjambement** оба стиха, таким образом, получают прежде всего иное звучание — показатель того, что **enjambement** в корне есть явление ритмического порядка, т.–е. как и все элементы стиха, связано с общей

ритмической настроенностью поэта в данном произведении и, будучи определено по своему положению этой общей настроенностью, тем самым дает то или иное звучание отдельному слову... Еще более ярко проявляется ритмическая роль **enjambement'a** когда в связи с ним «разрушается» целостность не отдельного стиха (в этом случае нарушение целостности стиха, как такового, заслоняется часто значением **enjambement**, как разрушителя грамматической фразы), а целой строфы. В связи с общей ломкой стиха подобное строфическое **enjambement** встречается в русской поэзии сравнительно часто лишь в последнее время, но мы имеем примеры его и у Лермонтова. Так, CXXII строфа «Сашки» кончается стихами:

И на печи капот покинув свой,
Пленительна бесстыдной наготою,
Она подходит к нашему герою,

а CXXIII строфа начинается стихами:

Садится в изголовьи и потом
На сонного студеной влагой плещет.

Enjambement имеем мы и при переходе CXLVI строфы «Сашки» к CXLVII.

В этих случаях строфического **enjambement** ритмическая волна, переливая через границы строфы, соединяет в своем течении искусственно разъединенные части и сливает в одну ритмическую фразу то, что и со стороны изобразительной представляет единый образ (как в приведенном примере — действия героини «Сашки»). См. Прием.

Я. Зунделович.

236

Ж

ЖАНР (поэтический) – определенный вид литературного произведения. Основными жанрами можно считать эпический, лирический и драматический, но вернее прилагать этот термин к отдельным их разновидностям, как например, к авантюрному роману, шутовской комедии и т. п. Всякий литературный жанр, обладая лишь ему присущими особенностями, прошел и проходит известные пути в своем развитии, почему одной из основных задач, как теоретической, так и исторической поэтики является с одной стороны уяснение этих особенностей, а с другой — изучение их состояний в различные эпохи в связи с их эволюцией. Так, напр, (примеры даны акад. Перетцом в «Кратком очерке методологии истории русск. литературы» Петербург 1922) «песня XVII в., XVIII в., нач. XIX в. заметно представляет различия в названные моменты»,

точно также и «драма эпохи Алексея Мих., Екатерины II, середины XIX ст. и нашего времени имеет при общем сходстве заметные черты различия». Если, таким образом, литературные жанры не являются чем–то застывшим и с течением времени видоизменяются, то можно говорить об их эволюции, но, как правильно подчеркивает в названном труде акад. Перетц, «не всякое изменение может быть названо эволюцией: последнюю мы видим только тогда, когда ряд наблюдаемых различий идет в постоянном направлении, а не в случайном»...

Весьма интересным вопросом при изучении отдельных литературных жанров является вопрос о том, насколько общий характер творчества художника определяет пользование тем или иным жанром, пристрастие к известному жанру и т. п. Так, можно показать, что

в стремлении примириться с данностью Гоголь, напр., устремлялся в «Вечерах на хуторе» к гротеску (см. это слово), отдавая с другой стороны дань тому же устремлению гиперболизацией (см. Гипербола) действительности.

Я. Зунделович.

ЖАРГОН (франц.). Говор к.–н. языка, принадлежащий группе, обособленной не территориально, или населению отдельного города, отступающий от того типа яз., который признается нормальным, и представляющийся поэтому испорченным или изысканным. Термин Ж. употребляется преимущественно в следующих случаях: 1. *еврейский* Ж. — разговорный и литературный язык евреев; 2. *парижский* Ж. — франц. язык с теми особенностями произношения и словоупотребления, которые свойственны только парижанам; 3. уличный Ж. — разговорный яз. употребляемый, главн. обр., на улице (не в доме) или той частью населения, которая проводит б. ч. времени на улице.

Н. Д.

ЖИВОЙ ЯЗЫК. Язык, являющийся в данный момент разговорным яз. к.–н. народа и в связи с этим не остающийся неподвижным, но подвергающийся изменениям, в противоположность *мертвому* яз., т.–е. такому, который перестал уже быть разговорным яз. и сохраняется только в письменных памятниках или также в искусственном употреблении, напр., как яз. богослужения и священных книг, или, как яз. ученых сочинений, или, как официальный яз. в международных сношениях.

Н. Д.

ЖИВОТНЫЙ ЭПОС возник на основе древнего обоготворения животных

238

(см. слово Миф). Первоначальные сказания о животных, помимо своего художественного значения, были своего рода народной зоологией, и путем сказок давались различные объяснения явлений из мира животных, напр., их окраски, появления в определенное время года, характера их жизни и пр. Вместе с тем наблюдения первобытного человека над проявлениями инстинкта у животных заставляли предполагать у них разум.

Сопоставление миров человеческого и животного привело к мысли об использовании картин из жизни животных в нравоучительных целях. В животные сказки проник элемент сатиры (см. это слово). Стремление сократить животную сказку, оставляя лишь то, что служит наглядным подтверждением нравоучения, породило басню (см. это слово). В ином направлении, под влиянием героического эпоса (см. это слово) создались поэмы из жизни животных, или собственно, животный эпос. Сюда относятся, напр., французская поэма о Ренаре–лисе, греческая «Война мышей и лягушек», связанные в своих корнях с французскими рыцарскими эпическими песнями и поэмами Гомера. Гете дал обработку народных сказаний в своей знаменитой поэме «Рейнеке–лис». У нас Жуковский дал переделку с немецкого «Война мышей и лягушек».

Специальная работа о Ж. э–е: Колмачевский: «Животный эпос на Западе и у славян» (Казань, 1883).

И. Э.

ЖИЗНЬ ЯЗЫКА — судьба яз. в течение того времени, пока он остается живым яз. (см.). Ж. Я. стоит в непрерывных изменениях: изменяются с течением времени звуки, грамматический строй, значения слов, словарный состав, причем изменения происходят с различной быстротой в разных языках и в разные эпохи жизни одного яз.

Вообще, понятия жизни и смерти в языковедении часто прилагаются к явлениям языка, ср. такие выражения, как *живой язык* (см.), *мертвый язык, вымирание языков,* т.–е. вытеснение к.–н. языков другими, если все говорившие на к.–н. языке постепенно забывают его, привыкая говорить на другом; *вымирающие языки,* т.–е. такие, которые постепенно

239

вытесняются другими языками (таковы лужицкие славянские языки в Германии, кельтские языки Бретани и Ирландии, некоторые восточно–

финские языки в Поволжье и др.); *живая основа* и *живой суффикс,* т.–е. такая основа или суффикс, которые в данную эпоху сохраняют способность образовывать новые слова, вступая в новые сочетания с другими суффиксами и основами; таковы в нынешнем русском яз., напр., уменьшит. суфф. *–ик–,* суффиксы существительных женск. р. *–иц–, –ш–* (мастерица, докторша), заимствованные суффиксы *–изм–, –ист–* (большевизм, большевистский), суффиксы прилагат. *–н–, –ск–, –ическ–* (бетонный, аморфный, латвийский, металлический), глагольный суффикс *–ова–* (импровизованный, буксовать) и пр. Ср. также книгу **Whitney**. **Leben und Wachstum der Sprache. Leipzig 1876** (перев. с англ., есть и франц. перевод).

Н. Дурново.

ЖИТИЯ. Под «житием» разумеют религиозную повесть, изложенную в форме биографии героя, признаваемого церковью святым. Рассматриваемое с литературной точки зрения, оно представляет определенный тип сочинения или жанр, характеризующийся известными приемами творчества, обусловливаемыми художественным заданием автора (агиобиографа) дать в своем произведении образ–идеал, высокий образец истинно–христианской жизни. Еще в начальную эпоху христианства, когда ему приходилось упорно защищаться от нападений со стороны языческого мира, выделились люди сильной воли или фанатического энтузиазма, которые нередко своей геройской смертью закрепляли твердые позиции за новой верой. Эти люди становились достоянием благочестивой легенды, которая окружала их светлым ореолом таинственного и сверхъестественного и приводила к созданию полуфантастических (а иногда и чисто фантастических) рассказов, устных сказаний, где реальные исторические элементы часто совершенно тонули в легендарно–поэтическом море. Книжный человек того времени давал этим сказаниям большую или меньшую литературную обработку,

в зависимости от своей специальной задачи, а также от степени таланта, — и в результате являлись жития, как художественные биографии героев, написанные в определенном стиле, а позднее и по твердо установленной схеме. В последующие эпохи христианской церкви достоянием легендарного творчества делались герои иного типа: распространители веры среди язычников, подвижники, сурово боровшиеся с велениями тела, или альтруисты, старавшиеся осуществлять в своей жизни великий закон любви к человеку. И здесь легенды записывались и обрабатывались,

принимали литературную форму под пером того или другого агиобиографа, часто не имевшего в своем распоряжении никаких других материалов.

Жития, основанные на точных фактах, напр., на судебных протоколах по делу мучеников за веру, или на достоверных свидетельствах очевидцев, или же на наблюдениях самого автора, знавшего своего героя, — встречались редко, да они в большинстве и не дошли до нас в своем первоначальном виде, а были значительно переработаны редакторами, преследовавшими различные задачи идеологического или литературного характера. С другой стороны, нередки были случаи, когда агиобиограф не обладал для составления жития ни пактами, ни легендами; тогда он брал уже существовавшее житие и приурочивал к новому имени, или же, основываясь на различном литературном материале, не имевшем никакого отношения к его герою, создавал чисто вымышленное произведение. Отсюда ясно, что вопрос о значении житий, как исторического источника, должен решаться в громадном большинстве случаев отрицательно. Агиографическая литература, вообще говоря, не дает нам сколько–нибудь верного и точного изображения исторических фактов, а самое большое — преломление их сквозь призму легендарно–поэтического мировосприятия. В большей мере отражается в ней быт эпохи, притом обычно современной автору, а не его герою, а также религиозно–нравственные идеалы общества или класса, к которому принадлежал агиобиограф. Зато в литературном

отношении ценность житий очень велика, так как агиобиограф, пользуясь традиционной формой, выявлял в своем произведении, с большей или меньшей степенью талантливости, свою художественную личность: он создавал живой образ героя, как обусловленную творческим заданием индивидуализацию определенного агиографического типа; он окрашивал рассказ гаммою различных настроений, перебивал его волнами лиризма — внутреннего и внешнего. Правда, этот индивидуально–творческий момент ярко представлен лишь в немногих агиографических произведениях; но и литературно–традиционные элементы жития имеют большое значение, показывая в какой связи находится житийная форма с господствующим стилем эпохи и как она эволюционирует вместе с общим литературным развитием народа. Представители христианской церкви древнего мира и средневековья усердно рекомендовали верующим чтение житий, как произведений, очень полезных своим дидактизмом, т.–е. назиданием, поучительными тенденциями, богато в них представленными. Однако для

широких масс это было не столько полезное, сколько приятное чтение: интересная фабула (романическая, авантюрная и др.), яркие картины жизни — не только церковной, но и светской, таинственная героическая атмосфера (чудеса и подвиги святого), художественные достижения в обработке словесного материала, проникающие рассказ эмоции — все это доставляло читателю громадное наслаждение, не меньшее, чем чисто–светская повесть. Этим определяется тот факт, что агиографические произведения были любимым чтением и потому пользовались самым широким распространением среди верующих на христианском Востоке, в православной Византии, на католическом Западе и у нас на Руси. Еще на греческой почва (в Византии) агиографические памятники в чисто–литературном отношении образовали два главных вида, между которыми, конечно, могли быть промежуточные звенья: 1) *житие—биография,* написанное простым языком, без всяких риторических украшений, с фактами, не затемняемыми

242

обилием словесных фигур; 2) *риторическая повесть* (житие–панегирик, похвальное житие), составленная по всем правилам риторического искусства, в котором византийцы были вообще великими мастерами. Первый вид является более или менее распространенным лишь в очень раннюю пору агиографического творчества; позднее он почти целиком уступает место второму виду, который, все более и более развиваясь в указанном направлении, приводит к установлению литературного шаблона, штампа, когда агиобиограф должен был писать по определенной схеме, пользуясь готовыми общими местами, традиционными агиографическими формулами. Но следует заметить, что этот шаблон был безусловно вреден лишь для бездарных писателей, талантливые же умели и в его пределах создавать более или менее оригинальные произведения, вполне удовлетворявшие эстетическим вкусам эпохи. Самым замечательным византийским агиобиографом был Симеон Метафраст, живший во второй половине

243

X в. Он переработал почти все существовавшие до него жития в одном стиле — умеренно–украшенном — и исправил их со стороны содержания, применив к ним критический анализ на основании исторических данных и доводов рассудка. В том же духе, необыкновенно изящной, по мнению современников, речью, написал он и несколько новых житий, явившихся

образцами для подражания в последующее время. Эти «метафрастовские» редакции житий скоро вытеснили из литературного оборота прежние редакции, в художественном отношении менее стройные, но зато обильные легендарными элементами и нередко более фактичные. Обширная агиографическая литература в переводных текстах, частью через посредство южных славян, а частью–прямо, перешла к нам на Русь, в самом начале нашей письменности, и вызвала к жизни самостоятельные произведения того же рода.

С. Шувалов.

244

З

ЗАГАДКИ — народные изречения в форме замысловатых вопросов, требующих ответа, или иносказаний (метафор), смысл которых требуется раскрыть. По строению своему и поэтике загадки очень близки к пословицам (см. это слово) и нередко переходят в них. По происхождению своему они, подобно тем же пословицам, крайне разнообразны: часть заимствована из своей и переводной литературы, другая часть восходит к глубокой устной традиции в является результатом самостоятельных народных наблюдений над жизнью природы и человека. Древнейшая мифическая основа некоторых загадок в настоящее время уже забыта и вскрывается лишь научным исследованием.

БИБЛИОГРАФИЮ см. под словом «Пословица».

Ю. С.

ЗАГЛАВИЕ — ведущее книгу словосочетание, выдаваемое автором *за главное* книги. Заглавием книга (или вообще замкнутое литературное произведение) представлена и показана читателю вмале. Заглавие всегда кратко, так как ограничено титульным листом: титульный лист дает как бы микро–книгу, текст — макро–книгу.

Как завязь в процессе роста, разворачивается постепенно множащимися и длиннящимися листами, так и заглавие постепенно, лист за листом, раскрывается в книгу: книга и есть *развернутое до конца заглавие,* заглавие же — стянутая до объема двух—трех слов книга. Астроном отыскивает нужную ему звезду при помощи так называемого «искателя» короткой, слабо увеличивающей трубки, вделанной поверх настоящей астрономической

245

трубы: найдя звезду в поле «искателя» астроном переводит глаз к окулятору телескопа и видит то, что видел, но лишь в многократном увеличении. Заглавие зачастую и играет роль «книжного искателя»: при каталогизации, библиографических заметках, критических обзорах, даже в литературных беседах книга обыкновенно уже замещена своим заглавием (Г. Сенкевич определяет литерат. беседу как «обмен заглавиями»): лишь при совпадении заглавия с *главным* в книге, она, стесненная в нем, хотя бы смутно, но *сохраняется.*

Датчанин С. Киркегор озаглавливает свою книгу: «**Aut—aut**» (Или—или). Англичанин Сам. Джонсон (XVIII в.) называет свой когда–то знаменитый памфлет на парламентарную Англию: «**Magna Lilliputia**» Француз П. Абеляр (XII в.) именует свой первый опыт библейской критики: «**Sic et Non**» («Да и нет»). Киркегора читают редко; Джонсона и того реже; Абеляра совсем не читают. Еще полустолетие, — и от них останутся лишь имена и заглавия: но мастерски сделанные ими заглавия сохраняют в себе суть книг. «Или—Или» включает в себя своеобразие мышления и северную суровость воли и стиля автора. «**Magna Lilliputia**» четко выражает основной художественный прием контраста и тему сатиры Джонсона. В «Да и нет» кратко, но ясно выражена диалектика галльского ума, говорящая «нет» своему «да». Писатель, заменяя соотношение вещей и признаков в вещах соотношениями имен вещей, должен быть скуп на слова: лексикон ограничен, действительность же безгранична: пробуя покрыть книгой ту или иную часть действительности, приходится довольствоваться лишь главным:

перо, включая его в слова, дальше, *за главное,* итти не должно.

Заглавие поступает с словами книги, как книга с вещами и событиями, взятыми ею из пространства и времени: отбирает из многого, в котором главное и не главное, сутевое и не сутевое даны вместе, лишь немногое, но необходимое. Таким образом, искусство озаглавливания имеет своим материалом текст, т.–е. оно является искусством, направленным на искусство, творческой переработкой продуктов творчества. Связывая это со сказанным выше, можно утверждать: или заглавие разбухает в книгу, или книга сворачивается в заглавие: записная книжка Боборыкина свидетельствует, что он, напр., шел первым путем. Флобер писал — от книги к заглавию. Искусство озаглавливания и сейчас еще в забросе. Каждый писатель имеет свою манеру озаглавливать: заглавия Жорж–Занд при

перечне их дают длинный ряд мужских и женских имен (личный роман); Джек Лондон озаглавливает так: «Бог его отцов», «Сын волка», «Дочь снегов», «Сын солнца», «Дети тропиков» и т. д. Необходимость озаглавливания, обыкновенно, несут, как повинность. Гениальные заглавия, вроде — «Мертвые души» (Гоголь), «Ярмарка тщеславия» (Теккерей), «Школа злословия» (Шеридан), «Жизнь начинается завтра» (Верона) — редки. В историю мастеров озаглавливания пришлось бы включить много безвестных имен, выключив из нее много великих.

Взять ли из текста книги одно предложение — в нем всегда отыщется подлежащее и сказуемое, точное субъект (S) и предикат (P) взять ли текст книги целиком, — он всегда разложим на *подлежащее* изложению (так называемая тема, предмет, проблема произведения) и на сказуемое книги (трактовка темы (разрешение проблемы, короче *высказывание* автора).

Таким образом, схема заглавия и логического суждения должны совпасть: **S есть P**.

Пример: «Философия **(S)** как мышление о мире по принципу наименьшей мере сил» **(P).** Книга Авенариуса, так названная, лишь простой коментарий к своему заглавию.

247

Или: «Жизнь есть сон» (**La Vida es sueno**. Кальдерон): заглавие не полно, — состоит из соединения понятий, в то время как книга на две трети из образов, требующих быть представленными на титул–блатте. При сложном составе книги, расслаивающейся на логику и эмоцию, понятие и образ, обычно происходит *удвоение* заглавий: **«Theologia Naturalis sive Viola animae»** («Естественное богословие или Скрипка души», Роймунд Сабунский. Изд. XV в.) или «Наставление к пристойной жизни или Юности честное зерцало» (XIV в.). Иногда удвоенное заглавие с характерным «или» (**sive, seu**) свидетельствует не о расслоении темы или приема, а о расслоении читателя (на ученого и просто грамотного и т. д.), на которого рассчитана книга. Такие «двучитные» заглавия свидетельствуют о зарождении книжного рынка, когда не читатель ищет книгу, а книга начинает искать читателя, и переселяется с аналоя в витрину. Таковы заглавия религиозно–полемической, ищущей успеха и у ученых, и у неучей, южно–русской литературы XVII в.: «Фринос албо...» (следует русское объяснение термина), `Litoz` сиречь камень веры...» и мн. др. Тот же прием част и теперь при озаглавливании детских книг. Расчет озаглавливателя: читают *дети*, но покупают им книгу *взрослые*. Средневековье, возрождение и начало нашего времени до усовершенствования книжного станка,

выбрасывающего, например, в одной России к книжным витринам ежегодно 29.000 заглавий (статистика 1912 г.), являются длинной эпохой *ветвящегося* с многочисленными «или» заглавия, добросовестно пытающегося сконспектировать на заглавном листе весь текст. Ведущий книгу титульный лист, несмотря на большие форматы, отказывается уместить на себе заглавие: тогда оно мельчит свои шрифты и часто после двух–трех **seu** («или») буквы заглавия оказываются мельче букв текста (типографский парадокс). Но с удешевлением книги, с деформацией «книжного *почитания*» (т. е. чтения) в *почитывание* книги — искусство озаглавливания круто поворачивает от удвоенных членящихся заглавий в *полузаглавия* сегодняшнего литературного дня.

248

В XVII в. философы и исследователи озаглавливали так: “◎ urora или Утренняя заря в восхождении», т.–е. Корень или Мать философии, астрологии и теологии на истинном основании или описание природы: как все было и как все стало вначале; как природа и стихии стали тварными, также об обоих качествах, злом и добром, откуда все имеет свое начало, и как пребывает и действует ныне, и как будет в конце сего времени; также о том, каковы царства бога и ада, и как люди в каждом из них действуют тварно: все на истинном основании и познании духа, в побуждении божьем, прилежно изложено Яковом Беме в лето Христово 1619 г. в городе Герлице, возраста же его на 37 году, во вторник, в Троицын день».

Если в начале XVIII в. Дефо, описывая историю души, озаглавливает книгу приблизительно 50—60 словами, то сейчас Андрей Белый, делая то же, довольствуется одним знаком — «Я».

Такое сплющивание заглавия, доведенное до чрезмерности — явление вовсе не здоровое: книги, стеснившиеся в узком окне витрины, как бы плющат друг другу буквы, превращая заглавия в *полузаглавия,* дразнящие своей недосказанностью. Игра в таинственность и недоговоренность приводит умы к двум уродливым образованиям: а) беспредикатному и б) бессубъектному суждению, показанному с пестро окрашенной обложки. Чаще всего заглавие сегоднешнего дня боится предиката: названа тема, проблема, вопрос. Разрешение, ответ на обложке не намечены. Читатель покупает право на текст, надеясь там, внутри книги, найти сказуемое, ответ. Чаще всего он бывает обманут.

С. Кржижановский.

ЗАГОВОРЫ — заклинательные словесные формулы. Основаны заговоры на вере в магическую силу человеческого слова как по отношению к людям, так и к явлениям природы. По объектам воздействия заговоры крайне разнообразны: есть *привороты и отвороты* (заговоры, вселяющие чувство любви или отвлекающие от него), *обереги* — от болезни, *наговоры* — наводящие болезнь. Есть заговоры, останавливающие

249

кровь, заговоры от зубной боли, от лихорадки, от нечистой силы, от врага, от судей, от пожара, от клопов и т. д. Со стороны идеологического содержания заговоры представляют любопытную смесь традиционно–славянских языческих элементов с христианскими (византийскими и западными), а также с проникшими через Византию и средневековый запад древне–восточными (ассирийскими и персидскими). Многие из заговоров подчинились сильному воздействию христианских молитв, как принятых церковью, так и отвергаемых ею, т. н. «ложных». С формальной стороны строго выдержанный заговор состоит из *введения, основной части,* в которой желаемое сопоставляется с каким–либо внешним явлением природы или человеческой жизни, и, наконец, *заключения* или *замыкания),* т.–е. фразы, долженствующей придать магическую крепость заговору. Введение обычно представляет собою эпическое описание действия (невидимому, прежде фактически сопровождавшего произнесение заговора: заговор был тесно связан с заклинательным обрядом). Сопоставление желаемого с каким–либо доподлинно существующим фактом объясняется уверенностью, что путем аналогии, хотя бы чисто внешней, можно вызвать реальное осуществление своего желания. На подобном порядке мышления основаны, как известно, не только заговоры, но и магические обряды (см. ст. *Обрядовые песни).* В настоящее время заговоры распространяются специалистами знатоками, неохотно посвящающими других лиц в тайны своего искусства. К заговорам прибегают колдуны, а также знахари. Применение заговоров засвидетельствовано документами с XVI века. Но косвенные данный говорят о бытовании заговоров и в более древние эпохи, а также о специальных их носителях «обавниках», «волхвах», «кобниках».

БИБЛИОГРАФИЯ.

Тексты: *Л. Н. Майков.* Великорусские заклинания. СПБ. 1869. *Е. Р. Романов.* Белорусский сборник. Выпуск V. *П. Ефименко.* Сборник малорусских заклинаний. М.

250

1874. Из исследований: Н. Ф. Познанский. Заговоры. П. 1916, а также V. I Mansikka. Ueber russische Zauberformeln Helsingfors. 1909.

Юрий Соколов.

ЗАДНЕНЁБНЫЕ ЗВУКИ. Согласные звуки, образуемые при поднятии задней части спинки языка к заднему или мягкому нёбу, почему некоторые ученые наз. их так же мягко–нёбными. В русском яз. к З. З. принадлежат взрывные (см.) *г, к* твердые и фрикативные (см.), *х* твердое и то *г*, которое встречается только в немногих словах (*л*егок и т. п.). Существует так же носовой З. З., являющийся, напр., в немецк. Zunge «язык» (обознач. буквами ng). З. З. нередко наз. неточно гортанными (см.).

Н. Д.

ЗАЖИНОЧНЫЕ ПЕСНИ — см. Обрядовая песня.

ЗАИМСТВОВАНИЯ В ЯЗЫКЕ. Факты, перенесенные в к.–н. язык из другого языка. З. в языке неизбежны при всяких сношениях между говорящими на разных языках. Непосредственно из другого яз. могут заимствоваться только отдельные слова, сочетания слов и формальные части слов, т.–е. основы и аффиксы (ср. в русск. яз. заимствованные суффиксы –*изм*, –*ист* у имен и –*ир*– у глаголов на –ировать), а также синтаксические обороты; звуки чужого языка могут усваиваться независимо от слов и переноситься на слова своего языка только в том случае, если говорящему приходится очень часто говорить на этом чужом языке. З. из других языков подчиняются законам, действующим в усвоившем их языке, и подвергаются тем же изменениям, как и незаимствованные слова: так, мы говорим к*а*нтора вм. контора, *д*еталь с мягким *д* вм. франц. немягкого, п. ч. в нашем яз. предударное *о* вообще заменяется через *а*, а согласные перед *е* мягки; точно также склоняются и спрягаются согласно правилам русского яз. такие заимствованные из других языков слова, как телефон, провоцировать. Старые заимствования могут измениться до такой степени, что происхождение их может быть выяснено только путем специальных изысканий. Таково, напр.,

слово «хлеб», взятое славянами из готского яз., слово «собака», взятое русскими из к.–то иранского яз., слово «пуд», происходящее в русском яз. от того же германского слова, как и «фунт», заимств. из немецкого яз. позднее и т. д.

Н. Д.

ЗАИМСТВОВАНИЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ. В отличие от влияния в собственном смысле (термин «влияние» часто понимается и широко, включая сюда заимствование и подражание) заимствование всегда бывает сознательным. Если и влияние может быть иногда осознано автором, то или не вполне, или **post factum**, тогда как заимствованию присущ элемент преднамеренности. Те случаи влияния, где есть преднамеренность, напр., если автор предварительно вчитывается в какое–либо чужое произведение, желая напитаться его духом или усвоить его манеру и язык, легко переходят в подражание и стилизацию. Все три случая преднамеренного и при том классически мастерского использования чужого находим мы в работе Пушкина над «Борисом Годуновым». «Карамзину следовал я, — писал Пушкин, — в светлом развитии происшествия». Известно, что автор «Бориса Годунова» взял у историка и самую точку зрения, и освещение событий. Некоторые сцены являются почти буквальным переложением в драматическую форму некоторых страниц Карамзина. Это — заимствование. «Шекспиру подражал я в вольном и широком изображении характеров, в необыкновенном составлении типов и простоте». Пример подражания. Наконец, «в летописях старался угадать образ мыслей и язык тогдашнего времени» – преднамеренное влияние, переходящее в подражание. У некоторых авторов (Габриэль Д'Аннунцио) склонность к заимствованию коренится в сознании, что продукты чужого творчества являются общим достоянием. Из этой сокровищницы всякий творец волен брать, что ему угодно, приводя в известное соотношение со своим или совсем переплавляя, заимствованное в горниле собственного творчества или только вставляя в свою оправу. Как показывают примеры (Шекспир, Гете, Пушкин)

заимствования играют видную роль в творчестве и гениальных писателей. Так называемая «самобытность» у некоторых авторов (напр., у поэта Языкова) указывает только на ограниченность сферы заимствования. Все дело в переработке. Гораздо чаще заимствования свидетельствуют о творческом бессилии (напр., многочисленные переделки французских пьес на русские нравы), об авторекой спешке, лени или недобросовестности (литературная макулатура). Заимствования целых больших кусков без переработки граничат с плагиатом. Некрасов, когда был литературным чернорабочим, в своей пьесе «Шила в мешке не утаишь» все второе действие заимствовал из забытого водевиля. Заимствование может быть

открытым, с указанием источника или хотя бы на самый факт заимствования, или скрытым. Промежуточное место занимают случаи, когда заимствуется из произведения, которое предполагается всем хорошо известным. Указание может быт ложным, когда в расчеты автора входит скрыть свое авторство (такие мистификации есть и у Пушкина, и у Некрасова). Наконец, к типу заимствований можно относить, пожалуй, и заимствования из самого себя, особенно из ранних произведений. Так поступал и Пушкин, но особенно часты такие случаи у Лермонтова.

Легко определяются заимствования только в тех случаях, где есть авторские указания. Так, Брюсов, заимствуя у Лермонтова сравнение поэта с кинжалом, на что и указывает соответствующим эпиграфом из Лермонтова, самостоятельно перерабатывает этот образ в применении к изменившимся обстоятельствам времени. В стих. **Monreve familier** Брюсов пользуется рядом образов и выражений из «Первого января» Лермонтова, что также оговаривает эпиграфом. Иногда заимствуемое берется только как начало для собственного развития темы. Напр., Майков, взяв четыре строчки неоконченного стихотворного наброска Пушкина «Тихо все. В небесном поле», продолжил его до размеров большого стихотворения. Заимствование может быть не вполне самостоятельно и у того автора, откуда оно взято. Так, Пушкин, как изобразитель русской зимы,

много позаимствовал из стихотворения Вяземского «Первый снег», но сам Вяземский признавался, что заимствовал кое–что у Хераскова. Получается целая генеалогия.

Наиболее чистые виды заимствований (в общем виде или подробности): характеров и положений и текстуальные. В поэзии особенно важное значение приобретают заимствования звуковые: размеров, ритмического построения и рифм.

Случаи скрытого заимствования вскрываются исследователями творчества теми же путями, как и влияния. Всего легче (мнение Сергея Боброва) поэтическая организация сохраняет в своей памяти не смысл прочитанного или услышанного, и даже не образы, обороты речи, а рисунок ритма и отдельные ритмические строчки, далее идет синтаксическое построение, а затем уже все остальное. Порядок в степенях сознательности восприятия будет обратный. Вот почему ритмические воздействия всего чаще относятся к области влияний, а заимствуются всего чаще (с указанием) сюжеты. Во многих случаях трудно определить что это, заимствование или влияние. Стих из «Бахчисарайского фонтана» — «Под

стражей хладного скопца», только потому мы должны считать заимствованием, что до нас дошло признание Пушкина, что он «украл» этот образ у Семена Боброва, сказавшего «Под стражею скопцов гарема». Стих Апол. Григорьева «Грозой оторванный листок» мы потому можем считать заимствованием, что трудно предположить, чтобы автор мог забыть, что тождественный стих есть у Лермонтова, но когда Хомяков писал стих «Остров пышный, остров чудный», он мог не сознавать, что ритмически и синтаксически это совпадает с Пушкинским стихом: «Город пышный, город бедный». Возможно, что здесь только бессознательная реминисценция, т.–е. влияние. О заимствованиях и влияниях см. работы: 1) А. А. Бема. К вопросу о влиянии Шатобриана на Пушкина. «Пушкинист». I. 1914. 2) И. Н. Розанов. Пушкин и Вяземский. К вопросу о литературных влияниях. «Беседы» — сборник общества Истории литературы. М. 1915. 3) Сергей Бобров. «Заимствования и влияния». Печать и революция.

254

1922. Кн. 8. В широком масштабе, в применении к международному литературному обмену, разработал «теорию заимствований» Александр Веселовский. Ряд материалов для суждения о заимствованиях находим еще в книгах: «Венок Лермонтову», 1914. П. Сакулин. «Из истории русского идеализма». 1915, и также в Академическом издании «Пушкин и его современники».

Ив. Розанов.

ЗАИМСТВОВАНИЯ СТИХОТВОРНЫЕ в подавляющем большинстве случаев, исключая некоторых специальных категорий, происходят в порядке слуховой, так сказать, ритмической памяти. Заимствования такого рода, разумеется, не касаются заимствований сюжетного, например, характера, а также заимствований отдельных экспрессии и положений (напр., частое у наших символистов слово «траур», «траурный» пришло к ним от Боделера и пр.). Необходимо во всех случаях анализа заимствований и влияний (реминисценций) отличать заимствование сознательное от того стихийного влияния, которое на начинающее поколение имеет предыдущий сильный автор или ряд таковых, а также то влияние, которое существенный глава школы оказывает на своих соратников. Если Пушкин совершенно сознательно брал для «Анджело» тему шекспировской «Мера за меру», излагая ее стихом, присущим не английской, а французской ложноклассической трагедии, то в этом случае мы имеем дело с некоторым специальным экспериментом и не может быть никаких сомнений в том, что

все это было сознательным и преднамеренным. Но каждая поэтическая эпоха имеет свой ритмический стиль, который и ложится в основание работ данного поэтического коллектива. Если нет большого труда показать, как Пушкин переделывал ритмические темы своих предшественников, отбирая у них все то, что было ценно не только для минувшей эпохи Державина, то еще легче видеть на специально ритмических заимствованиях то громадное влияние, которое он сам оказал на своих сверстников и продолжателей. Ритм запоминается по сильным ударениям, по течению

255

подударений и по слогам. У Толстого это прекрасно показано, как происходит это жизненно, в цитате из Пушкинского переложения Анакреона («Узнаем коней ретивых»...); запоминается, так сказать, ритмический скелет стихотворного периода (или строки), без его смыслового наполнения и гомофонического. Но поскольку ритм так или иначе, а неизбежно действует на синтаксис поэтической речи, то и синтаксические инверсии неизбежно, как нечто входящее в ритмическую структуру периода, запоминаются в том же непредвиденном порядке. Итальянцы называют это явление — пастиччио, французы **pastiche**. Сколько раз строку четырехстопного ямба начинали эпитетом «великолепный»; у Ломоносова:

Великолепной колесницей.

Пушкин:

Великолепные дубравы.

У него же:

Великолепная могила.

У Баратынского:

Великолепные чертоги.

У Языкова:

Великолепными рядами

и т. д. Очевидно, что при этом слог Пушкина у всех повторятелей остается неизменным, Пушкин же изменил слог Ломоносова, но оставил, как это и естественно, полуударение. Если Пушкин в 1828 г. написал:

Город пышный, город бедный,

то Хомяков через восемь лет повторил эту строку, сохраняя в точности слова Пушкина, расположенние эпитетов и эпитантов, а также и один эпитет дословно:

Остров пышный, остров чудный.

Если у Батюшкова есть геминация:

Шуми, шуми волнами, Рона,

то у молодого Пушкина найдется нечто сходное в пятиямбе:

Шуми, шуми, послушное ветрило,

и у Боратынского тоже (через год после Пушкина):

Шуми, шуми с крутой вершины,
Не умолкай, поток седой

Характерно, что при пастиччио настроение оригинала ни мало не влияет на настроение подражателя. Очень радостное стихотворение Баратынского говорит:

Весна, весна! как воздух чист!

256

и в очень мрачном стихотворении Блока находим:

Весна, весна! как воздух пуст!

Строки Боратынского и Блока не совпадают всего лишь в двух буквах. Брюсов в «Венке» почти дословно повторил известнейшую строку Пушкина («26 мая 1828 г.») —

Дар напрасный, дар случайный,

написав:

Дар случайный, дар мгновенный,

при чем опять–таки ничего общего между настроениями той и другой поэмы нет. Тютчев начал одно из очень известных ныне его стихотворений (стало быть, удачное стихотворение и очень Тютчевское) строкой Дельвига: «Часов однообразный бой» («Друзьям пою любовь, безделье»). Разница в настроениях Дельвига и Тютчева разительна. У Батюшкова:

Москва, отчизны край златой,

и почти что дословно у молодого Пушкина в «Кольне»:

Цветет отчизны край златой.

У Пушкина:

Екатерининых орлов,

у него же позднее:

Екатерининская слава

Екатерининских орлов

и у Тютчева:

Екатерининских дворцов.

В «Онегине»:

В альбомы Ольги молодой,

но это уже встречалось в «Кольне»:

В жилище Кольны молодой.

У Дмитриева:

За ланью быстрой и рогатой,

у Пушкина:

За ланью быстрой и пугливой.

Примеры этим пастиччио можно продолжать до бесконечности: почти ни один ямб авторов Пушкинского времени не обходится без пастиччио из Пушкина, сам Пушкин беспрестанно пастичирует или свои ранние строки, или своих предшественников. Разумеется, можно указать на ряд примеров, где форма и принцип пастиччио не проведены в такой чистоте, как в приведенных только что примерах; где от периода или строки остается лишь маленький синтаксико–ритмический оборот, но наблюдательный анализ всегда отметит, что в этом–то обороте и находится пункт выражения, что остальное — всего лишь обрамление, которое подражатель,

разумеется, избирает по своему вкусу. Напр., у Державина:

.....и гром
Поверх главы в ничто вменяя

и в «Онегине»:

И я, в закон себе вменяя.
Страстей единый произвол...

Здесь, так сказать, раскрывается лаборатория поэтического творчества: вот как учится поэт писать стихи на старых образцах, вот как творится поэтический язык. Все эти примеры, как и самый принцип пастиччио, говорят о том, что нет и не может быть автора, как единого источника данного поэтического произведения, стиль же эпохи создается данным коллективом пишущих. Сверх того: содержание не действует на свое оформление в простейших его видах, а форма выражения вообще генетически связана с такими же архитипами выражений; таким образом,

явление художественного выражения заключено само в себе и не базируется на каких–либо особых доктринальных постулатах.

С. П. Бобров.

ЗАЛОГ. Глагольная форма, обозначающая различные отношения между субъектом и объектом действия, обозначенного основой глагола. Формы З. соотносительны между собой, т.–е. могут различаться только у глаголов, образующих от одной основы формы по крайней мере двух З. В европейских языках, имеющих формы З., можно различать м. пр. следующие З.: 1. *действительный* (a◎tivum), т.–е. такой *з.,* при котором различаются субъект и объект действия (хотя бы только формально, напр., в таком сочетании, как: «он любит только себя»): отец любит сына, плотники строят дом и т. д.; 2. *возвратный* (в грамматиках классич. языков m◎dium т.–е. «средний»), существовавший м. пр. в древнегреч. яз. и обозначавший, что субъект действия находится и в другом отношении к тому же действию, т.–е. является в то же время и объектом действия, прямым (как в русск. мыться и др.) или непрямым (со значением: себе, для себя, ср. русск. стучаться, проситься); 3. *страдательный* З. (passivum), обозначающий, что субъект и объект действия действительного З. стоят

в речи в обратном отношении, т.–е. 1–й становится объектом речи, а 2–й — ее субъектом; такое значение в русск. яз. имеют глаголы в предложениях: сын любим отцом, дом построен плотниками. Страдат. З. существовал м. пр. в латинск. яз., где образовывался от всех переходных глаголов; в древнегреч. в страдат. З. были только аорист (одно из прошедших времен) и причастие того же времени от тех же глаголов, которые образовывали и форму возвратного или среднего *з.* В русском яз. действительный и страдательный З. в смысле классич. грамматик различаются только в причастиях наст. и прош. врем, от переходных глаголов: даваемый, написанный и пр., но в страдат. значении может употребляться и возвратная форма (см.) глаголов. В остальных глагольных формах в русском яз. различаются формы двух З.: невозвратного и возвратного. Последняя образуется от формы невозвратного З. через присоединение частицы *–сь* или *–ся:* моюсь, моемся и пр. См. *Возвратная форма глаголов,* а также статью акад. Ф. Ф. Фортунатова «О залогах русского глагола» (Известия Отделения русск. яз. и словесности Российской Академии Наук IV. 1899. 4). В традиционных грамматиках понятие З. обычно смешивается с

существованием различных категорий глаголов по значению и по способности сочетаться с косвенными падежами существительных.

Н. Д.

ЗАМЕДЛЕНИЕ. См. Спондей.

ЗАМЫСЕЛ можно определить, как более или менее неясную и сильную поэтическую интуицию будущего еще несозданного художником произведения в целом. Своеобразие этой интуиции в том, что невоплощенное внутренне сознается, как данное, как «идея», принадлежащая именно «мне». Отсюда характерная для состояния замысла волевая направленность, непреодолимое влечение к теме, сознание ее необходимости и значения. По существу всех этих признаков ясно, что замыслу предшествует более или менее длительная работа, в своей огромной части бессознательная, работа, которую и можно назвать

«жизнью художника». Вторая часть этой работы — воплощение и конкретизация — уже принадлежит искусству. В качестве классического примера истории замысла можно привести рассказ Гете о создании «Вертера»: «Чтобы исполнять это решение, как следует (т.–е. навсегда отбросить мысль о самоубийстве), мне было необходимо выразить в литературном произведении все, что я переиспытал и передумал по этому важному случаю моей жизни. Я стал группировать материалы, которые собирал уже в течение двух лет; припоминал факты, которые меня наиболее мучили и вводили в сомнение, но общее не выливалось в стройную форму. Мне не доставало внешнего события, которое послужило бы фабулой для предположенного сочинения. В это время дошло до меня известие о смерти Ерузалема, а затем узнал я и подробности, предшествовавшие этому печальному событию. План «Вертера» был найден; факты готовы были сгруппироваться сами собой в одно прекрасное и сложное целое, точно вода в сосуде, выставленная на мороз, когда достаточно бывает малейшего толчка, чтобы мгновенно обратить жидкость в массу кристалов. Воспользоваться этим прекрасным подарком случая, написать столь замечательное по внутреннему разнообразию произведение и разработать его во всех подробностях, было для меня тем легче, что я сам попал около этого времени в новое тягостное положение» («Правда и поэзия», кн. 13).

Автобиография других художников могла бы в разных оттенках рассказать о том же. Основным в этих рассказах было бы именно сочетание

длительного сознательного обдумывания пережитого и «подарков случая» — до тех пор, пока можно было бы сказать: «план готов». От «подарков случая» до длительной работы размышления над отдельными сторонами — множество переходных и промежуточных степеней, вполне индивидуальных для каждого художника. Выделяя их крайние полярные точки, можно было бы отметить две основных ситуации: 1) внезапное озарение, событие внутренней жизни или образ, сразу открывающие замысел, равнозначные ему («был я внезапно

осенен мыслью изложить в форме эпической поэмы историю «Вечного жида» Гете). Повидимому, первая ситуация наиболее характерна для лирика, поэта, и 2) длительный, проникнутый интеллектуализмом интерес к тем или иным проблемам, разрешающийся замыслом большей или меньшей определенности. История создания «Вертера» представляет сочетание этих обеих возможностей, у некоторых писателей нашлись бы примеры только второго. Здесь лирик, художник, ограничивающийся интимными или глубоко личными интересами, резко отличается от художника–мыслителя, для которого замысел слагается соответственно его потребности понимания «жизни» при помощи тех или иных изобразительных средств. В последнем случае замысел может возникнуть из вполне сознательного желания обработать тот или иной опыт, иногда пользуясь для этого и соответственными данными социологии, политики, науки. Таков, напр., был Золя. *Тем не менее в обеих основных ситуациях — замысел по существу только предощущение того, что будет заключено в выполненном произведении.* По мере работы он может настолько видоизмениться, что неразрушимым остается только основное ядро, которое в этом случае изменения можно определить, как «индивидуальный тон», выражающийся при всех колебаниях и переменах в особом, исключительно личном характере стиля, образов и т. п. Наиболее неожиданными, непредусмотренными во время работы являются конкретные положения, наименее — значение, смысл произведения, заключенный в первоначальном замысле. Высокий интерес в этом отношении представляют незавершенные замыслы, встречающиеся в истории творчества каждого писателя. У художников с глубоко развитым чувством формы замысел иногда отпадает, так как для него по тем или иным причинам не найдено соответствующих способов выражения. Таков, вероятно, замысел «Египетских ночей» Пушкина, колебавшийся между

поэтической и прозаической формой. Правильно поставленный замысел предполагает соотнесенность, соизмеримость между ним и средствами воплощения. Этому соответствует

261

привычка некоторых писателей определять замысел в виде планов или программ. Бывают замыслы по существу невоплотимые, для которых в области искусства просто нет соответстующих способов конкретизации. В таких невоплотимых замыслах резко подчеркнута эмоциальная захваченность мыслью или образом, по большей части грандиозным, сверхчеловеческим.

К. Локс.

ЗАТВОРНЫЕ ЗВУКИ. Согласные звуки, образуемые с помощью затвора, т.–е. смыкания органов произношения. Термин З. употребляется обыкновенно в том же значении, как и взрывные, но некоторые ученые, напр., (**de–Saussure**) отличают З. от взрывных, употребляя первый термин только по отношению к звукам, находящимся в конце фразы перед паузой.

ЗВАТЕЛЬНАЯ ФОРМА. Форма существительных и прилагательных, употребляющаяся с целью обратить внимание того лица, к которому обращаются с речью, неправильно наз. звательным падежом, т. к. она не обозначает отношения имени, стоящего в З. Ф., к другим словам предложения и не входит в его состав. В общеиндоевропейском яз. особую З. Ф. имели существительные и прилагательные в ед. ч. Эта З. Ф. сохранилась в старославянском, а из нынешних славянских яз. м. пр. в белорусском и украинском (чоловіче, синку, жінко и др.); в великорусском она не сохранилась, но в говорах возникла новая З. Ф. ед. ч., отличная от именит. пад., от существительных на неударяемое *а*: Маш, Вань, дядь.

Н. Д.

ЗВОНКИЕ СОГЛАСНЫЕ. Шумные согласные звуки, произносимые с участием голоса, с той же, но несколько более слабой артикуляцией, как и глухие согласные, но голосовые связки при произношении З. С. натянуты, и выдыхаемый воздух, проходя между ними, приводит их в ритмическое колебание, производящее музыкальный тон, наз. голосом. К звонким согласным в русском яз. принадлежат звуки *б, в, г,* (двух видов, см. Взрывные

262

и Фрикативные), *д, ж, з* твердые и мягкие и j.

ЗВУКОПИСЬ — по Потебне — ономапоэтичность речи. (Ὄνομα — имя название). Этим именем обозначается такое свойство, по которому речь своей внешней звуковой стороной, сочетанием гласных и согласных характеризует предмет, независимо от того смысла, который вложен в содержание слова. Поэтому ономапоэтические или звукописные слова дают представление о предмете двумя способами: внешней формой слова и внутренней — смыслом его. В словах — квакать, жужжать, мяукать, кукушка, хохот, топот — звуковая форма указывает на то, что квакает лягушка, мяучит кошка, мычит корова и т. д. Если для изучающего русский язык известно значение слов — лягушка, кошка и корова, — то о смысле приведенных сказуемых он догадается по одной звуковой форме, потому что слова эти носят в себе элемент звукоподражания. Звукоподражательные слова являются словами первообразно–поэтическими. Это обозначает, что они, кроме тропа, свойственного каждому слову первобытного языка, поскольку это слово в момент речи имело особый оттенок значения в сравнении с предшествующим употреблением, указывали еще и на то, какое действие предмет проявлял на орган слуха. Отсюда, казалось бы, легко сделать тот вывод, что все предметы, действия и признаки которых воспринимаются посредством слова, по своему происхождению должны быть звукоподражательными, но такое заключение будет ошибочно. Звукоподражание явлениям живой и неживой природы трудно воспроизводимо, потому что все звуки и шумы, кроме человеческого голоса, нечленораздельны. В мяуканьи кошки, ржаньи лошади, лае собаки, шуме водопада, грохоте мостовой и т. п. шумы так сливаются, что они производят одно слуховое ощущение, которое только по аналогоии с звуками голоса, расчленяется на несколько отдельных шумов. Этим объясняется то, что звукоподражательные слова в различных языках неодинаковы. Не может быть сходства в звукоподражательных

словах еще и потому, что между моторными ощущениями движений органов речи и слуховыми установились в каждом языке свои ассоциации и, благодаря этому, каждое слово чужого языка произносится по тем схемам, которые свойственны языку говорящего. Этим объясняются все оттенки чужого произношения, напр., немцев, татар, китайцев и т. п. Если судить, по аналогии, принимая во внимание постепенное стремление детей освобождаться от звукоподражательных слов, навязываемых ребенку взрослыми, вследствие которого он вместо гамка произносит бака (собака), вместо мяу — кошка и т. д., то надо думать, что и в первобытном языке

звукоподражание постепенно ослабевало. Оно должно было ослабевать и потому, что корень слова во всех изменяемых частях речи и в неизменяемых, происшедших от изменямых, осложняется суффиксами: ку–ку–шка, мы–чать и т. д. Вместе с тем по особым законам, различным для каждого языка, происходит изменение коренных звуков, слова. Т. о., греч. слово βοῦς , лат. **bos**, русск. и слав. бык по своему строению звукоподражательное, но об этом мы узнаем только из сравнительного анализа, путем привлечения методов, свойственных сравнительному языковедению.

Благодаря тому, что звуки и шумы, образуемые в полостях рта и носа, часто не совпадают с шумами и звуками природы, а также и тому, что в каждом языке образуются свои артикуляции (свои уклады органов речи), — вследствие этого образуется субъективная ономапоэтичность слова. Для нас является звукоподражанием гром, для римлян **tonitrus**, для немцев **Donner**, для нас звукоподражание — топот, для немцев — **Stampfen**. Из этого мы видим, что каждый язык пользуется для звукоподражания своими средствами.

Что касается ономапоэтичности связной речи, здесь нужно различать: 1) ономапоэтичность звуков и 2) ритма. Первая зависит от инструментовки речи, вторая от темпа. Инструментовка может быть прямая и косвенная. Прямая инструментовка состоит в том, что звуки слова соответствуют действию предмета. Причем

название предмета или действия может быть или ономаноэтическим, или же слова, имеющие другое значение, своим звуковым составом могут только указывать на предмет или действие, но не обозначать его. Чаще всего речь строится так, что звуковая идея ономапоэтического слова входит в звуковой состав других слов (см. Аллитерация). Приведем пример. В поговорке «от топота копыт пыль по полю несется» слово топот — ономапоэтическое: звуками т, и, т передается идея слухового ощущения; в слове — копыто, взятом отдельно, этой идеи нет, но она усиливается благодаря повторению согласных и новому согласному к. Приведем пример на второй случай. Слова, не имеющие никакого отношения к ономапоэтичности, благодаря повторению и аллитерации делаются ономапоэтическими:

О, как, о как
Нам к вам,
О, боги, не взывать.

(Сумароков).

Слова «как» и «к вам», взятые отдельно, не имеют отношения к кваканью лягушек, но в связи они характеризуют это кваканье. Другой пример из Шантеклера Ростана, в переводе Щепкиной–Куперник:

ХОР ПЧЕЛ.

Жужжа, кружим,
Кружа, жужжим,
Мы из жасминов жадно пили,
Потом летим к цветам чужим.

ХОР СОВ.

Ух, ух, ух!
Шипи и трещи и сипи–и–и–и,
И мяукай,
Ухай, вой, улюлюкай,
Запугивай адской мукой.
Ух, ух, ух!

Ономапоэтичность, построенная на косвенной инструментовке, состоит в установлении связи между слуховыми ощущениями и другими — зрительными или моторными. Пример из Шантеклера:

ХОР ОС.

Реет рой, рой резвых ос
Над грядой румяных роз;
Под игрою ранних рос
Нежно рдеют ризы роз.

Здесь звук «с» свистящий, как бы режущий, ассоциируется с жалом осы.

265

Ономапоэтичность ритма сводится или к быстрому, или медленному его течению. Примеров мы приводить не будем: их можно подыскать на любой странице у наших поэтов. Ритм иногда сочетается с ономапоэтичностью, например, в пословице — «тише едешь, дальше будешь».

Ив. Лысков.

ЗВУКИ РЕЧИ. Звуки, произносимые человеком с помощью т. н. органов речи (см.) и служащие в разнообразных сочетаниях для передачи мысли. См. Гласные, Согласные, Количество звука.

ЗВУКОВОЙ ЗАКОН. То же, что фонетический закон.

ЗВУКОВАЯ ПОЭЗИЯ представляет собою род поэтического творчества, где слова, образующие стих, не имеют никакого другого значения, кроме чисто фонетического. Зачатки этого явления можно отыскать у любого

автора, хотя бы там, где отдельная строка стиха (станца) не заключает в себе сама по себе никакого смысла вне контекста. Если в первых строках Пушкинского переложения из Парни сперва каждая строка значима, как, например:

1) Плещут волны Флегетона,
2) Своды Тартара дрожат,

и т. д., где каждая строка представляет собою предложение, то в дальнейшем развитии этого стихотворения попадутся строки другого типа, как, например:

Обняла, и колесница,

которая вне контекста смысла не имеет. Это явление, явно наростающее в процессе ритмического развития стихотворения, достигающее максимума вместе с максимумом ритмической выразительности, представляет собою простейший случай чисто звукового выражения. На том же основании когда–то Шемшурин упрекал Брюсова за бессмысленную строку:

Но там внизу, когда тумана,

где кажется, что образован женский род от слова «туман». Язык поэтический (стихотворный) перебит всюду и везде бесконечными коллизиями между синтаксическим русским ритмом, имеющим

обычно хореический тип (нисходящий), т.–е. сперва эпитет, потом эпитетант, и ритмом письменной поэзии, где превалирует восходящий (ямбический) тип ритма. Сравнительно короткие строки, напр., четырехстопного ямба, часто малы для тягучей и длиннословной русской фразы, эти несоответствия поэт берет, как основу для игры набегающими смыслами первой строки с последующей репризой и т. д. Напр., у Брюсова:

И видел лишь ее дрожащей
Руки пленительный изгиб.

Своеобразие этого хода и заключается в том, что первая строка не упоминает о подлежащем периода, и кажется, будто строка значит: «Я видел, как она дрожала», тогда как реприза меняет весь образ, создавая этим своеобразную синекдоху чисто ритмического свойства и известную задержку внимания. Эти явления представляют собою ту штатную норму иррациональности языка поэзии, которая обычна. Следующим этапом того же принципа будет звукоподражание, которое иной раз может быть заключено в значащую фразу, как у Пушкина:

Знакомым шумом шорох их вершин
Меня приветствовал...,

а может и не привходить в смысловую стороны, а существовать совершенно независимо от него, создавая лишь аналогию ранее сказанному, или далее давать картину уже тем, что оно уже существует, по аналогии с общеизвестными междометиями, как у Хлебникова:

Путь гопотчичь, пусть топотчичь,
Гопо–гопо–гопопей...

Следующим шагом в том же направлении будет накопление имен собственных, географических и т. п., кроме перечисления, имеющее значение гомофоническое, как, напр., в Полтаве:

Уходит Розен сквозь теснины,
Сдается пылкий Шлиппенбах,

или:

И Шереметьев благородный,
И Брюс, и Боур, и Репнин...

или:

Когда бы старый Дорошенко,
Иль Самойлович молодой,
Иль наш Палей, иль Гордеенко...

или, позже:

Стамбул гяуры нынче славят

и далее:

От Рундука до старой Смирны,
От Трапезунда до Тульчи...

или в Бунинском переводе «Гайяваты» Лонгфелло:

Шли Чоктосы и Команчи,
Шли Шошоны и Омоги,
Шли Гуроны и Мендены,
Делаверы и Мочоки...

или в «Эдде»:

Когда Муспеля рать через Мирквидр поедет...

или:

Владеть будут Асгардом Виддар и Вали,
Когда Сугра погаснет огонь,
И Миольнир иметь будут Моди и Магни,
Молот Вигнира верно храня

и т. д. Наконец, дальнейшим этапом будут уже специально сочиненные слова, смысла не имеющие ни звукоподражательного, ни какого–либо другого, исключая того, что они иной раз подражают звукам чужого языка, как, напр., финского, как у Гуро:

Лес–ли, озеро–ли,
Это–ли...
Эх, Анна, Мария, Лиза,
Хей–тара
Тере–дере–дере...
Холе–куле–нээ.
Озеро–ли, лес–ли.
Тио–и
Вии... у.

Или представляют собою обрывки русских слов — начало одного и конец, другого, склеенные вместе, слово, откуда выброшены гласные или согласные заменены схожими по звуку и т. п. Детские считалки, которые часто приводились, как образец такой «заумной» поэзии, имеют своей основой ритм и не более того:

Тень–тень потетень,
Выше города плетень,

тогда как звуковая поэзия футуристов, исключая несколько удачных примеров у Хлебникова, ритмом интересуется очень мало и сводится к изобретению звукосочетаний, единственный смысл которых в том, что до сих пор таковых в языке не наблюдалось. Таков знаменитый пример Крученыха:

Дыр–бул–щыл
Убещур.

Зелинский поставил правильный диагноз этому явлению, говоря,

что выражения такого рода имеют в виду передать артикуляционным мускульным движениям некоторое положение лицевых мускулов, соответствующее переживанию, лежащему в основе данного звукосочетания. Это явление можно было бы назвать артикуляционным жестом или артикуляционным образом. Оно, разумеется, имеет свое место в поэзии. И если в аналогичной строке Батюшкова:

Любви и очи, и ланиты,

передается мускульный адэкват лирики, то Крученых избрал своей специальностью звуко–мускульную передачу чрезвычайно болезненных и неестественных переживаний, которые и составляют основу его «поэзии». Исторически они вытекли из глоссолалии различных русских мистических сект, где употребительны звукосочетания вроде следующего:

Рентре фентре Ренте финтри фунт
Подар мисеитрант похонтрофии

и т. п. Среди целого ряда психических заболеваний одним из симптомов является неудержимая потребность в неумолчном подбирании анафор, аллитераций, рифм, ничем кроме звуковых ассоциаций друг с другом не связанных. Разумеется, это явление, как и всякое другое речевое, может быть использовано стихотворцем, но пока из этого использования осталось очень мало удачных образцов, как, напр., у Хлебникова:

Бобэоби пелись губы,
Воееми пелись взоры.

и т. д., что напоминает не столько глоссолалию, сколько индийские слова из «Гайаваты». Чрезвычайная, грубость этого приема в чистоте повидимому не дает возможности применить его в стихе; более же тонкие ходы такого рода давно сродни поэзии и найдутся у любого автора.

С. П. Бобров.

ЗЕВГМА – см. Евфония.

ЗНАКИ ПРЕПИНАНИЯ, в древности у греческих и римских грамматиков, ограничивались одною точкой, которая отделяла одно предложение от другого и имела назначение декламационное. Но и в современной письменности, где они связаны

с грамматическим строем языка, знаки препинания сохраняют свой ритмически–интонационный характер. Их десять: точка, многоточие, двоеточие, запятая, точка с запятой, вопросительный знак, восклицательный знак, тире, скобки, кавычки. Из них почти все сопровождаются паузою, и каждому присуща особая интонация. Этим облегчается воспроизведение письменной речи, что, косвенно, способствует лучшему восприятию художественного произведения.

Но знаки препинанья имеют и непосредственную художественную ценность, могут быть использованы, как прием. Подобно тому, как в синтактическом строе речи, подчиненном своим законам, может проявляться и проявляется творческое намеренье автора, так и в области

пунктуации авторская изобретательность может проявлять себя в пределах возможностей, не предусмотренных существующими грамматическими правилами, может, иногда, и нарушать эти правила.

Первое проявленье мы находим у всякого автора, сколько–нибудь внимательного к изданию своей книги (здесь, впрочем, авторская пунктуация часто стирается волей наборщика).

Второе, как осознанный прием, встречается в новой русской литературе. Декларация конструктивистов в № 1 журнала «Вещь» (Берлин 1922), написанная в стиле плаката, газетной рекламы, — подчеркивает этот стиль отсутствием, в некоторых местах, обычных знаков препинания, — как это принято в нынешние времена для реклам, плакатов, книжных обложек, где отчетливость достигается комбинацией шрифтов и умелым расположением текста.

Но не один только внешний стиль, — ритм, внутреннее течение эмоций и пр. — передаются путем нарушенья обычной пунктуации. Это нарушение — или в упразднении знаков препинания, требуемых правилами грамматики, или во введении новых — там, где это, по обычной традиции, не требуется. Пример первого — проза Хлебникова, где несвязность в переходах мысли от одного предмета к другому подчеркнута отсутствием знаков препинанья, лишающим речь —

не только внутренней, но и внешней, начертательной отчетливости: «*Поля.* Как хорошо, что мы уехали до чего дожили в своем дому пришлось прятаться послушай ты не красишь своих волос?» («Мир–сконца»).

Обратное — встречаем у Андрея Белого, в его прозе: на обычную сеть общеобязательных знаков накладываются те, которые призваны играть роль художественного приема. Излюбленные им в этой области знаки — тире, скобки, двоеточие. Они служат, прежде всего, ритмическим целям, но, вместе с тем, и придают особую окраску слову или фразе. Тире, двоеточие, поставленные на место другого знака или там, где не требуется никакой, — придают сугубую значительность последующим словам, — «Не изменилось: — ничто»; «Я, измученный жизнью, которой учили меня, *прозревал:* в пустоте» (из «Возвращения на родину», Берлин 1922).

Точно также и Андрей Белый, и А. Блок любят заключать в скобки значительные почему–либо для них во внутреннем смысле своем слова, — делая их, благодаря этому приему, особенно вескими, подобно репликам актеров **j part**. Этим достигается большая эмоциональная выразительность

для слов, мало значительных по грамматическому строению фразы. У Блока читаем:

В желтом, зимнем, огромном закате
Утонула (так пышно!) кровать.

Здесь, благодаря скобкам, вся фраза сохраняет свой повествовательный смысл, — восклицательный же смысл сконцентрирован лишь на словах, заключенных в скобки.

А. Белый заключением в скобки придает некоторым фразам своим особо–интимный тон, создавая иллюзию, что он перебивает самого себя и обращается непосредственно к читателю.

Вообще, пунктуация А. Белого совершенно своеобразна: она служит одним из наиболее отчетливых признаков, позволяющих отличить его стиль от стиля других художников слова.

Но знаки препинанья обладают выразительностью не только в сочетаньи со словом, — некоторым из них выразительность присуща непосредственно:

271

это наиболее окрашенные эмоционально знаки — вопросительный знак, восклицательный знак, многоточие.

Многоточие издавна употребляется в литературе, заменяя то, чего автор не может или не хочет сказать, но что предоставляет угадыванью.

Вопросительный и восклицательный знаки применяются в рекламе, часто безо всякого текста. Их цель — заинтриговать публику.

В художественной литературе они тоже употребляются иногда обособленно. Так, у А. Белого на вопросительном знаке построен в «Котике Летаеве» целый диалог:

—«Уверяю вас: этот сон видел я».
—«В том–то и дело, что сна вы не видели»...
—«?»
—«Просто видели вы сан–бер–нара»...
—«Льва»...
—«Ну–да: «Льва»...
—«?» и т. д.

В научной поэтике вопрос о знаках препинанья не обследован вовсе.

В. Дынник.

ЗНАМЕНАТЕЛЬНЫЕ ЧАСТИ РЕЧИ и знаменательные слова. Части речи со своей семасиологической стороны, т.–е. со стороны их значения, разделяются на знаменательные и служебные. Знаменательные слова

отличаются своей конкретностью, и потому звуковая форма их может при произвольном внимании вызывать живое представление того предмета, знаком которого она служит. Служебные части речи это те, в которых значение слов лишено этой способности вызова представлений. Знаменательные слова отличаются узостью значения, а служебные — широтою. Наибольшей знаменательностью, а стало быть и узостью значения отличаются те, которые являются знаками представлений, отличающихся богатством признаков. На первом месте нужно, значит, поставить конкретные имена существительные: волк, камень, водяной; на втором — абстрактные существительные, производные от глаголов и прилагательных (ширина, чтение), имена прилагательные и глаголы, и на третьем, наконец, наречия. Эта

классификация частей по убыли в них знаменательности объясняется тем, что знаменательность прилагательного и глагола выражается при сочетании с существительным (глубокая осень, серебристый ландыш, река ревет), а наречия — с тем же существительным через посредство глагола или прилагательного (Братья в ту пору домой возвращалися толпой — Пшк., златокудрая Эос, бледно–розовый закат солнца). Знаменательные слова 2–й и 3–й степеней в поэтической речи придают представлению особую яркость, когда они употреблены в качестве тропов. Служебные слова отличаются от знаменательных тем, что шире объем их сочетания с другими словами. Местоимение, напр., — он — приложимо ко всем существительным, числительное к счету всех предметов, а какое–либо прилагательное – широкий или золотой — употребленное в прямом значении, только к определенному кругу. Затем служебные части речи не могут употребляться в качестве тропов. Служебные части речи по убывающей в них знаменательности можно классифицировать так: 1) местоимение, 2) числительное, 3) предлог и 4) союз.

Ив. Лысков.

ЗНАЧЕНИЕ СЛОВА. Понятия, которые ассоциируются (связываются) говорящими на к.–н. языке с представлением об известном звуке или звуковом сочетании, составляющем слово. З. С. может быть сложным, т.–е. распадаться в сознании говорящего на несколько З.; так, со словом «руку» в русском яз. связываются понятия: 1. об известном предмете мысли и 2. об известном

отношении его к другим предметам мысли, обозначенным другими словами в том же предложении (З., вносимое формой винит. пад.). Первое З., т.–е. З. С. как знака предмета мысли без отношения его к другим предметам мысли, наз. основным, а то З., которое сознается, как видоизменяющее основное З., наз. формальным. И основное, и формальное З. слова отличаются известной неустойчивостью, подвижностью, способностью при каждом новом употреблении слова несколько видоизменяться. По отношению к основному З. эта неустойчивость объясняется сложностью самого основного З.; так З. слов, обозначающих предметы, как вместилища признаков, может распадаться на представления об отдельных признаках, входящих в состав сложного представления предмета. Так, говоря о *дубе,* мы можем думать о форме растущего дуба, об его листьях, желудях, цвете коры, цвете древесной массы, крепости, долговечности и т. д.; каждое из этих частичных представлений может являться в нашей мысли без сопровождения других представлений в качестве З. С. «дуб». Далее, то же название может переноситься и на другие предметы по сходству или смежности (метафорический или метонимический перенос З.). То же происходит и со словами, представляющими названия отдельных признаков предмета (ср. глагол «идти» в применении к человеку, поезду, часам, времени, делу и пр.). Частое употребление слова в к.–н. одном из непервоначальных З. может привести к вытеснению его из языка в первоначальном З., т.–е. к изменению З. слова.

Н. Д.

274

И

ИДЕАЛИЗАЦИЯ или идеализирование есть ложное восприятие действительности, видоизмененной в приближении к идеалу вследствие усиления и выдвигания положительных сторон и ослабления или устранения сторон отрицательных. И. в литературе есть прикрашенное изображение действительности, дающее представление о ней, не сответствующее ее подлинному состоянию. И. возникает благодаря пристрастному (в положительную сторону) отношению чувства, подобно тому, как пристрастие или предпочтение, оказываемое рассудком, создает тенденциозность. Таким образом, произведения, в которых сильно заметны черты идеализации, тоже являются тенденциозными, то–есть, определенно направленными, — но только вследствие выраженных в них невольных

влечений, а не вследствие известных теоретических взглядов у автора. Вполне тенденциозными, т.–е. уже нехудожественными, оказываются те произведения, в которых вследствие идеализации создаются так называемые ходульные герои какой нибудь добродетели, вместо живых образов.

По объему своего захвата, т.–е. касается ли идеализация всех или большей части усматриваемых сторон явления, или только некоторых и немногих из них, литературная И. может быть полной (более или менее) или лишь частичной. По характеру внутренних мотивов, порождающих ее, И. может быть, например, нравственной или патриотической, т.–е. возникшею под влиянием нравственных чувств или любви к родине. По своему предмету или той группе явлений, которая подверглась И., можно отличать, напр., И. национальную, классовую и т. п., когда художественно воссозданные достоинства и привлекательные

черты народов или сословий не уравновешиваются воссозданием их недостатков и пороков. Необходимо также выделить И. историческую, когда известные эпохи развития народов получают одностороннее освещение благодаря симпатиям автора, — средние века, античный мир, древняя Русь. Возможна также И. современности Сознательной и полной И. жизни человечества в его отдаленном будущем являются утопии (см. это слово). И. часто являются изображения быта первобытных народов (дикарей). Из отдельных видов И. можно указать, напр., на И. войны в большей части ее изображений в старой литературе. Образцы нового изображения войны, воссоздающего всю полноту ее особенностей, — главным образом, неприглядных, которые были слабо затронуты в прежних, сильно идеализованных ее изображениях, — дает Лев Толстой (Рассказы из Кавказской войны, «Севастопольские рассказы», «Война и мир»). После Толстого литературные И. войны уже невозможны. (Предшественником Л. Толстого в описании военных картин был французский писатель Стендаль — Анри Бейль, повлиявший даже на Л. Толстого). Что же касается И. в изображениях любви у поэтов и в художественной прозе, например, у Тургенева, то надо иметь в виду следующее. И. присутствует неизбежно, она на лицо в самом чувстве любви, так что И. при изображении этого чувства есть воспроизведение самой действительности. Момент И. вообще, вполне естествен и необходим в любви какого бы то ни было рода, — напр., к семье, к родине, так как

любовь есть всегда пристрастие. Конечно, выражение И. в любви, проведенное в ущерб выражению других сторон этого чувства,

276

делает изображение неполным. Но отодвигать моменты И. в угоду изображению этих других, недуховных сторон любви, есть не меньшая односторонность. Однако, объединение этих двух сторон — И. и физиологизации в любви — не сообщает ей полноты, так как любовь существенно определяется некоторым особым родом отношения к предмету чувства, который также называют И., но который есть собственно идеизация, — момент не просто психологический, но художественный, творчески созерцательный. Идеизация есть вообще возведение действительности в «идею». Гоголь говорил, что художник возводит все в «перл создания». Тургенев утверждал, что художник может касаться чего угодно из мира действительности, лишь бы оно «образом ложилось в душу». Гете говорил, что дело художника поднять действительность к «прекрасной видимости». Художественный образ есть прообраз явлений, он включает в себе «возможность» целого ряда действительных явлений, как говорил Белинский; он есть «сосредоточенное отражение» жизни, как выражался Тургенев. В этом смысле каждый художественный образ есть тип, как это и было превосходно понято Белинским. (Впоследствии слово: тип получило более специальное значение. См. это сл.). Вот эта художественная идеизация, в виду малой распространенности такого термина, также называется И., которая, следовательно, имеет двоякое значение: общей и частной, или существенной и случайной характеристики искусства.

И. в собственном ее смысле противостоит искание правды. Так, Л. Толстой в своих «Севастопольских рассказах» говорит, что героем избрал правду войны. Глеб Успенский, в противовес И. крестьянства у «народников» говорил «правду о мужике». Протест против И. может выродиться в натурализм, как трезвое и мало художественное воспроизведение жизни. У нас в шестидесятые годы это называлось иначе, например, «Физиология Петербурга», «физиологические очерки» в беллетристике.

Примерами художественной И. могут служит романы Вальтер–Скотта и произведения немецкого

277

романтизма (И. средних веков); романы Сенкевича (И. старой шляхетской Польши), у нас романы Загоскина; произведения Златовратского и ряда других народников. Великий поэт философско–нравственной И.—Ф. Шиллер.

Крайним противоположным полюсом по отношению к И., как прикрашиванию действительности, является каррикатура, как искажение действительности, а также сатира, как подчеркивание дурных сторон жизни.

Иосиф Эйгес.

ИДИЛЛИЯ — поэтическое произведение, рисующее картину простой наивной жизни, непосредственных чувствований и т. п. Родоначальником идиллии, как особого жанра (см. это слово), считается обычно греческий поэт Феокрит, сельские идиллии которого представляют «прекрасную мечту о сельской жизни» (Круазе). Позже образцы идиллии дал в своих «Буколиках» Вергилий, а в новое время — в ◎VII и в особенности в ◎VIII веке — стилизованная идиллическая «пастушеская» поэзия пользовалась большим успехом. Так, например, ряд идиллий дал Геснер (1730—1788), буколика которого своим формальным прообразом имеет Феокрита. Из русских идиллий можно назвать «Рыбаки» Гнедича, «Отставной солдат» Дельвига и т. д.

Не являясь формально идиллиями, поэтические произведения и иных жанров могут однако носить более или менее ярко выраженный идиллический характер или заключать идиллические моменты. С такого рода случаями мы имеем дело всегда, когда поэт рисует мирную успокоенность отстоявшегося быта, бездумную удовлетворенность, жизнь «природой». С этой точки зрения определяют обычно, как идиллию, повесть Гоголя «Старосветские помещики». Подобный взгляд нельзя однако признать справедливым. Правда, в повести Гоголя есть характерные для идиллии штрихи — простота бесхитростной жизни, трогательная непосредственность чувствований и т. п., — но в целом эти штрихи дают далеко не идиллический узор. Действительно, простота и ясность

довлеющей себе жизни старосветских помещиков не есть простота какого–нибудь поселянина, у которого и не было никогда никаких желаний, кроме желаний, связанных с клочком его земли, — наоборот: старосветские помещики—люди, у которых всякие устремления просто вытравлены

растительной жизнью (вспомним юность Афанасия Ив.), они — живые мертвецы, «природность» которых не от полноты, а от пустоты.

С другой стороны, например, роман Кнута Гамсуна «Соки земли» (изд. «Всемирная литература» Госиздат 1922), несмотря на ряд драматических эпизодов, может быть назван идиллией. История поселенца Исаака, который создает на пустыре оазис, полна такой свежей силы, так напоена соками земли, что вместе с Исааком переживаешь его безхитростные радости вроде покупки овцы или постройки овина, и даже драматические эпизоды кажутся необходимой составной частью целостной органической жизни. Впрочем, несмотря на такие идиллии, как новый роман Гамсуна, идиллию следует признать для нашего времени каким–то анахронизмом. В эпоху, когда нельзя говорить даже о намеках на «успокоенность отстоявшегося быта», идиллическая «простота» может явиться лишь мечтой, пожалуй даже и не особенно притягательной.

Я. Зунделович.

ИДИОТИЗМЫ — выражения, свойственные одному какому–нибудь языку и не могущие вследствие этого быть дословно переведенными на другой язык. Примерами идиотизмов русского языка могут быть такие выражения, как «зарубить на стенке», «лезть из кожи» и т. п.

ИЗБОРНИК, (събор, соборник, сборник) один из самых исконных и преобладающих видов древне–русской письменности и литературы на протяжении от ◎I до конца ◎VII века, отражающий в себе две наиболее характерные ее черты: компилятивный характер («избор от мног отец и мног книг») и тесную зависимость сперва от византийской и южно–славянских, потом от польской и западных литератур.

279

И. представляет из себя более или менее обширное собрание отдельных небольших произведений (в некоторых и–ках число их доходит до девятисот), связанных единством автора, содержания, иногда являющих собой род примитивной энциклопедии, подчас мозаики, состав которой обусловлен личными вкусами составителя — «списателя», наконец, даже объединенных совершенно произвольно, случайностью общего переплета, механически покрывающего вовсе разнородные отрывки и разных «списателей», и различных литературных эпох. Легкость составления и–ка по готовым иностранным образцам, прикладной характер и многообразие даваемого им материала, позволявшее его читателю блеснуть при случае несуществующей образованностью, цитатами из никогда в глаза

невиданных книг («събор от мног отец... вкратце сложен на память и на готов ответ» — гласит характерный подзаголовок одного из и–ков) привлекали многочисленные кадры составителей и сделали И. излюбленным чтением древней Руси. Удовлетворяя минимальной пытливости современного читателя, и–ки в то же время намечают предел, дальше которого не шло сознание древне–русского образованного человека. В силу этого литературная история и–ка отображает не только развитие древне–русской книжности, но и вырисовывает в значительной степени основную линию всей древне–русской культуры. Самые ранние образцы русского и–ка (И. Святослава 1073 г., рукопись хранится в Моск. Синодальн. библиотеке; издан факсимиле Об–вом любителей древн. письменности в 1880 г. и Об–вом истории и древностей российских в 1882 г. и И. Святослава 1076 г., издан В. Шимановским в 1887 и 1894 г.г., рукопись — в Петрогр. Публичной библиотеке) связаны с именем Черниговского князя Святослава Ярославича. И. 1076 г. оказал значительное влияние на последующий тип наших сборников (о связи его, напр., с Измарагдами, см. исследование проф. Яковлева: «К литературной истории древнерусских сборников. Опыт исследования Измарагда, 1893 г.»), которые в соответствии с общим церковно–учительским направлением

древне–русской письменности или представляли из себя собрание извлечений из отцов церкви (особенной популярностью пользовались сборники из творений Иоанна Златоуста с их названиями, характерными для эстетики, расцветавшей на золотом поле византийских мозаик: *Златоструи, Маргариты (от* Μαργαρίται — жемчужины), упомянутые *Измарагды,* возникшие на русской почве *Златоусты* и некот. др.) или обслуживали нужды древней агиографии (Четьи–Минеи или месячники, — расположенные в календарном порядке жития святых, *Патерики* или отечники — жизнеописания святых определенной местности, монастыря, напр., *Киево–Печерский патерик, Соловецкий патерик, Прологи,* получившие свое название от предисловия Πρόλογος к византийскому *Синаксарю* — συνάγω собираю, схожусь, — сборнику кратких житий святых, переводом которого они и являются; торжественники — сборники похвальных слов и житий, приуроченных к праздничным дням и дням святых, — до сих пор почти не обследованные и некот. др.) или, наконец, давали сокращенное чтение из книг Ветхого и Нового завета (паремейники от Παροιμια — изречение, притча; палеи — историческая и толковая — от Παλαία διαθήχο

ветхий завет — библейско–апокрифические сборники с полемическими вставками против евреев и мусульман; шестодневы — изложение библейской космогонии и т. п.). Все эти виды засвидетельствованы в многочисленных рукописях и тянутся через списки XIII, XIV, XV в.в. Однако, наряду с ними у нас, начиная уже с XII в. появились сборники, образующие как бы переходную ступень от письменности чисто–церковного характера к энциклопедиям и светским сборникам, получившим такое развитие в позднейшей литературе московской Руси. Это — так называемые Пчелы — своего рода своды житейской мудрости — сборники кратких афористических изречений и цитат «из писателей наших и внешних», т.–е. христианских и древних авторов — явившиеся компиляцией двух греческих сборников Максима Исповедника (f 662) и монаха Антония XI в. (за свою компилятивную деятельность получил прозвище

281

Μέλισσα — пчела), исключительно привившейся на русской почве. Однако, позволяя себе вольность допущения языческих авторов, в качестве «вождей жизни» **directorium vitae humanae**, др. русского человека, благочестивые составители *Пчел* ставят их на соответствующее место: в сборниках, разделенных на отделы по предмету изложения (напр.: «О добродетелях и злобе», «о мудрости», «о власти и княжении» и т. п.) сперва даются выдержки из Евангелия, затем, последовательно, из апостолов, ветхого завета, творений отцов церкви и только в самом конце приводятся изречения знаменитых мужей языческой древности. В этом расположении материала намечена как бы самая схема эволюции всей древнерусской мысли. Новые импульсы к дальнейшему развитию робкая мирская струя Пчел получает в течение XVI и XVII в.в. В этот критический период русской культуры — время «шатания» и старых порядков, и привычных умонастроений — когда в душную теремно–тюремную жизнь московской Руси впервые вторгаются те начала, которые подготовили впоследствии реформу Петра, — наблюдается с одной стороны стремление укрепить старину, подытожить многовековое развитие, с другой, все резче дает себя знать свежий ветерок, дующий с Запада. Обе эти тенденции находят выражение и в истории сборника (см. проф. Архангельский. Из лекций по истории русской литературы — литер. Моск. государства конца XV—XVII в.в., 1913 г.). Митрополит Макарий (XVI в.) составляет свои *Великие Четии–Минеи,* в которых он стремится собрать «все книги русской земли»; знаменитый оппозиционер Иоанна Грозного боярин А. М. Курбский (f 1583 г.) воскрешает древний жанр Маргаритов, составляя оригинальный

русский сборник *Новый Маргарит;* на основе все развивающейся историографии (многочисленные *летописные сборники* и своды, хронографы), составляется *степенная книга* — сборник, в котором последовательность исторических событий излагается по родословным степеням великих князей; затевается грандиозная, историческая энциклопедия. В то же время отчасти возникают вновь,

отчасти получают усиленное развитие справочные словари, своего рода энциклопедии XVII в., — азбуковники; содержащие в себе первые зачатки естественной истории, физиологи или *бестиарии,* — сборники рассказов из жизни животных и птиц (в числе их такие, как феникс, кентавр и т. п.) с символическими истолкованиями; *лечебники* или *травники,* содержание которых распространяется не только на лечение болезней, но и на знахарство в самом широком смысле этого слова, обнимающее собой всю казуистику древне–русского домо– и бытоустроительства; *синодики* или *помянники,* возникшие из записей имен умерших (напр., знаменитые «кровавые синодики» Иоанна Грозного), постепенно вытесненных в особые поминальные книжки всякого рода повестями и сказаниями, первоначально служившими им предисловиями и выроставшими на мотиве поминовения усопших. Снабженные «лицевыми картинками» (иллюстрациями) Синодики были самым распространенным народным сборником, совершавшим свой оборот решительно во всех слоях тогдашнего русского общества и явившимся ближайшим предком позднейшей лубочной литературы.

Наконец, с Запада через Киев и Польшу врывается целый поток новых сборников, далеко отодвигающих и без того ослабевшее византийское влияние и окрашивающих письменность и литературу Московской Руси в почти несвойственные ей доселе тона светской беллетристики. Наиболее типичными образцами этого рода являются переведенные по большей части с польских пересказов сборники назидательных средневековых повестей — *Римские деяния, Великое зерцало* (переведено по повелению Алексея Михаиловича); сборник апокрифических повестей *Луцидариус* (т. е. **Elucidarius** – просветитель); сборник басен и апологов *Зрелище жития человеческого;* сборник острых слов и мудрых изречений *Апофегмы* и т. п. Полного обмирщения И. достигает в проникшем также через Польшу и быстро получившем самое широкое распространение скользком жанре маленьких фривольных западно–европейских новелл, фацеций (facetia –

238

шутка, острота; начало этому литературному роду положил знаменитый сборник итальянского ученого Поджио в 1471 г.), польских фражек, жарт, давших на русской почве многочисленные собрания всякого рода «смехотворных издевок», «повестей смехотворных» и пр. — складочное место образов и тем нашей позднейшей анекдотической и народно–сатирической литературы. Последними московскими сборниками, завершающими собой полный цикл развития и–ка вообще были целиком сложившиеся на туземной почве так называемые *цветники.* Содержание *цветников,* продолжающих и самым своим названием и общим характером традицию древних Пчел, — целиком зависело от индивидуальных вкусов их составителей и колебалось от мелких выписок, извлечений и примеров на религиозные темы, через морализующие поучения и притчи, облеченные зачастую силлабическими виршами, до кратких повестей чисто светского характера. *Цветники* держались вплоть до половины ◎VIII в. (в старообрядческой письменности и литературе и еще долее). Название их через журнал «Цветник» (издавался в 1809—10 г.г. А. Е. Измайловым и А. П. Беницким) и *Северные цветы* Дельвига передалось и нашим дням (альманахи символистов *Северные цветы* и *Северные цветы Ассирийские).* Что касается общей традиции и–ка, то с возникновением периодической печати, в частности с появлением толстых журналов, она явно уходит из литературы, создавая зато за ее пределами широко распространенный одно время обычай рукописных альбомов. Однако, если можно говорить только о самой отдаленной связи между др.–русскими и–ками и альманахами (см. это злово), получившими столь широкое распространение в начале ◎I◎ в., равно, как литературными сборниками, не менее характерными для его конца, то за последнее время делаются неоднократные попытки вернуться к самому термину *изборник,* понимаемому чаще всего в качестве собрания избранных произведений того или другого автора (напр., альманах *Северный Изборник* 1917 г., *Избрань,* Асеева, 1923 г. и др.).

Д. Благой.

284

ИЗОХРОНИЗМ см. Стопа.

ИЗЪЯВИТЕЛЬНОЕ НАКЛОНЕНИЕ. Глагольная форма или совокупность глагольных форм, показывающая, что действие или состояние, обозначаемое основой глагола, мыслится говорящим, как

действительно происходящее, происходившее или имеющее произойти. И. Н. противополагается косвенным наклонениям (см.), обозначающим действие или состояние, как только возможное, желательное, просимое или требуемое.

Н. Д.

ИКАНЬЕ. См. Аканье.

ИМАЖИНИЗМ. 10–го февраля 1919 года в «Советской Стране», издававшейся в Москве, был напечатан манифест «имажинистов». Поэты новой группы — Вадим Шершеневич, Сергей Есенин, Александр Кусиков, А. Мариенгоф — наименование свое позаимствовали из Сборника «Стрелец» (1915 г.), в котором была напечатана статья Зинаиды Венгеровой «Английские футуристы». Руководители нового движения в поэзии во главе с Эзрой Пуандом в Англии чисто внешним образом порвали с футуристом Маринетти, признали его трупом и приняли новое наименование: «Вортицистов» или «Имажинистов».

«Наша задача — говорили английские имажинисты–вортицисты — сосредоточена *на образах,* составляющих первозданную стихию поэзии, ее пигмент, то, что таит в себе все возможности, все выводы и соотношения, но еще не воплотилось в определенное соотношение, в сравнение, и тем самым не стало мертвым. Прошлая поэзия жила метафорами. Наш «вихрь», наш «vort◎x» — тот пункт круговорота, когда энергия врезается в пространство и дает ему свою форму. Все, что создано природой и культурой для нас общий хаос, который мы пронизываем своим вихрем». Эти слова натолкнули группу молодых русских поэтов выступить под знаменем имажинизма. Если кубо–футуристы выдвинули на первый план «слово как таковое», слово, лишенное содержания, так называемый «заумный язык», если адамисты (см. это слово) выдвинули в своем творчестве преклонение перед

вещью, если пролетарские поэты стали рабами идеологии и лозунгу подчинили свое творчество, то имажинисты одно из изобразительных средств — образ — сделали своим единственным средством, а самое средство стало у них целью. Теоретиком весьма пестрой группы явился Вадим Шершеневич и в ряде своих устных и письменных заявлений развернул кредо имажинистов.

В своей брошюрке «2х2=5» этот весьма способный версификатор и подражатель поэтам разных школ рассматривает образ вне связи с другими

образами, образ — особняк, образ, как таковой, образ как самоцель, как тема и содержание». «Необходимо — пишет он — чтобы каждая часть поэмы (при условии, что единицей мерила остается образ) была закончена и представляла самодовлеющую ценность, потому что соединение отдельных образов в стихотворении есть механическая работа, а не органическая, так полагают Есенин и Кусиков. Стихотворение не организм, а толпа образов, из него без ущерба может быть вынут один образ или вставлено еще десять. Только в этом случае, если единицы совершенны, сумма прекрасна».

Одно из своих стихотворении в книжке «Лошадь как лошадь» этот поэт, разошедшийся со своим товарищами по группе, назвал Каталогом образов, к этому каталогу образов и свел свое творчество лидер имажинистов. Набор образов сводится к набору «самовитых слов». Вывод В. Шершеневича определенный: «Победа образа над смыслом и освобождение слова от содержания — тесно связаны с поломкой старой грамматики и переходом к неграмматическим фразам».

В своей теории В. Шершеневич всуе призывает имя Потебни, который в слове–образе видит три основные элемента: 1) внешнюю форму — членораздельный звук, 2) содержание, объективируемое посредством звука и 3) внутреннюю форму, т.–е. ближайшее этимологическое значение слова, тот способ, каким выражалось содержание. Окно—око—звук, внешняя форма. Связь между этим звуком и внутренней формой, первоначальным этимологическим значением

ясна: окно это око, при посредстве окна мы видим внешний мир, но за внутренней формой, выраженной в соответствующих членораздельных звуках, в каждый данный момент скрывается новое содержание, вкладывается новая мысль, объективируемая посредством звука: «надо прорубить в срубе окно», «в Европу прорубил окно», — в этих двух фразах в слово — окно — вложено разное содержание. Слово родилось от мысли, из потребности общения, и убить содержание слова значить убить самое слово. Об этом забывают имажинисты. В сущности теория бывшего футуриста Шершеневича является грубым заимствованием и пересказом манифестов Маринетти, его рассуждений о беспроволочном воображении и словах на свободе, словах без синтаксиса. Под беспроволочным воображением Маринетти подразумевает абсолютную свободу образов или аналогий, выражаемых освобожденным словом, без приводов синтаксиса и

без всяких знаков препинания. Это беспроволочное воображение Маринетти связывает с головокружительным вихрем современного города, с его красотой быстроты, с его многогранностью одного сознания в одном чувстве мира. Шершеневич, этот футурист под маской имажиниста, является крайним из группы. Но все члены этой группы в своей поэзии стремятся заострить образ, пользуясь самыми отдаленными, неожиданными аналогиями, вечно гоняясь за новизной восприятия. В погоне за новизной имажинисты в каталог своих образов вводят нецензурные слова, «выражаются», как говорят в народе «и похабную надпись заборную обращают в священный псалом». Печать внутренней опустошенности лежит на произведениях поэтов, и не даром они любят сравнивать свою душу с дуплом, и не даром и Мариенгоф, и Шершеневич пишут о самоубийстве. Трудно говорить об этой группе в целом, так как эта группа составляет весьма искусственное объединение поэтов, связанных с совершенно различными социальными группами, воспитанных в различных условиях, исходящих в творчестве от разных влияний. За крайними индивидуалистами

Шершеневичем и Мариенгофом стоят Северянин, Маринетти, Владимир Маяковский. За С. Есениным, крайним новокрестьянским поэтом, талантливейшим из всех современных поэтов, стоят символисты, стоят Александр Блок, Н. Клюев, стоит народное творчество. Александр Кусиков примыкает к символистам. Рюрик Ивнев, с его самосожжением, и Грузинов являются непостоянными членами этой пестрой семьи. Это — боевая группа очень энергичных и шумных молодых поэтов, возлюбившая скандал, как средство рекламы, по примеру футуристов представляет не школу, а деловое объединение для целого ряда практических задач. Лавка, издательство, кафе «Стойло Пегаса», публичные выступления временно объединили этих разнолицых и чуждых по мироощущению и мировоззрению людей.

С 1922 года эта группа начинает распадаться.

БИБЛИОГРАФИЯ.

С. Есенин. «Ключи Марии». Моск. Труд. Артель. 1920 г. Стр. 42. *В. Шершеневич.* «2х2=5». К–во Имажинисты. Москва. 1920. Стр. 48. *Арсений Аврамов.* «Воплощение». Изд. «Имажинисты». Москва. 1921. 44. *В. Львов–Рогачевский.* «Имажинизм и его образоносцы». Изд. Орднас. 1921 г. Москва. Стр. 64.

В. Львов–Рогачевский.

ИМПЕРАТИВ (лат.). То же, что повелительное наклонение.

ИМПЕРФЕКТ (лат. imperfectum «несовершенное, незаконченное»). Так наз. в разных языках различные формы прошедшего времени, по большей части (наприм., в древне–греч., латинск., франц., старослав.) обозначающие действие глагола, как продолжавшееся в прошедшем, без отношения к его законченности, и, следовательно, близкое по значению к русскому прошедшему времени глаголов несовершенного вида.

ИМПРЕССИОНИЗМ. Конец 19 века связан с расцветом импрессионизма во всех областях искусства, в особенности, в живописи и в литературе. Самый термин импрессионизм происходит от французского слова **impression**, что значит

впечатление. Под этим названием появилась на одной из французских выставок картина молодого художника, восставшего против музейного искусства, комнатных тонов, получаемых на основании изучения в музеях старых мастеров с их коричневыми тонами. Новый художник вышел из четырех стен на чистый воздух, на простор (**plenair**, **plenairisme** — открытый воздух, пленеризм). Под лучами солнца он отдался «жизни вольной впечатлениям», тем впечатлениям, которые производит на глаз кусок природы, кусок жизни в красках, линиях, формах, при том или ином освещении солнца. Художники стали стремиться к правде красок и тонов, к передаче чисто внешних впечатлений, причем оставляли совершенно в пренебрежении все то, что «сердца волнует, мучит», всю глубину душевного переживанья, душевной эмоции, которые следовали за восприятием глаза. За художниками–живописцами Мане, Моне, Пикассо, Сислеем, Ренуаром последовали романисты и новеллисты, поэты и драматурги, подчинившие свое творчество изображению раздробленных моментов, осколков жизни, мигов. Пассивные созерцатели, рабы действительности, импрессионисты в основу своего творчества положили нервную повышенную восприимчивость к впечатлениям внешнего и внутреннего мира. Их искусство явилось только подчинением действительности, с ее точным отображением, как она воспринимается нашими органами. Научиться острее видеть, подметить живое, истекающее кровью сердце, изощрить наблюдательность и способность в немногих словах, в основных характернейших чертах передать многокрасочные и многозвучные образы внешнего мира, усовершенствовать завоевания натурализма и средства

пассивного, механического воспроизведения действительности, превратить творчество художника в моментальную фотографию явилось потребностью художников конца века, утративших веру в развитие, в динамику. Искусство, как воспроизведение, отображение действительности было связано с господством позитивизма в области философии. Решающая роль

289

принадлежала чувственным впечатлениям. Героический период буржуазии, боровшейся за новые формы и ставившей перед собой высокие цели в эпоху великой Революции, уступил место преклонению перед завоеванными формами, перед тем, что есть. Изменение техники, изменение темпа жизни, урбанизм (см. это слово) с его страшной скоростью и кинематографическим мельканием вынудили обескрыленного художника–натуралиста искать приемов для экономии внимания, для того, чтобы схватить наиболее характерное, опуская подробности. «Иди, пройдись по бульварам и расскажи, что увидишь, в ста строках», учили Мопассана. Мопассан в своем творчестве исходил из мимолетного, яркого впечатления и стремился произвести несколькими штрихами сильное впечатление в кратких, острых произведениях. У нас в России А. П. Чехов начал практиковать приемы импрессионистов. Выступив после разгрома героического поколения народовольцев, А. П. Чехов говорил о своем поколении: «У нас чего–то нет... нет ни ближайших, ни отдаленнейших целей». Не от готовых тенденций, а от живых впечатлений исходил он в своем творчестве. В степи, выжженой зноем, к людям усталым, продрогшим и гревшимся у костров, подошел какой–то «незнакомец», как оказалось — человек, помолвленный с любимой девушкой, и при первом взгляде на этого человека люди у костра увидели «не лицо, не одежду, а улыбку». В степи русской жизни художник Чехов видел не множество подробностей, а несколько главных черт и осветил их, как светом костра, огнем своего таланта. Недаром его любимым художником был импрессионист–пейзажист — Левитан. «Чехова, как художника, говорил Л. Н. Толстой — нельзя даже и сравнивать с прежними русскими писателями — с Тургеневым, Достоевским или даже со мной. У Чехова своя собственная форма, как у импрессионистов. Смотришь — человек будто безо всякого разбора мажет красками, какие попадаются ему под руку и никакого, как будто отношения мазки эти между собой не имеют, но отойдешь, посмотришь —

290

и в общем получается удивительное впечатление — перед вами яркая неотразимая картина». Своими мазками А. П. Чехов изобразил природу и людей так, как он их чувствовал, избегая уже примелькавшихся общих мест, строя свое творчество на свежести и новизне непосредственно воспринятого впечатления, на умении показать в немногом все богатство и всю сложность жизни. Импрессионизм, отрицавший интеллектуальные звенья в искусстве, разлагал каждое восприятие на мелкие ощущения, опираясь на изысканную впечатлительность нервной системы. Таков был Оскар Уайльд в поэзии. Вместо цельной личности мы видим осколки раздробленной личности, переживающей свое «я» в один из мигов своей психики.

После войны 1914 года, после величайших потрясений, после революции 17 года, после краха буржуазной машинной цивилизации замечается в Европе и, в особенности, в Германии резкий поворот от импрессионизма к экспрессионизму, переход от пассивного отображения мира в той или иной характерной черте, к выражению внутренней жизни художника, стремящегося преодолеть кровавый кошмар действительности (см. Экспрессионизм).

БИБЛИОГРАФИЯ.

Оскар Вальцель. Импрессионизм — экспрессионизм. Петербург. Стр. 94. 1922 г. Из серии «Совр. Культуры».

К. Моклэр. «Импрессионизм».

Журнал «*Современный Запад*» Петербург, 1922 г. Изд. Всем. Лит.

А. Гвоздев. Экспрессионизм в немецкой драме.

В. Львов–Рогачевский.

ИМПРОВИЗАЦИЯ (от латинского слова **improvise** — без подготовки, неожиданно) — сочинение поэтического произведения на любую заданную художнику тему без предварительной подготовки. Дар импровизации за редким исключением присущ каждому поэту в большей или меньшей степени. Как на исключительного импровизатора, указывают обычно на польского поэта Мицкевича. Так, описывают одно его импровизированное выступление в Москве в 1826 году на обеде, устроенном у княгини

З. А. Волконской в честь Пушкина. Мицкевичу досталась по жребию тема: «Смерть Константинопольского патриарха, убитого турецкой чернью, которого тело было брошено в море и всплыло около Одессы». Простояв несколько минут в молчании и сосредоточившись, Мицкевич начал свою импровизацию; она была так удачна, что Пушкин, потрясенный ею глубоко, в восторге обнял Мицкевича и осыпал поцелуями (А. С. Пушкин, изд.

А. Поливанова для семьи и школы, т. I — Мицкевич). И сам Пушкин удачно импровизировал рассказы перед своими лицейскими товарищами. «При таком случае он, еще в грубых чертах, разумеется, передал и две повести, им самим выдуманные: «Метель» и «Выстрел», которые позднее явились в повестях Белкина» (Анненков, А. С. Пушкин, 1873 г.).

А. П. Чехов, – рассказывает в своих воспоминаниях брат писателя, — чуть не каждый вечер выступал в семье в своих собственных импровизациях. То он читал лекцию и изображал при этом старого профессора, то выступал в роли зубного врача, то представлял афонского монаха. Его первое произведение, напечатанное в «Стрекозе» («Письмо к ученому») представляет собою импровизацию. Были и у Достоевского наклонности к шуточным импровизациям (в виде пародии на сцену из Гамлета). Об этом сообщает в своих воспоминаниях фон–Фогт. Художественный образ импровизатора дан Пушкиным в его «Египетских ночах». Для импровизатора, — говорит здесь устами поэта А. С. Пушкин, — не существует ни труда, ни охлаждения, ни того беспокойства, которые предшествуют вдохновению. Чужая мысль, чуть коснувшаяся его слуха, становится его собственностью, как будто бы он с нею носился, лелеял, развивал ее беспрестанно.

Чем объяснить дар импровизации? Как и талант поэтический, он неизъясним. Поэтому тут возможны только некоторые гипотезы.

«Художники — указывает Рибо в своей «Психологии чувств» — имеют по своей природе интенсивное стремление и сильно чувствуют: они переживают в мечтах оргии, любовные приключения,

кровавые драмы, самопожертвования, добродетели и пороки всякого рода... Интенсивное представление должно объектироваться, т. е. из внутреннего обратиться во внешнее, и этого оно достигает двояким способом: путем реального акта — такова участь большинства людей; путем создания произведения искусства, которое освобождает от неотступного желания; это свойство художников». Последние, чтобы они начали творить, нуждаются зачастую в определенном стимуле. Большей частью эти стимулы — душевное настроение или явление внешнего мира, вызывающее работу памяти, воображения. Так, напр., Л. Н. Толстого на создание «Хаджи Мурата», как он об этом рассказывает, натолкнул куст «татарина», который он заметил, возвращаясь однажды домой полями «Куст «татарина» состоял из трех отростков. Один был оторван и, как отрубленная рука, торчал

остаток ветки. На других двух было на каждом по цветку. Цветки эти были когда–то красные, теперь же были черные... И мне вспомнилась, — говорит он далее, — одна давнишняя кавказская история, часть которой я видел, часть слышал от очевидцев и часть вообразил себе».

Не всегда, разумеется, факты и события в жизни, обращающие на себя усиленное внимание художника, тут же настраивают его на творческую работу; тем более, что вседневная обстановка не всегда позволяет художнику предаваться вдохновенному труду. Однако, за порогом сознания, в поэтическом «я» работа ни на минуту не приостанавливается. Облекаясь в свои покровы, образы живут своей интенсивной жизнью и только ждут своей очереди.

«В голове у меня целая армия людей, просящихся наружу и ждущих команды», — пишет в одном из своих писем к А. С. Суворину А. П. Чехов (т. II, стр. 208).

И вот, переходя к вопросу об импровизации, мы можем допустить, что заданная импровизатору тема, и есть именно эта команда для просящихся наружу образов, которых у него всегда много, т. к. он беспрерывно наблюдает людей и жизнь и не бесстрастно, а всеми фибрами своей души, обогащаясь

каждый раз новыми переживаниями.

И если даже заданная тема не будет командой для образов, просящихся наружу и выхваченных художником из личного опыта и наблюдений, то она будет командой для образов, теснящихся, как мы указали выше, в воображении.

Но по команде пишет любой художник — правда, доносящейся только до его внутреннего слуха и, следовательно, понятие «импровизация» можно расширить, называя им всякое художественное произведение в тот момент, когда оно создается начерно, в первой своей редакции. Конечно, с оговоркой — образы импровизированные, тем самым, что предстали перед публикой, поблекли уже в глазах художника, порвали с его душой свои интимные связи и умерли. В то время, как художественное произведение, впервые занесенное на бумагу, еще только начинает жить своей новой жизнью. Его художник опять и опять переделывает, внося в него новые варианты, пока оно не увидит света и тоже, как импровизация, поблекнет, станет отрезанным ломтем, упавшим с дерева плодом.

———————

В истории народного творчества импровизация занимает видное место. Народные песни в том виде, как мы их знаем, в эмбриональном периоде представляют из себя одни импровизации. Как указывает А. Веселовский («Три главы из исторической поэтики»), текст, сопровождающий синкретические игры, у всех почти народов импровизируется. У кафров, например, присутствующие по очереди импровизируют какую–нибудь фразу, на которую отвечает хор.

Рядом с подобными импровизациями в истории народного творчества должны быть отмечены импровизации по поводу.

Когда, например, Дарвин приехал на Таити, одна девушка сложила про него четыре строфы, исполнение которых сопровождалось хором. Лопарь воспевает всегда то, что видит и слышит в данную минуту, приезд путешественника, чиновника и т. д.

В Италии, особенно в XVI и XVII в.в., было много импровизаторов

в период расцвета **commedia dell'arte** (см. это слово).

Э. Лунин.

ИМЯ — постоянное название, присвоенное человеку, животному, иногда вещи, — служащее для их отличия от других, подобных им существ или вещей. Большинство житейских имен, по происхождению своему, представляется прозвищем, связано с тем или иным свойством первоначального носителя. С течением времени этот первоначальный смысл утрачивается. Имя, по большей части, остается лишь отвлеченным знаком, который лишен образного своего содержания, но служит формально–индивидуализирующим признаком.

В области художественного слова имя может быть использовано и со своей формальной стороны, и со стороны образной.

Имя придает именуемому известную отчетливость, завершает его индивидуальный облик даже тогда, когда связь чисто формальная: строчка «Желал бы я не быть «Валерий Брюсов» звучит гораздо отчетливей, чем звучала бы фраза «Желал бы я не быть собою».

Напротив, отсутствие имени может быть использовано как источник для впечатления неопределенности, неотчетливости. Так использовал его А. Блок в двух строчках:

Нет имени тебе, весна,
Нет имени тебе, мой дальний, —

на этом построено ощущение смутной, почти беспредметной любви и грусти.

Имена, употребляемые для обозначения животных или вещей, придают им более индивидуальную окраску, становятся как бы основой, к которой прикрепляется наше представление об именуемом: таково имя, данное Дон–Кихотом коню — Россинант, таково названье Роландовой шпаги — Дюрандаль.

Имена, встречающиеся в литературе, можно поделить на три категории: 1) имена, взятые из жизни или выдаваемые за таковые, — но не связанные в ней ни с какой определенной индивидуальностью (фамилии героев у Л. Толстого), 2) имена, взятые из жизни или из литературы и связанные с какой–либо индивидуальностью (напр., Кармен — в поэзии А. Блока, Миньона —

у В. Брюсова, Наполеон — в Брюсовском «Воспоминании» и проч.); 3) имена, не взятые ни из жизни, ни из литературы и не выдаваемые за таковые, всецело плод авторского творчества (Илаяли — у К. Гамсуна).

В сфере имен первой категории художественная выразительность основана на той связи, какая существует между именем и известной

общественной средой, эпохой, иногда — личностью: давая герою имя, автор тем самым может уже несколько очертить его национальный или классовый облик и проч. Таково большинство фамилий у Гоголя (напр., Довгочхун). Таковы же фамилии у Л. Толстого: Болконский и Друбецкой — лишь видоизменение реальных аристократических фамилий – Волконский и Трубецкой (здесь Л. Толстой стремился к тому, чтобы самым звуковым построением своим имена говорили бы о той среде, которая изображается). На этой же особенности имен построена у Пушкина сцена гаданья Татьяны:

Как ваше имя? Смотрит он
И отвечает — «Агафон».

Здесь противоположное: с одной стороны ожидания читательницы, привыкшей к благозвучным именам романтических героев, — с другой — совершенно простонародное имя с характерной для русского церковного языка фитой. Иногда автор воскрешает исконную основу имени — прозвище, устанавливая связь между образным смыслом имени и особенностями именуемого (Гоголевская Коробочка). Имя может приобрести иногда новый оттенок в связи с литературными ассоциациями: так, Пушкин, считал нужным оправдывать перед читателями имя своей героини:

Ее сестра звалась Татьяна.
Впервые именем таким
Страницы нежные романа
Мы своевольно освятим. —
И что ж оно красиво, звучно...

Для нас же имя Татьяна, связанное с обликом пушкинской героини, приобрело, благодаря этому, новый поэтический характер.

Имена 2–й категории могут сохранять без изменений связь с некоторым определенным лицом (как Наполеон в «Войне и мире»

Л. Толстого), могут ее видоизменять. В первом случае имена, не предоставляя простора авторской изобретательности, осуществляют одну лишь возможность: вызывают в сознании нашем конкретный образ своего носителя. Примером иного употребления могут служить имена, ставшие нарицательными (Дон–Кихот, Хлестаков). Их особенность — сочетание отвлеченного смысла с некоторыми конкретными ассоциациями. Впрочем, последние постепенно тускнеют, заставляя тускнеть и художественную

выразительность слова: наименование «ловелас» уже не вызывает, обычно, никаких ассоциаций с героем сантиментального романа.

Наконец, 3–я категория имен, не являющих ни реальной, ни кажущейся связи с действительностью, служит областью, где проявляется чистое, лишенное логического смысла своего, звукотворчество. Это область «заумного языка».

Частную форму имени представляет собой псевдоним (см. это слово).

Валентина Дынник.

ИМЯ в грамматике — склоняемое слово, т.–е. слово, изменяющееся по падежам. По значению и употреблению падежных форм категория И. делится на классы 1. существительных (см.) и 2. прилагательных (см.). Грамматики классических яз. отличали имя (nomen) от местоимения (pronomen), обозначая как И. существительные и прилагательные только в тех случаях, когда они являлись словами–названиями, т.–е. обозначали предмет или признак предмета независимо от их отношения к речи, и называя местоимениями те существительные и прилагательные, которые являлись словами местоименными (см. Местоимение). Это деление основано на неграмматических признаках.

Н. Д.

ИНВЕРСИЯ — изменение порядка в расположении частей предложения. Подобного рода изменения могут преследовать как логические, так и чисто звучальные цели. Так, несомненно, что совершенно различный оттенок имеют выражения: «Погода была великолепная» и «Была великолепная погода». Второе

выражение имеет более эпический, спокойный характер, чем первое, в котором поставленное в конце фразы «великолепная», выдает некоторую лирическую взволнованность говорящего. Точно также (как отметил один исследователь), начальная фраза пушкинской «Пиковой дамы»: «Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова» определяет характер дальнейшего рассказа поставленным в Центре предложения словом «карты» и длительным дактилическим окончанием последнего слова «Нарумова». Если в этой фразе переставить слова и прочесть ее: «Однажды у конногвардейца Нарумова играли в карты» она приобретет совершенно другой характер, становясь более «рассказной», и слово «карты» теряет тот оттенок значительности, который оно имеет, находясь в центре предложения. Одновременно с этим пропадает и звучальный оттенок слова

«Нарумова», которое, находясь между другими словами, теряет выразительность своего длительного окончания и сочетания звуков «н», «р», «м».

Я. Зунделович.

ИНТЕРМЕДИЯ (интерлюдия, **entremeses** в старо–испанском театре, «между–вброшенные забавные игралища» — в древне–русском) комические сцены, иногда одноактная комическая опера, балет, пантомима, или музыкальные номера, вставляемые между действиями основной пьесы спектакля. Появление И. относится к средним векам, когда в Европе вошло в обычай в промежутках между актами серьезной духовной или исторической драмы, с целью доставить зрителям отдых и развлечение, разыгрывать шутливые сценки в стиле фарсов. Персонажами И. являлись представители городской или деревенской уличной толпы (крестьяне, солдаты, ремесленники и т. д.). И. назывались также интерлюдиями (от лат. слова **ludus** игра). В XVI столетии в Англии из И. выработался самостоятельный драматический тип, — таковы интерлюдии Д. Гейвуда, представляющие собой внешнее выражение реально–бытового элемента в старинном английском театре и положившие начало народной комедии. Как в старо–испанском,

так в особенности в итальянской «профессиональной комедии» (**commedia dell'arte**) И. обязательная принадлежность представления. Как известно, Мольер также охотно вставлял И. в свои комедии, что вообще было в традиции тогдашнего европейского театра. В духовной драме ◎VI столетия, составляющей обычный репертуар южно–русского театра, И. созданы под влиянием Польши. При Алексее Михайловиче репертуар Грегори был также обильно уснащен И. Неизменным персонажем русских И. XVII—XVIII столетий являются «дурацкие особы», ведущие свое происхождение от английского Пикельгеринга. Традиция английского театра была вообще наиболее влиятельной для русских И. Их исполнители проделывали не только акробатические упражнения и чисто клоунские номера, но и являлись своего рода куплетистами–раешниками. Их И., писанные рифмованной прозой, отличались весьма откровенным и часто циничным содержанием, но, вместе с тем, были единственным откликом на бытовую, а иной раз и на политическую злобу дня. Шутки «дурацких персон» в И. носили чисто народный тон и этим выгодно выделяли И. из бесконечного ряда плохо переведенных трагедий и комедий, чуждых пониманию

зрителей старого русского театра. И. — обязательная принадлежность репертуара и театра эпохи Петра В. (вообще до появления Сумароковской драмы).

Об И. в средние века см. *А. Веселовский.* «Старинный театр в Европе». М. 1870 г.; об И. в России: *Б. В. Варнеке.* «История русского театра» и в статьях В. И. Рязанова, В. В. Генгросса и С. С. Игнатова в «Истории русского театра», под ред. В. В. Каллаша и Н. Е. Эфроса. М. 1914 г.

Ю. Соболев.

ИНТОНАЦИЯ представляет собою совокупность и изменяемость высоты нот, на какие произносятся слоги и фонемы любой фразы, стихотворной или разговорной, безразлично. Очевидно, что любая фонема во фразе имеет совершенно определенную высоту, и тем не менее интонация имеет бесконечные вариации. Мы «поем» всякое слово,

всякую фразу, но небольшое изменение высоты уже меняет смысл предложения, — скажем, из вопросительного в недоумевающий и т. п. Но речевое интонационное «пение» не может быть сравниваемо с действительным пением, поскольку в нем не четко отделены друг от друга периоды, поскольку оно не делится на жесткие интервалы, поскольку от одного сегмента к другому голос переходит, скользя почти на неуследимых различиях. Запись нотная речевой интонации представляет собою большие трудности, так как уже четверть тона является слишком большой единицей для этого. Краткость времени, за которое произносится нота, зачастую не позволяет ее определить (0,03 секунды). Однако, эмоциональная речь, поскольку эмоции не являются эмоциями отчаяния, крайнего беспокойства, когда интонация переходит в крик — упорядочивает интонацию, интервалы становятся более ощутимыми, общая мелодия становится более ясной, высоты меняется отчетливей и не так часто. Чем дальше от разговорной речи, тем более упорядочена интонация, но это упорядочение неизменно отдает некоторой искусственностью, поскольку оно зиждется на нивелировании мелких деталей и на выделении главной мелодии. Мелопея драматического актера богата специальными шаблонами, но она беднее любой крестьянской речи оттенками и чрезвычайной выразительностью, которую интонация придает ее бедному словарю. Нужно иметь в виду, что интонация создается не только высотой тона, а тем характером произношения, который и создает специальную выразительность. Это характер более или менее нисходящего произношения, более или менее восходящего. У греков звуки восходящие

были низкими, нисходящие были высокими, по крайней мере в первое время. Чем более одушевлена интонация, тем более в ней очевиден восходящий тип. Ударение создает более высокую ноту, с другой стороны, высота интонации создает более интенсивный ритм. Обычно высота слога зависит от ударяемости его. Движение интонации в обычной фразе, не несущей каких–либо особливых эмоций,

обычно идет так: высота увеличивается к середине фразы (несколько ближе к концу ее) сравнительно постепенно, достигает максимума и спадает затем гораздо быстрее. Примерно так же обстоит дело и с ударяемостью. При утвердительной интонации высота понижается, при вопросительной повышается. При вопросительно–просительной (тем паче умоляющей) повышение слабее, как и ударение, а долгота слога больше. При утвердительно ободряющей ударение резче, долгота значительно меньше, тон выше. Но существуют и более сложные случаи, где интонации на каких–нибудь трех слогах дает и умоляюще–льстивое, и ободряюще–шуточно–ласкательное выражение. (Ср. у О. Генри: «Вы будете мистер Финеас К. Гуч? — сказал посетитель, и в тоне его голоса и интонации заключалось сразу вопрошение, утверждение и осуждение» — расск. «Гипотетический случай»). В таких случаях тонируется особо не только ударный слог, но и близлежащие (обычно заимствующие ноту ударного). «Тон делает музыку», — говорит французская поговорка, — именно интонация передает так называемые непередаваемые чувствования. Ухо настолько привыкло к этим бесчисленным вариациям, что безошибочно различает, соответствует ли интонация смыслу сказанного: несоответствие такое и приводит к различного рода плачевным открытиям о лицемерии говорящего, который не верит в то, что он говорит, и т. п. Многочисленные риторические «жалобы» поэтов на невозможность изложить эмоцию стихами (или вообще словами) в некоторой мере основываются на невозможности передать стиховой речью интонационные оттенки трагической разговорной речи. Поэзия имеет некоторые возможности донести до читателя интонационный трагизм, пользуясь такими фразовыми комплексами, которым свойственна такая–то характерная интонация, но это, разумеется, лишь суррогат и не более. Интонация пения значительно проще речевой, она более упорядочена, более активна и более выразительна в грубом смысле слова. Заключительные паузы (каденцы) пения просты и отчетливы. Разговорная речь пользуется рудиментами ритма

301

и мелодии; пение, пользуясь речью, упрощает ее и упорядочивает. Привнося это упорядочение, пение нередко затемняет смысл произносимого, придавая ему совершенно новый оттенок. Однако, в народных мелодиях мы находим очень близкую языку интонацию. Композитор оперы и романса исходит из декламации, и есть указания, что композиторы учились на декламации больших актеров мелодировать текст. Поэзия появилась на свет вместе с пением и отделилась от него позднее, но она остается верной первоначальным основаниям обоих искусств. Так же, как и пение, поэзия пользуется заключающимся в речи рудиментами ритма и мелодии, упрощает и упорядочивает их, но она изменяет живую речь значительно меньше, нежели пение. В стихе остается гораздо больше от живых ударения и долготы, хотя стих сводит речь к изохронным интервалам. Стих замедляет темп, длит гласные, чтобы их гармония становилась явственной. Стих упрощает также и интонацию: интервалы становятся – менее многочисленными, резче отмеченными и более гармоничными, более определёнными. Стих так подходит интонационно к пению и зачастую чрезвычайно близко (сравни декламацию Игоря Северянина и также А. Белого, так искусно записанную Метнером в романсе). Так называемое «логическое ударение» в значительной степени интонационно. Легкость стиха в большой мере создается совпадениями интонационных элементов со стиховым ритмом. Во фразе «где ты сегодня вечером?» интонационное ударение лежит на «где ты», это прекрасно подчеркнуто в III гл. «Онегина», где читаем:

Я не держу тебя, но где ты
Свои проводишь вечера?

Двустишие получает чрезвычайную выразительность именно из–за этого очень естественного совпадения. С другой стороны, несовпадение интонационных ходов с ритмическим создает свои обычные коллизии ритмико–интонационного характера; с одной стороны они могут служить материалом для различного рода интонационных образов: интонация строки говорит

302

одно, реприза меняет смысл, здесь игра и, так сказать, единство в разнообразии и взаимнопротиворечивости, ибо заключительная каденца не дает возможности для многих толкований, допускаемых интонацией (нечто схожее отрицательному образу — «не ад я видел, а сраженье» и т. п.); в иных

же непреднамеренных случаях — это неловкость, если не шутка, и затемняет смысл стиха, так например, у Воделера:

Ce true–lá
Mêne á l'A–
cademie...

Читатель ждет и в третьей строке нового существительного, а встречает лишь конец уже начатого. Смысл переступа (enjambement) в большой мере базируется на таких ритмико–интонационных столкновениях.

С. П. Бобров.

ИНТУИЦИЯ — один из путей человеческого познания, отличаемый от другого — логического, рационалистического, *дискурсивного* пути. Последний способ познания и мышления представляет собой деятельность рассудка, подчиненную закону «достаточного основания»; она сопоставляет и обобщает явления, устанавливает их последовательность, изучает отношения между ними. Это познание частичное, относительное и абстрактное (отвлеченное). Ему противоположно познание интуитивное.

Если, по мысли знаменитого французского философа А. Бергсона, интеллектуальный метод опирается на ум, как «способность, выделывающую и применяющую неорганические орудия», для чего так важны находимые им *внешние, количественные* отношения явлений, то интуиция опирается на инстинкт, то–есть, на способность, «выделывающую и употребляющую *органические* орудия».

Интуиция — осознание инстинкта.

Поэтому познание жизни, одушевленности — область интуиции.

Постижение жизни, основанное на инстинкте, интуиция — дар переживания чужой жизни, как своей собственной, интимная связь с вещами, любовь, как познание. Для нее нет ничего мертвого. Поскольку

мы живем и чувствуем жизнь чужую, постольку в нас проявляется интуиция, для которой все — жизнь, все — органично, а не механично, т. е. все одушевлено и целостно, а не лишь сумма своих частей.

Поэтому И. дает предмет сразу, целиком, причем все его элементы познает на основе целого и из целого.

Интуиция и присуща, прежде всего, искусству, этому познанию и чувству живого по преимуществу. Философы интуиции и исходят, главным образом, из искусства, как особого вида познания, свидетельствующего о силе и правде интуитивного постижения. Но искусство не только являлось бесспорным подтверждением и оправданием интуиции. Художественный

инстинкт, создающий целые организмы–миры с особым видом бытия, с несомненной жизнью, растущей и изменяющейся в воспринимающем их человеческом сознании и вместе с ним, — стал источником для понимания творчества вообще. Мир стали рассматривать, как художественное произведение.

Это не значит, конечно, что интуиция в искусстве нашла совершенное выражение.

Она роковым образом разбивается о средства последнего, а в интересующем нас искусстве — литературе, поэзии — о слово, прежде всего, приспособленное к целям противоположного интуиции — рассудочного, понятийного, отвлеченного познания и связанным с ним нуждам человеческого общежития. Она затирается и искажается в техническом процессе искусства, в облекающих ее художественных формах. Это сознавали, этим болели величайшие художники слова — Тютчев, Фет, Достоевский и др. (см. ст. «Писатель»).

И весь смысл развития художественных средств, это — приведение их в соответствие с интуицией, возможно большее опрозрачнение формы, в том, чтобы она стала сквозной, просвечивающей, а не заслоняющей.

Приближение к разрешению этой задачи беспредельно и незавершимо, но оно во всем развитии искусства. И в своей технике оно,

как изобразительное, так и словесное (в творчестве Толстого, Достоевского, Тютчева, напр.), шло от «внеположности частей» и неподвижных твердых форм к передаче улавливаемых художественной интуицей непрерывности, взаимного проникновения, движения и становления жизни.

А. Лаврецкий.

ИНФИКС. Аффикс, вставляемый внутри основы. Таким И., напр, было *n* в основе наст. врем. некоторых глаголов в общеиндоевропейском яз., ср. латинск. findo (наст. вр.), но fidi (perf.) И. же можно считать *о* в русск. род. мн. дос*о*к; сначала такое *о* являлось фонетически на месте бывших некогда *ъ* и *ь*, выпадавших в открытых слогах и переходивших в *о* и *е* в закрытых, а потом получило значение формального признака род. мн. от имен на –*а* и благодаря этому проникло по аналогии и туда, где его раньше не было.

Н. Д.

ИНФИНИТИВ, или неопределенная форма глагола, ошибочно наз. «неопределенным наклонением». Глагольная форма, обозначающая тот же

глагольный признак (действие или состояние), который обозначен и другими формами того же глагола, но без отношения к наклонению, времени, лицу и числу, т.–е. к тем значениям, которые обозначены формами спряжения. В И. различаются формы вида и залога (ср. умыть, умывать, умыться и пр.). Кроме того, И. сохраняет управление глагола, т.–е. способность сочетаться с наречием, а не прилагательным (идти быстро), и с теми же падежами существительных, как и другие формы глагола (читать книгу). И. в русском яз. образуется посредством суффикса *–ть* или *–ти,* а от основ на *г, к* заменой этих звуков звуком *ч:* писать, нести, лечь, печь.

Н. Д.

ИОНИКИ — две греческих стопы, состоявшие из двух кратких и двух долгих, по схеме:

Тип нисходящий: —UU

Тип восходящий: UU—

возможны в русском ямбе при соединении замедления с ускорением.

С. П. Б.

305

ЙОТАЦИЯ. В языке — появление звука j (йот) перед гласным звуком в начале слова или между гласными, ср. народи. тиятр и киятр вм. театр; еще в общеславянском яз. произошла йотация начальных *а, е:* ягода вм. агода, есть (наст. вр.) вм. эсти (ср. лат. est).

ИПОСТАСА — замена одной стопы другой. Термин ипостаса впервые введен в учение о русском стихе Валерием Брюсовым. Дело в том, что, хотя стих и может быть разбит иа стопы, но фактически нет такого стиха, который бы сплошь был написан одними и теми же стопами. Такое однообразие делало бы ритм стиха убогим, и поэты избегают его. По этой причине замена основной стопы, которой написан стих, другими стопами является важнейшим средством обогащения стиха. Так, хореические стопы заменяются пиррихическими (см. слово «хорей» и «пиррихий»), ямбические (см. слово «ямб») — хореическими и т. п.

Одними из первых работ, установивших неправильность школьного взгляда на чистый ямб, являются работы Андрея Белого (см. его книгу «Символизм»); полное учение о возможных для различных стоп ипостасах дал Валерий Брюсов (см. его книгу «Наука о стихе»).

Я. З.

ИРРАЦИОНАЛЬНЫЕ ЗВУКИ (термин акад. Ф. Ф. Фортунатова). Гласные звуки, более краткие, чем нормально краткие гласные того же

языка. И. З. в тех языках, где они существуют или существовали, отличаются обыкновенно кроме черезмерной краткости также меньшей звучностью и меньшей отчетливостью произношения. И. З. были в общеславянском яз. (предке нынешних славянских яз.) и древнейших славянских яз., в старославянских и древнерусских памятниках И. З. обозначались буквами *ъ, ь:* сънъ, дьнь (сон, день). В нынешнем русском яз. И. З. являются гласные разных неударяемых слогов кроме 1–го предударного.

Н. Д.

ИРРАЦИОНАЛЬНЫЕ СТОПЫ — см. Мора.

306

ИРОНИЯ — вид насмешки, отличительными чертами которого следует признать: спокойствие и сдержанность, нередко даже оттенок холодного презрения, а, главное, личина вполне серьезного утверждения, под которой таится отрицание достоинства того предмета или лица, к которому относится И. и которая сообщает ей особую, подчас уничтожающую силу: необходимо догадаться о подлинном, ловко прикрытом смысле, чтобы не остаться в смешном положении. Так, напр., на глупые слова иронически замечают: «Как это умно!», а о дурном деле отзываются: «Очень хороший поступок!» Именно так и понята И. у Бергсона, когда он в своей работе «Смех», говоря о юморе, бросает следующее противопоставление ему И.: «Иногда высказывают то, что должно быть, притворяясь, что верят, будто оно действительно существует: в этом состоит ирония. Иногда напротив, кропотливо и робко описывают то, что есть, делая вид, будто верят, что именно так должно быть: к этому приему часто прибегает юмор». К этому следует прибавить то, что И. часто вовсе не смешит и иронист не скрывает того, что его слова — только личина, за которою кроется его подлинное отношение к делу; тогда как юмор всегда смешит, и юморист так глубоко скрывает свое подлинное отношение к делу, что недостаточно чуткие люди считают его просто за весельчака. Ирония — не смех, а усмешка, и иронист внешне может быть серьезен; юмор — смех, хотя и сквозь слезы, и юморист высказывается весело. Простодушно высказанная И. переходит в шутку, злая ирония есть сарказм.

Как вид насмешки, И. принадлежит к области комического и находит себе применение во всех его родах: комедии, фарсе, сатире, юмористике, остротах и пр. Интересны случаи сочетания И. с переживаниями иного, некомического характера. Так, Шлегель указал и выяснил особый род И.,

встречающийся в романтических произведениях. Это — романтическая или трансцедентальная ирония, состоящая в том, что сквозь образы произведения просвечивает сознание того, что все это не совсем то, за что принимается, но как бы только

307

пляшущие тени, которые дают предчувствовать смутное прозрение чего–то иного. В нашей литературе едва–ли не единственные и прекрасные образцы такой романтической иронии даны Блоком, главным образом в его пиесах для театра: «Балаганчик» и «Незнакомка». Исключительно своеобразное слияние И. с лиризмом дает поэзия Гейне. Моменты глубокой и мрачной иронии входят в поэзию Лермонтова, давшего единственную в своем роде ироническую молитву, в которой под видом благодарности богу, посылает ему свое возмущение («За все, за все тебя благодарю я...»). В общем, чистая лирика чуждается И., которая для лирической стихии является чем–то слишком сознательным и отрезвляющим. И. разрывает туманы лирических снов и опьянений, и потому, за исключением творчества нескольких ярко–индивидуальных поэтов, давших волшебное слияние этих двух противодействующих начал, И. редко встречается в лирической поэзии. В беллетристике же И. находит себе гораздо большее применение. Так, проникнутая духом скептицизма, французская литература легко допускает И. и дает многочисленные образцы ее.

Поразительно сочетание И. с эпизмом в «Войне и мире» Л. Толстого. Ряд лиц в этом произведении охарактеризован одним приемом. Именно, дается обстоятельнейшая картина действий и слов лица. Однако, за всем этим кроется совершенно иная характеристика; например, важный и всеми уважаемый вельможа есть на деле ловкий и своекорыстный делец, не гнушающийся низким поступком. Все изображение кн. Василия проведено с эпической полнотой и жизненностью, но отдельные замечания вскрывают такие тайные пружины его действий и слов, например, по отношению к Пьеру в деле завещания умирающего старика Безухого, что все изображение становится ироническим. То, что должно бы быть и что так эпически изложено, как действительное, оказывается вовсе не тем, что есть на самом деле. Тот же князь Василий, трогательно и прослезившись благословляющий на брак свою дочь Элен и Пьера, в действительности

308

озабочен единственно лишь видами на богатство Пьера, — о чем подробно говорится в предшествующей сцене и таким образом вся сцена нежного

родительского благословения получает иронический характер. Смелой И. звучат и слова автора о том, что мать Элен завидовала счастью дочери, внешне выражая, конечно, одну только радость за нее. И даже бедная Соня, написавшая любимому ею Николаю Ростову отказ от брака с ним и освобождающая его от данного ей слова и потому умиленная своим самопожертвованием ради покоя матери Николая и его собственной судьбы, в действительности, по замечанию автора, сделала это только потому, что, была уверена в выздоровлении кн. Андрея и его женитьбе на Наташе, сестре Николая, и полагала, что брак Марии, сестры Андрея, ее соперницы, окажется в таком случае невозможным. Но кн. Андрей умер, и ложная святость поступка Сони оказалась не разоблаченной даже для нее самой. Также и в описании супругов Бергов в их семейной жизни и в период их сватовства с глубокой И. изображается их счастливая, удачная жизнь. У них все, как следует, — как принято в самом высшем обществе, но все это благополучие показано автором лишь для того, чтобы иронически обнаружить тупую ограниченность Берга, — а от умных и справедливых самих по себе суждений его невесты и потом жены — Веры всем становилось неприятно и неловко, и мать ее думает: откуда она у нас такая? Но ярче всего, конечно, проявлена И. в изображении Наполеона. Все его величие оказывается лишь ловко разыгранной ролью. Вообще, постоянный прием И. у Л. Толстого состоит в следующем: он поступил так–то и, казалось бы, с такими намерениями, а на самом деле его намерения были обратные и вовсе не хорошие; он сказал то–то, а подумал в то же время совсем другое, так что он гораздо хуже. Глубина И. сближает Толстого с Лермонтовым, у которого также постоянна И. и также отмечена серьезностью и едкостью, редко когда бывая легкой и смешной. От эпической наивности и цельности не остается и следа, все у Толстого полно рефлексии

и тончайшей И., основанной на проникновенной психологической интуиции.

Иосиф Эйгес.

ИСКУССТВО. Корень слова *искус* — опыт, проба, попытка, испытание, узнание; искусный — дошедший до уменья или познания многим опытом. В основе всякого познания лежит ощущение, которое осуществляется благодаря раздражению, непосредственному возбуждению нервов того или другого органа чувств. Когда мы вновь вызываем полученное раньше ощущение, но уже при отсутствии раздражения, мы *воспроизводим*

ощущение, возобновляя его. Ощущение воспроизводится благодаря памяти, благодаря центральному возбуждению, а не просто непосредственному возбуждению органа чувств.

То, что является в нашем сознании при возобновлении ощущения, мы называем представлением. Получая представление о том или ином предмете, мы ставим пред собою образ его, который и является наглядным содержанием нашего сознания. Когда мы пользуемся представлением, как возбудителем других процессов мыслей и чувств, когда представление служит для нас средством вызвать другие представления, тогда мы познаем мир поэтически, художественно и наше представление является образом в обширном смысле. Художественный образ обладает способностью заражать нас переживаниями поэта и вызывает усиленную работу мысли. Произведение искусства является сцеплением образов, в яркую одежду которых облекается внутренний смысл.

Для того, чтобы найти этот смысл, надо сложить эти образы вместе, как складываются буквы для получения слова. «Во всем, почти во всем, что я писал — говорит величайщий из художников *Л. Н. Толстой* в письме к Страхову в 1876 г. — мною руководила потребность собрания мыслей, *сцепленных* между собою для выражения себя; но каждая мысль, выраженная словами, особо меняет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна и без этого сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью

(я думаю), а чем–то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами нельзя, а можно только посредственно, словами, описывая образы, действия, положения».

Это сцепление образов направлено на осмысливание окружающей жизни, на осознание бытия, и в каждый данный момент является ответом на основной вопрос: какова должна быть хорошая жизнь.

Яркость и убедительность этого ответа в связи со стройностью построения — композиции произведений, гармонией частей, ритмичностью красок, четкостью линий и рисунка, конкретностью, наглядностью слов, совершенством и законченностью обработки материала и новизной замысла — делает произведение прекрасным, способным «ударить по сердцам с неведомой силой», заразить высоким порывом, доставить эстетическое наслаждение. О таком произведении, возведенном в «перл создания», говорит *А. С. Пушкин:* «над вымыслом слезами обольюсь».

Таким образом, в основе искусства, доставляющего нам эстетическое наслаждение, лежит творческая работа художника, который пытается уяснить окружающее и ответить на вопрос, чем должна быть хорошая жизнь, ответить посредством образов–возбудителей, сцепленных между собой в одно стройное целое.

Отличие искусства от науки заключается в том, чтонаука говорит языком отвлеченных *понятий,* ученый доказывает нам то или иное положение, устанавливает закономерность явлений сложного мира; искусство же говорит языком *образов,* которые *наглядно показывают* и выявляют существенный характер тех или иных явлений многогранного и многокрасочного мира. И наука, и искусство разными средствами ведут к познанию мира. Понятие искусства объединяет разные виды искусств, создаваемых рукою искушенного в творческой работе человека или мастера, одаренного способностью мыслить образами (см. образ). К разным видам искусств относятся: 1) искусства *зрительные, пластические,* их произведения исполняются большей частью по наброскам, предварительно начерченным,

311

и могут быть изображаемы рисунками, им поэтому также дают название *начертательных* искусств. Сюда относятся архитектура или зодчество, скульптура или ваяние и живопись, а также из области прикладных искусств — производство изящных ремесленных изделий. 2) Искусства *слуховые:* поэзия в таком смысле слова как вид словесного искусства, пение, музыка.

Каждое из этих искусств отличается от другого, имеет свои границы, свою внешнюю форму, а эта форма определяется материалом. Зодчий пользуется глиной, камнем, железом, ваятель — мрамором, бронзой, деревом, живописец — красками, поэт — словами, музыкант — звуками.

Генезис искусства и развитие его. По словам А. Пушкина, поэт «сердца волнует, мучит, как своенравный чародей». Восприятие каждого прекрасного произведения искусства сопровождается особым чувством, которое называется эстетическим (**aisthano** — воспринимаю, чувствую). Зародыши эстетического чувства, чувство красоты встречается и у низших животных. Об этом подробно говорит *Дарвин* в своей книге «Происхождение человека и половой подбор». В борьбе за существование, в борьбе за обладание самкой, самцы щеголяют яркими красками своих перьев, трелями своего голоса, а самки любуются красотой самцов.

Происхождение чувства красоты объясняется биологически. Человек, подобно низшим животным, испытывает эстетическое наслаждение и на низших ступенях; дикарь, украшающий себя перьями и расписывающий тело краской, мало отличается по своим вкусам от низших животных. *Г. В. Плеханов* в своих блестящих статьях с неотразимой убедительностью доказывает, что от биологии мы должны перейти к социологии. «Если зарождение чувства красоты — биологический факт; то происхождение и развитие эстетических *вкусов* — социологическое явление». Природа человека делает то, что у него могут быть эстетические вкусы и понятия. *Окружающие* его *условия* определяли собою переход этой *возможности* в действительность. Ими объясняется

то, что данный общественный человек (также данное общество, данный народ, данный класс) имеет «именно *эти* эстетические вкусы и понятия, а не другие» (Плеханов–Бельтов. «За двадцать лет», статья «Об искусстве» стр. 327).

Зарождение искусства известный социолог Спенсер связывает с игрой. Эта игра является в результате физиологической потребности организма. Благодаря лучшему питанию, в организме накопляется некоторый избыток энергии. «Силушка по жилушкам так живчиком и переливается и скучно от силушки, как от тяжелого беремени» – говорит былина. Этот избыток ощущало равно и низшее животное, и богатырь Святогор. Накопившаяся, избыточная сила требует выхода — и вот животное начинает играть, оно разряжает энергию и эта его игра является упражнением силы. У кошки, играющей с мышью, содержание игры определяется тою утилитарною деятельностью, которою она поддерживает свое существование. «Игра — говорит Вильгельм Вундт — есть дитя труда». Нет ни одной формы игры, которая не имела бы своего образца в том или другом виде серьезного занятия, как это само собой разумеется, предшествующем ей во времени, ибо жизненная необходимость принуждает к труду, а в труде человек мало–по–малу научается смотреть на употребление своей силы, как на удовольствие. Охотничьи племена в своих телодвижениях воспроизводят охоту на кенгуру, буйвола, медведяs В своей замечательной работе «Три главы исторической поэтики» академик Александр Веселовский повод первых проблесков искусства связывает с *условиями быта,* с желаниями и надеждами первобытного человека. «Психическо–физический катарзис игры — пишет он — пристраивается к реальным требованиям жизни.

Живут охотой, готовятся к войне, — и пляшут охотничьий, военный танец, мимически воспроизводят то, что совершается наяву, с идеями удачи и уверенности в успехе»s «В Африке представляют гориллу, туземцы Виктории пляшут, подражая кенгуру, эму, лягушке, бабочке, папуасы подражают

313

пению птиц, у индейцев существуют пляски медведя, бизона, быка, у других — собачий танец; камчадалы знают тюленью, медвежью, куропаточью пляски и т. п.» (т. I Собрание Сочинений А. Веселовского стр. 238—240). Эти разные формы игры подсказаны разными видами охоты. Марксисты делают только один шаг вперед и делают вывод из бесчисленных фактов, когда связывают развитие эстетических вкусов и содержание игры, предшествующей искусству, с состоянием производительных сил изучаемого общества, стоящего на определенной ступени хозяйственного развития.

Из игры первобытного племени, из игры, *пристраивающейся к реалъным требованиям жизни,* постепенно развиваются самые сложные и совершенные формы искусства. На первых шагах мы видим синкретизм первобытной поэзии, т.–о. сочетание, смешение ритмованных, орхестрических движений с песней–музыкой и элементами слова. Постепенно обособляются разные виды искусства. В своем развитии искусство всегда является надстройкой над фундаментом — экономикой. В первобытном обществе связь между экономикой и искусством является непосредственной. Производительная деятельность человека влияет прямо на его миросозерцание и на его эстетические вкусы. В обществе, разделенном на классы, посредствующим звеном между экономикой и искусством является «психика общественного человека», психология класса, занимающего определенное положение в производстве и связанного общностью своих интересов.

«Сказать, что искусство — пишет Г. В. Плеханов — так же, как и литература, есть отражение жизни, значит высказать хотя и верную, но все–таки очень неопределенную мысль. Чтобы понять, каким образом искусство отражает жизнь, надо понять механизм последней. А у цивилизованных народов, борьба классов в этом механизме составляет одну из самых важных пружин. И только рассмотрев эту пружину, только приняв во внимание борьбу классов и изучив ее многообразные перипетии, мы будем в состоянии сколько–нибудь удовлетворительно объяснить себе

314

духовную историю цивилизованных обществ: ход их идей, историю их классов, их борьбы друг с другом».

Если вы возьмете книги И. Тэна «Развитие политической и гражданской свободы в Англии в связи с развитием литературы», вы найдете блестящие и яркие иллюстрации к этому утверждению Г. Плеханова, одного из важнейших обоснователей марксистской теории в России. Возьмите два примера: из истории феодальной Франции и из истории буржуазной эпохи. Красноречивая, общительная Франция в эпоху крайнего развития придворного общества, общества приличий и риторики, «находит, по словам Тэна, для воссоздания своих ораторских трагедий и изображения сплошных страстей самого искусного строителя слов в Расине – придворном светском человеке, наиболее способном по тонкости, такту и приличию стиля выводить на сцену разговоры светских людей и придворных» (т. I стр. 290). Вместе с применением научных знаний к житейским потребностям, с изобретением паровой и прядильной машин, с ростом городов в конце 18 века «новый буржуазный, плебейский мир — пишет тот же Тэн — выступает отныне на сцену, привлекает к себе общее внимание, сообщает свою формулировку, оставляет свой отпечаток в умах... Освобожденные рабочие и буржуазия появляются из–под спуда, где они коснели в нужде, невежестве и рутине, они выходят на арену, сбрасывая с себя одежду чернорабочих и наемников, захватывают первые роли, или в силу неожиданного вторжения, или вследствие постепенного прогресса, или с помощью революции, или с помощью массы труда и способностей, или, наконец, посредством колониальных войн. Господствующая личность теперь не салонный герой, у которого и место насижено, и карьера сделана, не изящный и беззаботный человек, не знающий иного дела, кроме развлечения и желаний нравиться, не любезник и краснобай, проводящий жизнь в разговорах с разодетыми дамами среди общественных приличий и светских удовольствий; но человек, одетый всегда в черное, работающий один в своем кабинете, или

315

рыскающий в фиакре в поисках за друзьями–покровителями, часто завистливый, скудно наделенный физическими достоинствами, изредка покоряющийся судьбе, никогда, ничем не довольный, но изобретательный, расточительный на труд и встречающий верный снимок своих сил и пороков в сценических произведениях Виктора Гюго и в романах Бальзака. У него задачи, и при том весьма серьезные. Одновременно с изменением человеческого общества изменилась и форма человеческого ума» (П 393—

395 И. Тэн). Те же перемены можно наблюдать во всех областях искусства в связи с изменением общественных отношений и тот же И. Тэн прекрасно это показал в своих «лекциях по искусству».

Искусство и общественная жизнь.

Вопрос об отношении искусства к общественной жизни во все эпохи и у всех народов играл огромную роль. Разрешение его сводилось к двум противоположным формулам. Одни говорили — искусство *для жизни,* другие говорили — искусство *для искусства.* Одни требовали, чтобы искусство содействовало развитию человеческого сознания и улучшению социального строя, другие требовали, чтобы искусство не ставило себе внешних целей, ибо «искусство само себе цель». Различие этих точек зрения надо рассматривать не с точки зрения должного, а в зависимости от социальных условий и социальных группировок в каждый данный момент. В статье Г. В. Плеханова «Искусство и общественная жизнь» (переизданной Московским Институтом Журналистики в 1922 г. в Москве) вопрос ставится не в плоскости должного и желательного, а в плоскости исторически неизбежного. Подробно проанализировав взгляды А. С. Пушкина в Александровскую эпоху, а затем в Николаевскую, остановившись на характеристике взглядов шестидесятников, Г. В. Плеханов пишет: «Склонность художников и людей, живо интересующихся художественным творчеством, к искусству для искусства, возникает на почве бесполезного разлада их с окружающей их общественной средой... Пример наших

людей 60–х годов, твердо веривших в недалекое торжество разума.... показывает нам, что так называемый утилитарный взгляд на искусство, т.–е. склонность придавать его произведениям значение приговора о явлениях жизни и всего ее сопровождающего, ревностная готовность участвовать в общественных битвах — возникает и укрепляется там, где есть взаимное сочувствие между значительной частью общества и людьми, более или менее деятельно интересующимися художественным творчеством» (Искусство и общественная жизнь, Изд. Моск. Инст. Журналистики, стр. 20—21).

БИБЛИОГРАФИЯ.

Дарвин. «Происхождение человека и половой подбор».

Бюхер. «Работа и ритм».

Г. В. Плеханов. «Кирсанов», «Письма без адреса», «Научное обозрение» 1899—1900 гг., «Об искусстве» в книге Бельтова–Плеханова «За 20 лет», «Искусство и общественная жизнь». Изд. 22 г. Москва, Институт Журналистов.

И. Тэн. «Чтения об искусстве» перевод Чудинова, изд. Губинского.

Соломон Рейнах. «Аполлон».

Карл Верман. «История искусства всех времен и народов».

ИСКУССТВО ДИДАКТИЧЕСКОЕ. Искусство *свободное, чистое* обычно противопоставляется искусству *дидактическому.* Искусство, свободное от какой–либо *внешней* дидактической цели, тем самым не является искусством *бесцельным.* Бесцельного искусства не может быть, ибо как бы свободен художник ни был, он всегда в своем творчестве исходит из некоей внутренней цели, из насущной потребности «отделаться стихами» от того «демона», который волнует, мучит воображение его иногда многие годы. Гете работал над Фаустом всю жизнь, Лермонтов над Демоном, Лев Толстой над образом Нехлюдова. Для художника работа над уяснением и выявлением образа — это работа над самопознанием прежде всего. Он одержим целым рядом мучительных дум и образ является средством уяснения. Крамской о своей картине «Христос в Пустыне» говорил: «Уже пять лет неотступно он стоял предо

мною; я должен был написать его, чтобы *отделатьсяss*

Вы спрашиваете: могу ли я написать Христа?.. Совершил, может быть, профанацию, но *не мог* не написать. *Должен* был написать... *не мог обойтись без того*». Такие признания делали все художники. Они пишут, потому что не могут не писать. Они должны отделаться от того, что стоит перед ними неотступно, что, по выражению Тургенева, «намозолило» им глаза. Если в основе психологии творчества всегда лежит такая внутренняя цель, то искусства *бесцельного, искусства для искусства,* нет и не может быть. Но искусство, свободное *от внешней* дидактической цели, вполне возможно. А. П. Чехов принадлежал к таким свободным художникам. «Я боюсь те́х, — писал он, — кто между строк ищет тенденции, кто хочет видеть меня непременно либералом или консерватором. Я не либерал, не консерватор, не постепеновец, не монах, не индифферентист. Я хотел бы быть свободным художником и только, и жалею, что Бог не дал мне силы, чтобы быть им». Чувство личной свободы он считал главным элементом творчества, и главным недостатком писаний Максима Горького считал внутреннюю связанность, когда все герои говорят «не просто, а *нарочно*», когда «написано,

как диссертация». Но свободный от тенденции художник вовсе не должен быть индиферентным: тот же А. П. Чехов вовсе не проповедывал эстетства, тепличного треньканья, тенденциозного ухода из жизни, бегства от людей в башню с окнами цветными. В таком умышленном, явно тенденциозном закрывании глаз на жизнь во имя «искусства для искусства» *свободы* творческой нет. Здесь не автономия или независимость искусства, а его грубый сепаратизм, грубый разрыв с жизнью, обрекающий на бесплодность, опустошение и мертвенность. Часто о свободе искусства говорят самые тенденциозные писатели. Часто под флагом чистого искусства проносится весьма нечистая тенденция, стремление спрятаться от проклятых вопросов действительности и современности. И если поэт–гражданин Некрасов говорил: «От ликующих, праздно болтающих, обагряющих

руки в крови», уведи меня в стан погибающих за великое дело любви», — то антиобщественник говорит: «уведи меня в стан ликующих». Во имя чистого искусства часто закрывают глаза на страдания миллионов и предпочитают изображать пир горсточки счастливцев в венках из плюща, за чашами, наполненными до краев вином. Но почему изображение нищеты — это тенденциозное искусство, а изображение роскоши — искусство чистое? У каждого художника можно наблюдать бессознательный уклон в сторону определенных групп с их интересами и вкусами. Сплошь и рядом, выступая под знаменем чистого искусства и нападая на искусство несвободное, художник борется с мировоззрением, идеологией и вкусами враждебной социальной группы. Искусство, как бы ни называли его «чистым», свободным, бесцельным или наоборот дидактическим, тенденциозным, всегда является отражением общественной жизни, и то искусство, которое во что бы то ни стало стремится стать «чистым», отражает лишь общественный индиферентизм и причины этого индиферентизма коренятся в общественных условиях. Но относясь весьма осторожно к проповеди чистого искусства, надо признать, что один и тот же художник может ставить перед собою внешнюю цель или не ставить. Толстой мог написать чисто художественное произведение «Хаджи Мурат» или явно дидактическую повесть «Ходите в свете». Но дидактизм, поучение не должны вытеснять силу художественной изобразительности и живую связь образов, не должны сводить образ к положению простого примера, простой иллюстрации к отвлеченным мыслям. При пересмотре повести

«Ходите в свете» Льву Толстому бросилось в глаза чрезмерная пространность отвлеченных споров в произведении, первоначально задуманном в художественной форме, и он сделал выпуски в «Рассуждениях христианина». Еще позднее он опять перечитал всю вещь, почувствовал, что она вообще не удалась по форме, не представляя из себя ни *чисто* художественного произведения, ни строго теоретического рассуждения, а

319

являясь нежелательным смешением того и другого вместе. Тогда он и решил вовсе не включать этой работы в число своих литературных произведений. Таким образом, вполне законно желание художника преследовать в своем произведении внешнюю дидактическую цель, если художник всецело захвачен желанием подействовать, ударить по сердцам, изменить представление людей. Но, преследуя внешнюю цель, писатель должен оставаться *художником,* не покидающим мир *образов.* Иначе у него получится трактат, диссертация, а не художественное произведение дидактического характера. В книге А. Потебни «Из записок по теории словесности» мы читаем: «Если кто–либо решил заранее доказать или внушить нечто и таким образом сознательно стремится к определенной цели и доказывает *примером,* из которого вытекает только то, что имело быть доказано, то он прозаик, ученый, моралист, проповедник, пророк, но не художник. Если он, выбрав пример, находит *удовольствие в его изображении,* то неизбежно пример будет говорить больше того или вовсе не то, что предположено. Таким образом, под влиянием натуры художника дидактическая цель явится чем–то второстепенным, поэтическое дидактическое произведение удалится от прозы и приблизится к чисто поэтическим произведениям. Таким образом, по присутствию или отсутствию *внешней* сознательной цели поэзия делится на дидактическую в обширном смысле и просто поэзию. Чтобы быть дидактиком и в то же время поэтом, нужно обладать любовью к истине, не допускающей *искажения* примера в угоду тому, что им должно быть доказано. Под этим условием дидактическая поэзия равноценна с чистою. Достоинство дидактической поэзии зависит также от того, что ею должно быть доказано» (стр. 84).

Можно ли требовать от художника того, чтобы он был свободен от внешних целей или, наоборот, учительствовал?

«Задачи истинной эстетики — писал Белинский в статье о Державине — не в том, чтобы решить, чем *должно быть* искусство, а в том, чтобы определить, что такое

320

искусство». Обнаруживая связь искусства с общественной жизнью и объясняя эту последнюю с материалистической точки зрения, мы ставим дидактическое и чистое искусство в зависимость от общественного отпечатка данной эпохи. Проповедник социальности В. Г. Белинский в 30–е годы был горячим сторонником теории «искусства для искусства», и, нападая на Шиллера, превозносил чистое искусство, свободное от всякой рефлексии. А в 1847 г. он пишет свое знаменитое письмо В. П. Боткину: «Ты, Васенька, — читаем мы, — сибарит, сластена — тебе, вишь, давай поэзии, да художества — тогда ты будешь смаковать и чмокать губами. А мне поэзии и художественности нужно не больше, как настолько, чтобы повесть была истинна, т.–е. не впадала в аллегорию или не отзывалась диссертациею. Для меня — дело *в деле.* Главное, чтобы она вызывала вопросы, производила на общество нравственное впечатление. Если она достигает этой цели и вовсе без поэзии и творчества, — она для меня тем не менее интересна, и я ее не читаю — «пожираю» (т. III, стр. 324, Письма Белинского). Здесь перед нами накануне революции 1878 г. не эстет, а просветитель развивает просветительски–утилитарный взгляд на искусство и за его словами чувствуется веяние новой эпохи и влияние новой среды.

Стихотворение А. С. Пушкина «Поэт и Чернь», где говорится, что жрецы–поэты созданы «для звуков сладких и молитв», написано в эпоху николаевщины после разгрома движения декабристов, а ответное стихотворение Н. А. Некрасова «Поэт и Гражданин», призывавшее поэта–гражданина «идти в огонь за честь отчизны, за убежденье, за любовь», создано в 56 г. после разгрома Севастополя и Николевской системы. «Ты знаешь сам, какое время наступило» — говорил гражданин поэту, захваченному духом времени и влиянием разночинной среды. Тот же свободный художник И. Тургенев в своей Пушкинской речи в 1880 году должен был признать, что в конце 30–х годов для общественной жизни понадобилась метла. Поэта–*жреца* Пушкина оттесняет на задний план еще при жизни Пушкина

321

поэт–*глашатай* Гоголь. «Искусство, завоевавшее творениями Пушкина право гражданства, несомненность своего существования, язык, им созданный, — стало служить *другим началам,* столь же необходимым в общественном устроении» (том ◎ II стр. 339 соч. Тургенева). Свободный от дидактических целей А. П. Чехов пишет в 1892 году замечательное письмо Суворину, в

котором делает признание ценное, характерное для художника безнародной эпохи, эпохи безвременья, эпохи бездорожья, эпохи, когда погибло геройское поколение, охваченное идеями народничества: «У нас нет чего–то, это справедливо и это значит, что поднимите подол нашей музе — и вы увидите там плоское место. Вспомните, что писатели, которых мы называем вечными или просто хорошими и которые пьянят нас, имеют один общий и весьма важный признак. Они куда–то идут, и вас зовут туда же, и вы чувствуете, не умом, а всем своим существом, что у них есть какая–то цель, как у тени отца Гамлета, которая не даром приходила и тревожила воображение. У одних, смотря по калибру, цели ближайшие — крепостное право, освобождение родины, политика, красота или просто водка, как у Дениса Давыдова, у других цели отдаленные — бог, загробная жизнь, счастье человечества и т. п. Лучшие из них — реальны, и пишут жизнь такою, какая она есть. Но оттого, что каждая строчка пропитана, как соком, сознанием цели, вы кроме жизни, какая есть, чувствуете еще ту жизнь, какая должна быть, и это пленяет вас. А мы? Мы пишем жизнь такою, какая она есть, а дальше — ни тпру, ни ну... Дальше хоть плетьями нас стегайте, у нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе хоть шаром покати» (том IV, письма А. Чехова, стр. 153—154). Хмурый А. Чехов с великой скорбью причислил себя и своих современников «к артели восьмидесятников». Здесь отсутствие цели определенно объяснялось общественными условиями.

В эпоху революции 1917—22 года в русской литературе столкнулись две группы художников: одни, захваченные всецело идеей новой социалистической, рабоче–крестьянской России, подчеркивали в своем

творчестве дидактизм или идеологизм, другие, опустошенные душевно, отстаивали формализм, эстетство, отсутствие внешней цели в искусстве. Шла страстная борьба, которая выходила часто за пределы литературного спора. За спором литераторов шла непримиримая борьба разных социальных слоев. В этом споре каждая группа переходила в крайность. Спор о чистом искусстве и искусстве дидактическом ведется на протяжении всей истории русской литературы и всегда оценивать аргументацию и уяснять смысл этого спора необходимо при свете историзма.

В. Львов–Рогачевский.

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДЫ ЕЕ ИЗУЧЕНИЯ — Зачатки письменности существовали в самую первобытную эпоху на заре

человеческой культуры, когда для обозначения разных событий, увековечения их в памяти, употребляли нарезки и грубые рисунки на древесной коре, костях или камнях. На известной ступени развития появление письменных произведений становилось исторически неизбежным. Письменность такое же повсеместное явление, как и язык, и она — явление социального характера. Происхождение, развитие, форма и содержание письменных произведений обусловливаются общественными отношениями. Литература в целом, как совокупность произведений писателей одной страны, отражает внутреннюю жизнь целого народа и находится в тесной связи с развитием социальных отношений, с состоянием хозяйственного быта, науки, искусства, философских и религиозных систем, воспитания и других важнейших проявлений культурной жизни.

Слово **littera** — по–латыни значит буква, **litterae** — письменность, **litteratus** — занимающийся письменностью. Исходя из самого смысла слова, обычно историю литературы определяют, как историю всего, что когда–либо было написано. При таком определении словесность устная не находит в литературе места. Необходимо в основу определения положить не слово, а самый предмет, и построить не вербальное, а реальное определение, учитывая,

как зарождение понятия, так и постепенно его развитие.

Общеупотребительное название «история литературы» появилось впервые в половине 17 века, но содержание этого понятия выработалось совсем недавно путем изменения объема науки, ее материала, ее задач и методов ее изучения. Первоначальное понятие о литературе сливалось с понятием о письменности вообще, обо всем, что было закреплено письменным начертанием букв. Под понятие о литературе подводили и законодательные памятники, и медицинские руководства. Исторические обзоры литературы являлись каталогами писателей и чисто внешним перечнем и описанием книг без всякой внутренней связи.

Но постепенно из письменности выделились такие произведения, которые представляют разностороннее отражение духовной жизни данного общества, внутреннюю жизнь народа и отдельных личностей, их идеологию, их чувства, настроения, взгляды, вкусы. История литературы ограничивает свою область тем, что касается внутреннего развития народного самосознания со времени первых зародышей творчества до самых высших ступеней его, носящих следы художественности, искусства.

Французский историк литературы г. Лансон в известной книге «Метод в истории литературы» слишком суживает область литературы. Из огромной массы печатных текстов он выделяет исключительно те, которые в силу особенностей своей формы обладают способностью возбуждать воображение, чувствительность или эстетическое чувство читателя.

Для него литература составляется из произведений, признаком которых является художественный замысел или художественный эффект, т.–е. изящество формы, и действия которых на массу читателей, ищущих в них только развлечения или умственной пищи, могут быть раскрыты только путем эстетического анализа их формы: «Мы изучаем историю человеческого духа и рациональность цивилизации, — говорит Лансон, — специально в их литературных произведениях и мы стараемся разглядеть движение идей и жизни неизменно

через призму стиля»... (стр. 7). Осью истории литературы он считает только *образцовые* произведения. Если наши историки литературы (напр., Пыпин) являлись зачастую историками культуры и занимались исследованием истории общественной мысли, то Лансон суживает задачу историка литературы до эстетического анализа образцовых художественных произведений.

В историю литературы входят все те письменные и устные произведения, в которых выражается миросозерцание эпохи. Историку литературы приходится изучать не только развитие художественных форм и стилей, не только развитие идей, лежащих в основе художественных произведений, собственно поэтических, ему необходимо исследовать также идеи, и религиозные, и философские, и социальные, и эстетические, которые обусловили мироощущение и миросозерцание данной эпохи и отразились в произведениях слова.

Когда герой романа «Отцы и дети», Аркадий Кирсанов, советует своему отцу читать вместо Шиллера брошюру Бюхнера «Сила и материя», он действует в духе своей эпохи.

Поэзию Александра Блока и Андрея Белого нельзя оценить и уяснить себе без знакомства с идеями их учителя Владимира Соловьева. Вересаев, художник 90–х годов, указывает в своей автобиографии, что в своей литературной работе он примкнул к кружку марксистов. Связь художественного творчества этого писателя с марксистским мировоззрением несомненна. Это мировоззрение характеризует целую

эпоху, — эпоху Максима Горького, Г. Плеханова и других властителей чувств и дум. Но говоря о миросозерцании эпохи, историк литературы должен выяснить условия, влиявшие на зарождение и развитие данного миросозерцания на художественные формы, стиль, вкусы, художественные слова изучаемого периода. Таким образом, наука истории литературы является последовательным обозрением словесных и письменных памятников, в которых выражается в зависимости от определенных условий общественная и умственная жизнь как всего народа

данной страны в ее развитии, так и классов, составляющих данный народ. История литературы — это история не только национального, но и классового самосознания, отразившегося в произведениях художественного слова.

Долгое время исследователи имели дело с отдельными литературными произведениями и изучали их просто эмпирически, т.–е. в том виде, как они были даны непосредственному наблюдению. Впоследствии по мере выработки идеи постепенного, неуклонного развития литературы исследователи стали систематизировать данные этих непосредственных наблюдений и классифицировать их по векам, по нациям. Но от простого описания и классификации исследователи пошли далее к объяснению описанных и классифицированных явлений литературы, к определению единообразия сосуществования и последовательности, к изучению закономерности литературных явлений, к теоретическому построению. Со времени вступления в теоретический период развития науки о литературе представляются две главные отрасли исследований: история литературы и теория словесности или поэтика (см. Поэтика). Историю литературы ставят в параллель с конкретными науками о природе, а теорию — с абстрактными. Конкретная наука о литературе, история литературы воспроизводит процесс литературы, как он дан в истории. Она входит в область социологии или в группу общественных наук о явлениях и законах социальной жизни. История литературы есть часть истории цивилизации. Если критик *оценивает* литературные явления, то историк литературы их *исследует,* применяя методы, определяемые как материалами исследования, так и задачами, стоящими перед исследователем. Методы, при посредстве которых разрабатывается история литературы, можно разделить на две группы: субъективные и объективные.

К субъективным методам относятся методы: 1) эстетический, 2) публицистический, 3) психологический, 4) импрессионистский.

К объективным методам относятся методы: 1) филологический

326

и примыкающий к нему формальный, 2) исторический: а) историко–филологический и б) социологический (в частности марксистский). В чистом виде эти методы применяются редко, обычно встречаются они в смешанном виде.

В статье «Критика» дается характеристика методов эстетического, публицистического, психологического. Здесь мы остановимся на характеристике методов импрессионистского, социологического и формального. По мнению сторонников импрессионистского метода, литература есть «воплощение догадок и прозрений, вдохновенная пифия, она зовет не к преходящему и временному, а к вечному, будущему». Для них «сам писатель виновник своих произведений, а не его эпоха». Он,— осененный свыше, одержимый, причастный мирам иным. Роль исследования самовдохновенного писателя — подойти к художнику с оружием самовдохновенной критики, восприять собственной душой, рассмотреть писателя вне времени и пространства. «Нет направлений — есть писатели, нет общества — есть личности и в основе каждой та душевная субстанция, которая все объясняет»,— так говорит Ю. Айхенвальд в предисловии к 3–му изд. «Силуэтов русских писателей». Он изучает писателя не в преемственной связи, а «в отдельности и единственности». Для этого искреннего и добросовестного импрессиониста «вне субъективных впечатлений литература, как и вообще искусство, не существуют». Метод импрессионистов сводится к изучению писателя беспочвенного, «прежде всего и после всего через непосредственное переживание и сочувствие».

Историк литературы Лансон в своем «Методе в истории литературы» резко нападает на приемы «самовдохновенной» критики. Он не отрицает важности откровенного импрессионизма при оценке произведений критиком. Но историк литературы только начинает свое исследование личной пробой, а не кончает им. От субъективного впечатления он идет к объективному знанию, пользуясь другими объективными методами исследования.

Мы не узнаем индивидуальности художника, если поставим себе

327

целью изучать только индивидуальное вне всего того, что просочилось в душу художника. Не силуэты, не маски, а живые люди, члены среды

интересуют историка литературы, той литературы, которая является частью цивилизации. «Охотников до субъективной критики потому так много, что в ней — пишет Лансон — легче самому пародировать по поводу и взамен будто бы изучаемого произведения». При импрессионистском методе удается хорошо выразить лицо близкого, сродного таланта и искажается лицо чуждого писателя. Импрессионизм приводит к отрицанию возможности объективного изучения литературы. У нас в России к критикам–импрессионистам принадлежат Ю. Айхенвальд и И. Анненский.

Субъективному подходу противопоставляется *объективное исследование.* К объективным исследователям принадлежат представители социологического метода. Они подчеркивают огромное значение историзма при исследовании истории литературы в наше время. Было время, когда историк литературы подходил к образцовым литературным произведениям с готовой эстетической меркой, с готовым правилом господствующей поэтики, и подчинял художника определенному, раз установленному кодексу, тем предписаниям или рецептам, которым литература должна была следовать со времен Аристотеля, Буало и Лагарпа. У нас с такими нормами подходили к писателям Жуковский, Греч, Дружинин, Белинский в первый период, Галахов (отчасти).

Но уже во второй половине 40–х годов формуле должного и аптекарски–правильного была противопоставлена объективная формула исторически неизбежного. В статье о Державине В. Белинский говорит: «Задача истинной эстетики состоит не в том, чтобы решить, чем *должно быть* искусство, а в том, чтобы определить, *что такое* исскуство. Другими словами: эстетика не должна рассуждать об искусстве, как о чем–то предполагаемом, как о каком–то идеале, который может осуществиться только по ее теории, нет, она должна рассматривать искусство, как предмет, который существовал давно прежде и

существованию которого она сама обязана своим существованием». Сказанное об эстетике относилось и к истории литературы. Не художественное произведение выводилось из готового правила, а самые правила в каждую данную эпоху являлись выводом из художественных произведений. Таким образом, В. Белинский выдвинул исторический метод при исследовании литературы, но, изучая, что такое есть искусство и один из видов его — литература, исследователь должен был обнаружить самую тесную связь литературы с общественной жизнью и *объяснить* эту

последнюю с научной, т.–е. материалистической, точки зрения. В. Белинский и его последователи — Чернышевский, Добролюбов, Пыпин — должны были разрешить практическую задачу историка литературы, ответить на вопрос: почему в каждое данное время люди данного класса имеют сходное в существенных чертах миросозерцание, в известных пределах одинаково смотрят на общественные явления; они, уже научившиеся чувствовать исторически, должны были прийти к действительности и установить причинную зависимость сознания от бытия, они должны были художника поставить в связь с той социальной группой, к которой он принадлежит и интересы которой бессознательно помимо воли защищает. Индивидуальное они должны были связать с социальным. Даже историк литературы Лансон, при всем его эстетизме, признает, что как бы ни были велики и прекрасны индивидуальности, исследователь не может ограничиться ими: «Мы и не узнаем их, — пишет Лансон, — если поставим себе целью узнать только их. Самый оригинальный писатель все же в значительной мере — осадок предшествующих поколений и преемник современного движения. Он на три четверти составлен из элементов, которые ему лично присущи». Белинский, Добролюбов, Чернышевский, Пыпин пришли к историко–социологическому методу, но только Г. В. Плеханов во всеоружии марксизма довел работу их до конца и в своей «Истории общественной мысли» и в своих статьях по искусству, по литературе дал основы марксистского метода при изучении

литературы и применения его в ряде блестящих характеристик. Вслед за Плехановым этим методом отчасти стал пользоваться Овсянико–Куликовский. Этот же метод применяли Кельтуяла, Андреевич, А. Луначарский, В. Львов–Рогачевский (очерки по новейшей истории литературы), В. Ф. Переверзев, П. С. Коган, В. М. Фриче, В. П. Кранихфельд, Базаров, А. Богданов, Лебедев–Полянский, В. Полонский, Л. Каменев, Шулятиков, Воронский и др.

Основные положения историко–социологического марксистского метода, выдвинутые К. Марксом и его учениками, в применении к литературе сводятся к следующему.

В основе всякого социального строя лежит господствующий способ производства материальной жизни. Этот способ производства материальных благ обусловливает всю систему отношений производителей друг к другу и к окружающей их природе, формы их семьи, собственности, политических учреждений, морали, религиозных систем, науки, искусства.

Самый способ производства зависит от материальных средств производства, от развития тех производительных сил, которыми располагает в исторический момент данное общество. Экономика страны является тем фундаментом, над которым воздвигаются самые сложные идеологические надстройки.

Пользуясь марксистским методом, исследователь литературы является не просто материалистом, а экономическим материалистом. Но и то еще не все. Он изучает историю общества диалектически, рассматривает вещи в их взаимной связи, в сцеплении, в движении, возникновении и уничтожении. Нет неподвижного общества. В каждом обществе постепенно нарастают и обостряются социальные противоречия в связи с развитием производительных сил. Постепенно правовые и политические формы отстают от роста производительных сил, превращаются в оковы. В науке, искусстве новые классы, которым принадлежит будущее, выдвигают новые идеологии; интересы развития общества в целом они противопоставляют застою, выгодному для отжившего, но еще господствующего класса, ученые и художники

которого переживают эпоху упадка. На идеологическом фронте происходит решительная борьба идей, но за борьбой идей стоит борьба социальных интересов. При столкновении социальных интересов ученый, художник бессознательно стремится осознать кипящую вокруг борьбу, идейно обосновывать и защищать позицию близкого ему социального слоя. Точка зрения этого слоя отражается неизбежно на творчестве художника или ученого, как бы он ни был объективен, отражается, как невольный уклон, как бессознательная симпатия. Достоевский называет произведения Тургенева, даже Толстого, «помещичьей литературой». В. Г. Белинский, преклонявшийся перед Пушкиным, признавал, что при чтении романа «Евгений Онегин» в основе его все же вы видите «русского помещика». «Это значит, — поясняет он, — что принцип класса для него вечная истина».

Конечно, чем гениальнее художник, чем шире его задания, тем легче ему отрешиться от узко–экономических интересов социальной группы, настроенной реакционно, тем легче с высоких вершин науки, искусства, увидеть грядущий восход нового класса, защищающего интересы развития общества в целом.

Вульгарный художник, какой–нибудь Кукольник, Маркевич, Крестовский, Клюшников, грубо–тенденциозно извращает

действительность, чернит одних и обеляет других в угоду шкурным интересам — «ну, как не порадеть родному человечку». Большой художник, не вульгарный, а классический, перерастающий свою среду и свое время, живущий в ряде поколений, умеет подняться до высоких общечеловеческих ценностей. Но запах наследственных лип не вытравить никакому гениальному художнику из своих произведений. «Все, все грехи отцов носили мы в крови» — восклицает поэт П. Якубович, один из певцов–народовольцев.

Уже И. Тэн строил изучение искусства на широкой социологической основе и ставил художника в зависимость от исторической эпохи, расы, социальной среды.

Но и Тэн не дал анализа среды и, часто становился на просветительную

точку зрения, развитие искусства объяснял развитием идей. Плеханов и его последователи ход идей поставили в зависимости от хода вещей.

Применение марксистского метода в литературе русской еще слишком ново. Наряду с строго научными работами Переверзева. («Творчество Гоголя», «Творчество Достоевского»), блестящими исследованиями Плеханова, тонко понимавшего искусство, существуют работы Шулятикова, в которых слишком вульгарно и грубо применялся метод марксистский.

Попыткой применить этот метод явилась история русской литературы 19–го века в пяти томах под редакцией академика Овсянико–Куликовского.

В редакционном предисловии к этому капитальному изданию, не чуждому эклектизма, говорилось:

«Общественная и политическая жизнь с ее разнообразными течениями, с борьбой интересов, идей и страстей, составляющих ее историческое содержание, с ее движением и развитием образуют ту почву, на которой вырастает порядок явлений, известных под именем литературных. Нет возможности понять литературу данного времени, не ознакомившись предварительно с общественною и государственною жизнью страны и с лежащим в основании этой жизни социально–экономическим укладом. Но, с другой стороны, мы также не поймем литературы той или иной эпохи и не сумеем разобраться в противоречиях литературных явлений, если приступим к изучению их с предвзятой мыслью, что литература есть только зеркало жизни, пассивно отражающее явления этой последней, или только эхо, автоматично повторящие все звуки, все голоса, все крики и стоны жизни. В литературе воспроизводятся формы и краски жизни, слышатся ее голоса и проявляется борьба общественных сил, но все это не столько

отражается там, сколько *перерабатывается,* преломляясь в литературных направлениях и школах, в психологии художественного процесса, в умственном труде, вообще, в индивидуальности писателя, наконец, в той среде, которую назовем национальным укладом мысли

и творчества». Принципы этого предисловия были положены в основу коллективного труда.

Цельной, строго выдержанной методологически до сих пор нет истории русской литературы, и в настоящее время историки литературы — марксисты должны были бы пополнить этот пробел.

Марксистский метод до сих пор направлен был на изучение идеологии художника, часто забывалась формальная сторона произведения. Необходимо расширить работу и принять во внимание завоевания формальной школы. Представители формальной школы ошибочно совершенно оставили в стороне живую душу художника, превратив его в ремесленника. Критик–марксист Переверзев изучает идеологию художника, его классовую сущность через призму его стиля и формы. (См. Формальная школа).

БИБЛИОГРАФИЯ.

1.Сочинения *Н. С. Тихонравова,* т. I, «Задачи истории литературы и методы их изучения».

2.*Плотников.* «Методологическая Трилогия», т. I. 1921 г. Курск, отд. Гос. изд.

3.*Вл. Плотников.* Основные принципы научной теории литературы. Методологический этюд. Воронеж. 1888 г.

4.*П. В. Владимиров.* Введение в историю русской словесности, из лекций и исследований. Киев. 1896 г.

5.*Шляпкин.* Лекции по истории русской литературы. Ч. I. Петербург. 1910—11 г.

6.*Лансон.* Метод в истории литературы. Т–во Мир. Москва.

7.*Г Вельфлин.* Истолкование искусства. Дельфин. Москва. 1922 г.

8.*М. А. Рыбникова.* Работа словесника в школе. Гос. изд. Москва, 1922 г.

9.*Г. В. Плеханов.* История общественной мысли. Т. I. Изд. Мир.

10.*Г. В. Плеханов.* К истории развития монистического взгляда на историю. Гос. изд. Петр. 1920 г.

11.№ 5—6 журнала «Под знаменем марксизма», посв. Плеханову. Май, июнь 1922 г. Москва.

В. Львов–Рогачевский.

ИСТОРИЧЕСКАЯ ГРАММАТИКА. Грамматика, рассматривающая грамматические

333

факты к.–н. языка в их истории, т.–е. излагающая историю грамматических фактов этого яз. Т. к., под грамматикой обычно понимают не только учение о формах яз., но и учение о звуках, то и И. Г. может излагать и историю форм, и историю звуков яз.

ЛИТЕРАТУРА по И. Г. русского яз.: 1) *В. К. Поржезинский.* Краткое пособие к лекциям по И. Г. русского яз. М. 1920; 2) *Николай Дурново.* Очерк истории русского яз. II. Историческая морфология. Харьк. 1913; 3) Более элементарное изложение: *Е. Истрина.* Руководство по истории русского яз. Изд. 3–е. Петрогр. 1923.

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ — группа эпических песен, условно выделяемых учеными из круга *былин* (см. слово Былины). Это песни, отражающие б. ч. эпоху, более позднюю, чем былины: события ◎VI—XVII в.в. — и в более отчетливом, чем в былинах, сохранении исторических имен и событий. Особенно много исторических песен посвящено Иоанну Грозному, Ермаку и взятию Сибири; затем есть исторические песни о Смутном времени, из эпохи церковного раскола XVII века (песни о взятии Соловецкого монастыря), о Петре Великом. По объему своему исторические песни обычно меньше былин; пользуясь в общем былинной поэтикой, историческая песня, однако, более бедна традиционными художественными формулами и приемами: общими местами, ретардацией, повторениями, сравнениями (ср. статью Былины). С постепенной социальной дифференциацией обособляются и более специфические виды исторической песни. Роль казачества, сыгранная им в походах Ермака, событиях Смутного времени и др., выделила из круга исторических песен особую ветвь *песен казачьих,* в свою очередь перешедших в т. н. *песни разбойничьи,* ср., напр., песни о Стеньке Разине, Пугачеве. С эпохи Петра, с установлением и дальнейшим ростом солдатчины, выделяется и еще новый вид песни — песни *солдатской,* развивающейся в свой особый ритмический строй и поэтику. См. песни о смерти Петра I, о турецких походах Екатерининского времени, о французах 12–го года,

334

о событиях 14–го декабря 1825 года и о военных событиях второй половины XIX века.

БИБЛИОГРАФИЯ.

Тексты исторических песен изданы *В. Ф. Миллером:* Исторические песни русского народа XVI—XVII в.в. ПТГ. 1915 г. (Сборник Отд. Р. Яз. и Слов. Акад. Наук, т. 99), а также см. *М. Сперанский.* Былины, т. II. Изд. Сабашниковых. М. 1919 г. Исследования об исторических песнях: *П. Вейнберг.* Русские народные песни об Иване Васильевиче Грозном. Изд. 2–е. Птб. 1908 г. и *Н. Аристов.* Об историческом значении русских разбойничьих песен. Филол. записки. 1874 г. (Воронеж).

Юрий Соколов.

ИСТОРИЧЕСКИЙ РОМАН — роман, действие которого развертывается на фоне исторических событий. Зачатки исторического романа можно усмотреть уже в Александрийскую эпоху не только в исторических именах, которыми наделяет своих героев, в стиле своего романа *Хайрей* и *Коллироя* подражающий Фукидиду, Харитон Афродисийский, но, в особенности, в романах об Александре Великом и о Троянском походе, написанных в первые века нашей эры и получивших в средние века в многочисленных версиях и переделках огромное распространение по всей Европе. Однако, встречающий нас здесь налет якобы–историзма является едва ли не только удобным приемом с целью заставить читателей с наибольшим доверием отнестись к той неудержимой фантастике, которая переполняла все эти произведения. Если в Александрийском и средневековом романе систорической окраской история является служанкой мифологии, то визобилующем историческими мотивами французском романе XVII в. (Д'Юрфе *Астрея,* романы Гомбервилля, Кальпренеда, который, порицая антиисторизм своих предшественников, свои произведения даже называл «историями», m–m® Скюдери), наоборот сталкиваемся со своего рода историческим наивным реализмом, не дававшим его авторам возможности, изображая далекое прошлое, минувшие века, отвлечься от окружающей их современности.

Пастушеская идиллия Астреи развертывается на кровоточащем фоне Галлии V в., Гомбервилль и, в особенности, Кальпренед, заимствуют свои сюжеты из Плутарха, Тацита, Светония и др. (так, в романе Кальпренеда «Cleopatre, la belle Egyptienne» рассказывается по Плутарху история отношений дочери Юлия Цезаря, Клеопатры, Помпея и Марка Антония; сюжет другого романа «Faramoud» взят из истории франков и т. п.). Однако,

у варварских народов начала нашей эры оказываются парки, ничуть не уступающие знаменитому Версалю с фонтанами, мраморными статуями, геометричностью аллей и куртин, а все эти парфяне, македонцы, египтяне и остготы мыслят и чувствуют так, как мыслил и чувствовал любой образованный француз середины XVII в. Что касается m–me Скюдери (особенность некоторых ее романов — выбор более близких исторических эпох, так в романе «Mathilde» перед нами проходят в качестве действующих лиц Петрарка, Лаура, Боккаччио), она сознательно придавала своим произведениям историческую видимость, с целью маскировать ею портретность изображений некоторых своих современников. Эта зияющая пропасть между исторической действительностью и бравшимися изображать ее романами, дававшими «ткань происшествий известных, но переиначенных, именем знаменитых, но которых часто совершенно узнать нельзя», была ощутима уже и в момент их первого появления. Так, в известном памфлете Буало «Les héros de Roman», герои романов, наделенные звонкими историческими именами, явившись в тартар, немало удивляют подземных богов своими странными речами и несообразными поступками: знаменитый полководец Кир разучился командовать, но зато расплакался от нахлынувших воспоминаний о своей неверной «возлюбленной», кровожадные царицы древности пишут мадригалы своим врагам и вздыхают о царстве нежности и т. д. В результате подземные боги с позором изгоняют из своих пределов этих псевдо–героев, эти «фальшивые тени», «пошлые копии, списанные с первого встречного современника». Но только с

развитием исторической науки, раскрывшей всю несхожесть отдаленных исторических эпох и между собой, и с данной современностью и вместе с тем показавшей внутреннее культурное единство всех сторон жизни, их образующих и выражающихся столько же в идеях и чувствованиях, сколько в одежде и языке, мог возникнуть подлинный исторический роман, как мы его понимаем в настоящее время — художественная реставрация той или иной исторической действительности. Восставая против рационалистических абстракций классицизма XVIII в., требуя в противовес им точной и согласной с действительностью разработки времени (**couleur historique**) и места (**couleur locale**), в рамках которых располагается действие данного художественного произведения, романтики указали и метод такой реставрации. Таким образом, к началу ◎I◎ в. все условия

создания нового исторического жанра романа были налицо. Честь выпуска в светпервого исторического романа принадлежит Шатобриану, «Мученики» которого (пятитомный роман из эпохи Диоклетиана) появились в 1807 году.

В поисках местного колорита Шатобриан изъездил места действия своего произведения — Афины, Рим, Иерусалим, — условие, сделавшееся обязательным для всех последующих авторов исторических романов. Однако, отцом исторического романа, сообщившим могучий импульс в этом направлении всему европейскому художественному творчеству, должно считать Вальтер–Скотта (1771—1831), этого, по словам Пушкина, «шотландского чародея», «который увлек за собой целую толпу «подражателей», действие которого «ощутительно во всех отраслях ему современной словесности». Исторические романы Вальтер–Скотта, сюжеты которых он заимствовал из родной ему шотландской («Веверлей», «Ламермурская невеста», «Пертская красавица», «Иванхоэ», «Роб–Рой» и др.), английской «Айвенго» и др. и общеевропейской («Квентин Дорвард», «Карл Смелый», и др.) истории, в пределах от завоевания Англии норманнами до XVIII в., начали выходить в свет один за другим после 1814 г. Блестящая

эрудиция, мастерское изображение средневекового быта, архаичность языка, художественное правдоподобие его героев при всей героизации их в стиле народно–эпического творчества, — ставят его романы на недосягаемую высоту не только в сравнении с английскими предшественниками, писателями XVIII в. (Вальполь с его знаменитым романом «Замок Отранто» 1764 г., Радклифф, С. Ли и др.), которые первыми начали погружать свои произведения в потемки средневековья, в таинственную тень готических замков и церквей, но и делают их до сих пор одним из лучших образцов исторического романа вообще. Большим или меньшим влиянием Вальтер–Скотта окрашены решительно все исторические романы, появившиеся в европейских литературах за первую половину ◎I◎ в., не исключая и таких значительных произведений, как «Сен–Марс», А. де–Виньи, по признанию автора написанный в модном роде, с целью обратить внимание на его до тех пор незамечавшиеся стихи, и, действительно доставивший ему громкую известность; «Хроника царствования Карла IX» (1829 г.) Мериме и даже романы В. Гюго («Ган Исландец», «Маска смеха» и «Собор Парижской богоматери», 1831 г.). Написанию всех этих произведений предшествовала самая тщательная

научная подготовка: А–де–Виньи изучил для своего романа около трехсот исторических исследований и рукописей, знаменитый роман Гюго «Собор Парижской богоматери» блещет исключительной эрудицией в области топографии средневекового Парижа. Однако, говорить об их исторической правде можно только условно. А–де–Виньи в предисловии к «Сен–Марсу» — «размышления об истинности в искусстве», — набрасывая поэтику исторического романа, прямо указывает, что пути историка и художника резко иные. Для первого единственно ценным является сомнительная истинность добываемых им мертвых исторических фактов; второй творческой своей интуицией, в основу которой кладется та или иная легенда, создает некое новое бытие, при всей своей идеальности, ничуть не

уступающее реальной правде данной исторической действительности. «Собор Парижской богоматери» написан в блестящих импрессионистских тонах, с изумительным, окрашенным влиянием Шатобриана, проникновением в жизнь предметов (критика давно указывала, что главным и единственным героем романа является тот величественный готический собор, на зловеще–торжествснном фоне которого развертываются все его пестрые происшествия); что же касается его человеческих образов, то они автору явно не удались и говорить об их художественно–исторической правде не приходится. В Италии творчество Вальтер–Скотта нашло себе наиболее блестящее отражение в романе Манцони «Обрученные» (promessi sposi; первая редакция в 1825—27 г.г.). В отличие от романов Вальтер–Скотта с их аристократической тенденцией, сказывающейся и в романе А. де–Виньи, Манцони кладет начало народному историческому роману, рассказывая историю любви двух простых крестьян, насильственно отторгаемых друг от друга и после ряда всяческих испытаний, которыми была так чревата изображаемая историческая эпоха (период испанского засилья, знаменитой Миланской чумы), благополучно соединяющихся в конце романа. В свою очередь под влиянием Манцони написаны исторические романы Гверацци («Осада Флоренции», «Беатриче Ченчи»), Массимо д'Адзелио и др. В Германии влияние Вальтер–Скотта породило романы Вилибальда Алексиса (Геринга), этого «Скотта Бранденбурга», произведения которого («Штаны рыцаря Бредова» и др.) отличаются смелым юмором, замечательный роман Шеффеля — «Эккегард» (из жизни Швабии ◎ в.), в котором твердая научно–историческая почва только способствует силе и свободе творческого полета. Этого отнюдь нельзя

сказать о развитии немецкого исторического романа вообще, пошедшего как раз теми путями, против которых восставал А. де–Виньи. Большинство немецких авторов, по большей части ученые — египтолог Эберс (1837—98 г.г. романы «Дочь Фараона», «Император» и др.), историки Дан («Борьба за Рим», 1876,

339

«Крестоносец» 1885), Гаусрат («Антиной») и др., — смотрят на роман, как на средство для популяризации своего научного знания, отягощая его бесконечным историко–археологическим балластом. Зато в дальнейшем развитии французского исторического романа история, как раз наоборот, является всего лишь наиболее удобной почвой для безудержного расцвета романа приключений. Образцы последнего дает, по занимательности своей не имеющее равного в мировой литературе, творчество А. Дюма–отца (1802—1870), в многотомной серии своих, по большей части, свободно переливающихся друг в друга романов с чисто–галльским весельем и блеском пробегающего сквозь всю французскую историю до великой революции включительно. Совершенно новый образец художественно–исторического творчества — знаменитое произведение Флобера «Саламбо» (1862), представляющее героическую попытку воскресить почти неведомую нам Карфагенскую культуру. Роман выполнен ни разу не дрогнувшей рукой художника–парнасца и дышет подлинным «пафосом расстояния», переливая холодными огнями чуждой нам, но великолепной и трагической, потому что обреченной на гибель, красоты. Роман Флобера не оставил после себя никакой литературной традиции. Наоборот, Вальтер–Скоттовская струя забила в 80–е годы с новой силой в творчестве польского романиста Г. Сенкевича (романы из польской истории: «Огнем и мечом», «Потоп», «Пан Володыевский», «Меченосцы» и др., и из истории первых веков христианства — знаменитое **«Quo v dis»**). Тщательное изучение эпохи (в его романах почти нет фактических ошибок) соединяется в Сенкевиче с первоклассным художественным талантом, делающим чтение его романов почти столь же увлекательным, как чтение произведений А. Дюма–отца. Из других авторов исторических романов на Западе следует отметить англичанина Бульвера–Литтона (1803—1873 «Последние дни Помпеи» и др.), поляка Крашевского (1812—1887), шведа Рюдберга. В России с первой оригинальной попыткой исторического «повествования» сталкиваемся в основанной,

340

по уверению автора, на исторической истине повести Карамзина «Наталья, боярская дочь» (1792). Однако, трудность овладения исторической эпохой в ней не только не разрешена, но и осознана автором, как неразрешимая. «Читатель догадается», — пишет он в коротком предисловии к повести, — «что старинные любовники говорили не совсем так, как здесь говорят они, но тогдашнего языка мы не могли бы теперь и понимать». В результате этого осознания действующие лица повести и говорят, и чувствуют на современном Карамзину литературном жаргоне сентиментализма. Влияние Вальтер–Скотта, показавшего, как можно заставить своих героев говорить на языке, свойственном их эпохе, так, чтобы он был понятен и современным читателям, сказалось, прежде всего, в Пушкине. Об его «Арапе Петра Великого», начатом в 1827 г., Белинский писал: «Эти семь глав неоконченного романа, из которых одна упредила все исторические романы г.г. Загоскина и Лажечникова, неизмеримо выше и лучше всякого исторического русского романа порознь взятого и всех их вместе взятых». Однако, в сознании современников гораздо больше, чем «Арап Петра Великого» и даже «Капитанская дочка» (1836) отразились создавшие славу этого жанра исторические романы Загоскина («Юрий Милославский» 1829, «Аскольдова могила» 1833, «Брынский лес» 1845 и мн. др.) и Лажечникова («Последний новик» 1831—33, «Ледяной дом» 1835, «Басурман» 1838 и др.). «Война и мир» Льва Толстого (1860), эта «Русская Илиада», где в гигантскую паутину истории затканы все борения и страсти человеческого сердца, все искания и печали человеческого духа, где

рядом с исключительно меткими портретами великих участников событий 12–го года, дана широкая картина быта, — а вся эта воздушная постройка носится по темным волнам оригинального философско–исторического мировоззрения автора, — дает единственный в своем роде образец мирового исторического романа, в то же время не умещаясь целиком в рамках только этого жанра.

Между «Капитанской дочкой» и «Войной и миром» должна быть названа историческая повесть Гоголя «Тарас Бульба», условная романтика которой и прямо противоположная романам Сенкевича идеализация казачества не отнимают ее выдающихся художественных достоинств. Наоборот, излюбленный юношеством роман А. Толстого «Князь Серебряный» 1861 (из эпохи И. Грозного) мало оригинален, следуя с одной стороны композиционной манере западного романа, с другой — продолжая традиции романов Загоскина и Лажечникова. Из других

русских авторов исторических романов, не считая Писемского с его «Масонами» (1880) должно назвать гр. Салиаса–де–Турнемир («Пугачевцы» 1874, в которых сказывается сильное влияние «Войны и мира»), Данилевского («Мирович» и мн. др.), Вс. Соловьева («Волхвы» 1889, «Великий Розенкрейцер» 1890 и др.), Мордовцева («Великий раскол», «Двенадцатый год» и мн. др.); из новейших — Мережковского (историческая трилогия «Христос и Антихрист», роман «Александр I») и В. Брюсова («Алтарь победы» и замечательный «Огненный ангел»).

См.: *Сиповский.* «Из истории русского романа», *Боборыкин* — «Европейский роман»; *Головин* — «Русский роман и русское общество».

Д. Благой.

342

К

КАЗАЧЬИ ПЕСНИ. см. Исторические песни.

КАКОФОНИЯ — неприятное для слуха сочетание слов в поэзии (или звуков в музыке).

КАЛАМБУР — (от имени Калемберга, комического персонажа немецких рассказов) — игра слов, основанная на смысловом сходстве и звучальном различии их. Понимаемый в широком смысле, как игра вообще внешними сопоставлениями и внешними несоответствиями (например, между тоном рассказчика и предметом рассказа), каламбур может явиться особым литературным приемом. Так, например, с исключительным мастерством использован каламбур Гоголем в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Мы имеем здесь и каламбур в обычном смысле этого слова — игру словом «свинья» в разговоре Ив. Ив. и Ив. Ник. и Ив. Ив. с городничим, — и игру внешними несоответствиями (напр., торжественное описание ассамблеи у городничего или патетическое описание лужи), и, наконец, каламбурный круг, т.–е. возвращение к отправной точке (подобно известному «У попа была собака...»), как, напр., в характеристике Ив. Ив. и Ив. Ник., где мы в результате сопоставления обоих героев возвращаемся к тому же восклицанию «прекрасные люди», с которого начата была характеристика Ив. Ив. Тот же каламбурный круг лежит вообще в основе сюжета, ибо действие (вражда Ив. Ив. и Ив. Ник.) начинается с оскорбления словом «гусак» и получает новый размах, когда оно готово уже остановиться, от того же слова. Несомненно, что использование каламбура, как

приема, в данной повести Гоголя определялось основной ее темой: «Скучно на этом свете, господа!», ибо «дурная бесконечность» каламбурного круга как раз и создает ощущение пустоты и бессодержательности. Та же «дурная бесконечность» есть, например, и в подборе Гоголем имен присутствовавших на ассамблее у городничего: Тарас Тарасович, Евал Акинфович, Евтихии Евтихиевич, Иван Иванович, Савва Гаврилович, Елевферий Елевфериевич и т. д. Здесь нарочито подчеркнуто звучальное сходство имен вообще (своеобразная звукопись при подборе имен героев часто наблюдается у Гоголя, который настраивает таким путем на определенный эмоциональный лад) и имен с отчествами в частности. Мертвящее однообразие в сочетании последних создает впечатление, что в Миргороде только и жили из поколения в поколение Тарасы, Евтихии, Иваны и т. п., т.–е. проявляется та же общая каламбурная кругообразность повести.

Я. Зунделович.

КАНОН — см. Твердые формы.

КАНТАТА — см. Народная литература.

КАНЦОНА. Основываясь на том, что Дант назвал первою канцоною первую часть написанного терцинами «Ада» («Ад» песня ◎◎, ст. 1—3), нельзя давать особой веры популярным учебникам, требующим от строф канцоны определенного **minimum'a** и **maximum'a** стихов (напр., 11—16), а также количества строф (3—7) и соблюдения еще некоторых условий метрики и рифмования. То же и о господствовавшем одно время взгляде на канцону, как на любовную песню. Безусловное о канцоне:

стихотворное произведение, преимущественно лирическое, первая строфа которого пишется любым метром, с соблюдением или без соблюдения одинакового числа стоп, число рифм и порядок рифмования произвольны; возможны случаи нерифмованных стихов среди рифмованных, вообще построение строфы на принципах наибольшей свободы. Остальные строфы (количество их не ограничено) строятся по точной схеме первой строфы. Последняя строфа, называемая прощальною, короче основных и имеет в схеме своей элементы тождества со схемою основных; простейший случай: имея основную десятистишную строфу, берем для прощальной схему конца основной строфы, начиная, напр., с 4–го, 5–го или шестого стиха. Главнейшее достоинство концоны — введение в каждую новую канцону

новой строфы, не встречавшейся ранее ни в этой форме, ни вообще. Традиция поэзии трубадуров.

И. Р.

КАПИТОЛО, capitolo — старо–итальянский термин, ныне в других языках мало употребительный, означает поэму, написанную терцинами. Каждая глава Божественной комедии Данта будет капитоло, т. к., имея заключительный стих, должна быть рассматриваема с точки зрения строфичности, как завершенное целое.

И. Р.

КАРИКАТУРА. Термин, применяющийся главным образом к определенной области изобразительных искусств, но в известном смысле может быть введен и как литературное понятие. Сущность литературной карикатуры заключается в преувеличенно утрированном подчеркивании тех или иных интимных сторон характера или душевных особенностей, обычно таких, которые принадлежат к числу наиболее уязвимых. Таким методом литературной карикатуры особенно пользовался Достоевский в романе «Бесы», изобразив в стиле карикатуры Грановского (Степан Трофимович Верховенский) и Тургенева (Кармазинов). Пародируя в вещице, прочитанной Кармазиновым, Тургеневские «Довольно» и «Призраки», Достоевский метил в самое интимное

в творчестве Тургенева — в его литературную манеру и стиль. Таким же способом подчеркнуты и некоторые его внешние особенности (см. сцену за завтраком). Как и в живописи, литературная карикатура, — и в этом ее отличие от сатиры, — стремится к индивидуальности, к изображению живой или хорошо знакомой личности. Общий тип, построенный по принципам карикатуры, не производит на нас такого острого впечатления; иначе говоря, карикатура не должна быть отвлеченной и ее следует всегда связывать именно с этими определенными частными особенностями.

К. Локс.

КАССИДА — термин арабской стихологии. Стихотворение, на всем протяжении имеющее одну рифму. Сходство с персидской газеллой при трактовке начальной ее строфы, как трехстишия (см. Газелла).

И. Р.

КАТАЛЕКТИКА (греч.) — в науке о русском стихе понятие для определения окончания стиха (строки). Каталектическим называется стих, в

котором последняя стопа урезана на один или более слогов после арсиса (см. Арсис) (Каталектика в узком смысле).

Акаталектическим называется стих, в котором последняя стопа представлена полностью (акаталектика). Гиперкаталектическим называется стих, в котором к полной последней стопе прибавлено любое количество неударных слогов (гиперкаталектика). Таким образом, ямб (см.), анапест (см.) и пеон (см.) четвертый не могут быть каталектическими. Примеры каталектики:

1. Каталектика хорея: (трохей):
"Неви | димк | ю лу | на".
2. Каталектика ямба (не может быть).
3. Каталектика дактиля:
"Гнев, о бо | гиня, вос | пой Ахи | леса, Пе | леева | сына".
4. Каталектика амфибрахия:
"Как ныне | сбирает | ся вещий Олег".

346

5. Каталектика анапеста (не может быть).

Примеры акаталектики:

1. Ак. хорея:
"Мчатся | тучи | вьются | тучи" |.
2. Ак. ямба:
"На берегу пустынных волн".
3. Ак. дактиля:
"Тучки небесные, вечные странники".
4. Ак амфибрахия:
"Отмстить неразумным хозарам"
5. Ак. анапеста:
"Знаменитый Смольгольмский барон".

Примеры гиперкаталектики:

1. Гип. хорея:
"Мы спокойны, нежелающие". (на два слога).
2. Гип. ямба:
"Мой дядя самых честных правил" (на 1 сл.).
3. Гип. амфибрахия: «Прощайте, забытые комнаты!»
4. Гип. анапеста: «В этот сад в эту свежую».

П. Рукавишников.

КАТАХРЕЗА или *катахрезис* (греч. Κατάχρησις, злоупотребление) — стилистический термин, обозначающий такое сочетание слов, в котором их *прямой* смысл образует логическую несогласованность. Поэтому говорить о

катахрезе можно лишь в тех случаях, когда в слове, употребляемом в переносном смысле, еще *ощущается* его прямой смысл. Так, выражения обыденной речи: «красные чернила», «подошва горы» не воспринимаются как катахреза, хотя черное не может быть красным, а гору нельзя подшить; но известная загадка про смородину: «Она красная? Нет, она черная. Почему ж она желтая? Потому что зеленая» – основана на эффекте катахрезы. Неосознанная говорящим, но ощутимая слушателями, катахреза является несомненным дефектом в речи. Также и в литературном стиле такого рода катахреза может вызвать непредусмотренное

автором комическое впечатление, как, напр., у Толстого в «Войне и Мире»: «С другой стороны сидел, *облокотивши* на руку свою широкую с смелыми чертами и блестящими глазами *голову,* граф Остерман—Толстой». О закономерных случаях применения катахрезы в поэтической речи см. в статье *Метафора.*

М. П.

КАТРЕН — строфа, станс, имеющие четыре строки, связанные общими рифмами и имеющие завершенный смысл. В настоящее время главным образом употребляется для обозначения первых двух частей сонета (см.). Рифмование в сонете: ваав, ваав; авва, авва; вава, вава; и английский тип — ваав, авав.

И. Р.

КАЧЕСТВЕННЫЕ ПРИЛАГАТЕЛЬНЫЕ. Прилагательные, произведенные от основ, обозначающих качество или признак предмета; К. П. противополагаются *относительным* П., произведенным от основ, обозначающих предмет, и указывающим на отношение предмета, определяемого таким прилагательным, к другому предмету, обозначенному основой прилагательного. Грамматически К. П. отличаются от относительных тем, что имеют по б. ч. краткую или предикативную форму (болен) и образуют сравнительную степень (больнее); кроме того, от К. П. образуются наречия на *–о* (больно).

КВАНТИТАТИВНОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ — см. Метрика.

КИНО–ЛИТЕРАТУРА. Термин этот в применении к произведениям слова выдвинут лишь литературным сегодня. Примененный же к произведениям кинематографического искусства, он лежит за пределами литературы, ибо в нем отсутствует необходимый для этого признак — слово. Литературный интерес может быть направлен лишь на сценарий

кинематографической фильмы, отчасти на ее надписи: при всем служебном, подсобном значении своем, здесь сохраняется и некоторая доля значения самостоятельного, — особенно это касается сюжетной композиции.

348

Роль сценария в кинематографическом искусстве имеет большую аналогию с ролью сценария в **commedia dell' arte** (см. это слово).

Однако, находясь за пределами искусства слова, кино–фильма оказывает несомненное воздействие на литературу наших дней. Рабски следуя, с первых шагов своего развития, наличному литературному материалу, кинематограф постепенно все больше и больше удаляется от узкой иллюстраторской задачи и наряду с переделками готового материала стал давать совершенно самостоятельные фильмы, сохраняя лишь в области сюжета наиболее крепкую связь с литературой. Последнее десятилетие выработало особый кинематографический стиль фабульной компановки, особую манеру изобразительности, и сейчас наблюдается обратное воздействие — кинематографа на литературу. Воздействие это нашло благоприятную почву в общем динамическом характере современного искусства (см. слово динамизм).

Несомненное усвоение кинематографического стиля в творчестве американского писателя О. Генри: и в разработке сюжета, и в обычной манере показывать людей и события извне, заставляя читателя угадывать их внутренний смысл и, наконец, в языке, нередко отображающем стиль кинематографических надписей. Явное следование кинематографическому стилю — в его романе «Короли и капуста», где одна из глав так и носит название «Кинематограф».

Один из значительных поэтов современной Франции, принадлежащий к «научной школе», создатель унанизма (см.), Жюль Ромен дает талантливый образец кино–рассказа в своей книге «Доногоо Тонка или Чудеса науки» 1919 г. (перев. в изд. Гос. Изд., 1922). Рассказ написан с соблюдением всех приемов сценария, и роль фильмы поручена здесь воображению читателя. Это подтверждается самой внешностью книги: некоторые части текста заключены в рамку. Они вполне соответствуют надписям на экране. Подобно таким надписям, в них или объяснение последующей картины, или установка внутренней связи между отдельными частями. Примеры первого

349

рода надписей: «Авантюристы в пути», «Ламандец подготовляет экспедицию». Пример второго рода: «Наступает такой момент, когда для тысяч людей на свете Доногоо Тонка становится сильнее, чем их привычки».

Второй характерной особенностью этого кино–рассказа служит то, что он написан исключительно в настоящем времени. Для произведения в 8—9 печатных листов это явление необычное: так писались лишь небольшие рассказы–сценки, миниатюры и стихотворения в прозе. Связь с кино–фильмой здесь вполне очевидна: это чишь проявление усвоенной общей манеры — не рассказывать о событии, а показывать его в действии. Таким образом рассказ современен событию.

Третьей характерной особенностью служит синтаксис: речь, призванная отмечать каждое движенье действующих лиц, не опережая, не отставая от него, — естественно отрывиста и лаконична, — в ней нет объяснительных придаточных предложений, нет пространных определений и громоздких эпитетов. Рассказ Ж. Ромена по своему кинематографическому стилю не стоит особняком: Иван Голль дал образец кино–литературы в своей поэме «Чаплиниада» (см. Динамизм); Луи Деллюк, объединяющий в себе автора фильм и автора рассказов, дает высокие образцы кино–литературы (напр., в книге «В джунглях кинематографа», особенно рассказ «Собака Вудро Вильсона». (Перевод этого рассказа напечатан в 3–й книге журнала «Современый Запад», Петерб., 1923 г.).

Валентина Дынник.

Кино–сценарий. Во время представления т. н. «сценариус», находящийся в кулисах, следит, по особому листу, за выходами: на листе отмечены лишь имена персонажей и концы фраз, предшествующие их появлению; всякое выключение и включение хотя бы одного действующего лица в игру у рампы обозначено на листе словом «сцена»; связываясь друг с другом, в хронологическом следовании пьесы, они и выростают в сценарий.

Такое, казалось бы узкое, определение термина, имеет, однако

(при введении лишь малозначащих поправок) достаточный охват для практики кино. Кино–сценарий, сценарий фильмы, в отличие от сценария книги, не отвлечен искусственно от текста, а естественно с ним разобщен: слова в кино–пьесе как бы перечеркнуты, и сценарий пьесы ищет сам быть ею сполна, — при чем, если на фильме, то там, то тут, у шва, сращивающего два «явления», еще и удерживаются какие–то начала и концы фраз («надписи»), то эти — последние, постепенно, с ростом кино–композиции,

заравниваемые следы старой литературной традиции, театрального навыка к *рассказу,* от которого искусство чистого *показа* стремится эмансипироваться. Буквы, год от году, выводятся на фильмах, замещаясь образом, говорящим сам за себя: «надписи» все реже и реже нарушают выразительность *немоты* кино–сценария.

Впрочем, этим все же не снимается с экрана его роковая «страничность»: как ни вытравлять на экране буквы, он всегда сохраняет сходство с белым квадратом книжной страницы; в самых образах экрана, заместивших буквы, есть, все–же, что–то от букв: они также плоски, цвета поблекших книжных шрифтов и самая скорость скольжения глаза по строке, схватывающая по 12—18 знаков в секунду, точно соответствует скорости продергивания изображений фильмы сквозь «перфоратор», дающий глазу 12—18 снимков в секунду.

Технически–сложное дело съемки заставляет членить сценарий на два типа: а) *авторский* (схема) и *режиссерский* (разработка). Авторская схема дает лишь последовательный бег фабулы, *очищенный от всего чуждого зрительному образу.* Поскольку приходится делать вытяжку из готового книжного произведения, рассчитанного на читателя, а не на зрителя, *показ* отцеживается из *рассказа,* с возможным сохранением архитектонических пропорций книги; лишь крайняя необходимость понуждает иногда цитировать отрывки текста, необходимые для логического сращения образа с образом. Режиссерский сценарий разворачивает авторскую схему, включая ее в монтаж, *метраж* и mise en scene.

351

Режиссер, придвигая схему автора к аппарату, естественно является посредником между человеком и машиной: писатель, обычно несвободный от чисто–литературных навыков, чувствуя себя оторванным от книги, теряет уверенность в темоведении, машина же предъявляет к его теме, попадающей в защелк мембраны, ряд чрезвычайно точных, обусловливающих и предрешающих распорядок и проведение сцен, требований, которые выдвигают машину в виде почти *соавтора* и соперницы фантазии человека. Так, любой образ, наворачиваясь на фильму, невольно подчиняется инерции ее *скольжения:* чисто–механический разбег колеса аппарата, всякая резкая остановка которого грозит разрывом фильмы, — таков, что даже обездвиженные на секунду–другую изображения, вроде пресловутых «надписей», приходится, в сущности, подделывать при помощи скрытого скольжения *ряда тожественных* снимков. Так как тожество их, естественно, лишь приблизительно, то

отсюда та беспокойная, мнимая неподвижность фонов экрана: массивы зданий, поверхность стен, шрифты букв, провалы перспектив всегда слегка вибрируют и будто хотят оторваться и заскользить вместе с непрерывно–шуршащей лентой. Лента, как движущийся троттуар, толкает образ ступивший вперед и вперед: оттого герои экрана либо *скитальцы* (драма), либо *бродяги* (детектив), а то просто фланеры и «гранильщики мостовой» (комедия). Всякий новый отрезок пленки, подаваемый аппаратом навстречу свету, «хочет» *нового* снимка: вследствие этого повторы «отпадают»; образы гонят друг друга; шаг частится в бег; ускоряемое *следование* образа вслед образу, ища себе тематического оправдания, превращается в *преследование;* быстрота встреч густит их в *столкновения* и т. д.

Игра, взятая аппаратом с *горизонтальной* сценической *площадки,* переносится или на *вертикальную* плоскость экрана, способную раздвигать даль поперечника изображений за пределы натуральной величины: трехмерность, бывшая по сю сторону фотографического объектива *подлинностью,* по ту его сторону, внутри аппарата, превращается

в *иллюзию.* Режиссер, учитывая это заранее, должен быть осторожен: профили лиц и фигур, будучи площе ◎n face'ов, легче совпадают с плоской поверхностью несущего их экрана и потому выгоднее для показа; стремительное движение на «зрителя» помимо впечатления неестественного разбухания попадающих в первый план образов, нарушает иллюзию экрана, стремясь как бы бросить образ за плоскость — на зрителя.

Серые графитные тона кино–мирка, являющиеся следствием *нечувствительности пленки к колориту,* значительно укорачивают тематику кино и, главное, возможности его актера, понижая его из *лицедея* в *натурщика.* Кино–актер, не вправе, подобно актеру обычного театра, *сделать себе лицо:* эффект грима создается почти исключительно *раскраской,* но стекло аппарата слепо к цветам, — и актер лишается возможности *снять с себя свое лицо.* Сейчас в Америке выпускаются даже особые *портретные каталоги* кино–натурщиков, по которым режиссер и «собирает пьесу». Игра, которой закрыт выход в смену личин, обращается внутрь на природное лицо актера, который и разыгрывает «свою наружность, как экранную роль. Возникают такие мастера как Макс Линдер, Чарли Чаплин, Мацист, которые играют *в себя самих,* приискивая сюжеты и ситуации, систематически исчерпывающие все динамические возможности, скрытые в их лицах и фигурах. Так, короткие ножки Шарло толкают сюжет к

пародированной *теме преследования;* атлетическая мускулатура и огромный рост Мациста заставляют громоздить, в наростающей прогрессии трудности, новые и новые чисто–физические препятствия, в преодолении которых постепенно раскрывается игра мышц кино–натурщика. Лицедей, имеющий огромный выбор личин, не боится их уничтожения в трагическом плане—«смерть», в комическом — «брак», являются обычными концовками роли и развязкой сценария. Но кино–натурщик, имея в своем распоряжении только *одно лицо,* естественно бережет его, как образ: заканчивая фильму, нельзя доиграть себя до конца. Поэтому Мацист, постоянно играющий со

смертью, не дает себе права «умереть»; ухаживания Чарли никогда, не приводят к счастливому *концу* и серо–белые профили «героев экрана», соскальзывая с пленки на пленку, движутся (цитирую заключительную надпись на ленте 23 г.: «Влюбленный Мацист») «дальше, к новым приключениям».

Современная американская техника, предпочитающая *натурщика*— актеру, съемку с натуры монтажным съемкам, естественный солнечный свет — рефлектору и магнию, логически приводит к сценированию жизни зверей, которых никак не заподозришь в «ненатуральности» (см. картины «Дочь Африки», «В дебрях Африки» и т. д.). Чуть сплющенные, цвета своих собственных теней люди, вынутые из камеры кино–аппарата, несмотря на все усилия придать им доподлинность и «натуральность», — всегда резко отличимы от нас: бесцветность делает их несколько старше своих лет; все они — глухи: шумов, слов, крика у экрана нет; прислушивающийся с немого экрана человек — непонятен; предчувствие — обслуживаемое на сцене, обычно, словом—отсутствует: поэтому, люди на экране, пока не увидят — человека ли, вещь ли, ничего не знают о их бытии. У нас влюбленные ищут встреч в темноте; нам нравится иногда «посумерничать», неподвижно сидя в кресле: у них же неподвижность невозможна, а так как пленка, показывающая их, *светочувствительна,* — то *все* должно проходить на *свету.* Наша явь ярка спектром и четка контурами — сон же мутен и шаток, у них — явь призрачна, сны же относительно ясны и неотличимы от яви. Техника съемки позволяет, простыми защелками мембраны, так спутывать т. н. «видения» с нормальным видением скользящих по экрану существ, что экранный «натурализм» часто оборачивается самой фантастической романтикой.

«Трюковые сюжеты» постепенно овладевающие экраном, тоже как и все в кино–мирке, вынуты из аппарата: то простое обстоятельство, что ленту можно разрезать на куски, выключая любые из них и сшивая их как угодно, дает «оператору» известную власть *над временем:* он может его и *плющить,* и

растягивать: снимая, напр., через значительные промежутки времени медленно изменяющийся предмет (прием «научного кино»), съемщик, пустив затем ряд снимков с обычной кинематографической скоростью может сделать невидимый процесс (например, роста цветка) видимым и даже стремительным. Лабораторная практика съемки на незадерживаемой перфоратором ленте при перемежающихся вспышках затухающей электрической дуги, дает уже и сейчас 150—200 снимков в секунду: но так как глазу для связного видения достаточно 12—15 изображений в секунду, то, вращая закрепленное фильмой с десятикратно–уменьшенной скоростью, можно как бы растянуть длительность секунды до 10 и более секунд. Помещая аппарат сверху либо снизу фотографируемого легко как бы опрокидывать или *накренять на бок* пространство, иллюзорно, конечно, так как глаз движения аппарата при демонстрировании пленки отнесет к пространству. Все эти, с одной стороны, ограничивающие, с другой — расширяющие старый театр, особенности кино–театра, ставят никем еще теоретически не разработанную проблему о новом специально кинематографическом сюжете, а, следовательно, и о его сце–нировании.

С. Кржижановский.

КЛАССИКИ, КЛАССИЧЕСКИЙ — не вполне определенный термин, применяемый в словоупотреблении к очень разнообразным понятиям. Возникновение термина в иностранных языках относят к делению граждан в древнем Риме по законам, приписываемым Сервию Туллию, на несколько классов соответственно их имущественной самостоятельности; при чем *классиками* по преимуществу назывались лица, принадлежавшие к первому и самому богатому классу (лица последнего и беднейшего класса назывались *пролетариями).* Именование это впоследствии было обобщено и классиком именовалось лицо, обладающее тем или иным особым преимуществом или превосходством: **testis classicus** значило достоверный, особо надежный свидетель, **scriptor classicus** классический писатель — стало обозначать еще в древности лучших писателей римской литературы ее золотого века и затем это наименование было перенесено на всю древнюю римскую и греческую литературу, как обозначение литературы, лежащей в

самой основе настоящего серьезного классического, т.–е. отличного литературного образования. Поэтому же термин классический применяется к системе среднего образования, в центре которой лежит изучение римской и греческой древней литературы. Он также значит в применении к писателю просто отличный, образцовый писатель, что связывается также с представлением, что такие писатели должны быть изучаемы в классах, в школе. Так, мы говорили о классической литературе, классической филологии и т. п., разумея литературу, филологию и т. п. Греции и Рима. Второе значение привело к тому, что в каждой национальной литературе отличают своих национальных классиков.

Классическими писателями специально римского мира называют писателей времени императора Августа; в древней Греции это именование дается писателям времени Перикла. У других национальностей временами классических писателей называют — в Италии 15–ый век, период Лоренцо Медичи; у испанцев и англичан 16–ый век (Сервантес и Шекспир, как вершины) ; во Франции — XVII–ый век или время Людовика XIV, у немцев — XVIII век, особенно так называемый веймарский период Гете и Шиллера. Эти представления о классиках национальностей древнего мира и новой Европы и нашего времени в определенном словоупотреблении очень долго сливались с представлением, что классические писатели это те, которые так или иначе в своем творчестве выражают эстетические художественные начала и принципы, выведенные как обязательные для всех времен и народов из изучения античной греко–римской литературы. Из этого изучения постепенно возникла некогда, главным образом, у итальянцев, потом особенно у французов стройная и сложная система «классических» эстетических понятий, литературный «классицизм».

В русской критической литературе с 30–х гг. XIX века эта система именовалась лже–классицизмом, так как предполагалось, что принципы французского классицизма представляют собой только жалкое искажение подлинного классицизма древних греков и римлян. Одним из основных камней классицизма XVI—XVIII вв. стала теория трех единств в драме — времени, места и действия, далее — точные определения формы комедии и трагедии, в которых должны действовать: в первой — люди низкого сословия, во второй — принцы и важные господа; в первой легкий народный язык, вторая — возвышенна. Эти представления не без борьбы утвердились при явном давлении вкусов придворной среды, аристократизм

которой наполнил собой теоретически выработанную схоластическую форму и лирики, и драмы. Кроме вкусов знати имело значение для торжества классицизма и прямое давление власти, в лице Ришелье. Он признал классическую теорию законом современной литературы и почти насильственно проводил ее оффициально через французскую академию. Она тогда стала литературным судилищем, отстаивавшим против личных стремлений авторов, как было, напр., с «Сидом» Корнеля, соблюдение трех единств и т. д. Решающими авторитетами были тогда признаны Аристотель, представляющий «авторитет разума и науки», и «божественный Ришелье, покровитель литературы». Теоретики этой школы враждебны как личным вдохновению и свободе поэта, который должен следовать строго предписанным формам и выбору предметов вдохновения, так и народному элементу, представляющему нечто грубое и низменное, недостойное воспроизведения. Выработка классической теории была закончена в половине XVII века и авторитетнейшим кодексом ее явилось на многие годы **"L'art poetique"** Буало (1674), сочинение, установившее строгие правила для всех видов поэтического искусства, с которым считались как современники, так и потомство. Покорным учеником Буало был Расин, строгие трагедии которого представляют смешение трагедии античного

мира с психологическими формами представлений и чувств, отвечающих придворным нравам XVII века. Чинному и размеренному церемониалу французского двора соответствует та рассудительность, которую устанавливает классическая теория, изгоняющая «безумие» личного вдохновения и порыва и на все налагающая иго разума и благопристойности. Но уже Мольер подверг сомнениям и осмеяниям строгую классическую теорию, упадок которой начинается одновременно с ее наивысшим расцветом, чтобы уступить место в искусстве слова буржуазной действительности, реализму, выставленному Дидро, романтизму и т. д. В России зародившаяся литература XVIII в. в лице Ломоносова, Сумарокова, Хераскова и проч. всецело приняла готовую классическую теорию, и развитие и упадок литературы параллельны движению вкусов на Западе.

Установившееся к настоящему времени употребление в русском языке слова классический — в применении, к литературе чаще всего устанавливает просто в общем смысле первенство, превосходство писателя над общим уровнем: в качестве «классических» писателей Франции в разговорном литературном языке не диво услышать названными и Корнеля

с Расином с оговоркой «классики XVII века», и Гюго и Золя (классики XIX века). «Русскими классиками» мы называем теперь поэтов, как Жуковский, Пушкин, Лермонтов и т. д., романистов — Тургенева, Достоевского, Толстого и пр., из них названные поэты имеют лишь более или менее отдаленное отношение к классической теории искусства, а романисты и тем более не связаны с «классицизмом». В этом новом словоупотреблении наблюдается, конечно, большая неустойчивость в связи с тем, как меняются литературные настроения: например, Тютчев в настоящее время все чаще относится к первостепенным классикам русской литературы с того сравнительно позднего времени, как он признан критикой и поэтическим потомством зачинателем влиятельной школы символизма. Ради более строгого разграничения понятий может быть уместно было бы условиться определять такие «классические»

периоды русской литературы: 1) классики XVIII века, тесно связанные со специально «классической» строгой теорией, 2) классики сентиментальной и романтической школы конца XVII и XIX вв. (период Карамзина, Жуковского), 3) классики реалистической, лирической школы (Пушкин, Лермонтов, Фет и Тютчев), 4) классики реалистического романа от сороковых годов и до Льва Толстого и Чехова. Вообще же критика и вернейший критик — время – устанавливает, за кем из писателей недавнего и нашего времени останется то же название «классического писателя» данных хронологических дат или художественного рода.

Далее слово *классический* употребляется, как противоположение слову *романтический,* в смысле литературной школы, писателя или человека, строго держащихся каких–либо определенных правил творчества и жизни, в отличие от неимеющих такой ясной нормы; человек уравновешенный в противоположность бурно–порывистому; темперамент классика и романтика, «холодный и чувствительный» (Карамзин), Наконец, слово классический или классичный широко употребляется в смыслах: вообще могущий служить образцом, примером, выдающийся («Шторм был классическим по всей форме», Гончаров) или («классические выражения» о ругательствах Гоголь).

В. Чешихин–Ветринский

КЛИМАКС — см. Градация.

КОДА — удлинение. В твердых формах — прибавление сверх узаконенных каноном стихов, главным образом одного, возможно и более, и менее. См. «Сонет».

КОЛОН или кола (греч.) представляет собою объединение стоп в известную систему, которая оканчивается большой (рифменной) паузой, что можно назвать также стихом, либо стихотворной строкой. В ударном стихосложении основное ударение есть ударение стопы, следующее по силе — диподическое, т.–е. главное ударение двух объединенных стоп, и, наконец, — сильнейшее колоническое или строчное ударение — превалирующее ударение в стихе. Обычно у

нас в четырехстопном стихе оно попадает на вторую стопу или, что то же, на первую диподию (см.) В пятистопном стихе оно также падает по большей части на вторую стопу, в шестистопном — на третью. См. Метрика.

С. П. Б.

КОЛИЧЕСТВО ЗВУКА. Относительная долгота или краткость звука. См. Долгий звук.

КОЛЯДКИ, см. Обрядовые песни.

КОМЕДИЯ. Комедия изображает драматическую борьбу, возбуждающую смех, вызывая в нас отрицательное отношение к стремлениям, страстям действующих лиц или к приемам их борьбы. Анализ комедии связан с анализом природы смеха. По Бергсону («Смех» — наиболее выдающееся сочинение на эту тему), смешно всякое человеческое проявление, которое вследствие косности своей противоречит общественным требованиям. Смешна в живом человеке косность машины, автоматизм; ибо жизнь требует «напряженности» и «эластичности». Другой признак смешного: «Изображаемый порок не должен сильно задевать наших чувств, ибо смех несовместим с душевным волнением». Бергсон указывает на следующие моменты комедийного «автоматизма», вызывающего смех: 1) смешит «обращение с людьми, как с марионетками»; 2) смешит механизация жизни, сказывающаяся в повторных сценических положениях; 3) смешон автоматизм действующих лиц, слепо следующих за своей идеей. Однако, Бергсон упускает из виду, что всякое драматическое произведение, как комедия, так и трагедия, формируется единым, цельным стремлением главного действующего лица (или лица, ведущего интригу) — и что это стремление в своей непрерывной активности приобретает

характер автоматизма. Признаки, указанные Бергсоном, мы находим и в трагедии. Не только Фигаро обращается с людьми, как с марионетками, но и Яго; однако, это обращение не смешит, а ужасает. Не только в «Жорже Дантене» повторяется сценическое положение — одураченный Жорж Дантен, — но и в «Макбете»; здесь повторяются убийства Макбета. Не только Дон–Кихот слепо

следует за своей идеей, но и стойкий принц Кальдерона — и автоматизм стойкого принца не смешон, но трогателен. Говоря языком Бергсона — «напряженность», лишенная «эластичности», гибкости — может быть трагична; сильная страсть — не «эластична». Определяя признаки комедии, следует отметить, что восприятие смешного изменчиво; то, что одного волнует, другого может смешить. Затем: есть весьма много пьес, где драматические (трагические) сцены и реплики чередуются с комедийными. Таковы, напр., «Горе от ума», «Последняя жертва» Островского и т. д. Эти соображения не должны, однако, мешать установлению признаков комедии — комедийного стиля. Этот стиль не определяется теми целями, к которым направлены сталкивающиеся, борющиеся стремления действующих лиц: скупость может быть изображена в комедийном и трагедийном плане («Скупой» Мольера и «Скупой рыцарь» Пушкина). Дон–Кихот смешон, несмотря на всю возвышенность своих стремлений. Драматическая борьба смешит, когда она не вызывает сострадания. Иначе говоря, персонажи комедии не должны страдать столь сильно, чтоб нас это задевало. Бергсон справедливо указывает на несовместимость смеха с душевным волнением. Комедийная борьба не должна быть жестокой, в комедии чистого стиля не должно быть ужасающих сценических положений. Пытки в «Турандот» Гоцци написаны шуточным приемом; это откровенная жалость. Есть особый род драматических произведений, где ужасающие положения даны комедийным приемом, например, «Смерть Тарелкина» Сухово–Кобылина; но это не комедии чистого стиля, — обычно такие произведения называют «гротескными». Как только герой комедии начинает страдать, комедия переходит в драму. Поскольку наша способность к состраданию связана с нашими симпатиями и антипатиями, можно установить следующее относительное правило: чем отвратительнее герой комедии, тем больше он может страдать, не вызывая в нас жалости, не выходя из комедийного плана. Герои сатиры, напр., «Смерти Пазухина» Щедрина смешат нас в самых тяжелых положениях. Самый

361

характер героев комедии к страданию не предрасположен. Комедийный герой отличается либо крайней изворотливостью, быстрой находчивостью, спасающей его в самых двусмысленных положениях — как, напр., Фигаро — либо животной тупостью, избавляющей его от чрезмерно–острого сознания своего положения. К этой категории комедийных персонажей относятся все герои бытовой сатиры. Герои трагедии при всем автоматизме своей страсти, страдают сильно; автоматизм комедийного героя, лишенный богатой эмоциональной вибрации — автоматизм сугубый (Бергсон относительно прав). Другой признак комедии: комедийная борьба ведется средствами неловкими, нелепыми или унизительными — или одновременно нелепыми и унизительными. Комедийную борьбу характеризуют: ошибочная оценка положения, неумелое распознавание лиц и фактов, приводящее к невероятным и длительным заблуждениям (напр., Хлестакова принимают за ревизора), беспомощное хотя бы и упорное сопротивление (напр., Подколесин); хитрости неумелые, недостигающие цели — при том лишенные всякой щепетильности, средства мелкого обмана, лести, подкупа (напр., тактика чиновников в «Ревизоре» или судьи Адама в «Разбитом кувшине» Клейста); борьба жалкая, нелепая, унизительная, шутовская (притом нежестокая) — таков чистый тип комедийной борьбы. Поскольку от трагедийной борьбы комедия отличается отрицательными признаками (нежестокая, неловкая, нелепая) — комедия является пародией трагедии. Аристофан пародировал Эврипида. Отдельная комедийная реплика по задание своему так же ударна, целестремительна, как и всякая драматическая реплика, но она может звучать совершенно бессмысленно, беспомощно. Комедийная реплика может быть патетична — но красноречие ее неестественно–напыщенное, совершенно нелепое, убедительное только для убогого партнера. Комедийная патетика является пародией патетики трагедийной. Комедийные герои, так же, как и герои трагедии, ссылаются в виде оправдания своим поступкам на законы общественной морали, государства и религии. Это речи в

362

связи с низкими поступками придают особую пикантность комедийной борьбе. Особый тип комедийной реплики — реплика не смешная, но смешащая, ироническая, высмеивающая. Сильный эффект производит смешащая реплика, когда ее дает лицо смешное.

Сила Шекспира в изображении Фальстафа именно в сочетании: смешной шутник. Комедия не волнует глубоко, однако, мы не мыслим жизни без, смерти и страдания; поэтому, по тонкому замечанию Бергсона, комедия производит впечатление нереальное. Тем, более она нуждается в убедительной бытовой окраске, в частности, в хорошо разработанной характерности языка. Комедийная фантастика также отличается, если так можно выразиться, богатой бытовой разработкой: здесь выступают конкретные детали легенды, так сказать, быт мифологических существ (напр., сцены Калибана в «Буре» Шекспира). Однако, комедийные персонажи — не типы, подобные типам бытовой драмы. Поскольку комедию чистого стиля характеризует борьба сплошь неумелая и унизительная, ее персонажи не типы, а карикатуры, и чем они карикатурнее, тем ярче комедия. Задание комедии, ее социальное назначение — осмеяние порока и пошлости — предостережение общества. Автор подлинной комедии проявляет большую духовную свободу: нужна исключительная смелость и самообладание, чтобы изобразить полнейшее разложение общества. В сознании комедийных героев — тупых и низких — высшие ценности отсутствуют; но в пародически–искаженном пафосе героев комедии проявляется патетика автора. Когда Тартюф пародирует Платона, мы вспоминаем Платона, и мы видим, что автор помнит Платона. Не даром древние греки говорили, что комедия есть «отражение бога в дурных людях». Смех враждебен слезам; теория «смеха сквозь слезы» возникла отчасти на основании произведений, где перемежаются моменты драматические с моментами смешными («Записки сумасшедшего» Гоголя), отчасти, как самооправдание комедийных авторов, пытающихся оправдать внешнюю несерьезность своего искусства. Однако, нужна исключительная

сила творчества для того, чтобы изобразить поругание своего идеала, развал своего отечества — и сохранить самообладание своей насмешливой фантазии. И в результате, когда перед нами развертывается злая сатира на то, что мы любим, на нашу родину, — мы испытываем грусть, уныние — и духовное очищение, не меньшее, нежели в результате созерцания трагической борьбы. Следует ещё добавить, что развязка комедийной борьбы, в виду ее нежестокого характера — не существенна. Комедийная победа пошлости, низости, тупости — поскольку мы победителей осмеяли, — нас мало трогает. Поражение Чацкого или Несчастливцева не вызывает в нас горечи; смех сам по себе является для нас удовлетворением. Поэтому в комедии допустима и случайная развязка — хотя бы путем

вмешательства полиции. Но там, где поражение грозит кому–нибудь настоящим страданием (напр., Фигаро и его возлюбленной), такой финал, конечно, недопустим. Насколько в комедии развязка сама по себе несущественна, явствует из того, что есть комедии, где ее заранее можно предвидеть. Таковы бесчисленные комедии, где влюбленным мешают соединиться браком их жестокие и смешные родственники; здесь брачная развязка предопределена. Нас увлекает в комедии процесс осмеяния; впрочем, интерес повышается, если развязку трудно предвидеть.

Различают: 1) сатиру, комедию высокого стиля, направленную против пороков, опаснейших для общества, 2) бытовую комедию, высмеивающую характерные недостатки определенного общества, 3) комедию положений, развлекающую забавными сценическими положениями, лишенную серьезного общественного значения.

О фарсе и водевиле см. отдельно «фарс» и «водевиль».

В. Волькенштейн.

История Комедии. Комедия разнилась из обрядового культа, имевшего серьезный и торжественный характер. Греческое слово χῶμος; одного корня со словом χῶμη — деревня. Поэтому надо полагать, что эти веселые песни — комедии — появились в деревне. И действительно, у греческих писателей есть указания

на то, что в деревнях возникли зачатки этого вида произведений, называвшиеся мимами (μῖμος подражание). Этимологическое значение этого слова указывает уже и на тот источник, откуда получалось содержание для мимов. Если трагедия заимствовала свое содержание из сказаний о Дионисе, богах и героях, т.–е. из мира фантастики, то мим это содержание брал из бытовой жизни. Мимы распевались во время празднеств, приуроченных к известному времени года и связанных с посевом, жатвой, сбором винограда и т. п.

Все эти бытовые песни были импровизациями шутливо–сатирического содержания, с характером злобы дня. Такие же дихарические песни, т.–е. с двумя певцами, известны были у римлян под именем ателлан и фесценник. Содержание этих песен было изменчивое, но, несмотря на эту изменчивость, они облеклись в определенную форму и составляли нечто целое, которое иногда входило в состав греческой тетралогии, состоящей из трех трагедий об одном герое («Орестейя» Эсхила состояла из трагедий «Агамемнон», «Хоэфоры», «Эвмениды») и четвертой сатирической пьесы.

Более или менее определенную форму комедия принимает сначала в Мегаре, где Сузарион (VI в. до Р. Х.) давал представления в аттических селах. В V в. до Р. Х., по словам Аристотеля пользовался известностью комик Хионид, от которого сохранились только названия некоторых пьес. Аристофан является т. о. продолжателем этого вида творчества. Аристофан хотя в своих комедиях и осмеивает Эврипида, своего современника, но свои комедии строит по тому же плану, который был развит Эврипидом в его трагедиях, и даже внешнее построение комедий ничем не отличается от трагедии. Комедии Аристофана в большинстве случаев носят политический характер. Ко времени Аристофана господство аристократии прекратилось: все важнейшие общественные и политические дела решались не ареопагом, а народным собранием, демократией. Аристофан (V в. до Р. Х.), принадлежащий по своим воззрениям к аристократии, осмеивает демократию во многих комедиях («Всадники», «Ахарняне»

и др.); как представитель аристократии, Аристофан в своих комедиях нападает на религиозный скептицизм, развившийся благодаря деятельности Сократа («Облака») и подорвавший веру в богов. Быт у Аристофана переплетен с фантастикой («Осы», «Лягушки», «Облака»). В IV в. до Р. Х. выдвигается у греков Менандр. Произведения его до нас не дошли. О характере их мы можем знать только благодаря отрывкам, сохранившимся у других писателей, и комедиям римского поэта Плавта, заимствовавшего у Менандра свои сюжеты. Менандр пользовался настолько большой известностью, что Иоанн Златоуст (IV в.) держал его комедии у себя под подушкой. Интрига его комедий так же, как и у Аристофана, простая; чаще всего она основывается на признании родственника, считавшегося погибшим, но благодаря различным случайностям спасшегося. Но за то характеры Менандра глубже, благодаря тому, что он сюжеты берет не из общественной и политической жизни, а из жизни семьи. Действующими лицами являются родители, сыновья, рабы, кокотки, хвастливые солдаты и т. д. Обличительный элемент в его комедиях чувствуется слабо, и поэтому с идейной стороны комедии его мало интересны. О Плавте мы уже сказали, так как его комедии подражают комедиям Менандра. В дополнение к этому прибавим, что у Плавта любовная интрига в его комедиях играет важное значение. В комедиях Плавта и Терренция отсутствует хор; у Аристофана он имел более важное значение, чем в трагедии Эврипида и его предшественников. Хор в своих парабазисах, т.–е. отступлениях от развития действия, обращался к

зрителям для толкования и уяснения им смысла диалогов действующих лиц. В «ложноклассической» комедии вместо хора выступают резонеры, идеальные личности, каковыми очень часто выступают слуги, напр, в комедиях Мольера, у нас — имп. Екатерина II («О, Время»). Следующим писателем после Плавта был Теренций. Он точно так же, как и Плавт, подражает Менандру и другому греческому писателю Аполлодору. Комедии Теренция предназначались не для массы, а для избранного

аристократического общества, поэтому у него нет той непристойности и грубости, которую в изобилии находим у Плавта. Комедии Теренция отличаются нравоучительным характером. Если у Плавта отцы одурачиваются своими сыновьями, то у Теренция они являются руководителями семейной жизни. Обольщенные девушки у Теренция в противоположность Плавту выходят замуж за своих обольстителей. В ложноклассической комедии нравоучительный элемент (порок наказывается, добродетель торжествует) идет от Теренция. Кроме того, комедии этого комика отличаются большей тщательностью в обрисовке действующих лиц, чем у Плавта и Менандра, а также изяществом слога. О комическом в средневековых мистериях см. Трагедия, а также «Мистерии».

В эпоху Возрождения в Италии выработался особый вид комедии «**Commedia dell'arte**» (см.).

Ив. Лысков.

COMMEDIA DELL'ARTE all'improvviso — комедия, разыгрываемая профессиональными итальянскими актерами не по писаному тексту, а по сценарию (итал. **Scenario** или **rsoggetto**) который намечает только вехи содержания сюжета, предоставляя самому актеру облекать роль в те слова, какие ему подскажет его сценический опыт, такт, находчивость, вдохновение или образование. Этот род игры расцвел в Италии около середины XVI в. О происхождении c. d. arte много спорили, но вопрос остается невыясненным. Одна теория связывает ее с fabulae Atellanae римлян и видит в некоторых статуэтках, откопанных в Геркулануме и в помпейских фресках, предков итальянских масок; другие выводят C. d. arte из народных фарсов средневековья, от скоморохов (saltimbancki); третьи, наконец, из средневековых мистерий. Строго разграничить импровизированную комедию от литературной (sostenuta erudita) трудно: оба жанра находились в несомненном взаимодействии и отличались,

главным образом, исполнением; написанная комедия превращалась иногда в сценарий и обратно, по сценарию

367

писалась литературная комедия; между персонажами той и другой есть явное сходство. Но в импровизованной они еще более, чем в писаной, застыли в определенных, зафиксированных типах. Таковы жадный, влюбленный и неизменно одурачиваемый Панталоне; доктор Грациано, иногда юрист, иногда медик, ученый, педант, измышляющий невероятные этимологии слов (вроде **pedante** от pede **ante**, т. к. учитель заставляет учеников итти вперед); капитан, герой на словах и трус на деле, уверенный в своей неотразимости для любой женщины; кроме того, два типа слуг (zanni): один — умный и хитрый, мастер на всякую интригу (Педролино, Бригелла, Скапино), другой — придурковатый Арлекин или еще более глупый Медзетин, представители непроизвольного комизма. Несколько обособленно от всех этих комических фигур стоят любовники (innamorati). Первые играли в масках и говорили на диалектах: так, Панталоне на венецианском, доктор на болонском с примесью макаронической латыни, капитан (Скарамучча, Фракасса, Спавенто) на неаполитанском, Арлекин на бергамском и т. д.; любовники не носили масок и говорили на чистом тосканском языке. Каждый из актеров избирал себе какую–нибудь одну роль и оставался ей верен нередко всю жизнь; благодаря этому он сживался со своей ролью и достигал в ней совершенства, накладывая на нее отпечаток своей личности. Это мешало маскам окончательно застыть в неподвижности. Так, Бьянколелли, современник Мольера, сделал из глупого Арлекина своеобразную фигуру хитреца, который при удаче становится заносчивым, при неудаче хнычет и готов на предательство. Хорошие актеры имели большой запас собственных или заимствованных тирад (monotti), которые они держали в памяти, чтобы в подходящий момент использовать ту или другую, смотря по обстоятельствам и вдохновению. Любовники имели наготове monotti мольбы, ревности, упреков, восторгов и т. д.; многое они почерпали у Петрарки. Роли zanni требовали акробатической ловкости, прыжков, кувырканья и т. п.:

368

Scaramuccia Fjurelli еще на 83 году умел давать пощечину ногой. Эти кунстштюки или другие вставные номера и шутки назывались lazzi и резко отличали комедию импровизованную от литературной. В каждой труппе бывало около 10—12 актеров и соответственно в каждом сценарии столько

же ролей: Панталоне с дочерью и сыном, слугой Педролино и грубоватой служанкой Коломбиной, кроме того, доктор Грациано с сыном и дочерью или женой (хотя матери редки в комедии масок) и глупым Арлекином, наконец, храбрый капитан со слугой. Различное сочетание этих почти неизменных элементов создает разнообразие сюжетов. Интрига обыкновенно сводится к тому, что родители из жадности или соперничества мешают молодым людям любить по своему выбору, но первый Zannt на стороне молодежи и, держа в руках все нити интриги, устраняет препятствия к браку. Чаще это фарс, притом довольно непристойный, где вещи называются своими именами, но иногда и трагедия или пастораль. Форма почти без исключений трехактная. Сцена в C. d. arte, как и в литературной итальянской и древне–римской комедии, изображает площадь а выходящими на нее двумя или тремя домами действующих лиц, и на этой удивительной площади без прохожих происходят все разговоры, свидания, сообщаются все секреты, заключаются и нарушаются браки; здесь отцы находят своих давно потерянных при кораблекрушении детей, здесь всесильный случай развязывает все узлы, мгновенно делает возможным минуту назад невозможное и увенчивает браком все злоключения двух любящих сердец. В комедии масок нечего искать богатой психологии страстей, в ее условном мире правдивому отражению жизни нет места. Достоинство ее в движении. Действие развивается легко и быстро, без длиннот, при помощи обычных условных приемов подслушивания, переодевания, неузнавания друг друга в темноте и т. п. Именно это перенял у итальянцев Мольер. Пора наивысшего расцвета комедии масок приходится на первую половину XVII в., когда подвизалась труппа, т. наз. Gelos

с Andreini во главе, труппа Fedeli и знаменитые актеры Локателли, Барбьери, Фьюрелли и др. Некоторые из них составляли сценарии или concetti (**Fr. Scala, Teatro delle favole representative Venetia 1611. — Andreini. Le bravure del Capilano Spavento. Ven. 1607.** — важнейшие источники).

С середины века заметны следы упадка: с одной стороны прыжки и lazzi занимают все больше места, самые lazzi застывают в сложившийся трафарет, с другой стороны, усиливаются элементы пения и танцев и усложняются задачи машиниста. Составлять себе понятие о Commedia dell'arte по сценариям XVIII в. неправильно. Гольдони нанес ей смертельный удар своими бытовыми, реалистически написанными

комедиями характеров. Заступничество за маски Гоцци и его фантастические Fiabe могли задержать, но не предотвратить смерть обреченного на умирание драматического жанра: время убило комедию, которая не хотела итти с ним в ногу. Впрочем, старые маски и сейчас еще радуют невзыскательный вкус публики народных итальянских театров.

Еще в XVI в. итал. актеры познакомили с своим театром Англию, Францию, Испанию, но влияние его сказалось только во Франции, где в XVII в. итал. труппы сменяли одна другую и оставались подолгу. Влияние их на Мольера несомненно, недаром предание называет его учеником Фьюрелли–Скарамучча.

С конца XVII в. итал. комедия масок в Париже начинает в свою очередь подчиняться влиянию франц. комедии. В Россию итальянцы приезжали и при Анне Иоанновне, и при Елизавете Петровне, между прочим, в 1742 г. известный по автобиографии Гоцци Сакко. Заметного следа в нашем театре комедия масок не оставила. См.: **S c h e r i l l o, La c. d. arte in Italia. 1884. — B a r t o 1 i. Scenari inediti. 1880. — Smith. The C. d. arte. A study in Italian popular Comedy. 1912. — S a n e s i. La Commedia. vol. II. (Storia dei generi letter ital.). — Moland. Moliere et la comedie italienne. Миклашевский. Театр итал. комедиантов. Сиб. 1917. (с библиографией).**

Проф. В. К. Мюллер.

370

КОМИЧЕСКАЯ ОПЕРА — музыкально–литературный театр, процветавший на Западе и в России в XVIII веке. По своему содержанию опера делилась на два рода: «важная» и «забавная», в первом «важном» роде различалась опера *героическая* и *чудесная;* в героической опере, подобно трагедии, сюжеты заимствовались из древней истории и рыцарских романов; в чудесной опере действовали духи, боги. В забавной или комической опере предоставлялось место обыденному, будничному. По словам Мерзлякова, теоретика изящной словесности первой трети 19–го века, «обыкновенное содержание комической оперы бывает двоякого рода. Оно состоит или в описании нравов городских и деревенских жителей, чтобы представить достойное подражания или смеха в первых, а невинное и привлекательное — во вторых; или в интриге, составленной из многих комических случаев, которая в сем роде оперы должна иметь больше простоты, нежели в комедии». Подтачивая канон «высокого штиля», не считаясь с условностями классической пиитики, комическая опера имеет значительный историко–литературный интерес: в XVIII века в русской

литературе этот жанр внес много реалистичного, «народного», в верхний ярус. Наиболее выдаются по живости интриги, обилию местных этнографических деталей, по свежести бытовых картинок следующие оперы: «Мельник, колдун, обманщик и сват» Аблесимова (1779), «Сбитенщик» Княжнина (1789), «Гостиный двор» Матинского, «Несчастье от кареты» Княжнина (1779). Из композиторов, писавших музыку к комическим операм, известны Фомин, Пашкевич, Матинский. В 19 веке этот термин сменился мелодрамой.

Н. Б.

КОМПОЗЦИЯ. Под композицией произведения в широком смысле этого слова следует понимать совокупность приемов, использованных автором для «устроения» своего произведения, приемов, создающих общий рисунок этого последнего, распорядок отдельных его частей, переходов между ними и т. п. Сущность композиционных приемов сводится таким образом к созданию некоторого сложного

единства, сложного целого и значение их определяется той ролью, которую они играют на фоне этого целого в соподчинении его частей. Являясь, следовательно, одним из важнейших моментов воплощения поэтического замысла, композиция данного произведения определяется данным замыслом, но от прочих из этих моментов она отличается непосредственностью связи своей с общей духовной настроенностью поэта. Действительно, если, например, метафоры (см. это слово) поэта вскрывают тот целостный образ, в котором предстоит ему мир, если ритм (см. это слово) выявляет «естественную напевность» души поэта, то именно характер расположения метафор определяет их значимость в воссоздании образа целого, а композиционные особенности ритмических единиц — самое их звучание (см. “Enjambement” и «Строфа»). Ярким доказательством отмеченного факта непосредственной определяемости известных композиционных приемов общей духовной настроенностью поэта могут, например, явиться частые лирические отступления у Гоголя, в чем несомненно отражаются его проповеднически–учительская устремленность или композиционные ходы Виктора Гюго, как они отмечены Эмилем Фагэ. Так, одним из излюбленнейших ходов Гюго является постепенное развитие настроения, или, говоря музыкальными терминами, как бы постепенный переход от пианиссимо к пиано и т. д. Как вполне правильно подчеркивает Фагэ, такой ход сам по себе говорит за то, что гений Гюго — гений «витийственный», и подобное заключение действительно оправдывается

общим представлением о Гюго (чисто ораторская в смысле эмоциональности действенность данного хода ярко проявляется, когда Гюго опускает какой–нибудь член градации и с одной ступени резко переходит на другую). Интересен также с рассматриваемой стороны и другой отмечаемый Фаге прием композиции Гюго — развивать свою мысль путем, имеющим широкое распространение в обыденной жизни, а именно нагромождать повторения вместо доказательств. Такая повторность, приводящая к обилию «общих мест»

и сама являющаяся одной из форм последних, несомненно указывает, как и отмечает Фагэ, на ограниченность у Гюго «идей», а вместе с тем снова подтверждает «витийственность» (уклон воздействия на волю читателя) его гения. Уже из приведенных примеров, показывающих определяемость композиционных приемов в целом общей духовной настроенностью поэта, одновременно следует, что те или иные специальные задания требуют тех или иных приемов. Из основных видов композиции, наравне с названным ораторским, можно назвать композицию повествовательную, описательную, изъяснительную (см., напр., **"A guide to the englisch language"** под редакцией **H. C. O. Neill**, **London, 1915**) Конечно, отдельные приемы в каждом из этих видов определяются как целостным «я» поэта, так и специфичностью отдельного замысла (см., «Строфа» — о построении пушкинского «Я помню чудное мгновенье»), но можно наметить и некоторые общие линии, характерные для каждого из композиционных видов. Так, повествование может развиваться в одном каком–нибудь направлении и события следовать в натуральном хронологическом порядке или же, наоборот, временная последовательность может быть в рассказе не соблюдена, а события развиваться в разных направлениях, располагаясь по степени наростания действия. Встречается также (у Гоголя), например, композиционный прием повествования, состоящий в ответвлении от общего повествовательного потока отдельных ручейков, друг с другом не сливающихся, но вливающихся в общий поток через определенные промежутки времени. Из характерных приемов композиций описательного вида можно, например, указать композицию описания по принципу общего впечатления или же обратную, когда исходят из четкого закрепления отдельных частностей. Гоголь, например, в своих портретах пользуется часто комбинацией этих приемов. Озарив гиперболическим светом (см. Гипербола) какой–нибудь образ, чтобы резко обрисовать его в

целом, Гоголь затем выписывает отдельные частности, порой совершенно незначительные, но

373

приобретающие особую значимость на фоне углубившей обычную перспективу гиперболы. Что касается четвертого из названных видов композиции — изъяснительного, то прежде всего надо оговорить условность этого термина в применении его к поэтическим произведениям. Имея вполне определенное значение, как прием воплощения мысли вообще (сюда можно отнести, например, прием классификации, иллюстрации и т. п.), композиция изъяснительная в художественном произведении может проявиться в параллелизме расположения отдельных моментов (см., например, параллельное расположение характеристик Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича в повести Гоголя) или, наоборот, в контрастном их противопоставлении (например, задержанием действия посредством описания действующих лиц) и т. п. Если подойти к художественным произведениям с точки зрения традиционной их принадлежности к эпическим, лирическим и драматическим, то и тут можно обнаружить специфические особенности каждой группы, равно как и в пределах более мелких их разделений (композиция романа, поэмы и т. п.). В русской литературе в этом отношении сделано кое–что лишь в самое последнее время. См., напр., сборники «Поэтика», книги — Жирмунского — «Композиция лирических стихотворений», Шкловского «Тристан Шенди», «Розанов» и др., Эйхенбаума «Молодой Толстой» и т. п. Следует, однако, сказать, что подход названных авторов к искусству лишь как к совокупности приемов заставляет их уходить от самого существенного в работе над литературным текстом — от установления определяемости тех или иных приемов творческой темой. Такой подход превращает названные работы в собрание мертвых материалов и сырых наблюдений, весьма ценных, но ждущих своего одушевления (см. Прием).

Я. Зунделович.

КОМПОНЕНТ — как термин поэтики, в учении о литературной композиции обозначает такие части произведения, которые могут быть выделены

374

как существенные для его строения и состава. В качестве внешних компонентов произведения могут рассматриваться: глава, строфа, даже иногда отдельная фраза, стопа и пр.; или — стилистически обособленные

моменты, как повествовательные, описательные части, прямые и косвенные характеристики, диалог, лирические отступления, поскольку они характерны в своих сочетаниях для композиции целого; или — такого рода части, как вступление, заключение, эпилог и т. п. С другой стороны, компонентами обозначаются и элементы внутренней структуры: сюжет, тема, мотив, отдельные персонажи в их группировках.

М. Петровский.

КОНСОНАНС – полное созвучие двух или нескольких слов в противоположность (см.) диссонансу, примером которого может явиться такое созвучие, где у соответствующих слов одинаковы конечные согласные, но различны ударные гласные («кедр» — «бодр»). См. «Наука о стихах» В. Брюсова.

КОНСТРУКТИВИЗМ (construo — строю) — возникшее в двадцатые годы нынешнего века направление, которое провозглашает целью всякого творчества — устроение жизни, преобразование общественного быта.

В современном конструктивизме заметны два течения: одно — отрицающее искусство, как автономную деятельность человеческого духа; другое — не отрицающее искусства.

Основное положение первого гласит: искусство неразрывно связано с теологией, метафизикой и мистикой — смерть искусству! Мастера искусства призываются прочь от искусства — к общественному материальному производству, связанному с наукой и техникой. Обоснование этой теории, возникшей в 1920 году, среди левых живописцев России — в книге А. Гана: «Конструктивизм». Тверь. 1922 г.

Конструктивизм в этом своем виде не может рассматриваться как направление в искусстве: он его отрицает, следовательно, лежит за его пределами.

Второе течение конструктивизма не отрицает искусства: оно лишь ищет новых путей для художественной

деятельности. В таком своем виде конструктивизм проник во все ее области. На Западе он провозглашен французским журналом «**L'esprit nouveau**» (ред. Озаноран и Жаннэрэ), утверждающим, что есть новый дух в искусстве, и это — дух конструкции; американский журнал «**La vida Americana**» объявил превосходство нового конструктивного начала над старым — декоративным; голландский журнал „**De Stijl**" усматривает в искусстве новый коллективный стиль, основанный на началах конструктивизма.

На Западе же существует и русский боевой орган конструктивизма — журнал «Вещь». Он издается под редакцией Эл. Лисицкого и Ильи Эренбурга — в Берлине. 1–й № вышел в марте—апреле 1922 года. В нем помещен манифест этого направления.

Манифест конструктивистов провозглашает интернациональность искусства («при всей локальности частных симптомов и черт») — как неизбежное следствие «возмужалости человечества».

Второй усматриваемой в искусстве чертою служит ее неразрывная связь с современностью. В современности же с очевидностью проступает торжество конструктивного метода («и в новой экономике, и в развитии индустрии, и в психологии современников»). Во всех областях жизни проявляется организующее жизнь начало.

Связанное с современностью, искусство не может миновать эту ее особенность. Следовательно, конструктивный метод должен неминуемо восторжествовать и в искусстве.

Конструктивное искусство призвано организовать жизнь, а не украшать ее: произведение искусства воздействует на жизнь не извне, со стороны, — но входит в нее целиком, как предмет общественного быта, как вещь.

Но конструктивизм не есть утилитаризм, он не ограничивает творчества художника производством утилитарных вещей: он, наряду с автомобилем или аэропланом (в которых, впрочем, видит также подлинное искусство), признает право на существование и за картиной, за стихотворением, за статуей.

Точно так же конструктивизм не разрушает старого искусства, признавая закономерность в смене художественных форм. У Пушкина конструктивисты готовы учиться экономии художественных средств, хотя самое искусство его в целом для конатруктивистов мертво.

Но главный учитель конструктивизма — современность во всех ее проявлениях («наука, политика, техника, быт и пр.»). Конструктивисты зовут к изучению индустрии, новых изобретений, газетного языка, спорта и пр.

Несмотря на органическую связь свою с созиданием новых общественных форм, конструктивизм — проблема искусства, а не политики, но искусства, служащего жизни.

Таковы основные положения, провозглашенные манифестом конструктивистов.

Пока новые теоретики защищают мысль, что искусство должно организовывать жизнь — они высказывают старое положение, общепринятое.

Но конструктивизм, приписывающий искусству роль в строении внешнего общественного быта, ставящий ему практические задания, отчетливо выражает идею тенденциозного искусства (см.). Мир практической деятельности и мир, создаваемый в искусстве, — миры разные. Тенденция может связать два этих мира, но не может подменить один другим. В пределах же своего мира искусство характеризуется не тенденцией, но художественными особеностями произведения. Художественные же особенности в большей мере определяются мироощущением поэта, чем его миросозерцанием, которое есть лишь одна сторона мироощущения. Идея не создает еще направления в литературе, не создает школы (не только общественная идея, но и всякая иная): она их создает тогда, когда соединяется с особыми приемами художественной выразительности: так, идея платонизма создала новую литературную школу только тогда, когда символисты стали отображать ее с помощью новых приемов поэтического творчества, создали новый ритм, новый словарь, новый стиль, новую трактовку образа.

377

Орган конструктивистов «Вещь» печатает на своих страницах произведения самых разнообразных литературных стилей: в списке сотрудников и В. Маяковский, и С. Есенин, и Шарль Вильдрак, и Б. Пастернак... Есть и В. Шкловский. Последнее имя устанавливает связь конструктивизма с «формальным методом» (см. Формальная школа). Действительно, конструктивизм рассматривает художественную деятельность в плане деятельности технической: рассматривает произведение искусства, как ряд художественных приемов. Эти приемы, на взгляд конструктивистов, аналогичны тем, которые применяются при создании вещей, машин в особенности: «Для нас машина — вещь. Мы не хотим ни делать ее портреты, ни слагать ей мадригалы. Для нас она — урок. Ведь учились же наши дедушки у листьев — форме, у соловья — гамме». В машине проявляется та же присущая всему человечеству потребность, которая родила искусство: потребность порядка. Поэтому, изучая машину, приближаемся к тайне искусства: ибо в искусстве, в технике, в жизни проявляется одна неизменная деятельность человека — организующая деятельность: мы знаем теперь «как сделана жизнь, и как сделан Дон–Кихот, и как сделан автомобиль...» Этот производственный взгляд на искусство не

оправдывается даже индустриальными параллелями: знать, как сделан автомобиль, достаточно для того, чтобы сделать еще один автомобиль, но этого мало для того, чтобы изобрести аэроплан. Всякое поэтическое произведение есть изобретение: ни одно не повторяет целиком другого. И если удержать сравнение с фабрикой автомобилей, то с нею можно сравнить разве лишь типографию: она воспроизводит (производит), подобно тому, как фабрика — автомобили, уже изобретенные поэмы, написанные книги.

Практика конструктивизма основана на той же «вещности» искусства. И от этой вещности, прежде всего, преобладающая роль типографских эффектов: новые написанные слова, по мысли Николая Бодуэн, обращаются не только к слуху, но и к зрению, откуда

законность нового расположения букв, посредством образного осуществления лирических идеографий, ведущих к чисто графической поэзии. Конструктивизм заимствует типографский стиль рекламы: он достигает выразительности при помощи необычных абзацев, умелого расположения комбинированных шрифтов и проч. Из газет заимствует вопросительные и восклицательные знаки, поставленные — на полях или в тексте — самостоятельно, без сопровождаемых слов. Все это обладает своим художественным смыслом, но конструктивизм ничего нового не прибавляет к тому, что находим в рекламе или газете.

Та же вещность проявляется и в словаре. Прежде всего примечательно обилие терминов. Их употребление — осознанный прием: наше время, по мысли конструктивистов, требует не разумного, а сверх–умного языка: не глоссалий индивидуализма, а слов–терминов, коллективного обихода.

Отсюда — такая близость к газетному стилю, к стилю техники, промышленности: конструктивисты рекомендуют заимствовать истинный литературный стиль современности из книг техников, тех, кто пишет о машинах, ремеслах, из торговых объявлений и проч. Это на практике отражается прежде всего в словаре. Так, поэма Маяковского «Это вам» в 7–ми с лишним десятках строк дает десятка два подобных терминов, среди них: «Роста», «Пролеткульцы», «Академический паек». Французская поэма Андрэ Салмон'а носит название **Prikaz** (Приказ), где терминологический характер слова еще более подчеркивается иностранным для французского поэта языком. В этой поэме сочетание будничного языка коллективного быта с революционной фразеологией.

Сверх–индивидуальный (вернее абстрактный) подход к языку сказался и в том, что конструктивисты, уступая принципу интернационализма в искусстве, проявляют этот интернационализм и в языке: на страницах «Вещи» смешение языков — русского, французского, немецкого.

Конструктивизм вряд ли может быть признан самостоятельной поэтической

школой: тяготение к вещи, к машине, склонность к типографским эффектам, к газетному языку, к словарю терминов, — все это характеризует собою и футуристов (см. слово «футуризм»). Чем конструктивизм привлек в свои ряды и представителей других литературных школ? Это случилось не благодаря новой художественной идее, а благодаря тому, что в нем сведены во–едино или те завоевания футуризма, которые стали законными и признанными в обще–поэтическом языке, или же его особенности, которые роднят футуризм с другими поэтическими школами (со школой научной поэзии, с имажинистами и проч.).

Валентина Дынник.

КОНЦОВКА. Этим именем называется повторение заключительных строк первой строфы во всех других строфах с целью или в сжатой форме выразить тему стихотворения, или противопоставить одному ряду мыслей другую мысль. Этим достигается изобразительность эмоции. Концовка может варьироваться. Пример этого мы видим у Фета в стихотворении «Солнца луч промеж лип был и жгуч и высок». В первых двух строфах концовка выражена так: «Ничего ты на все не ответила мне», в 3–й «Ничего мне и тут не ответила ты» и в 3–й «Ничего, ничего не ответила ты». От концовки надо отличать строфическое кольцо, которое состоит в повторении начальной строфы или ее части в заключительной части стихотворения. Этот оборот выражает или тему произведения, или фон, на котором развивается действие. Примером может быть дана начальная строфа стихотворения Пушкина: «Бесы».

Ив. Лысков.

КОРЕНЬ СЛОВА. Непроизводная основа (см.), не заключающая в себе никаких принадлежностей формы слов (см.); напр., в слове «рукавица» К. — «рук»; в семитских языках, в которых гласные внутри слова имеют формальное значение, К. наз. одни согласные непроизводной основы, ср. арабск. kataba «он написал», kutiba «он написан», kitabun «книга» и др., где К. — ktb.

При этом термин К. употребляется в разных значениях: 1. по отношению к данному состоянию языка и 2. по отношению к прошлым эпохам жизни яз.; так, в слове «дело» в нынешнем русском яз. К. – «дел», но в общеславянском основа «д¬л» — была производною, и К. являлось только «д¬».

Н. Д.

КОРНЕВЫЕ ЯЗЫКИ, наз. также *изолирующими.* Языки, не имеющие форм отдельных слов; наз. так потому, что слова таких языков, как не разложимые на основу и формальные части, представляются сами по себе корнями. Те значения, которые в других языках передаются формами отдельных слов, в К. Я. могут обозначаться только формами словосочетаний, т.–е. порядком слов, частичными словами и интонацией целого словосочетания. К К. Я. принадлежат китайский яз. и языки Индокитая. См. Аналитические языки и Морфологическая классификация языков.

Н. Д.

КОСВЕННАЯ РЕЧЬ. Передача речи другого лица, поставленная в формальную зависимость от речи лица, ее передающего, в противоположность *прямой речи,* переданной дословно, вне зависимости от речи лица, служащего передатчиком. Примеры: прямая речь: Он сказал: «*Я завтра приду*»; К. Р.: Он сказал, *что он завтра* (на другой день, сегодня, смотря по времени речи) *придет*». В русском яз. К. Р. связывается с речью лица передающего с помощью союзов *что* и *будто* с изменением форм лица прямой речи применительно к лицу передающему; в лат. яз. в К. Р. глагол главного предложения прямой речи заменялся инфинитивом, а глаголы придаточных предложений прямой речи все ставились в конъюнктиве.

Н. Д.

КОСВЕННЫЕ НАКЛОНЕНИЯ. См. Наклонение.

КОСВЕННЫЕ ПАДЕЖИ. См. Падежи.

КОСВЕННЫЙ ВОПРОС. Вопросительное предложение, связанное с другим предложением и относящееся, как зависимое, к глаголу или глагольному слову, входящему в это

другое предложение: «Расспроси хорошенько, чтμ за приезжий»; «Его мучила мысль, останется ли он жив». Эта связь в русском яз. обозначается интонацией обоих связываемых предложений.

Н. Д.

КРАТКИЕ ЗВУКИ. См. Долгие звуки.

КРИТИКА литературная — вид литературного творчества, предметом которого служит сама литература. Подобно тому, как философия науки — теория познания, гносеология — орган самосознания научного творчества, так критика — орган самосознания творчества художественного. Таково определение критики по ее предмету, предварительное определение.

Объектом рассмотрения и оценки литературные произведения стали еще в древней Греции, следовательно, там же возникла и критика (Стороженко). Еще до Платона и Аристотеля греческие мыслители посвящали целые трактаты вопросам о сущности прекрасного, о достоинствах или недостатках тех или иных поэтических произведений, о законах искусства. В ряде диалогов Платона (Ион, Федр, Гиппий Младший) дана уже целая теория прекрасного и поэтического творчества вообще. Но самым капитальным сочинением греко–римского мира в этой области является «Поэтика» Аристотеля (335 г. до Р. Х.).

В противоположность Платону, Аристотель выводит свои заключения не из идей, а из фактов. Его сочинение в дошедшей до нас части основано на изучении греческой трагедии, и представляет собой первую попытку научного исследования драмы. Аристотель требует, чтобы все части последней образовали одно стройное целое. Хор, по Аристотелю, одно из главных действующих лиц, песни его тесно связаны с действием. Герой должен быть верен своему традиционному характеру и своей собственной природе. В основе построения драмы — единство места, времени и действия. Во время и после Возрождения — почти до конца XVIII в. в критике господствуют идеи Аристотеля и его латинского последователя Горация (**De Arte Poetica**) Критика, в применении к литературным

произведениям, представляет собой *прикладную эстетику,* оценивающую литературные произведения на основании общих, обязательных везде и всегда, канонов. Этим незыблемым «каноном» была, в действительности, конечно, далеко не сверхвременная эстетика определенного времени и места — Аристотеля и Горация.

В своем знаменитом трактате "**L'art Poelique**" французский критик XVII в. Буало настаивает на безусловном соблюдении древне–греческих трех единств: времени, места и действия, на возбуждении трагедией страха и сострадания, на том, чтобы герои ее изображались сообразно традиционному характеру. Следуя Горацию, Буало излагает теорию идиллии, элегии, сатиры, оды. Здравый смысл он рекомендует как руководящий принцип поэзии вообще, а ясность, как норму стиля.

Недостатками последнего он считает низменный тон, напыщенность и т. д. Все эти положения, истинные в свое время и в своем месте, весьма полезные при определенном уклоне художественной мысли, чрезвычайно стесняли поэтическое творчество, претендуя на общеобязательность, и съуживали кругозор критики. Новые перспективы развернулись перед последней, когда в ней стала господствовать историческая точка зрения. Уже в конце XVII в. началась реакция против «правил» Буало. Так, Перро доказывает еще в 1688 г., что правила, извлеченные из произведений древности — этого «детства» человечества — не применимы к произведениям нового времени — эпохи его «зрелости». Но наиболее сильные удары ложно–классической поэтике нанесли в XVIII в. Лессинг, потребовавший национального содержания в искусстве, и Гердер, окончательно установивший исторический метод в критике. Если Лессинг, жестоко отрицавший рассудочность и узость «псевдо–классиков», все же находился еще под влиянием Аристотеля и греческих образцов, то Гердер решительно восстал против этого эстетического догматизма. В своей, составившей эпоху, статье о Шекспире он доказывает, что Шекспировские пьесы представляют собой новый и своеобразный

вид драмы, и что к ним, возникшим в своеобразных общественных условиях, нельзя предъявлять требований, применимых к древне–греческим трагикам. Эта идея более конкретного подхода к художественному творчеству, противоставляющая отвлеченным схемам и «рецептам» исследование момента появления и создания литературного произведения и психологии автора, оказалась чрезвычайно плодотворной. Ею запечатлена вся последующая критика. Мысль Гердера восприняли и развивали такие люди, как Шлегель, Тик, Сталь, Вильмен и др. В XIX в. исторический метод достиг высшей точки своего развития у двух французских критиков: Сент–Бэва и Тэна, Сент–Бэв мастерски использовал для объяснения творчества писателя биографический материал. Он свел исторический взгляд на литературу к истории отдельной творческой индивидуальности. Тэн

формулировал свой метод в знаменитой формуле: *раса, среда, момент* — три фактора, определяющие творчество. Влияние Тэна не изжито еще до сих пор, хотя оно далеко не всегда плодотворно. Ум индуктивно–абстрагирующий, превосходный механизм индукции, отвлекающий с математической правильностью, по–французски остро–рассудочный, он пытался превратить психологию в логику. Претендуя на роль естествоиспытателя, Тэн рассматривал людей, и людей творящих, как натуралист свои препараты, чтобы и в этой области открыть единые естественные законы. Он отрицал за сферой человеческого право на автономию и особые законы, существенные в ней. «Раса» и «среда» без остатка поглощали у Тэна «темперамент», сведенный лишь к передаточной инстанции того и другого, к внешнему, сравнительно неважному признаку. Его истолкования художников и писателей, как указывал уже Фаге, применимы к каждому французу или англичанину данного времени и данной местности, но нисколько не улавливают того, что именно и делает из данного француза или англичанина Лафонтена, Шекспира, Бальзака и т. п.

У нас, в России, самостоятельно с точки зрения среды и момента рассматривали литературу наши

знаменитые критики — Белинский, Добролюбов, Писарев, Михайловский. Но их своеобразной особенностью была еще определенная публицистическая тенденция. Критик являлся проповедником социально–политических идей и общественной морали, излагавшим их «по поводу» художественного произведения.

Со второй половины XIX в. делает большие успехи *научное* изучение литературы. История литературы, историческая поэтика, теория поэтических форм и приемов — для всего этого изыскиваются объективные основания, объективные способы исследования и проверки. В этом движении Россия в лице Александра Веселовского и Потебни занимает одно из первых мест. Но критика не уяснила еще себе своего предмета. Незаконнорожденный недоносок искусства и науки, без роду и племени, она до сих пор — смешение импрессионистических оценок, эстетических взглядов, философско–общественных принципов, историко–литературных исследований, наблюдений над художественной формой, но сейчас должен и здесь произойти обычный в истории мысли процесс дифференциации. (В отношении истории литературы он уже завершился и смешение последней с критикой совершенно недопустимо). Накопилось много материала,

группирующегося в самостоятельные друг от друга дисциплины, аналогичные по своим методам и задачам другим отделам положительной науки. Об этом свидетельствует самим своим появлением т. н. «формальная школа» («Опояз», Жирмунский и др.). Не упраздняется ли тем самым К. как особый род не научного, а литературного творчества? Недавно с таким «самоупразднением» выступил вполне последовательно крупнейший импрессионист в современной русской К. — Ю. И. Айхенвальд. Критика оказывается как бы в положении философии, от которой постепенно отдифференцировались положительные науки. Однако, философию упразднить не удалось, не удастся это и в отношении критики, которая призвана быть своего рода философией искусства и из границ положительного знания выводит свое право

на существование. И в связи с современными философскими идеями неизбежно и такое обоснование К.: научное изыскание, при всей своей ценности, всегда лишь познание частей, а не целого; последнее всегда органично, т.–е. больше суммы своих частей; но если рассудочное знание, вообще, не может удовлетворить наших потребностей конкретного, целостного познания, то искусство особенно нуждается в таком органе сверхнаучного постижения. Таким органом и призвана быть художественная критика, — искусством об искусстве, творчеством о творчестве. И потому критика должна быть интуитивной и, следовательно, динамической.

Каким же должно быть отношение критики к науке, к историко–литературным данным, исторической поэтике, истории, социологии и т. п.? Должна ли она пренебречь их указаниями? Ни в коем случав уже потому, что наука как бы расчищает путь интуиции, косвенно проверяет ее, указывает на то внешнее и наносное в творческой личности, от чего нужно отвлечься для ее познания, как таковой. Ее исследования могут служить теми лесами, на которые нужно взобраться, чтобы проникнуть внутрь творческой души.

Критика — целостное постижение и оценка художественного произведения и его автора, как творца.

А. Лаврецкий.

КУБИЗМ — Направление в живописи, зародившееся во Франции около 1908 года, которое может быть рассматриваемо, как реакция импрессионизму. (см это слово) с его тяготением к световой полноте картины, от чего терялась четкость деталей отдельных предметов, как бы

рассеивавшихся в световой волне. В противоположность импрессионизму кубизм обращает внимание именно на устойчивость форм и, считаясь с утверждением известного французского художника Сезана, что мир может быть сведен к шару, конусу, цилиндру, кубисты дают предметы в этих формах. Самым выдающимся кубистом является несомненно Пабло Пикассо, который, правда, в самое последнее время (в 1919—1920 г.)

порвал с кубизмом. Кроме стремления к четкости и единообразию форм, в картинах кубистов, поражает смещение в плоскости предметов и нагромождение их один на другой так, что ноги проходящих оказываются на крыше. Подобное смещение объясняется тем, что кубисты хотят дать формы не в их отстоявшемся виде, а в процессе их образования, их становления, хотят запечатлеть на полотне движение. В этом стремлении чувствуется влияние большого современного города, с его кипучей жизнью. Вообще же кубизм порожден современной ему культурой с уклоном в сторону механизации жизни и господства рассудка, Кубизм отразился, конечно, и в литературе, но здесь ничего интересного он не дал. Попытки дать движение в слове свелись к нагромождению разных «машинных» терминов, к полному уничтожению синтаксиса и разложению слов, приводившему к их совершенному обессмыслению (см. Футуризм).

Я. З.

COULEUR LOCALE (местный колорит). Литературный прием **couleur locale** состоит в изображении тех особенностей и признаков природных явлений, быта, нравов, обычаев, психологии жителей, какие свойственны данной местности, в противоположность другим местам, и являются, таким образом, ее характерным, индивидуальным отличием.

Значение местного колорита при описании природы громадно; часто путем внесения нескольких характерных штрихов **couleur locale** художник создает ярко–индивидуальный литературный пейзаж. Примером могут служить картины в «Pokmes barbares» Леконт–де–Лиля. Посмотрим, действительно, к каким приемам прибегает поэт, изображая картину южной природы и картину полярного моря. В первом случае Леконт–де–Лиль, на ряду с общим описанием местности, отмечает следующие черты **couleur locale**: безбрежное море раскаленного красного песка; пальмы; львы, отдыхающие в пещере; жираф, пьющий воду из источника; пантеры; боа; стадо слонов:

«Красный песок, как безбрежное море
В знойном покое на ложе своем
На горизонте, над дальним жильем

387

Медных паров неподвижны узоры.
Тихо. Ни звука. Во мраке пещеры —
Спящие львы. Безмятежность везде.
Стройный жираф наклонился к воде
В зарослях пальм, где гнездятся пантеры»...
(Les Elephants)

Couleur locale полярного пейзажа выражается в описании ледяных гор на скованном холодном море, северного сияния, призрачных метелей и белых медведей:

«Мертвенный мир — это пена морская,
Бездна тени бесплодной и северный блеск
Взгромождения льдов, их движенье и треск.
И холодный туман без конца и края.
. . . . . .
И медведи огромные, снега белее, –
Чудища с эпилектической шеей –
На утесах зевают, пьянея от страсти».
(Paysage polaire)

(Местный колорит при описании природы).

Далее, **couleur locale** применяется при описании быта, придавая особую картинность литературному произведению. Так, напр., Гоголь в повести «Вий», описывая ужин сотниковой дворни, удачно прибегает к этому приему. «Скоро баба в красном очипке высунулась из дверей, держа в обеих руках горячий горшок с галушками, и поставила его среди готовящихся ужинать. Каждый вынул из кармана своего деревянную ложку; иные, за неимением, деревянную спичку». (Местный колорит при описании быта).

В иных случаях **couleur locale** способствует выразительности описания психологии действующих лиц, связывая их индивидуальные переживания с местными обычаями, или нравами, или, наконец, чисто психологическими особенностями жителей данной местности. Лермонтов в легенде «Беглец» воспользовался этим приемом, описывая обычай кровавой мести, что придает особую яркость изображаемым лицам, подчеркивая специфически местную особенность их психологии. Местный нравоописательный колорит прекрасно использован Львом Толстым в его повестях «Казаки» и «Хаджи–Мурат». (Местный колорит при описании нравов).

388

Couleur locale является одним из излюбленных приемов в комических произведениях, подготовляя их эффект тем чувством неожиданности, несоответствия обычному, какое он возбуждает в читателе. Комическая картина обеда Пузатого Пацюка в повести Гоголя «Ночь перед Рождеством» создается при помощи описания местного кушанья «галушек»; в комическом размышлении Вакулы о царском столе — вся соль в своеобразном претворении местного кушанья «меда, да сала» в психологии кузнеца. (Местный колорит — комический прием).

Юмористу **couleur locale** бывает полезен в том случае, если комическое чувство и смех, вызываемые местным бытом, обычаями и нравами, сопровождаются положительным, благожелательным отношением к описываемым предметам.

Примером **couleur locale** как юмористического приема, служит «обряд известный угощенья» в «Евгении Онегине» Пушкина или же та удивительная лужа, что занимала почти всю площадь в Миргороде (Гоголь — «Повесть о том, как поссорился»...) (местный колорит — юмористический прием).

Местный колорит России XIX века — крепостное право — лежит в основе сатирического пафоса пушкинской «Деревни». Сатира Радищева также широко применяет **couleur locale** (Местный колорит — сатирический прием).

Особенно удачным бывает соединение **couleur locale** с другими поэтическими приемами. В случае, если художнику необходимо кратко и метко характеризовать известную местность, он часто описывает какой–либо существенный ее признак, имеющий значение ◎oul◎ur lo◎al◎. Так поступает Альфред де–Мюссе в «Декабрьской ночи», описывая путешествие: «**A Pise, au pied de l'Apennin, A Cologne, en face du Phine**» и т. д. К тому же приему прибегает Альфред де–Виньи в одной из своих поэм, описывая морские порты Франции.

Если **couleur locale** достаточно характерен и известен, художник может ограничитьса его указанием, не приводя названия местности или давая его только в конце описания; целое в таком случае описывается по одной части. Таково у Пушкина выражение «Под небом

Шиллера и Гете», местный колорит здесь лежит в основе стилистической синекдохи. К этому случаю примыкает более сложный, весьма распространенный литературный прием использования местного колорита

при описании природы путем перечисления целого ряда характерных признаков в реторическом вопросе о названии страны. К этому приему прибегает Гете в «Вильгельме Мейстере» — «Ты знаешь край, где зреют апельсины». У Алексея Толстого — «Ты знаешь край, где все обильем дышет», у Пушкина — «Кто знает край, где небо блещет неизъяснимой синевой».

В соединении с гиперболой couleur locale приобретает фантастический характер: «Редкая птица долетит до середины Днепра» («Страшная месть» Гоголя).

Прекрасный образец соединения местного колорита с целым рядом поэтических приемов: синекдох, метонимий, эпитетов, олицетворений дал Лермонтов в «Споре»:

«Посмотри: в тени чинары
Пену сладких вин
На узорные шальвары
Сонный льет грузин;
И, склонясь в дыму кальяна
На цветной диван,
У жемчужного фонтана
Дремлет Тегеран» и т. п.

(**Couleur locale** в соединении с другими приемами художественной выразительности).

Наконец, особо следует отметить то применение, какое получает местный колорит в ораторской речи, главная задача которой оказать возможно более сильное воздействие на психику слушателей. Как диалектическая, так и эмоциональная сторона ораторской речи много выигрывает благодаря применению **couleur locale**. Объяснение этому — в психологии слушателей, ибо, очевидно, речь перед собранием землепашцев должна быть построена иначе, чем речь перед собранием горожан, и уменье оратора воспользоваться местными признаками, родными переживаниям стушателей, в значительной степени определяет успех его речи. Прикладная психология особенно подчеркивает значение couleur locale в ораторской речи.

Михаил Дынник.

Л

ЛАБИАЛИЗАЦИЯ, или округленные. Такое произношение звуков, при котором губы выпячиваются вперед и принимают кругообразное положение. Л. в языках нередко подвергаются согласные звуки в положении

перед округленными гласными (в русском яз. гл. обр. в неударяемых слогах, напр. *в* в слове коро*в*ушка); Л.–ей же вызвано изменение старого *е* в *о* в таких случаях, как мёд вм. старого мед.

Н. Д.

ЛАБИАЛИЗОВАННЫЕ или округленные звуки. Л. гласные см. Гласные; Л. согласные — согласные, подвергшиеся лабиализации (см.).

ЛАКОНИЗМ — включение **maximum'a** *значения* в **minimum** *знаков* (**non multa, sed multum**). Фукидид (**Hist.** кн. I, 86) приводит в параллелях речи афинян и *лакедемонян* (или лаконников от «ὁ Λαχων»): первые — цветисты и длинны, вторые — просты и кратки.

Строка, как и мускул, напрягаясь, естественно *стягивается.* Команда и лозунг, толкающие к движению и делу, всегда немногословны; для писателя *слово и является его делом:* отсюда естественно его устремление к лаконизации слова. Меч и ножны — больше, чем меч, но *сила* меча без ножен больше.

Степень сопротивления материала, с которым художник имеет дело, колеблет стиль между лаконизмом и плеоназмом: надписи на камне (**lapis**), сопротивляющемся резцу, по необходимости «лапидарны», т.–е. кратки; бумага же «все терпит».

Поэтому искусства, оперирующие с камнем (архитектура и скульптура), всегда «лаконичнее» литературы: вертикали готических соборов, скупая в средствах скульптура средневековья (см.,

напр., гробницу сенешала де–По) контрастируют с многословием тогдашнего (XIII—XIV в.в.) фолианта.

Но типографский станок, бросая к книжным витринам новые и новые оттиски, приводит к перепроизводству слова. Вследствие этого возникает конкуренция стилей: побеждает тот, кто в наикратчайшее время успеет наибольшее сказать.

К концу, например, XIX в. многотомный роман сжат в повесть, повесть в новеллу. Многопесенная поэма вырождается. Длинные «Записки Пикквикского клуба» замещаются короткими юморесками Твэна и Джерома. Вместо сотен страниц Шпильгагена, Гейзе — читают дающего себя полу–странично Петера Альтенберга. Даже у окраин литературы вместо 6–томного уголовного романа П. дю–Террайля — очерки Конан–Дойля.

Постепенно в стягивающемся стиле современности эпитеты и прилагательные отмирают, расстояния от точки до точки в тексте укорачиваются. Стиль современности как бы ищет линию короче прямой: *пунктирную прямую,* не _____, а ....., намечающую направление рассказа несколькими точками, лишь в процессе чтения соединяемыми в непрерывность.

С. Кржижановский.

ЛАМЕНТАЦИЯ — жалобная песня, жалоба. Ламентация, как литературный прием, характерна для произведений сентименталистов (см. сентиментализм), где жалобы и воздыхания имеют часто не конкретно–логическое, а чисто эстетическое (см. это слово) значение. Так, например, в строках: «Ах, я не знал тебя, — Ты, дав мне жизнь, сокрылась» — жалобное восклицание «ах», конечно, не выражает

ничего и может быть оправдано лишь как условный прием для выражения скорби.

ЛЕ (лай, lay) — старая французская форма типа так наз. бесконечных. Рифм две. Схема:

1._____b
2._____b
3._____a
4._____b
5._____b
6._____a
7._____b
8._____b
9._____a

Размер неопределенный, число стоп в стихах первом, втором, четвертом, пятом, седьмом, восьмом и т. д. равное. В третьем, шестом и девятом приблизительно наполовину меньшее. Не будет ошибки, если взять обе рифмы мужские или обе женские, или дактилические (для русского стиха) при условии соблюдения принципа двурифменности. В русской поэзии никаких традиций эта форма не имеет. В старой французской поэзии определенной группы стоп с этой формой связано не было.

И. Р.

ЛЕГЕНДА (от лат. слова legenda – ◎о, что должно быть прочитано, или рекомендуемо к прочтению) — термин, употребляющийся в нескольких значениях. В широком смысле — недостоверное повествование о фактах реальной действительности, в более узком — повествование о лицах и событиях религиозной истории у христиан — истории библейской и церковной. Слово легенда было издавна в народном употреблении в романских странах, в других же языках это скорее лишь научный термин. В русском народном языке ему в известной мере соответствуют два слова: *сказание* (нем. **Sage**) и *житие,* первое с широким значением предания (устного или письменного) о фактах как церковной, так и светской истории, второе в более специальном смысле — *жизнеописания* святых лиц (ср., напр., «Сказание о Мамаевом побоище», «Сказание о Владимирской иконе божией матери», «Житие святых Бориса и Глеба», «Житие

св. Антония»). Сказание нередко заменялось в старину и словом *повесть,* первоначально почти исключительно обозначавшим рассказ об исторических лицах и событиях, и лишь в более новое время ставшая термином рассказа беллетристического (Ср. в древности «Повесть о белом клобуке», «Повесть о Варлааме и Иоасафе»). Очень трудно провести точное разграничение между двумя видами *народной словесности* (см. этот термин): *устной легендой* и *сказкой.* В народном употреблении слово *сказка* охватывает самые разнообразные повествовательные жанры, понимается как вообще всякий рассказ, преследующий цели занимательности (см. слово «*сказка*»). Устная легенда есть один из видов сказки, при чем занимательность в ней служит лишь второстепенной, побочной целью, а главная задача легенды — дать благочестивое, серьезное повествование о важных и поучительных явлениях религиозной жизни, соединенное с верой рассказчика в правдивость излагаемого.

Проводившееся часто учеными отграничение легенды от сказки указанием на *приурочение* легенды обязательно к какому–нибудь лицу или событию неубедительно, так как очень многие сказки (ср., напр., сказки об Иване Грозном и Петре Великом) также связаны с историческими именами и местностями (см. об историзации поэтических сюжетов в статьях — «*сказка*» и «*странствующий сюжет*»). Бр. Гриммы и у нас А. Н. Афанасьев делали огромную ошибку: исходя из предвзятых представлений о типичном виде сказки, они нередко вычеркивали из имевшихся в их распоряжении записей то, что носило в себе отпечатки местных или персональных приурочений. Как было отмечено для всей народной

словесности, четкое разграничение друг от друга ее отдельных видов невозможно (см. статью *Народная словесность).* Легенда также находилась в постоянном взаимоотношении с другими, преимущественно эпическими жанрами: она вплеталась в фантастическую и бытовую *сказку,* сама осложнялась ею (оттого и получила расширительное значение в смысле малодостоверного

рассказа), проникла и в *былины* и в очень ей близкий по содержанию, тону и источникам *духовный стих* (см. эти слова).

В европейской литературе легенда, именно христианская, пользовалась громадным распространением. В средние века и в Византии, и на романо–германском Западе и на славянском Востоке легенда была главнейшим и важнейшим литературным жанром.

Содержание христианских легенд составляли преимущественно последующие темы: 1) о миросоздании (**les legendes d'origine**). 2) о конце мира, т. н. эсхатология, 3) о Христе и богородице, 4) жития святых и сказания об их чудесах, 5) рассказы о диаволе в его борьбе с богом и святыми.

Источниками для христианских легенд послужили во многом сказания, перешедшие в Европу с индийского и семитского Востока. Многочисленные буддийские повести (вроде рассказов в сб. Панчатантра), служившие примерами в поучениях буддийских проповедников, а также магометанские и еврейские сказания проникали в европейскую среду, получали христианское обличие (напр., житие Будды видоизменилось на византийской почве в христианскую повесть о св. Варлааме и Иоасафе) и, осложнившись европейским материалом, полагались в основу малых и больших сборников средневековых латинских легенд.

Сильный толчок к развитию и распространению легенды дали некоторые религиозные движения, особенно богомильская ересь у южного славянства и родственные ей ереси альбигойская и патаренская на Западе. Дуалистическое мировоззрение богомилов породило очень много легендарных сказаний о борьбе двух начал — божеского и дьявольского, с сюжетами о создании мира, о Христе, его крестном древе. Эти легендарные сказания, попав в письменность, разделили судьбу других аналогичных памятников, не признанных церковью каноническими, вместе с ними были включены в списки запрещенных для чтения книг и также получили

название *апокрифов.* Часть других богомильских легенд влилась в общий поток церковных сказаний.

В ◎III в. генуэзский епископ

395

Яков де–Ворагине составил знаменитый сборник под заглавием **Legenda aurea**. В конце того же века был составлен, пов. в Англии, другой сборник назидательных повестей и легенд **Gesta Romanorum**, во множестве рукописей распространившийся по всей Европе — в Германии, Франции, Италии — и повсюду обраставший новыми легендами. Еще позднее возник сборник под названием **Speculum Magnum** (в др. русском переводе Великое Зеркало). Эти и другие сборники в целом виде и по частям проникли и к нам в Россию в XVII в. На Западе за ряд столетий легендарная литература так разраслась, что стала почти необозримой. В XVII в. голландский иезуит Болланд (1596—1665 г.г.) решил оказать науке и религии услугу объединением всех ранее разрозненных церковных сказаний и положил основание огромному изданию под заглавием **Acta Sanctorum**, изданию, продолжавшемуся последователями Болланда и в XIX в.

В русской письменности древнейшего периода господствовали образцы преимущественно византийской церковной литературы. Благочестивые сказания, повести и жития святых распространились и отдельными рукописями, и вставлялись в исторические компендиумы, вроде Летописных сводов, а б. ч. соединялись в т. н. Патерики (Отечники), Прологи, Четьи–Минеи. С вторжением западно–еврпоейских влияний, с культурным расслоением народа, с разветвлением общей литературы на литературу высших и нисших классов, христианская легенда продолжала по традиции жить полною жизнью в среде полуобразованной (см. статью Народная литература), особенно же в среде старообрядческой. Книжные легенды глубоко спустились в народную массу и стали источниками многих русских народных сказок, сказаний и устных легенд.

Легенда, подобно всем литературным, особенно повествовательным, жанрам, в сюжетах своих довольно устойчива. Все, что говорится *о странствующих сюжетах* (см. этот термин) применимо и к легендам. Напр., мировой сюжет о кровосмесителе, известный нам по Софокловой пьесе о царе Эдипе, в

396

христианской литературе получил большую популярность. Известны западно–европейские и русские легенды подобного же содержания об Иуде

Искариотском, о псалмопевце Андрее Критском, о папе Григории VII, народные рассказы о безыменном грешнике, сплетающиеся с другим циклом легенд — об Агасфере (См. последнее хронологически исследование проф. Н. К. Гудзия: «К легендам об Иуде предателе и Андрее Критском». Р. Филолог. Вестн. 1914 г.). Типические образы и формы легендарного изображения охарактеризованы в интересной книге франц. исследователя **De la Haye Les lкgendes hagigrapphigues.** (**Paris. 1906**). Стиль христианских легенд обладает известной устойчивостью. Отдельные виды имеют свои особенности: т. н. жития, сказания о чудесах. С течением веков выработались определенные формулы, шаблоны, как в языке, так и в архитектонике. Напр., в русской житийной литературе можно проследить интересную смену разных повествовательных манер: то простого, неукрашенного жития, то жития витиеватого, велеречивого (о чем см. в работах В. О. Ключевского, Кадлубовского, Серебрянского и др.).

Новая литература образованных классов не могла, как известно, порвать совсем своих связей с традицией древне–русской, а также с литературой народной (см. об этом в статье Народная литература). В течение XIX в. многие из выдающихся русских писателей обращались к древней легенде, пленялись и ее содержанием, и стилем. Укажу здесь: поэму А. Толстого «Иоанн Дамаскин», «Легенду о св. Феодоре», А. И. Герцена, «Чем люди живы», «Крестник», «Два старика» и др. «народные рассказы» Льва Толстого, многочисленные легенды Лескова, сюжеты коих большею частью заимствованы из Пролога, утилизованные легенды Ремизова (подвергшиеся даже специальному Филол. изучению проф. Рыстенко в труде: «Заметки о сочинениях Алексея Ремизова». Одесса. 1913 г.), «Разбойник Петр» Валерия Брюсова и друг.

В зап.–европейской новой литературе старые легенды много раз служили материалом для творчества (в различных жанрах) выдающихся

писателей. Романтизм привил вкус к средневековой легенде, воскресил ее, так как она была очень подходящей для выражения новых настроений и грез. Традиционные легендарные сюжеты наполнились новым смыслом, стали символом новых исканий. Сочинения Новалиса, Тика, Ваккенродера, Гейне и мн. др. заново осветили потускневшие было образы. Некоторые легендарные сюжеты стали как–то особенно популярны, ответив новым запросам эпохи: ср. возрождение сказаний о Фаусте, Дон–Жуане, Агасфере. Да и в дальнейшем развитии литературы XIX в. легенда то и дело привлекает внимание художников слова. Укажу для примера на

произведения Вальтер–Скотта, Виктора Гюго, «Легенду об Юлиане Милостивом», «Искушение св. Антония» Флобера, «Сеньору Беатрису» Метерлинка, «Жонглера богородицы», «Св. Фавна» Анатоля Франса и др.

В устной словесности легендарное творчество народной массы не умирает и до сих пор, да и едва ли когда умрет. Наше время особенно благоприятно для наблюдений над творимой легендой. Недавно пережитые события мировой войны, а затем революции заставили сильно работать народную фантазию. Возникло много легенд, приуроченных к недавнему прошлому, но по ближайшем рассмотрении оказывающихся тесно связанными и в сюжетах, и в стиле с глубокой традицией. Оживление забытых было всяческих сказаний о чудесах, явлениях икон, о видениях святых было вызвано рядом фактов современной политики в религиозном вопросе (вскрытием мощей, изъятием церковных ценностей). А бурные общие социальные и политические перемены пробудили вновь легенду эсхатологическую.

БИБЛИОГРАФИЯ.

А. Веселовский. Опыты по истории развития христианской легенды. Журн. Мин. Нар. Просв. 1875—1877 г.г. *Он же.* Из истории литературного изучения Востока и Запада. Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе. Спб. 1872.

Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. 250. Спб. 1861.

А. Н. Афанасьев. Народные русские легенды. М. 1859 г. 2–е изд. 1914 г.

М. И. Драгоманов. Малорусские народные предания и рассказы. 2 ч. Спб. 1861.

Проф. Ю. Соколов.

ЛЕЙМА — см. Пауза.

ЛЕКСЕМА — ассоциативная группа, составляющаяся из отдельных слов (см. «Слово отд.»). Всякое слово может быть сходно с другим словом или *целиком* или какой–либо своей *частью* (или частями). С другой стороны, сходство может быть в *звуках* или в *значении* или в том и в другом. Отсюда получается для лексем следующая схема:

А. *Группы слов, целиком сходных между собой.*

1. Слова, *одинаковые и по звукам и по значению* («я пришел *домой*», «мы приехали *домой*», «*блины* с икрой» и «*блины* со сметаной» и т. д.). Некоторые ученые, правда, отрицают здесь возможность полного тождества, так как

значение слова определяется только его *окружением,* а это окружение *всегда индивидуально.* Так, слово «домой» будет, конечно, в разных случаях обозначать разные «дома», «блины» тоже в разных местах и в разное время будут разные, и поскольку об этой разнице можно заключить из словесного окружения, эта разница будет языковая. Но разница эта так ничтожна и так в лексическом отношении *неважна,* что ею смело можно, думается нам, пренебречь, как математика пренебрегает иногда бесконечно малыми величинами.

2. Слова, *одинаковые по звукам и не одинаковые по значению:*

а) Значения *почти* одинаковы: «я пошел *домой»* и «русская эмиграция рвется *домой»,* «у него умер *отец»* и «Бопп — *отец* языковедения», «*осёл* взнуздан» и «он ужасный *осёл»,* «сижу за *столом»* и «нанял комнату со *столом»* и т. д. Любопытно отметить, что вещественно здесь как раз наибольшая разница, гораздо большая, чем при синонимах (дом, как жилище, и вся Россия, родитель и писатель, животное и человек, деревянный предмет и кушанья и т. д.)

399

ассоциативно же и семасиологически, наоборот, наименьшая.

б) Значения *различны,* но *возможны ассоциации* (как остаток *прежней* ассоциативной близости): «месяц»=луна и «месяц»=1/12 года, «баба»=женщина и «баба»=трамбовка и т. д. Так как обе последние группы представляют лишь разные *стадии* единого исторического процесса расхождения значений и так как абсолютного тождества значений нет и в гр. 1, то границ между всеми тремя группами нет *никаких,* как между возрастами человеческой жизни.

в) Значения *совершенно различны* и *смысловые ассоциации невозможны:* «*мой* брат» и «*мой* посуду», «*пол* аршина», «*пол* паркетный», «*пол* мужской», «из–за длинных *пол»* и т. д. (омонимы).

3. Слова *одинаковые по значению и неодинаковые по звукам:* «*нос* пухнет» и «*ноз* болит», «*под* ними» и «*подо* мной», «мат*и*дочь»,«сын*ы*брат» и т. д.

4. Слова, *близкие по значению* и *не одинаковые по звукам:* смотреть, глядеть, глазеть, видеть; храбрый, смелый, отважный и т. д.(синонимы).

Противоположной группы слов «близких по звукам и не одинаковых по значению» быть не может, так как звуковая близость может состоять только в сходстве *одних* звуков слова и несходстве *других,* а это уже будет сходство *частей* слов между собой и, следовательно, будет относиться к рубрике Б.

Б. Группы слов, *сходных между собой теми или иными частями.*

1. Части *сходны и по звукам и по значению:*

а) Слова *одноосновные:*

α) *несколько* аффиксов различны: девица, девичество, девический; рассмотрим, рассмотрел, рассмотреть, рассмотревший, и т. д.

в) *один* аффикс различен: девица, девицы, девицу, девицей; рассмотришь, рассмотрит, рассмотрим, рассмотрите, и т. д.

б) Слова *однокоренные:*

α) *несколько* аффиксов различны: дева, девки, девичество, девственный; смотрю, посмотреть, рассмотрение, рассматривать и т. д.

в) *Один* аффикс различен: дева, девы, деву, девой; смотришь, смотрит, смотрим, смотрите и т. д.

400

в) Слова *одноаффиксные:*

α) *Несколько* аффиксов сходны: обеспокоить, обескуражить, обездолить, обесчестить; раскладывание, распарывание, рассаживание, раскалывание и т. д.

в) *Один* аффикс сходен: смотрю, тюрю, сажу, колю; стола, окна, седла, угла и т. д.

2. Части сходны *по значению, но не по звукам:*

а) Слова *синонимные по корню:* смотр, гляжу, глазение, видишь; храбрый, смелее, отвага, и т. д.

б) Слова *синонимные по аффиксу:* братец, ротик, уголок, самоварчик; стола, воды, кости; столом, водой, костью; волосы, дома и т. д.

3. Части сходны *по звукам, но не по значению:*

а) *Сходные звуковые части образуют морфемы:*

α) Слова *омонимные по корню:* половина, полка, длиннополый; поднос, носик; парный париться и т. д.

в) Слова *омонимные по аффиксу:* стола, вода, дома; столы, воды; огни, говори и т. д.

б) *Сходные звуковые части необразуют морфем:* полный, полба; парк, партия; дочка, точка; Кавказ, алмаз и т. д.

Само собой разумеется, что рубрика Б. допускает огромное количество переходных и перекрещивающихся групп. Прежде всего самое *сходство* звуков или значения или и того и другого в той или иной части может быть всех тех *степеней,* которые установлены в рубрике А. Следовательно, «вода—вμды», напр., не то же самое, что «вода—воду», «стола—воды», не то же самое, что «столов—воды» и т. д. Затем отношение *числа* сходных частей к числу несходных тоже может быть самое разнообразное и т. д. и т. д.

Представить полную схему этого рода ассоциативных групп здесь, по условиям места, разумеется невозможно. Но мы надеемся, что и из этого краткого обзора ясно, как условно традиционное деление на «словоизменение» и «словообразование», если эти термины понимать не как категории синтаксических и несинтаксических форм (что относится совсем не сюда, а к учению о частях слова, как синтагмах), а в их буквальном смысле,

401

как «изменение слов» и «образование слов». Неужели, напр., можно утверждать, что живые языковые ассоциации между «лиса» и «лисица», «лису» и «лисицу» *гораздо* слабее, чем между «лиса» и «лису», или что между «рассматриваю» и «рассматривая» они *гораздо* слабее, чем между «смотрю» и «смотрит», и что эта разница так велика, что первые пары — *разные* слова, а вторые — *одно* слово? Нам думается, что как раз наоборот: «лису» и «лисицу» ближе стоят в языковом сознании, чем «лиса» и «лису» (там два сходных элемента, а тут один), и только логически перевес корня над чисто–синтаксическим аффиксом, бросившийся прежде всего в глаза первым наблюдателям языка, создал термин «склонение» и его отпрыск «словоизменение».

Но как бы ни расценивать силу ассоциации в том или другом случае, не подлежит сомнению, что то, что мы здесь проанализировали, не есть вообще «слова», а есть ассоциативные группы слов, и с этой точки зрения термины «словоизменение» и «словообразование» в их противопоставлении друг другу не выдерживают критики.

Проф. *А. Пашковский.*

ЛЕКСИКА(греч.) — совокупность слов, входящих в состав к.–н. языка, словарный состав языка.

ЛЕКСИКОЛОГИЯ (греч.) — учение о словарном составе или лексике к.–н. языка.

ЛЕТОПИСЬ ДРЕВНЕРУССКАЯ — многовековой памятник летописания, т.–е. того сложного литературного процесса, в который входят два основных начала: запись современных событий по годам и соединение предшествующих погодных записей, вместе с относящимися к ним памятниками письменности, в новое составное целое (свод). Возникшая в первой полов. XI в., вскоре после принятия Русью христианства, Л. затем вырастает в мощную литературную силу, одним своим существованием

доказывая самоосознанность и значительную культурность русского племени. Важным этапом в истории «Начальной Л.» является ее

402

формировка в ряде киево–печерских редакций XI и XII в.в.; Киевский Печорский монастырь, борясь с византийской опекой и стоя на страже национальных интересов, поскольку они задевались на почве церковного правления, — использовал Л. в определенном тенденциозном направлении; параллельно с этим в Киеве шло летописание, иначе относившееся к национальной идее — согласованно с княжеской политикой. Общественный вес и атмосфера созидания Л. сказываются не только на характере ведения погодных записей, с уклоном их материала в ту или иную сторону, но и на включении целых памятников (поучений, сказаний, устных легенд), иллюстрирующих ими настроение сводчика–летописца. Таким путем начальная Л. явилась хранилищем древнейших литературных произведений, если и известных помимо ее состава, то всего чаще в младших редакциях. Особенно повлиял на дальнейшее русское летописание киево–печерский свод нач. XII в. (ок. 1111 г.), связываемый (уже в нач. XIII в.) с именем инока Печерского монастыря Нестора. Этот свод, «Повести временных лет» по своему древнему заглавию, действительно был выдающимся идейно–литературным явлением, тою формациею памятника, которая, помимо обилия новых источников, переводных и туземных, расширяла до пределов племенного самосознания кругозор читателя Л. (гео–этнографическая вводная статья Пов. вр. лет). Своды XII—XIV в.в., создавшиеся в областных центрах — уделах Руси (Переяславли южн. и сев., Чернигов, Галич, Владимир Сузд., Ростов и др.), следуют «Пов. вр. лет» как образцу, присоединяя к нему свои местные продолжения. Сравнительно независимым районом, где «Пов. вр. лет» влияли лишь частично, спорадически, был новгородско–псковский, с местной владычней летописью (при новгородской св. Софии, со сред. XI в.) и слабым развитием сводов. Последовавшая затем, в XIV—XV в.в., нивеллировка областного летописания в общерусских сводах (тоже с «Пов. врем, лет» в начале их) происходила, главным образом, при митрополии, во Владимире Сузд.

403

и Москве. XVI в., сообразно с кодификаторским характером этого века, ознаменован появлением огромных сводов (т. н.: Воскресенский, Никоновский, «Царственная книга»), которые как бы завершают собою древнюю стадию русской исторической компиляции. Запись современных

событий в летописной форме продолжалась и позже (весь XVII в., нач. XVIII в.), но жизнь Л., как творчества сводов, отмирает; на смену появляется новый вид историографии, если и близкий по миросозерцанию к Л., то по форме ближе стоящий к житию или к хронографическому сказанию, притом с тяготением перейти в мемуар (таковы многочисленные повести XVII в. о смуте). Кроме сохранности в ее составе массы литературных памятников, Л. важна для характеристики всего древнего периода русской литературы, для восстановления типа древне–русского книжника. По своей близости к текущей жизни Л. исконно является памятником: 1) русского «книжно–разговорного» языка образованных людей, заметно отличающегося от языка церковных текстов (церк.–славянского в основе); 2) публицистичного отношения к действительности — иногда с оттенком иронии, сарказма; 3) разного рода литературных и фольклорных припоминаний, заставляющих вводить в изложение притчу, пословицу, устную легенду, элементы былины и т. д. Психика русского летописного творчества весьма однообразна на всем его протяжении и роднится с аналогичным творчеством хроник в других средневековых литературах.

БИБЛИОГРАФИЯ.

Шахматов, А. А., Разыскания о древнейших русских летоп. сводах» (Спб 1908, Летоп. зап. Археогр. Ком.); *Сухомлинов, М. И.,* «О др. русск. летоп., как памятнике литературном» (Сборн. 2–го Отд. Ак. Н., т. 85).

А. Седельников.

ЛИБРЕТТО — текст вокального произведения: чаще всего термин этот применяется к словесному и сценарному элементу оперы или оперетты. Отнесение либреттования не к **il liro** (книга), а к **il libretto**

или **libello**, т.–е. «книжице», обнаруживает несколько уничижающую трактовку литературы этого типа. Только появление таких мастеров либретто, как Вагнер или Бельский (либреттист Н. Римского–Корсакова), заставляет несколько серьезнее отнестись к поэтической значимости «либретто».

«Из песни слова не выкинешь»: мелос и слово народной песни — близнецы (здесь они единорожденны), а «слова — подкидыши» итальянской оперы середины XIX в. обычно лишь принесены к порогу и как бы «подброшены» в музыку. Еще средневековая искусственная музыка должна была оставить песню: только *чистые,* инструментальные формы давали возможность контрапункта и полифонии («полилогия» —

единовременность разнообразных текстов — невозможна); математичность структуры и большие (в сравнении с короткой скалой голоса) диапазоны инструментов давали и больше простора и многообразия гармоническим комбинациям мастеров старых — немецкой и нидерландской — школ (XV—XVI в.в.). Поэтому, когда постепенно *немеющая,* сменившая песню на фугу, музыка к концу ◎V в. попробовала включить в число своих инструментов и голос, то слов у голоса не оказалось. Пришлось его учить говорить, так как учат глухонемых: чисто *искусственно,* «либреттивно». Еще гениальный Ноткер — Заика (840—912 г.г.) приметил, что opus'ы его выпадают из памяти и трудно заучиваются: «часто втихомолку я раздумывал, как бы это прикрепить *к ним слова* и хотя бы таким образом спасти их от забвения». Слова тут лишь скрепы и контрфорсы музыкальной стройки. Еще в XVII в. сочинитель «Идей грамматикии Мусикийской» (1679), Дилецкий мыслил вокальную музыку «безречной». Здесь требования, предъявляемые к слову, настолько еще малы, что для придумывания его не чувствуется нужды даже в особом либреттисте: любой «творец пения» может вогнать в такты нотного стана те или иные слова, «нотам приличные».

Эпоха «атексталиса», принципиально оправдываемая еще недавней теорией «плохого текста» (см.

Чайковский, переписка) была очень длительна и не изжита, в сущности, и сейчас. Россини выразил ее суть заявлением, что замена текстов простым la–la–la, если и причинит им незначительный ущерб, то зато даст большую звучность. Оперы Глинки «смышлены» «прежде речей»: поставщику слов барону Розену заказывалось композитором такое–то количество такого–то метра, на готовую уже, ждущую подтекстовки, музыку. Даже многие романсы мастера возникли «безречно»: напр., «Молитва» первоначально написана в виде фортепианной пьесы; впоследствии стихи Лермонтова, изрезанные тактовыми чертами пьесы, искромсанные применительно к длине и ритму пьесы, превратились в:

«В минуту жизни трудную,
Теснится ль в сердце грусть,
Теснится ль в сердце грусть, —
В минуту жизни трудную,
Одну молитву чудную
Твержу я наизусть; твержу, твержу, —
Твержу я наизусть», и т. д.

Но к 70–м годам прошлого века в истории вокальной музыки прочертилось другое направление, сменившее «подборщиков слов» «ревнителями музыкальной *речи*».

Если, действительно, «из песни слова не выкинешь» (а выкинув, не сыщешь, как показала трехвековая вокальная практика), — то и *из слова песни не выкинешь:* внутри каждого слова жив «сказ», а в сказе жив напев, «голос». Выслушать музыкальный склад речи, как бы аускультировать слово, с тем, чтобы предоставить слову петь самому, — в этом и заключается основное «теории и практики» «могучей кучки», собравшей в себя таких мастеров, как М. Мусоргский, Н. Римский–Корсаков, Ц. Кюи и др. (умирающий Даргомыжский — успел еще примкнуть к этому течению «музыкальной правды»). «Кучкисты» брали, обычно, художественно–законченный текст (прием, противоположный Ноткеру) — как–то «Моцарт и Сальери» (Римский–Корсаков), «Каменный гость» (Даргомыжский), «Женитьба» (Мусоргский), и старались лишь музыкально разработать *речевую мелодику* образцов, предварительно в них «вслушавшись»: уже простая декламация несколько раздвигает

и уточняет шаткие и узкие интервалы бытовой речи; музыкальная декламация (так наз. декламационный стиль) доводит точность звуковедения до полного закрепления (нотации) звука. В партитуре кучкиста число слогов точно равно числу нот. Если у Глинки, что ни такт, то разладица между музыкальным акцентом и речевым ударением (см., напр., его романс «Желание», где в одном четырехстрочии сгруппированы такие акценты, как «в *ла́*дье» — «то́бою» — «у́мчался» и т. д.), то в том же «Каменном госте» ни одно слово не дано в затакте. Мусоргский — идя далее, укладывает сложный ритм *прозы* гоголевской «Женитьбы» в музыкальные размеры. Все эти реформы в области вокальной музыки *не отменяют,* как это может показаться на первый взгляд, искусства либреттирования. Мастера той же «могучей кучки», и в теории, и на практике, не ограничивают ни себя, ни других, простой вокальной интерпретацией поэтических образцов: они пробуют возродить древнее синкретическое творчество, когда и мелос, и слово были единорожденны. Попытки Вагнера («Кольцо Нибелунгов»), Мусоргского («Хованщина» и некоторые романсы), отчасти Римского–Корсакова («Кащей бессмертный») — писать самим и музыку, и текст, — остаются пока лишь попытками. Вопрос о совмещении в одном «я» либреттиста и музыканта остается пока открытым.

С. Кржижановский.

ЛИНГВИСТИКА, (искусств. греч. слово от лат. **lingua** —«язык») — то же, что языковедение (см.) или языкознание.

ЛИПОМЕТРИЯ – (метр) – термин для обозначения одной или нескольких стоп, укороченных по отношению к основным стопам стиха. Л. начальная (анакруса), если укорочена 1 стопа стиха. Если укорочение встречается в конце, то липометрия приобретает характер каталектики (см.).

И. Р.

ЛИРИЗМ см. Лирика.

ЛИРИКА. Под этим словом разумеют тот вид поэтического творчества, который представляет собою раскрытие, *выражение души* (тогда

как *эпос* рассказывает, закрепляет в слове внешнюю реальность, события и факты, а *драма* делает то же самое, не от лица автора, а непосредственной беседой, диалогом самих действующих лиц). Но сейчас же надо оговориться, что такое, от древних греков заимствованное и греческими же словами выраженное, разделение поэзии до некоторой степени искусственно, потому что на самом деле нередко происходит соединение, сочетание всех этих трех видов поэзии, их слияние в одно художественное целое, или осуществляется комбинация лирики и эпоса, эпоса и драмы, драмы и лирики. А если уж искать первичной основы, корня поэзии, то его надо видеть именно в лирике. Можно сказать, что в сущности есть одна только поэзия – лирическая. Ибо душе прирождена лиричность. И эпос, и драма – лишь отвердение, кристализация первородного лиризма. Душа, это – лира (древне–греческий струнный инструмент, игрою которого сопровождались песни и от которого получила свое название лирическая поэзия). Лирика удовлетворяет поэта в его потребности раскрыть и назвать, как в первую очередь, самому себе, так и во вторую очередь, другим, свой внутренний мир, свою взволнованную душу. И так как душу приводит в волнение не столько мысль, сколько чувство, эмоция, то лирическая поэзия и есть выражение чувств; она имеет по преимуществу эмоциональный характер, она отображает настроения сердца, всю гамму душевной музыки. Оттого лирика интимна, субъективна – во многих своих проявлениях нежна и задушевна. То, что насквозь интеллектуально, пронизано холодным лезвием одной только мысли – это для лирики не годится. Правда, есть и лирика мысли, лирика философская (как, например, у Баратынского), но в

таком случае последняя уже покидает свои студеные логические высоты, уже теряет свою бесстрастность, а принимает в себя огонь или, по крайней мере, теплоту чувства. Впрочем, в единой системе человеческого духа, в сложной психике нашей не отделяются резко друг от друга элементы чувства, познания и воли: они многообразно переплетаются

408

между собою; и оттого про лирику необходимо сказать, что чувство играет в ней только преобладающую роль, но не то, что она целиком лежит по ту сторону ума; к лирике больше, чем ко всякому другому виду поэзии, применимо умное требование Пушкина, чтобы поэзия была «глуповата», — это так, но и лирическое стихотворение, этот преимущественный сосуд чувства, не должно уходить в незавидные просторы пустоты и безмыслия. В связи с этим необходимо указать и то, что контролирующая и сдерживающая, упорядочивающая сила мысли спасает лирику и от злоупотребления тем правом на субъективность, которое, как мы только что упомянули, составляет ее самую существенную примету. Как это явствует из лучших образцов мировой поэзии, лирический поэт в самой субъективности своей остается понятен и пленителен и для других, для всех; именно в этом и состоит одно из его очарований: говоря о себе, рассказывая себя, он рассказывает и нас, он приобщает к себе своих читателей, которые в *его* настроениях узнают *свои;* душа поэта — душа человечества, и субъективное здесь, волшебством красоты, сливается с объективным. Поэтому все чрезмерно индивидуальное, причудливое, экзотическое, все психологически необязательное не находит себе в лирике законного места.

Это не значит, разумеется, что область законного лиризма ограничивается только немногими, прямыми и элементарными линиями: нет, все, что есть в душе, то может быть и в поэзии, — необходима лишь некая печать общечеловечности и общезначительности. Своя красота есть у васильков, и своя — у хризантем. Лирические стихи всегда — цветы, все равно — полевые или садовые, наивные дети лугов или выхоленные питомцы оранжерей. Приемлемы те и другие, потому что красота многообразна; мы требуем только, чтобы она была настоящей, а не искусственной, и чтобы живыми были всяческие цветы. Изысканное так же право, как и простое; но самая изысканность должна быть естественной, т.–е. не надо, чтобы ее искали. В белом цвете простоты растворяется весь

409

прихотливый спектр жизни. И то, что не может быть обратно сведено к высшему единству, к обыкновенности ежедневного солнца, на весь белый свет распространенного, то повинно в какой–то внутренней праздности и ненужности. Так как лирика является поэзией настроения и самое пленительное в ней, как и в музыке, это — ее тон, психологический и звуковой, то это и сближает ее, больше чем другие виды поэзии, с музыкой именно. Недаром знаменитый французский лирик Верлэн от своего искусства требовал прежде всего музыки, остальное же презрительно считал только «литературой». И недаром в ранних стадиях человеческой культуры, лирические произведения не читались, а пелись, так что и теперь к лирическому стихотворению мы охотно применяем название песни. «Есть звуки: значенье темно иль ничтожно, — но им без волненья внимать невозможно», — эти слова Лермонтова должны быть отнесены как раз к лирической поэзии, где очарование звуков, просто как таковое, помимо их логической заполненности, само по себе достигает высокого художественного эффекта. При всем том, однако, отожествлять лирику с музыкой, до конца идти по дороге Верлэна, значило бы пренебречь специфической природой поэзии, значило бы вынуть из последней ее смысловой момент, опустошить ее в ее интеллектуальном содержании. Ведь слово умно, ведь слово — предназначенный носитель разума. В то же время как музыка плетет гирлянды, так сказать, бескорыстных, т.–е. бессодержательных звуков и строгая мысль не смеет предъявлять к ней своих требований, посягать на ее вольный устав, — словесность, в частности — поэзия, еще частнее — лирика, будет пуста, если она будет только звучна, только музыкальна. Лирика — музыка, но непременно классическая: это означает, что здесь раньше всего нужна осмысленность, и неуместна, да и невозможна та царственная праздность, та необремененность мыслью, которая присуща искусству Ариэля, воздушной цевнице музыки. Но, с другой стороны, лирика немыслима без напевности, и музыкальные сочетания

звуков, их мелодические переплески, очень помогают лирическому стихотворению проникать в чужой слух и дух. Действительно, не кто иной, как именно поэты–лирики, жалуются на недостаточность и невыразительность слов, на их грубость и приблизительность («о, если б без слова сказаться душой было можно!» — восклицает, например, тончайший лирик Фет); они чувствуют, что для передачи нежнейших оттенков чувства

слова бессильны: вот здесь–то и приходят на помощь звуки, здесь–то и подымает свой волнующий голос музыка. Оттого в лирическом стихотворении особенно важна музыка стиха, ритм, в котором протекает и журчит его словесный ручей. И эта музыка не есть простой аккомпанимент, еще менее — какой–то внешний звуковой придаток, без которого можно обойтись: нет, она — неотъемлемая часть стихотворения, одна из важнейших граней его внутренней сути. Русский теоретик словесности Шалыгин правильно ссылается на признание Шиллера, что музыка многих его лирических стихотворений являлась в его душе раньше их текста и даже сюжета естественно поэтому, что и в том влиянии, какое лирические стихи оказывают на душу читателя–слушателя, музыкальность тоже играет очень важную роль, так что без нее, без этой роли, не будет иметь успеха и самая пьеса: неосторожно задов и нарушив или как–нибудь изменив напевность лирического произведения, мы тем самым его разбиваем, вынимаем сердцевину из его певучего тростника. Замечательно, что когда лиризм проникает не в свою излюбленную стихию, т.–е. не в стихию стиха, а в прозу, то и она проявляет заметную ритмичность, и она приобщается все к той же музыке.

Соединенными чарами слова и музыкальности лирическая поэзия утверждает свое господство над сердцами читателей. И ясно, что, выявляя душу, она объемлет в себе решительно все, что только входит в сферу человеческих интересов, все, до чего только ни касается наше чувство. В связи с этим очень большую долю имеет в лирике природа, — этот бесконечный

резервуар настроений; при чем не только она, природа, навевает на нас, пробуждает в нас различные эмоции, но в свою очередь — мы как бы возвращаем ей эти психические состояния, наделяем ее чувствами, переносим в нее самих себя. И вместе с нами природа плачет и веселится, любит и страдает, говорит и тоскует — от самых элементарных и до самых утонченных ощущений, взяв у себя, приписывает человек природе, олицетворяет, очеловечивает ее, и у лучших лириков мировой словесности она рисуется нам как живое, тонкое и нервное, одухотворенное существо. «С природой одною он жизнью дышал, ручья разумел лепетанье, и говор древесных листов понимал, и чувствовал трав прозябанье» — эти слова Баратынского о Гете могут быть применены ко всякому истинному лирику. Вообще, от своего прирожденного лиризма поэт, представитель человечества, щедро уделяет миру внешнему, так что в лирической поэзии

получает свое разрешение проблема внешнего и внутреннего, т.–е. действительность психическая и действительность предметная сливаются в органическое единство. Если задаться целью установить некоторые типы лирических произведений, то, памятуя, что исчерпывающая классификация была бы здесь невозможна и носила бы лишь искусственный характер, можно все–таки назвать такие разновидности лирической поэзии, как элегия, ода, сатира, не говоря уже о тех безыменных и бесконечных вариантах стихотворений — песен, которые пробуждают чувство всех чувств — любовь. Видное место в лирике занимает на первом же месте названная нами *элегия,* т.–е. стихотворение, проникнутое скорбью, тоскою, печалью, грустью, отчаянием, безнадежностью, сетованием, жалобой, горьким недоумением: удивляться ли этому? ведь, именно, данные чувства, со всеми их оттенками, так существенны для человеческой души, получают себе от нашей скорбной жизни столько питания и поддержки, в свой темный цвет окрашивают столь значительную полосу нашей психики. Едва ли не чаще всего лиризм — элегизм. И во всяком случае, психологическое свойство печали

и ее душевных синонимов таково, что она властнее и заразительнее чего бы то ни было проникает в чужое сердце; поэтому и в лирике наиболее неотразима именно элегия. А в те моменты, когда душа испытывает особый подъем, когда ее возвышают над обыденностью крылья восторга, из нее, у поэта, изникает *ода* — т.–е. лирика религиозная («Бог» Державина) или патриотическая, та вообще, которая отвечает потребности человека чему–нибудь поклониться, что–нибудь признать как свою святыню, как вдохновляющую ценность. Наоборот, там, где мы даем волю своему чувству осуждения, отрицания, отвержения, — там, в устах поэта, осуществляется *сатира;* она может быть благодушной (как у Горация) или гневной (как у Ювенала), но ее внутренней основой и в том, и в другом случае непременно является какой–нибудь положительный идеал, вера в человека, — иначе насмешки над человеком, сатирическое отношение к нему теряет свой серьезный смысл, превращается в смех ради смеха и оставляет в душе у читателя тягостное чувство пустоты и моральной неудовлетворенности. Для той психологии, на почве которой вообще рождается лиризм, очень интересно это духовное соприкосновение двух полюсов лирической поэзии — оды и сатиры: ода — утверждение, сатира — отрицание, но общим фундаментом для обеих служит признание абсолютности и

авторитетности в мире каких–то неистребимых нравственных догматов; и сатира, это лишь — «доказательство от противного», окольное доказательство и доказательство тех самых ценностей, которые ода выявляет прямо, в порывах лирического восторга. Можно сказать: человек дышит воздухом лиризма, и лиризм образует одну из главных стихий жизни и творчества. Вот почему лирическая поэзия ведет свое происхождение из самой глубокой старины: трудно представить себе человека не поющего, не сопровождающего своей работы песней, каким–нибудь поощрительным ритмом. Зерно лирики — в народных песнях, там где непосредственно и наивно, в простых словах и в простых напевах, выражает душа свои

радости и горести. И естественно, что в той стране, которая вообще явилась колыбелью европейской культуры, в древней Греции, пышным и нежным цветом расцвела и лирика; достаточно назвать имена Архилоха, Алкея, Сафо, Анакреона, Пиндара. Традиция лирики в западно–европейскую словесность проникла однако не столько через носителей этих имен, сколько через римскую поэзию, которая в I–м веке до Р. Х. создала высокие образы лиризма в стихотворениях Катулла, Тибулла, Проперция, Горация, Овидия. Затем, кто хоть по наслышке не знает о певцах любви — о провансальских трубадурах, о труверах северной Франции, о немецких минезингерах, о сицилианской лирике, о сонетах Петрарки, о французской лирике конца XVIII–го века с Парни и Андрэ Шенье, о Байроне и Шелли, о Викторе Гюго и Альфреде Мюссе, о славной плеяде русских лириков от Жуковского через Фета и Тютчева и до Александра Блока? Струя песни, трепетный нерв лиризма проходит через всю новую и новейшую литературу (как обильно лирическое творчество у нас, в теперешней России!). Не оттого ли это, что лирика — одно из лучших выявлений личности?..

Ю. Подольский.

ЛИРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ — народные песни, выражающие личные чувства и настроения поющих. Согласно с исследованиями ученых, главным образом, А. Веселовского и Потебни, лирика лишь постепенно, в длинном процессе эволюции, обособилась от обряда. В т. н. *обрядовых* песнях (см. это слово) — праздничных (особенно весенних), семейных — лирика является одним из основных элементов. Также лирикой окрашены т. н. *хороводные* и *игровые* песни, наконец, *плясовые.* В чистом виде лирика представлена в песнях *беседных, посиделочных,* т.–е. исполняемых на вечерних собраниях деревенской молодежи. По содержанию лирические песни можно

разделить на песни *любовные* и песни *семейные,* обрисовывающие преимущественно положение замужней женщины. По характеру своему народная русская лирика отличается большего частью грустным тоном,

414

но наряду с такими грустными, т. н. *протяжными* песнями, есть безудержные, бесшабашные дышащие беззаветным весельем. (Недаром Пушкин отметил в русских песнях контрастные настроения: «то разгулье удалое, то сердечная тоска»). С формальной стороны народная лирика выработала традиционную поэтику, придающую ей, несмотря на многочисленные вариации песен, устойчивость и характерность. Самым излюбленным приемом народной лирики является параллелизм душевного состояния с каким–либо внешним проявлением природы. Параллелизм этот выражается как в формах сравнения, так и в формах символики, при этом первоначальный смысл символов в настоящее время поющими нередко уже не сознается, а символические образы повторяются лишь по традиции. Характерны также для поэтики народной лирики обращения, воззвания к природе: животным, растениям, реке, ветру. Народная лирическая песня пользуется также традиционными эпитетами. История отдельных песен почти не изучена, в виду крайней трудности, проистекающей от обилия вариаций и всяческих изменений в песнях. В течение XVIII—XIX в.в. в народный обиход перешло не мало лирических произведений (стихотворений, романсов) из книжной или рукописной литературы. Огромную роль в популяризации таких произведений сыграли т. н. *песенники* (см. ст. Народная словесность). Целый ряд стихотворений Пушкина, Кольцова, Некрасова и мн. других поэтов распространились в народе, нередко подвергнувшись значительной переработке в духе традиционной поэтики. Широко популярным видом народной лирики являются *частушки* (см. это слово).

БИБЛИОГРАФИЯ.

Сборники: А. И. Соболевский. Великорусские народные песни. Т. I—VII. Спб. 1895—1902. *И. В. Шейн.* Великорусс в своих песнях. Т. I. Спб. 1898—1900. *Н. М. Лопатин* и *В. П. Прокунин.* Сборник русских народных лирических песен. М. 1889 г. 2 ч. *В. и Ю. Соколовы.* Сказки и песни Белозерского края. М. 1915. (См. также библиографию

415

в статье «Народная словесность»).

Исследования: Н. И. Костомаров. Об историческом значении русской народной песни. Харьков. 1843. *А. А. Потебня.* Объяснение малорусских и сродных народных песен. Т. I и II. Варшава. 1883—87. *А. Н. Веселовский.* Историческая поэтика (сочинения. Т. I). *Я. Автономов.* Символика растений в великорусских песнях. Ж. М. Н. Пр. 1902, № 11—12. *Е. В. Аничков.* Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян. Спб. Отд. Русск. Яз. и Словесн. А Наук. Т. 74 и 78 (1903 и 1905 г.г.).

Юрий Соколов.

ЛИТЕРАТУРА И СЛОВЕСНОСТЬ. Строгого различения между этими двумя терминами делать не следует, и почти всегда можно одинаково употреблять тот и другой. Если же все–таки доискиваться разницы в их значении, то первый будем относить к произведениям писанным, а другой — к устным. Правильнее говорить о народной словесности, чем о народной литературе. Народ осуществляет именно устное творчество: от поколения к поколению, из уст в уста переходят сказки, песни, былины, пословицы — все то, что можно объединить под названием словесности. «Литература» происходит от латинского слова **litera**, которое означает *буква, письмо, надписание;* уже отсюда явствует, что литература — словесное творчество, запечатленное, закрепленное в письме. Такое сочетание, как *теория словесности,* употребительнее, чем сочетание *теория литературы;* значит, понятие словесности шире понятия литературы. А над ними обоими возвышается понятие слова. Конечно, не всякое слово — словесность: чтобы стать ею, оно должно быть художественным. Но, с другой стороны, и слово служебное, то, каким мы пользуемся и с другими обмениваемся в нашем общежитии, слово полезное, практическое, — оно тоже имеет в себе элемент художественности. Вот почему и не легко провести границу там, где кончается слово и где начинается словесность. Уже тот матерьял, из которого творит литература, сам литературен. В известном смысле,

всякий говорящий — тем самым ужо словесник, литератор, потому что наши слова носят на себе отпечаток творчества и представляют собою явления художественного порядка: они образны, картинны, звучны. Дар слова — дар словесности. И все–таки из бесконечного множества слов, не отзвучавших во времени, а оставивших след в памяти человечества, необходимо, разумеется, выделить такие, которые являют собою словесность, литературу, как искусство. Широко говоря, литературой

называют совокупность всяких произведений человеческой мысли, закрепленных в слове — устном ли, письменном ли; но, обыкновенно, когда говорят *литература* или *словесность,* то перед этими существительными подразумевают прилагательное *художественная.* И потому не всякий словесный памятник заслуживает изучения в курсе истории литературы: «Слово о полку Игореве», это — литература, «Поучение Владимира Мономаха» — нет. Правда, термин *литература* применяют не только к художественным произведениям: есть ведь и научная литература, и можно слышать такое выражение, как *литература предмета,* когда имеют в виду перечень книг или статей, посвященных тому или другому вопросу. Интересно отметить, что русское слово *словесность* почти вытеснено иностранным словом *литература:* до такой степени вошло последнее в систему нашей речи, получило в ней право гражданства. Говорят: *заниматься литературой;* сохранилось, впрочем, — *учитель словесности* и несколько подобных выражений. Что *литература* преобладает над *словесностью,* это так понятно: ведь в наше время словесно творит не столько народ, сколько отдельная личность, — а личное, индивидуальное творчество спешит выразить себя в письме, в печати — в *литературе.*

Ю. Айхенвальд.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРИЕМ. См. Прием.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СБОРНИК — начиная с 50—60–ых годов XIX в., один из наиболее распространенных видов собирательной литературы — изданий, представляющих собой соединение произведений различных авторов. От альманахов (см. это слово),

особенно популярных в «блаженную пору альманахов» (слова И. С. Тургенева), — двадцатые, тридцатые годы прошлого века, — литер. сборник отличается тем, что в нем уделялось больше места критике и публицистике; от толстых журналов — непериодичностью появления. Одним из первых литературных сборников были *Московские сборники,* выпущенные под редакцией Валуева и Аксаковых в 1846—47 и 1852 г.г. Сборники объединили наиболее выдающихся представителей славянофильства, двинувшегося сомкнутым фронтом на передовые позиции западников, которые в свою очередь ответили в том же 1846 г. Петербургским сборником, изданным Панаевым и Некрасовым.

Изданный в 1874 г. в Петербурге сборник *Складчина,* доход с которого был предназначен в пользу пострадавших от голода в Самарской губернии,

открыл длинную серию благотворительных сборников, число которых особенно возросло в голодный 1891 г. Общее число сборников, вышедших до конца XIX в., достигает 400. Постепенно состав сборников стал изменяться в сторону преобладания чисто–художественного материала, чем снова стиралась грань между сборником и прежним альманахом. В начале нашего века сборники начали служить обязательной принадлежностью отдельных литературных школ, выступающих с собраниями произведений определенных, стоящих на их почве авторов. Таковы пользовавшиеся огромным успехом сборники писателей–бытовиков, объединившихся вокруг Горького, «Знание», позднее сборники «Земля», «Шиповник», всевозможные символистские сборники.

В связи с повысившимся интересом к произведениям иностранных литератур, появились сборники произведений западных авторов (напр., сборники «Фиорды», порожденные общим читательским увлечением произведениями Ибсена и Гамсуна и отводившие свои страницы переводам специально из скандинавских писателей и ряд др.). Последнее десятилетие отмечено расцветом стихотворных сборников, отражающих те исключительные оживление и расчлененность,

которыми характеризуется современная поэзия (Б. Гусман в библиографии, приложенной к его книге «100 поэтов», 1923 г., насчитывает их около 110 названий).

Д. Б.

ЛИТЕРАТУРНАЯ ШКОЛА. См. Течение художественно–литературное.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЯЗЫК — общий язык литературы к.–н. народа. Л. Я. часто совпадает с общегосударственным яз. того же народа, но может и не совпадать, напр., в том случае, если народ не составляет отдельного государства; так, до мировой войны украинцы, поляки, чехи, словенцы, латыши, литовцы имели свои Л. Я., не составляя государств и не имея поэтому своих общегосударственных языков. В основе Л. Я. может лежать к.–н. местное наречие или говор, наприм., наречие города, являющегося политическим или культурным центром, или наречие господствующих классов населения, или чужой яз., усвоенный в качестве Л. Я. у другого народа. Так, местное наречие лежит, наприм., в основе нынешнего немецкого Л. Я., восходящего к саксонскому говору верхненемецкого наречия; чужим языком в качестве Л. Я. являлся у европейских не только

романских, но и германских народов в Средние Века латинский яз. Иногда в Л. Я. к.–н. народа мы можем вскрыть несколько таких основ. Так, одной из основ нынешнего русского Л. Я. является церковнославянский яз., представляющий видоизменение на русской почве старославянского яз., бывшего первоначально языком македонских славян; другой основой — местный живой говор служилых классов города Москвы, образовавший в смешении с элементами церковнославянского Л. Я. язык московских приказов (государственных канцелярий), послуживший образцом для нового русского Л. Я. Постепенно связь Л. Я. с местным говором или с чужим яз., лежащим в его основе, может стираться, по мере того, как Л. Я. вбирает в себя элементы разных живых говоров и других Л. Я. Так, средневековая латынь отличалась от классического латинского яз.; гораздо более удалился от своего первоисточника, старославянского яз., нынешний русский

419

Л. Я., в котором элементов русского живого яз. настолько больше, чем элементов старославянского яз., что не только последний, но и церковнославянский яз. русского богослужения сознаются нами, как другие языки, между тем как разница между русским Л. Я. и подмосковными великорусскими говорами представляется несущественной. Объединяя собою целый народ и даже несколько поколений одного и того же народа (Пушкин, Шекспир, Мольер читаются каждый на своем яз. и теперь не меньше, чем при жизни), Л. Я. вследствие этого с одной стороны значительно богаче любого народного говора, включая в себя рядом с фактами того наречия, которое лежит в его основе, факты, вошедшие в него из разных живых говоров яз., и из разных других языков, народных и литературных, между прочим, и такие факты, которые уже утрачены живыми говорами яз., а также новообразования, неизвестные народным говорам, с другой стороны — устойчивее и консервативнее любого народного говора. Т. к. необходимость следовать традиции в Л. Я. сильнее, чем в народных говорах, то Л. Я. должен подчиняться известному сознательному контролю, вырабатывающему «правила» Л. Я., отступления от которых считаются «неправильностями». Всё это делает Л. Я. в известной степени искусственным. Распространению и усвоению Л. Я. содействует школа, которая в то же время, наравне с литературой, препятствует изменениям в Л. Я. в большей степени, чем это могла бы делать традиция живого употребления, не поддерживаемая школой и книгой. Л. Я., пополняясь элементами народных говоров и видоизменяясь под их

влиянием, в еще большей степени сам оказывает влияние на народные говоры, способствуя устранению резких диалектических различий между говорами языка и сохранению единства языка всех, пользующихся общим *Л.* Я. Ср., напр., сохранение единого английского яз. у жителей Англии, Северной Америки и английских колониальных государств при тех условиях, которые в случае отсутствия общего *Л.* Я. непременно вызвали бы его распадение на отдельные языки. См. М. А. Пешковский.

420

Объективная и нормативная точки зрения на язык. (Русский язык в школе, вып. 1 П. 1923).

Н. Д.

ЛИТОТЕС (греч. Λιτότης, незначительность, умеренность) — стилистическая фигура, смягчающая речь и состоящая в том, что вместо прямого выражения употребляется противоположное ему по смыслу в соединении с отрицанием. Напр., «не хорошо» вместо «плохо»; «не плохо» вместо «хорошо»; «не смею спорить» вместо «я принужден (или обязан) согласиться» и т. п. О неправильном понимании этого термина см. в статье *гипербола.*

М. П.

ЛИЦО. Одна из форм спряжения (см.), указывающая на отношение глагола к лицу речи, а лицом речи называется субъект действия или состояния, обозначенного глаголом, в его отношении к говорящему; таких *Л.* три: *1–ое Л.*, показывающее, что этот субъект тожествен с самим говорящим, т.–е., что говорящий сам является лицом речи (иду, идем), *2–ое Л.*, обозначающее, что этим субъектом является то лицо, к которому обращена речь (идешь, идете), и *3–ье Л.*, показывающее, что субъектом речи является лицо, постороннее речи, т.–е. не тот, кто говорит, и не тот, к кому обращена речь (идет, идут). В русском яз., как и в других индоевропейских языках, в формах *Л.* различаются два числа — единственное и множественное (в некоторых древних и нынешних индоевропейских языках существует также двойственное) числа. Формы *Л.* в русском яз. обозначаются в настоящем и будущем времени и в повелительном наклонении глаголов формами самих глаголов (именно, личными окончаниями) и, кроме того, в 1 и 2 *Л.* особыми личными словами, т. н. личными местоимениями (я, ты, мы, вы), которые могут и опускаться, а в прошедшем времени и условном наклонении, а также при образовании

форм сказуемости у слов, не являющихся глаголами, — только личными словами (я шол, я болен и пр.). В древних языках (греч., лат., древне–инд.), а также в старославянском яз. Л. обозначалось только личными окончаниями во всех формах спряжения глагола, в новых

421

европейских языках — и личными окончаниями и личными словами. В повелительном наклонении во всех индоевропейских языках отсутствует форма 1–го Л. единственного числа, несовместимая со значением повелительного наклонения, но 1–е Л. множ. ч. в некоторых языках, м. пр., и в русском, существует, обозначая предложение к другим лицам выполнить к.–н. действие совместно с говорящим (пойдем).

Н. Д.

ЛИЧНЫЕ МЕСТОИМЕНИЯ. Существительные, обозначающие 1–е или 2–е лицо речи (см. Лицо). В русском яз. сюда принадлежат Л. М. 1–го и 2–го лица обоих чисел (я, меня и пр.; ты, тебя и пр.; мы, нас и пр.; вы, вас и пр.). В именит. пад. Л. М. могут употребляться, м. пр., как частичные слова, служащие лишь для образования формы лица в спряжении (я иду, я писал). Л. М. в русском яз., как и во многих других языках, образуют формы склонения отлично от всех остальных существительных; при этом косвенные падежи Л. М. в русском яз. образуются от основ, по б. ч. не имеющихся в именит. пад. В грамматиках часто относят к Л. М. и местоимение существительное он, она, оно, они с косвенными падежами, образованными от другой основы (его, ее, их и пр.), но эти местоимения не являются личными, п. ч. обозначают не лицо речи, а тот или другой предмет, как названный в предыдущей речи. См. также Местоимение.

Н. Д.

ЛИЧНЫЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ. Предложения, в которых обозначено лицо речи (формой глагола или сочетанием с личными словами и именительным падежом существительного). Л. П. противополагаются безличным (см.), неопределенно–личным (см.) и обобщенно–личным (см.), в которых лицо или не обозначено, или обозначено неопределенно, без точного указания отношения к говорящему.

ЛОГИЧЕСКОЕ УДАРЕНИЕ. Более сильное ударение на одном слове предложения, чем на других. Л–им У–ем обозначается психологическое сказуемое (см.) суждения, выраженного в предложении, как главное

422

в мысли. Наприм., в предложении: «Я написал письмо товарищу» каждое слово может иметь на себе *Л. У.*, изменяющее соответственным образом значение суждения, выраженного этим предложением, и указывающее, что главным предметом мысли (сказуемым суждения) являются «я», а не кто другой, или «написал» (а не «напишу», «не написал»), или «письмо» (а не что–н., не заслуживающее, этого названия), или «товарищу» (а не кому–н. другому).

Н. Д.

ЛОЖНАЯ ЭТИМОЛОГИЯ. См. Народная этимология.

ЛУБОЧНЫЕ КАРТИНКИ — издававшиеся для народа изображения, отпечатанные на бумаге и большею частью раскрашенные. В историко–литературном отношении они имеют большое значение, потому что 1) очень часто служат иллюстрациями к готовым литературным произведениям и 2) наоборот для своего пояснения порождают новый литературный текст. Следовательно, они являются *лицевой* лубочной литературой и к ним в главном должно быть отнесено все то, что говорится о характере последней, способах ее распространения и ее судьбе (см. в статье *«Народная литература»).* В силу наглядности изображения, отчетливого и резкого, избегающего полутонов и полутени, народные картинки были весьма популярны, т. к. облегчали усвоение малограмотным читателям литературного памятника. Лицевое издание некоторых произведений было шире распространено, чем неиллюстрированные их тексты.

Одним из многих примеров составления картинки к существующему литературному тексту может служить изданная по приказанию Екатерины II картина под заглавием: «Просьба Колязинскому архиепископу от монахов Колязинского монастыря» с текстом, известным еще в рукописи XVII в. Это — сатира на монастырскую жизнь. Екатерина II, приказывая печатать эту пародию и картину, задавалась целью подорвать в народе уважение к монастырям и подготовить народные массы к указу об отобрании монастырских земель и имуществ. Народные картинки являются

иллюстрациями к разным видам до–петровской литературы, а также литературы новой — XVIII—XIX в.в. Помимо житий святых, легенд (напр., о Страшном суде и др.), повестей, интермедий, народные картинки иллюстрировали собою и произведения, взятые из устной словесности: сказки, былины, песни. С другой стороны, многие пришедшие с Запада

граверы вызывали литературное творчество, особенно это касается картин веселого, забавного, часто игривого содержания. Составители текстов, большею частью виршевых, не стеснялись тем, что грубоватый, а иногда циничный тон не подходил к французской картине, изображающей, напр., какую–нибудь кокетливую жеманницу. Нередко текст не имел и совсем ничего общего с содержанием картинки, а вызывался лишь необходимостью соблюсти принятую манеру сопровождать картину какой–либо надписью.

Народные картинки, печатавшиеся первоначально с деревянных и медных досок, с последующей раскраской от руки, заменялись постепенно литографиями и хромолитографиями, но по содержанию своему, аляповатой и грубой обработке, сохраняли прежний традиционный тип.

Большие общественные события — особенно войны (напр., война 12 года, последняя русско–турецкая, японская, наконец, мировая) вызывали вспышки громадного спроса на картины, большею частью сатирико–каррикатурного характера.

Во время недавней гражданской войны обе враждующие стороны пользовались народной картиной с целью пропаганды. Советские агитационные организации широко развернули издание народных картинок с текстами. Обращенные к широким массам населения разнообразные плакаты усвоили во многом стиль народных картинок, как в манере изображения, так и в надписях.

БИБЛИОГРАФИЯ.

Д. А. Ровинский. Русские народные картинки. Спб. (1891 г.). 5 т.т. и 4 т.т. атласа. Издание Академии Наук.

Снегирев. Лубочные картинки в московском мире. М. 1861 г.

Юрий Соколов.

М

МАГИСТРАЛ – строка, строфа или целое стихотворение, ведущее за собой по определенным законам дальнейшее — см. «Сонет», «Триолет».

МАДРИГАЛ — форма старинная. Ни числом стихов, ни характером метра, ни числом стоп в нем — не отличался от требований, предъявлявшихся к эпиграмме. По характеру же темы имел элементы нежности и благородства.

МАКРОС — греческая односложная стопа, обычно состоящая из одного долгого слога (две моры). У нас примеры макросов у Асеева: «Соловей, вей,

вей, — Запороги, гей, гей» в ударном стихе образуются, разумеется, путем паузования.

МАЛАЯ ЦЕЗУРА – см. Словораздел.

МАНИФЕСТЫ (ХУДОЖЕСТВЕННО–ЛИТЕРАТУРНЫЕ). Такое название носят теоретические произведения художников слова — их высказывание о характере и задачах своей поэтической деятельности, поэтического творчества, вообще. Термин «Литературный манифест» вошел в употребление в XIX веке. «Литературный манифест» может выражать не только личный взгляд автора, но также отражать идеи той или иной литературной группировки.

В наиболее композиционно организованной форме «Литературный манифест» представляет законченное произведение, как бы систему теоретических положений.

К таковым можно отнести произведение поэта Іоахима Дю Бэллэ «В защиту и прославление французского языка» (1549). Этот литературный манифест касается и тематических новшеств — в мотивах прошлого, природы, любви, и возрождения некоторых античных

жанров — эпической поэмы, оды, сатиры, и языковой реформы. Направленное в критической части своей против группы Клеман Маро, произведение Дю Бэллэ является манифестом художественно–литературного течения «Плеяда» (см. Течения Художественно–литературные). Литературным манифестом французского классицизма XVII века считается стихотворное риторическое произведение Буало — «Поэтическое искусство» (1674 год), в котором он устанавливает эстетический канон подражания природе, рационально ограниченной требованиями «хорошего вкуса», **bon gout**. Литературным манифестом является «Новое искусство писать комедии» Лопе де–Вега с его отрицанием правил книжной гуманистической драмы, «Лаокоон» Лессинга (1766 год), обособляющий приемы различных видов искусства — поэзии и скульптуры, «Предисловие к Кромвелю» Виктора Гюго, которое рассматривалось участниками романтического литературного течения, как символ их поэтической веры, в котором Гюго изложил теорию романтического гротеска и отверг «единства» классической драмы. К литературным манифестам относится — произведение Э. По «Философия поэтической композиции», касающееся его поэмы «Ворон» и говорящее о волевом начале в поэтическом творчестве; «Экспериментальный роман»

(1880) Золя, формулирующий посылки исходящего из «научного» опыта романа натуралистов; книга Арно Гольца «Об искусстве» с его теорией «последовательного натурализма»; «Что такое искусство» Льва Толстого (1897), который вносит момент морального в оценку литературного произведения: наконец; произведения Маринетти, как «Слова на свободе»

(1912), главы которого — разрушение синтаксиса, футуристическая чувствительность, беспроволочное воображение, типографская революция и т. п. представляют последовательную систему литературных приемов, или — «Убьем лунный свет» (1909), прокламирующий тематические новшества — индустриальную культуру современности.

В эпохи исканий и кризиса теоретические высказывания особенно многочисленны и часто носят априорный характер, так что своеобразие их временами не встречает соответствия в поэтическом творчестве их авторов.

Для французской и русской литературы XX века, примерно, изобилие литературных манифестов показательно. Во Франции за последние два десятилетия можно насчитать более тридцати литературных манифестов, в России — до двух десятков. Наиболее интересные французские литературные манифесты — «Унанимизм» Жюля Ромэна, «Интегрализм» — Лакюзона, «Гуманизм» — Грэга, «Динамизм» — Гильбо, «Драматизм» — Барзена и т. п. В России — манифесты футуристов (различных группировок), акмеистов, имажинистов, пролетарских групп и т. д.

Интересной формой «апостериорного» манифеста, закрепляющего теорию литературного течения, стремящегося создать как бы школу, являются такие произведения, как провансальский трактат о поэзии — «Цветы веселой науки» Молинье, секретаря Литературной Академии «Веселой науки» (1324), раздававшей премии за лучшие поэтические произведения, удовлетворявшие особым требованиям, подобно современной «Академии Гонкуров». Такой же, скорее учебный, характер носят некоторые главы младшей «Эдды» Снорри Стурлузона (XIII век), формулирующие теорию поэзии скальдов, в главах о теории творчества, строфике, метрике и т. д.

Понятие «Литературный манифест» должно быть отнесено вообще к предисловиям, критическим статьям, афоризмам, переписке и др. видам литературных произведений, в которых налицо теоретические

высказывания художников слова. Таковы предисловия Гонкуров к их романам «Жермини

427

Ласерте», «Братья Земганно», Шиллера к «Мессинской невесте», Лермонтова к «Герою нашего времени» и др. Затем статьи — Т. Готье о Шарле Бодлэре, Шиллера — «О наивной и сентиментальной поэзии» — своеобразная, психологическая теория стилей, Андрея Белого «О символизме»; далее — «Переписка» Флобэра, в которой дана почти строгая теория поэтического творчества, «Переписка» Пушкина; наконец, афоризмы в «Беседах Гете с Аккерманом», в «Беседах Анатоля Франса», собранных Гзеллем и т. д.

Литературные манифесты зачастую облечены в форму поэтического произведения — стихотворного или прозаического. К таковым можно отнести, например, канцону Гвидо Кавальканти «Дама просит меня», в которой изложена теория любви, как мотив литературного течения «Нового сладостного стиля» или «Генрих фон Офтердинген» романтика Новалиса. Показательно стихотворение «Искусство поэзии» Верлена — манифест символического периода его творчества, говорящий о приоритете музыкальности, непосредственности и ритмических нюансов, и наряду с ним — стихотворение «Эпилог» — произведение первого периода его творчества — манифест парнасца неофита, требующего труда в поэтическом творчестве, изгоняющего «вдохновение»; далее — стих. Пушкина «Разговор книгопродавца с поэтом», «Поэт» и т. д.

Литературным манифестом является роман Гюисманса «Наоборот», пропагандирующий поэзию символистов, повесть Росетти «Рука и душа», где говорится о «душевной непосредственности и техническом совершенстве», характерных для прерафаэлитов.

Своеобразной формой литературных манифестов являются литературные анкеты — одна из характерных рабочих форм современной литературы, близкой к газетному репортажу. Примерные анкеты — Жюль Юре — «Анкета о литературной эволюции» (1891), где собраны мнения нескольких десятков французских писателей, соответственно группировкам — психологи, маги, символисты и декаденты, натуралисты, неореалисты, парнасцы, независимые, — или предметная анкета,

428

организованная футуристическим издательством — «интернациональная анкета о свободном стихе».

Формально следует отличать — носящий творческо–догматический характер «Литературный манифест» от критического исследования, хотя бы они принадлежали одному и тому же писателю. Предисловия к «Жизни и мыслям Жозефа Делорма» Сент–Бева являются одним из характерных литературных манифестов романтиков, и, вместе с тем, статьи Сент–Бева из его «Понедельничных бесед» — не более как профессиональная литературная критика, особые биографические приемы которой идут вровень с теорией творчества романтиков. Эта двойственность классификации объясняется двойственностью творческой личности Сент–Бева, поэта и литературного критика. Произведения Ипп. Тэна, литературного критика натуралистического течения, к категории литературных манифестов бесспорно не могут быть отнесены, как и произведения Белинского или Писарева.

Единство течений различных видов искусств может вызвать совместное выступление их представителей. В таком случае литературный манифест сливается с целым — манифестом художественным. Таков футуристический манифест венецианцам, подписанный Маринетти и художниками — Боччони, Карра, Руссоло.

При анализе материала, относящегося к «Литературным манифестам» напрашивается его рубрикация соответственно главам «теории литературы», теоретической поэтики, как ее принято называть. Оставляя в стороне терминологию не вполне установленную, можно все же наметить группы, относящиеся — к теории творчества, к тематическому моменту и литературным приемам. В первой, например, возможно было бы рассматривать мысли, касающиеся процесса творчества, материала поэзии, взаимоотношения биографической личности поэта и личности творческой и т. д.

Изучение литературных манифестов в истории литературы имеет первенствующее значение, так как анализ и оценка поэтического произведения возможны лишь при

учете устремлений самого поэта. В этом отношении литературный манифест, как теория, не всегда находящая подтверждение в поэтической практике, играет, тем не менее, в творчестве поэта основную организационную роль.

Художественно–литературные мафесты — практическая эстетика художников слова, с которой в первую очередь следует считаться

исследователям в области эстетики, поскольку эта научная дисциплина касается теории искусств.

При построении истории художественной литературы, как научной дисциплины, «литературный манифест» является одним из тех формальных признаков, который позволяет наметить более или менее четкие грани художественно–литературных течений и проследить их эволюцию.

М. Эйхенгольц.

МГНОВЕННЫЕ СОГЛАСНЫЕ. То же, что взрывные согласные (см.).

МЕЖДОМЕТИЕ. Звук речи или сочетание звуков речи, не являющиеся словами, т.–е. не обозначающие предметов мысли (понятий), а выражающие чувствования или ощущения: ай, ах, ох, э, увы и пр. К М. причисляются обыкновенно также бесформенные слова–обращения: эй, ну, цып–цып, теге–тега и т. п. и бесформенные слова — звукоподражания: мяу, кукуреку и пр.

Н. Д.

МЕЖДУСЛОВЕСНЫЙ ПЕРЕРЫВ — см. Словораздел.

МЕЛОДИКА — отрасль поэтики и лингвистики, изучающая мелодию речи, т.–е. ее интонацию, состоящую в чередовании повышений и понижений звуков речи. Мелодическое движение свойственно как стихотворной, так и прозаической речи. Поскольку оно своими особенностями воздействует на выразительность речи и на ее характер, постольку оно является и существенным ингредиентом в понятии стиля.

На строго научную почву изучение мелодики было поставлено лишь в последние годы 19–го века трудами германского лингвиста Эдуарда Сиверса, выдвинувшего новый принцип «слуховой филологии»

(**Ohrenphilologre**) на смену прежнему направлению «зрительной филологии» (**Augenphilologie**), и затем его учеников. (См особенно **Rhythmisch–melodische Studien. Vortrage und Aufsatze von Ed. Sievers. Germanische Bibliothek hrsg. von W. Streitberg. Heidelberg. 1912**). В России изучение мелодики речи выразилось пока еще в очень немногочисленных отдельных работах, появившихся за самые последние годы. Отметим книгу Б. Эйхенбаума «Мелодика стиха» (Петерб. 1922; в конце дана основная библиография вопроса), где автор, впрочем, обособляя поэтику от лингвистики, выступает против принципа «слуховой филологии», как

основоположного для исследования, и ставит своей задачей изучение мелодики в связи с поэтическим синтаксисом. Реабилитация методов Сиверса для мелодики, как отрасли поэтики, против Эйхенбаума, дана в статье В. Жирмунского «Мелодика стиха» (Журнал «Мысль» кн. 3. Петер. 1922).

М. П.

МЕЛОДРАМА. Мелодрама есть драма, увлекающая не столько серьезностью драматической борьбы и детальным изображением быта, в котором эта борьба развивается, сколько остротой сценических положений. Острота сценических положений возникает отчасти как следствие сложных и эффектных обстоятельств (драматического узла), в которых возникает мелодрама, отчасти как следствие изобретательности и находчивости ее персонажей. Героев мелодрамы сажают в изолированную тюремную камеру, зашивают в мешок и бросают в воду (А. Дюма), и они все–таки спасаются. Иногда их спасает и счастливая случайность; авторы мелодрам в стремлении ко всем новым и новым эффектам, иногда сильно злоупотребляют такими случайными поворотами в судьбе своих героев. Главный интерес мелодрамы, таким образом, чисто фабулистический. Этот интерес часто усиливается в мелодрамах внезапными «узнаниями» (термин Аристотеля); многие герои мелодрамы долгое время действуют под вымышленным именем, драматическая борьба ведется между близкими родными, долгое

время об этом не догадывающимися и т. п. В связи с поверхностным изображением быта, мелодрама развивается под знаком «трагической вины» (см. «Трагедия»). Однако, мелодрама далека, от трагедии, в ней нет духовного углубления; характеристики мелодрамы более схематичны, нежели во всяком другом драматическом произведении. В мелодраме часто встречаются злодеи, благородные авантюристы, беспомощно–трогательные персонажи («Две сиротки») и т. п.

В. Волькенштейн.

МЕМУАРЫ — фр. слово, записки современников о достопамятных событиях, в которых они принимали непосредственное личное участие, или известных им от очевидцев. Как исторические материалы и документы, записки имеют более или менее значительную ценность по значительности описываемых событий, по точности, достоверности, подробности и живописности сообщаемых сведений и в зависимости от личных свойств

автора записок. Очень часто мемуары проливают свет и на личность составителя их. Представляя собою живое соединение бытовых реальных подробностей живой жизни с материалом научного значения, мемуары издавна составляют один из любимых отделов чтения исторического характера, и не раз были издаваемы с именами видных лиц мемуары, оказывавшиеся подложными. Классическая древность знает прекрасные воспоминания Ксенофонта о Сократе и записки автора о его Малоазиатском походе (Анабазис) и записки Юлия Цезаря о войне в Галлии, по форме представляющие подражание Ксенофонту, но более сухие. В отдельных исторических литературах разных стран находим необозримое количество мемуаров, начиная со средних веков, при чем частные записки проливают нередко свет на целые эпохи, недостаточно освещенные другими материалами. О русских мемуарах имеется обширный библиографический труд С. Р. Минцлова «Обзор записок, дневников, «воспоминаний», Новгород, 1911—12 г.г., 5 выпусков. См. Воспоминания.

В. Ч.

432

МЕРТВЫЙ ЯЗЫК. См. Живой язык.

МЕСТОИМЕНИЕ (лат. pronomen). М–ми наз. такие существительные (см.) и прилагательные (см.), которые не являются названиями самостоятельных предметов или определенных признаков предметов независимо от данной речи, а только указывают на отношение тех или других предметов или признаков к данной речи, т.–е. получают различное значение, определяемое из данной речи. М. делятся на *личные* и *неличные*. Личные М. (см.) называют тот или другой предмет не сам по себе, а лишь в его отношении к лицу речи; так, М. «я, меня» и пр. могут относиться к какому угодно предмету, указывая лишь на тождество его с лицом говорящим, и т. д. Из неличных М. притяжательные (мой, твой, свой и пр.) указывают на отношение того или другого предмета к другому предмету, являющемуся лицом речи; остальные — на разные другие отношения данных предметов мысли к данной речи, наприм., на тождество данного предмета или признака с предметом или признаком, названным в речи другим словом (он, сам, самый, такой и пр.) или на то, что название или сущность данного предмета или признака безразлично для данной речи (кто–то, какой–то, некто и пр.); или то, что предмет или признак предмета в данной вопросительной речи представляются неизвестными и должны быть

определены в следующей ответной речи (кто, что, какой, чей и пр.), или на то или другое отношение данного предмета к месту или времени речи (этот, тот). Б. ч. М. образует формы склонения как в русском, так и в других индоевропейских языках, отлично от других существительных и прилагательных, что и послужило в свое время поводом к выделению М. в особую часть речи. На самом деле М. в целом отличается от остальных существительных и прилагательных не по грамматическим признакам, а по значению и потому особой части речи или грамматмческой категории не составляет. По значению же М. принадлежит к неграмматическому классу т. н. местоименных слов (см.).

Н. Д.

433

МЕСТОИМЕННЫЕ СЛОВА. Такие слова, которые не являются названиями самостоятельных предметов мысли, а обозначают только предметы и их признаки в их отношении к данной речи или самые отношения их к данной речи. М. С. делятся на 1. местоимения (см.) и 2. местоименные наречия: здесь, тут, там, сюда, туда, где, куда, теперь, нынче, вчера, тогда, когда, так, как, по–моему и др.

Н. Д.

МЕТАФОРА (греч. Μεταφορά — перенесение) — вид тропа, в основе которого лежит ассоциация по сходству или по аналогии. Так, *старость* можно назвать *вечером* или *осенью жизни,* так как все эти три понятия ассоциируются по общему их признаку приближения к концу: жизни, суток, года. Как и другие тропы (метонимия, синекдоха), метафора есть не только явление поэтического стиля, но и общеязыковое. Множество слов в языке образованы метафорически или применяются метафорически, причем переносный смысл слова рано или поздно вытесняет смысл, слово понимается *только* в своем переносном значении, которое тем самым уже не сознается как переносное, так как первоначальный прямой его смысл уже потускнел или даже совсем утратился. Такого рода метафорическое происхождение вскрывается в отдельных, самостоятельных словах *(коньки, окно, привязанность, пленительный, грозный, осоветь),* но ещё чаще в словосочетаниях (*крылья* мельницы, горный *хребет*, *розовые* мечты, *висеть на волоске).* Напротив, о метафоре, как явлении стиля, следует говорить в тех случаях, когда в слове или в сочетании слов сознается или ощущается и прямое, и переносное значение. Такие *поэтические* метафоры могут быть: во–первых, результатом нового словоупотребления, когда слову,

применяющемуся в обычной речи в том или ином значении, придается новый для него, переносный смысл (напр., «И канет в темное *жерло* за годом год»; «..стан оправленный в *магнит*» — Тютчев); во–вторых, результатом *обновления, оживления* потускневших метафор языка (напр., «Ты пьешь волшебный *яд желаний*»; «Змеи сердечной

434

угрызенья» — Пушкин). Соотношение двух смыслов в поэтической метафоре может быть далее разных степеней. На первый план может быть выдвинуто или прямое или переносное значение, а другое как–бы аккомпанировать ему, или оба значения могут находиться в известном равновесии между собой (пример последнего у Тютчева: «Гроза, нахлынувшая тучей, *смутит* небесную лазурь»). В большинстве случаев и поэтическую метафору мы застаем на стадии заслонения прямого смысла переносным, прямой же смысл дает лишь *эмоциональную окраску* метафоре, в чем и состоит ее поэтическая действенность (напр., «В крови *горит огонь* желанья» — Пушкин). Но нельзя отрицать или даже считать исключеньем и те случаи, когда прямой смысл метафоры не только не утрачивает своей образной ощутимости, но выдвигается на первый план, образ сохраняет наглядность, становится поэтической реальностью, *метафора реализуется.* (Напр., «Жизни мышья беготня» — Пушкин; «Прозрачным синеньким ледком Подернулась ее душа» — Блок). Поэтическая метафора редко ограничивается одним словом или словосочетанием. Обычно мы встречаем ряд образов, совокупность которых и дает метафоре эмоциональную или наглядную ощутимость. Такое соединение нескольких образов в одну метафорическую систему может быть разных видов, что зависит от взаимоотношения прямого и переносного смысла и от степени наглядности и эмоциональности метафоры. Нормальный вид такой *развернутой метафоры* представляет тот случай, когда связь между образами поддерживается как прямым, так и переносным смыслом (напр., «Мы пьем из чаши бытия с закрытыми глазами» — Лермонтов; «Грустя, и плача, и смеясь, Звенят ручьи моих стихов» и т. д. все стихотворение — Блок). Именно этот вид метафоры легко развивается в *аллегорию* (см.). Если же связь между образами, входящими в развернутую метафору, поддерживается только одним смыслом, только прямым или только переносным, то получаются различные формы *катахрезы* (см.) Напр., у Брюсова: «Я был *опутан влагой черной* Ее распущенных

435

волос», где связь между внутренне противоречивыми образами «опутан» и «влагой» поддерживается переносным значением образа *черная влага=волосы;* у Блока: «Тихо я *в темные кудри вплетаю* Тайный *стихов* драгоценный *алмаз»,* где противоречие иного порядка: образ алмаза, как метафоры стихов, самостоятельно развертывается, реализуется, образуя катахрезу по отношению к основному переносному значению: *стихи вплетаю в кудри.* Наконец, должно указать еще особый вид развертывания метафоры с катахрезой, именно, когда основная метафора вызывает другую, производную, метафорически приуроченную к *прямому* смыслу первой. Так, у Пушкина: «В безмолвии ночном живей *горят* во мне змеи сердечной угрызенья», где *горят* есть метафорическое сказуемое к *угрызенъям,* взятым только в прямом смысле: могут *гореть раны,* а следовательно, и укусы, угрызенья змеи, но не могут *гореть угрызенъя совести.* Таких производных метафор может быть несколько, или же одна производная метафора может в свою очередь вызвать к себе еще новую производную и т. д., так что образуется как бы метафорическая цепь. Особенно яркие примеры такого развертыванья метафор встречаются в нашей поэзии у Блока. (См. подробный анализ его метафорического стиля в статье В. М. Жирмунского, Поэзия Александра Блока, П. 1922). Точно установить для разных видов поэтических метафор степень их эмоциональности, наглядности и вообще их поэтической реализации было бы трудно, поскольку дело зависит от субъективного восприятия и резонированья на них. Но исследование индивидуальной поэтики автора (или литературной группы) во взаимоотношении с общим его миросозерцанием позволяет нам говорить с достаточной объективностью об эстетической значимости метафор в том или ином поэтическом стиле. О метафоре см. в общих работах по *поэтике* и *стилистике,* которые указаны при этих словах и при статье о *тропах.* Специально метафоре посвящена книга **A. Biesse. Die Philosophic des Metaphorischen, Hamburg und Leipzig 1893** и недоведенная

до конца работа **Fr. Brinkmann, Die Metaphern I. Bd. Bonn 1878.**

М. Петровский.

МЕТОНИМИЯ (греч. Μετωνυμία, переименование) — обычно определяется как вид тропа, в основе которого лежит ассоциация по смежности. Тогда как метафора (см.) основывается на *сравнении* или *аналогии* таких предметов мысли, которые реально между собой не связаны (так принято думать), независимы один от другого, метонимия основывается на

реальной связи, на *реальном отношении* между предметами. Эти отношения, делающие два предмета мысли логически смежными друг другу, могут быть разных категорий. Чаще всего классификация метонимий сводится к трем главным группам: или в основание деления кладутся отношения пространственные, временные и причинные, или же категории сосуществования, последовательности и логической внутренней связи. Но во всех этих попытках охватить и классифицировать все многообразные явления речи, которые принято определять как метонимии, не достигается ни отчетливости в дифференциации предмета, ни показания действительной логической родственности между собой всего того, что относят к метонимии, обособляя ее от других тропов, метафоры и синекдохи. Так, категории пространственная и временная в известных случаях объединяются категорией сосуществования (наприм., именование места в смысле его населения — «Украина глухо волновалась», — и именование периода времени в смысле явлений, которые происходили в его течение — «голодный год», «бронзовый век»). За отношением последовательности почти всегда скрывается и причинная, т.–е. внутренняя, логическая связь, почему нет серьезного повода разносить их по разным группам; одна внешняя, случайная последовательность, так же как и случайная пространственная смежность если и дает иногда основание для переименования предмета, то почти все такие случаи относятся к совершенно особым языковым явлениям, как разные условные диалекты (напр., воровской язык), детская речь и т. п. — никакой общей

значимости такие переименования иметь не могут. Но если принять, что смежность в метонимии всегда так или иначе связана и с внутренней зависимостью, то и такая характеристика но может считаться вполне исчерпывающей сущность предмета, так как и в *синекдохе* (см.) отношение выражения к выражаемому не может быть ограничено одной внешней связью или смежностью части предмета и его целого. Все дело в том, что в основу определения метонимии должен быть положен какой–то иной принцип, который дал бы возможность обособить самую ее природу от логической и психологической природы и метафоры и синекдохи. Такой принцип пытаются найти, сосредоточив исследование на самых психических процессах, которые вызывают то или иное выражение (см. особенно **Rihard M. Meyer, "Deutsche Stilistik", 2 Aufl. 1913**.) Справедливо полагают, что, исходя из одних только статических результатов, трудно избежать произвольности и противоречий в определениях природы

явления. С этой точки зрения были сделаны попытки установить иного порядка различение между метонимией и родственною ей синекдохою. Последняя как бы отправляется от части (или признака) предмета, которая бросается в глаза, заслоняет собой целое: «Носорог», название диковинного зверя, «заплатанной», у Гоголя про Плюшкина, — характерные синекдохи, где часть выдвинута на первый план, а целое лишь *соподразумевается.* Метонимия же идет непременно от целого; которое так или иначе уже присутствует в сознании; она есть как бы явление сгущения мысли о целом в отдельное слово или выражение; здесь выражающее не столько *замещает* выражение, сколько *выделяется,* как существенное, в слитном содержании мысли. «Читал охотно *Апулея*» (Пушкин) означает только одно: сочинения (роман) Апулея; для определенного содержания мысли здесь существенно то, что выражается выделенным словом «Апулей» — это конститутивный, образующий элемент данной мысли. «Писать маслом» говорят художники вместо «масляными красками», в отличие от

других красок *немасляных,* причем под маслом здесь не разумеется никакого особого масла, независимого от масляных красок. Вот почему метонимию можно характеризовать, и в согласии с этимологией этого слова, как своеобразное именование, *переименование* предмета сложного логического или материального состава по существенному, вообще или для данного воззрения на него, конститутивному его элементу. И вот почему, если метафору иногда определяют как *сжатое сравнение,* то метонимию можно было бы определить как своего рода *сжатое описание.* «*Театр* рукоплескал» говорим мы вместо «публика, собравшаяся в театре, рукоплескала»; здесь «театр» есть сжатое описание слитного понятия, сосредоточенное на признаке, который существен для данного воззрения: места, объединяющего разнородную толпу лиц и потому определяющего ее как целое. Точно также метонимия «*окончить университет*» сжимает выражение «курс обучения в университете»; или — другой пример: «Я три *тарелки* съел» (Крылов), где образ тарелки не мыслится нами раздельно от ухи, составляющей его содержание, но мыслится здесь лишь единое понятие «три *тарелки ухи*»; так и в летописном выражении: «унаследовать *пот* отца своего» мы имеем метонимию одним словом дающую сжатое описание трудов, сопряженных с унаследованной властью.

О метонимии см. в общих сочинениях по стилистике и поэтике, указанных в статье «*тропы*».

М. Петровский.

МЕТРИКА, от греческого μέτρον — есть учение о разновидностях метров или мер, употребляемых стиховой речью. Нередко это слово употребляется, как синоним «стихосложения». Исходя из положения, установленного еще Аристоксеном (IV в. до Р. Х.), по которому ритмическая речь отличается от разговорной последовательным возвращением некоторого звукового феномена через ощутительно равновеликие промежутки времени (Веррье), надобно заключить, что

439

основанием любого стиха является его ритмическая сторона, которая, разумеется, может ин–конкрето допускать ряд совпадающих и привходящих ингредиентов, мелодию, специально сконструированный синтаксис, его простейшие выражения, как параллелизм, интонационные ходы, гомофонию (или «словесную инструментовку» А. Белого, «эвфонию» В. Брюсова) и пр. Начальные работы по стиху нашего времени (Белый в особенности), исходя из академического представления о ритме и метре, представления, созданного в свое время Востоковым («Опыт о русском стихосложении», СПБ. 1817), пытались разграничить метр и ритм, исходя из метра именно, как некоторого непоколебимого основания любого стихосложения. Это воззрение несомненно ошибочно и берет свое начало от древних метриков времен упадка, когда переусложненные ритмы давали большой простор для всяческой, вызывавшей еще в свое время протесты стихотворцев, именно метрической схематизации. Как раз это время дало основание для учения, которое в любом стихе видит механическое смешение различных стоп (логаэды). Крайнее неудобство этой точки зрения и заставило Белого, не решавшегося все же оставить в покое метр, как основу стиха, придти к определению ритма, как «симметрии в отступлении от метра, т.–е. некоторого сложного единообразия отступлений» («Символизм», стр. 396; кроме того, см. стр. 394, 555 и 567). Историческая точка зрения, а также и чисто фонетическая не дают возможности как либо подтвердить это положение. Первоначальный стих, поскольку мы его знаем у различных народов, базируется на простейшем выделении сильного времени (ударения), которое, как это обычно в древнейшем стихе, связано с музыкальным сопровождением. Эсхилл и Сафо сами писали музыку к своим стихам, так же, как и первые миннезингеры; но Еврипид уже пользовался композитором в лице Тимократа Аргосского. Влияние музыкального сопровождения сводило к минимуму влияние именно метрического схемного элемента: если строка

«Вниз по матушке по Волге» метрически равенствует строке «А хозяйка то божится»,

440

то в пении она принимает вид:

ВнИз по мАтуш– –кЕе по ВОО–Оо–ОооолгЕ.

обращаясь в сложный тетраколонный период (четырехчленный стих). Метрический разбор этого периода немыслим без нотных (или адэкватных им) обозначений, настолько он сложен, — и тогда метрический разбор будет совершенно совпадать с разбором ритмическим, ибо будет указывать на главные ударения, второстепенные, третьестепенные и т. д. и на ряд стяжений и растяжений, имеющих здесь место. Однако, все эти явления суть модификации ритма, но не метра в его простейшем изложении. Греки, описывая свои метрические модификации, пользовались не только стяжением, рассматривать которое избегает Белый и его школа (в отличие от Ф. Корша), но также и рядом иррациональных стоп (иррациональный дактиль, спондей, пиррихий и пр.), где из двух ударных (или неударных) слогов, метрически будто бы и равных и изображаемых одним и тем же значком, один имел несколько большее ударение, чем другой, что исчислялось частями моры (матра у индийцев), т.–е. частью времени, которое отпускалось на краткий слог, хотя мора и была единицей основной и неделимой. Таким образом, всякое пристальное и квалифицированное обследование метра приводит к единицам ритмическим, что и естественно, так как приоритет стихообразования всегда остается за последними. Исходя же отсюда, надобно правильно определить метр, как абсолютную и абстрактную форму, которую с большим или меньшим приближением можно обнаружить в поэме. Исторически она появилась у александрийских грамматиков (Гефестион, М. Теренций Варрон и др.), когда изучение стиха перестало принимать во внимание музыкальное сопровождение. Искусственность этого построения станет очевидной, если принять во внимание, что интенсивное ударение в нечистой форме появилось в древности лишь в III веке нашей эры и, появившись, немедленно совершенно изменило версификацию; для новой же версификации, ударной, все метрические ухищрения

441

александрийцев были совершенно ненужны.

Что же до метрики в смысле стихосложения, версификации, то надобно отличать следующие метрические системы: 1) силлабическую, 2) квантитативную (количественную), 3) ударную и 4) тоническую. Силлабической системой является такая, где нет иных правил, кроме изосиллабизма ритмических секций (персидский стих). Квантитативная система соответствует языкам, сочетающим сильное время с долгим звуком, который может быть продолжен; таковы санскрит и древне–греческий; в этих языках очевидно ударения были неотчетливы и не локализованы и некоторым образом смешивались с самым понятием долготы. Ударная система соответствует языкам с фиксированным ударением, где общая тенденция стремится в стихе соединить словарное ударение с метрическим; в этой системе нет надобности, чтобы сильное время было одинаково сильным всюду, необходимо лишь, чтобы оно было сильнее своего слабого времени. Отклонения от системы находим, например, в старофранцузском стихе, где сильное время совпадает со словарным ударением не всегда, а лишь в конце стиха или перед цезурой. Разница между различными версификациями ударными, например, разница между русским, немецким, французским и английским стихосложениями, которые все суть ударные (относительно французского языка это доказано Ландри экспериментально) создается не разностью метрических систем, а разностью сообразных каждому языку ритмов. Так, английскому сообразна нисходящая (дактилическая) система ритма, французскому — восходящая (анапестическая), что же до русского языка, ритма и стиха, то, по всей вероятности, ему ближе дактилическая система, но с рядом специальных отклонений, создающий специально–стихотворный синтаксис, наполненный рядом условных инверсий. Тонической системой пользуются языки с различными тонами ударений. Таков китайский, где пекинское, напр., наречие имеет четыре ударения. Китайская версификация, будучи тонической, в то же время изосиллабична.

Надобно иметь в виду, разумеется, что все эти четыре системы допускают ряд отступлений от основных правил и крайнее разнообразие в выполнении таковых. В версификациях чисто–количественных и чисто–ударных всегда возможно уменьшить или увеличить число слогов любой ритмической секции. Исторически можно полагать, что первоначальный стих был именно силлабическим и далее перешел в квантитативную версификацию; с другой стороны, эта последняя, разлагаясь, перешла в

нечисто–ударную (бл. Августин), где за слабостью нового интенсивного ударения не было нужды соединять его с метрическим, откуда и появились версификация вроде французской, столь долгое время бывшей в подозрении силлабизма. Это обстоятельство создало Коршевскую концепцию, по которой силлабизм возникает на развалинах количественности.

С. П. Бобров.

МЕТР — см. Метрика.

МЕЩАНСКАЯ ДРАМА — см. Буржуазная драма.

МИМЫ — вид комедии у греков и римлян. Мимы возникли на почве народного творчества и представляли сначала импровизации (см. это слово). Сюжетами мимов служили обыкновенно события обыденной жизни (прелюбодеяния, мошенничества); знамениты римские мимические поэты, называвшиеся мимографами. (См. Комедия).

МИНИАТЮРА – литературный термин, заимствованный из живописи. В живописи означает исполненную красками небольших размеров картинку, книжную заставку, концовку и т. п. Происходит этот термин от слова «миниум» — название красной краски (киновари или сурика), которая была в употреблении у старинных мастеров миниатюры.

По аналогии с произведениями живописи, термин «миниатюра» применяется и к произведениям художественного слова: как и в живописи, первой характеризующей чертой миниатюры — литературного произведения служат ее небольшие размеры: 5—10 страниц —

предел, редко превышаемый.

Но не всякое небольших размеров произведение носит имя миниатюры. Прежде всего, из этой области исключаются все лирические стихотворения. Ближе к миниатюре стихотворение в прозе, — но и оно от нее отличается — преобладанием лирического элемента над элементом эпическим (см. термин «стихотворение в прозе»). В миниатюре же образное, сюжетное начало есть начало, необходимо присущее. Внешний, воспринимаемый мир, а не мир внутренний, воспринимающий — ее предмет.

Миниатюра, взятая с формальной стороны своей, есть произведение эпическое или драматическое.

Но, опять–таки, не всякое небольших размеров эпическое или драматическое произведение носит название миниатюры. Применение

этого термина находится в зависимости и от того также взаимного расположения частей, их взаимного соотношения, какое находим внутри каждой данной вещи: «Сцены из рыцарских времен» Пушкина невелики по своему внешнему объему, отлиты в формы объективно–данных образов — и все же миниатюрами названы быть не могут: для этого им недостает внешней законченности фабулы.

Миниатюра, таким образом, есть вполне законченное в себе литературное произведение, построенное в объективных образах.

И, однако, даже такое определение не есть определение, вполне отграничивающее миниатюру от других литературных жанров. Так, большинство рассказов Чехова, при всех своих небольших размерах, миниатюрами названо быть не может.

Миниатюрность, помимо небольших размеров, предполагает сохранение между составляющими частями тех же самых пропорций, какие существуют в соответствующем большом предмете. В применении к литературе, миниатюрой может быть названа вещь, охватывающая, по объему своих образов или же идей, такую же широкую область, какую охватывает крупное литературное произведение, а не ограничивающаяся одним каким–либо моментом, выхваченным

из жизни, вне его общежизненного смысла. Идеальным образом подобного миниатюрного письма может быть названа маленькая драма Метерлинка **"L'interieur"** где на нескольких страницах разворачивается перед нами мистическая суть жизни, постигнутая тайным видением поэта. (Вообще, развитие миниатюры в эпоху символизма знаменательно и понятно: ибо символизм – не есть ли это умение уловить в малом – большое, в случайном – неслучайное, в небольшой вещи – весь мир, «как солнце – в малой капле воды»?).

Небольшие размеры миниатюры влекут за собою и другие ее чисто–формальные особенности, которыми она отличается от крупного по объему произведения. Среди них на первом месте — тщательность отделки. Здесь — полная аналогия с миниатюрой живописной, которая требовала острого глаза и уверенной руки. Чистейший образец — миниатюры Пэтера Альтенберга (особенно книга «Как я это вижу»).

Валентина Дынник.

МИРАКЛЬ – средневековые мистерии (см. это слово), сюжетом которых было чудо или житие святого.

МИРОВАЯ СКОРБЬ — см. Поэзия мировой скорби.

МИСТЕРИЯ. — Слово это произошло из сокращенного латинского слова **ministerium**, что значит служение, обряд. Этим же термином называлась и литургическая драма. Различие между той и другой есть результат научного анализа. Литургическая драма постепенно изменяет свой характер строго церковного обряда, вводя в свое содержание элементы нецерковного характера. Это относится не только к мираклям, но и к библейским драмам. Так, в драме о 10 девах (**"Sponsus"** жених) девы торгуются с продавцом масла, вступая с ним в пререкания. В «Страстях Господних» Иуда пересчитывает сребреники и перевешивает их; ему же предлагают купить веревку, на которой он должен удавиться. Эти вводные сцены юмористически–бытового характера неудобны были для церкви, как дома молитвы. Поэтому

некоторые литургические драмы стали разыгрываться сначала на паперти, а потом в церковной ограде. Эта оторванность их от церковного богослужения дала возможность им развиваться, согласно вкусам времени, и переходить из литургической драмы в мистерию. Вкусы же того времени, с XIII по XVI век, требовали изображения отдаленных библейских событий в духе текущей современности. И, действительно, обращая внимание на характер голландской живописи, мы замечаем, что все библейские события изображались в голландской обстановке. И в мистерии происходит то же самое. В литургической драме современное освещение деталей носило случайный характер, и оно касалось изображения действий отрицательных типов — Иуды, Ирода, братьев Иосифа и т. п. Мистерия же, будучи верна библейскому тексту в изображении фактов, характеры действующих лиц делает национальными. Так, Иосиф в английской мистерии становится типичным англичанином. Он, узнавши о новом налоге, связанном с переписью, возмущается этим, но как лойяльный гражданин, ведет на веревке для продажи быка. В германских мистериях в сильной степени проглядывает антисемитизм. Издевательство над евреями доходило до того, что в качестве отрицательных действующих лиц выводились евреи с их подлинными фамилиями. Царь Ирод изображался в магометанской одежде и клялся именем Магомета. Для того, чтобы бытовую жизнь представить более полною и наглядною, вводились эпизодические лица. В английской мистерии «Пророки» рождественский пастух Мак во время сна своих товарищей крадет барана. Прочие пастухи идут к нему в дом с обыском. Жена пастуха прячет барана в детскую колыбельку под видом

будто бы только что родившегося у ней ребенка. Во время обыска завязывается диалог пастухов с нею. Этими добавлениями в особенности изобиловали миракли, мистерии из жизни святых. Все это увеличивало объем мистерий и препятствовало исполнению их в церкви уже по одной этой причине.

446

Объем мистерий с другой стороны расширялся еще и потому, что одновременно с указанными добавлениями шла циклизация отдельных литургических драм в одно целое. Из церковного обряда «Пророки» выделялись для обособления литургические драмы о Моисее, Исаии, Давиде, Аврааме, Адаме и т. п. Эти развившиеся драмы посредством указанных добавлений снова соединялись. Таким образом произошла мистерия об Адаме и Еве. Из отдельных новозаветных драм образовалась другая мистерия «Страсти Господни». По образцу этих двух мистерий создалась мистерия о 43 чудесах Богородицы, совершившихся от ее успения до современных составителям мистерии событий. Эта циклизация отдельных драм сосредоточивается около одного главного события.

Мистерия об Адаме и Еве и их грехопадении развертывает тему об искуплении от прародительского греха всего человечества крестною смертью Иисуса Христа. Одним из самых важных моментов является рождение спасителя. Для этого и выводятся на сцену пророки, предсказывающие его пришествие. Главной темой новозаветной истории являются страдания Христа, и все события из его земной жизни имеют ввиду этот момент. Циклизация отдельных драм вызывалась особенностями христианских праздников. Праздники Рождества и Пасхи совершались в течение нескольких дней. С этой целью драмы так циклизировались, чтобы их можно было разыгрывать во время всех календарных праздничных дней.

Со стороны своего построения мистерии не отличались художественностью. Сюжеты их не являлись свободным проявлением творчества: они были заимствуемы или из св. писания, или из житий святых, или же из легенд. Это заимствование было рабским копированием чужого текста. Самостоятельность выражалась только в построении стиха. Добавления к основному тексту, о которых была речь выше, хотя во многих случаях и были живым воспроизведением действительности, но часто они внешним способом прикреплялись к сюжету и затемняли

447

первоначальный смысл мистерий, и этим нарушалось единство сюжета. Вследствии заимствования текста и рабского следования ему, мы не видим в

мистериях постепенного и, кроме того, свободного развития характеров. Характер действующего лица являлся сразу данным в библейском или легендарном тексте, поэтому не может быть и речи о постепенном проявлении психических особенностей. Свободное раскрытие духовных сил отсутствовало потому, что человек был поставлен в зависимость от внешних сил, от ангелов и демонов, или же он следовал указаниям отвлеченных добродетелей и пороков, которые в позднейших мистериях выводились в виде Милосердия, Терпения, Любви, Скупости, Расточительности и т. д.

Этот недостаток художественности восполнялся введением частных параллельных сюжетов. Так, сцене входа господня в Иерусалим предшествовала сцена борьбы Давида с Голиафом, сцене разрушения Иерусалима – сцена вавилонского плена и т. д. и т. д. Этими вставочными сценами нарушалось не только единство впечатления, но также и единство хронологической последовательности. Отсюда получилась растянутость действия, ослабляющая интерес к произведению. Для поддержания интереса после отдельных сцен вводились интермедии, в которых чаще всего главными действующими лицами были чертенята.

Другой особенностью мистерий являлось крайнее сочетание мистицизма с наивным реализмом. При этом реализм отличался крайней грубостью, соответствовавшей нравам того времени. Этой грубостью отличались даже и самые чудеса. Во французской мистерии «Чудо об Иоанне Мохнатом» рассказывается о том, что Иоанн по наущению дьявола, нанявшегося к нему в слуги, обольщает заблудившуюся в лесу дочь короля. Для того, чтобы скрыть преступление, он убивает ее и труп бросает в колодезь. За это он наказывается тем, что превращается в зверя. Король через семь лет после этого злодеяния охотится в лесу и хочет застрелить зверя. В это время несут мимо короля

ребенка в церковь для крещения. Новорожденный ребенок просит, чтобы его окрестил этот зверь. Иоанн после этого превращается в монаха и крестит ребенка. Мучимый раскаянием, он сознается в убийстве. Из колодца вытаскивают убитую дочь короля, но она, к всеобщему изумлению, оказывается живою. В мистерии «Житие святого Дидие» обезглавленный Дидие сам уносит свою голову в ту церковь, где его должны похоронить. Феодализм с его грабежами и набегами рыцарей на соседние владения и города, инквизиция с ее кострами и пытками и частые войны развили в населении Европы не только грубость, но и жестокость нравов. Поэтому и мистерии отображают те же особенности и все с тою же целью придать

интерес произведению. Кровь избиваемых Иродом младенцев льется по сцене рекою. В особенности этой жестокостью отличаются миракли. На сцене мучили, истязали, четвертовали, снимали кожу, выдавливали глаза, отрубали голову, жгли на костре и т. д. Во всех этих случаях, как увидим далее, употреблялись различные декоративные приспособления, но на кресте в продолжении нескольких часов висел живой человек, заменяющий лицо Иисуса Христа. Нередко случалось, что, несмотря на все приспособления, облегчающие положение висящего, его снимали с креста в глубоком обмороке. Положение висящего было тем более мучительно, что в этом положении он должен был говорить. Иуда также часто снимался с петли в бесчувственном положении.

Все эти виды жестокости должны были содействовать эффективности представления. Эту эффективность преследовали и многие другие приспособления декоративного характера. Из ада извергалось пламя, при сотворении мира появлялись птицы, звери, рыбы. Ангелы поднимались на небо на каких–то летательных машинах, на той же летательной машине поднимался и Симон Волхв в мистерии «Деяния апостолов». Сатана из ада выходил в пламени. Ангелы во рту имели трубочки, в верхних концах которых лампочки горели разноцветными огнями. Словарь литер, терминов.

449

За невозможностью реально изобразить какое–либо чудесное явление употреблялся волшебный фонарь, как это можно судить на основании заметок в тексте школьных драм: здесь показывается **«per umbras»,** т.–е. через тени. Для производства мучений употреблялись различные манекены. Орудия пыток для этих манекенов были многочисленны, и все они были заимствованы от святой инквизиции. Хлеб в сцене чудесного насыщения, совершенного Иисусом Христом должен быть доставляться булочниками в таком количестве, которое было бы достаточно для раздачи не только актерам, но и зрителям. Вино при разыгрывании сцены чуда в Кане Галилейской должно было доставляться виноторговцами также для зрителей и участников. Диадемы для волхвов представлялись ювелирами. Матросы, рыбаки, плотники должны были давать все нужное при разыгрывании мистерии о потопе. Церковь давала одеяния и т. д.

Мистерии в начальной стадии своего развития составлялись на смешанном языке — латинском и местном. На латинском языке велись речи библейских лиц — пророков, апостолов и т. п., исполняемых обыкновенно клириками. Иногда Ирод и Навуходоносор также выполняли свои роли на

латинском языке. Речи остальных действующих лиц произносились на местном языке, в особенности в тех случаях, когда на сцене воспроизводился современный быт. С течением времени латинский текст, как непонятный для большинства зрителей, тем же актером переводился на местный язык дословно или же с различными дополнениями. В последней стадии своего развития мистерии разыгрывались исключительно на местном языке, чему содействовала реформация. Мистерии составлялись в стихотворной форме силлабическим размером или безыменными единичными авторами или целым коллективом, преимущественно из монахов. Из отдельных авторов известны Жан Бодэль (о св. Николае), Рютбеф (о Феофиле) и Арну Гребан (о страстях Господних).

Так как наиболее краткие мистерии разыгрывались в течение

450

трех дней, а наиболее обширные от 8 и даже до 40, то количество действующих лиц было громадно. В мистерии Арну Гребана «О страстях Господних», состоящей из 34.575 стихов, действующих лиц было 224. Профессиональные артисты–жонглеры редко были участниками в мистериях. Контингент актеров составлялся из священнослужителей и членов различных средневековых цехов.

Театр был подвижным и неподвижным. Неподвижный устраивался из досок и по окончании представления разбирался. Места для зрителей были под открытым небом. Подвижный театр был связан с различными шествиями и процессиями. На перекрестках улиц на бочках устраивались помосты. К этим помостам подъезжали двух–ярусные кареты. Артисты, выполнивши на помосте первую сцену, отъезжали ко второму. К первому помосту подъезжала вторая карета и выполняла вторую сцену и т. д.

Для разыгрывания мистерии устраивались общества из представителей цехов и горожан при содействии духовенства. На мистерию смотрели, как на богоугодное дело и поэтому, кроме членских взносов, поступали пожертвования. В крайних случаях, при недостатке денег, закладывались мощи. Членами этого общества были исключительно мужчины, они же были и актерами. Женские роли исполнялись также мужчинами. В Испании в женских ролях выступали часто бородатые. Женщины допускались к участию только в немых сценах. Из членов общества составлялось правление. Оно заботилось об устройстве сцены, назначало репетиции, приспособляло текст, устраивало предварительные процессии для оглашения дня представления и т. д. К разыгрыванию пьесы готовились в течение продолжительного времени. Перед репетициями актеры

приносили присягу в том, что они будут добросовестно относиться к своим обязанностям. С неисправных взимался штраф. Накануне спектакля после торжественной обедни участвующие в мистерии устраивали в соответствующих роли костюмах

451

шествие по городу для оповещения жителей города о начале представления. Процессия эта была очень торжественной: в ней участвовал магистрат или его представители. Впереди шли трубачи, барабанщики, литаврщики, стражники и т. п. На остановках пролог вкратце знакомил с постановкой мистерии. Перед спектаклем трактирщики должны были сообщать в магистрат о всех прибывших в город сведения об их нравственной благонадежности для предупреждения грабежей и краж. В день спектакля городские ворота, запирались, мосты поднимались на цепи, улицы также окружались цепями с тем, чтобы в город не могли проникнуть грабители или рыцари для разбоя. Все жители города оставляли с раннего утра, часто с 4 часов, свои дома и шли на спектакль. По улицам для охраны имущества разъезжали стражники. Богослужение в церквах укорачивалось. Установить порядок в тысячной толпе было очень трудно. Применялись различные способы. Сохраняющим порядок и молчание раздавались индульгенции. Некоторым угрожали отлучением от церкви. Нередко Ирод призывал к порядку, размахивая саблей. Выступали чертенята и упрашивали зрителей шуметь и производить скандалы, так как это нравится сатане, и он вознаградит за ато всех его помощников. В крайнем случае перед спектаклем совершалась месса, и религиозная толпа умолкала. По окончании мистерии устраивалось торжественное богослужение, на котором должны были участвовать и чертенята в своих костюмах, царь Ирод и все язычники.

Мистерии прекратили свое существование в ◎VI веке вследствие того, что неблагопристойность действия, развившаяся на почве грубого реализма, достигла крайних пределов, на что было обращено внимание представителями реформации. Поэтому папы запретили их разыгрывание. В настоящее время мистерия «Страсти господни» разыгрывается через каждые десять лет в баварской деревне Обераммергау в память чудесного прекращения чумы, бывшей в 1601 г. В ней учавствуют 700 человек. Представление длится

452

один день и происходит в долине.

Ив. Лысков.

МИФ. Содержание этого понятия далеко не столь просто и прозрачно, как это обычно представляют в широких кругах. Школьное определение мифа — фантастические представления о богах и богоподобных героях, слагающиеся в донаучных сумерках первобытных культур — определение это не только узко, но, главное, поверхностно и внешне: оно не указывает, даже не намекает на исключительное своеобразие внутренней природы мифов, на парадоксальные — для современного сознания — законы их сложения. С понятием первобытности невольно связывалось у исследователей представление о простоте, примитивности, элементарности — и сложность проблемы оказывалась закрытой. Отсюда такой любопытный факт (отмеченный Вундтом), что большинство исследователей мифа даже не ставили вопроса о природе мифа, как такового, а прямо углублялись в частности истории первобытной культуры или филологии, считая указанный вопрос, если не разрешенным окончательно, то во всяком случае — третьестепенным.

Такое отношение не было случайным: в основе его лежала аксиоматически–бесспорная для современного историка методологическая предпосылка — предпосылка «формального единства человеческой природы» (формулировка Бернгейма). Человек остается тем же в своих коренных, основных чертах на всем протяжении истории: он только развивает, усложняет, углубляет эти черты. Поэтому первобытного человека, создателя мифов, следует рассматривать как человека позднейшего, его отдаленного потомка, — но, конечно, являющим лишь первый зачаток позднейшего человека, стоящим еще на детской ступени развития. Таким образом, сознание первобытного человека заранее полагалось сходным по типу с сознанием человека нового времени: это обусловило как постановку вопроса о психологических подоснованиях мифа (в которых приходилось искать разгадку последнего),

так и самое разрешение вопроса.

Сознание современного человека можно назвать «рассудочным». Основной импульс, встающий из глубин современной души, поставленной перед картиной мира, это импульс к пониманию, объяснению, познанию ее явлений, — находящий свое высшее осуществление в формуле научного закона, которую можно сравнить с чертежом, схемой явлений мира: чертеж этот абстрактен, часто выражен в математических символах, он отбрасывает все конкретное и индивидуальное в охватываемых им явлениях, но зато он обнажает их общий, устойчивый скелет и через уяснение последнего дает человеку власть над ними. Воля к познанию мира — опора утвержденного в себе и противопоставленного миру замкнуто–индивидуального сознания человека нового времени. Все это отчасти подсознательно было перенесено на первобытного человека; отсюда естественно, что миф предстал взору исследователей, как первая, еще детски несовершенная попытка *объяснить,* познать явления мира, раскрыть движущие ими и непонятные человеку силы. В обликах богов видели образные олицетворения непроницаемых для человеческого рассудка закономерностей, раскрывающихся в той или иной

области действительности: отсюда боги грома и молнии, неба, солнца, моря и др., с которыми человек вступает в сношения, пытаясь их умилостивить молениями и жертвами и волю которых он старается разгадать, чтобы сообразовать с нею свои начинания.

Миф одушевляет действительность, всюду видит живые, чудесные существа и силы; это одушевление было признано своеобразным *объяснительным* принципом, основанным на аналогии с человеческой деятельностью: ход мировой жизни — деятельность богов. Спор шел, главным образом, лишь о том, где искать исходную точку для этого мифологического олицетворения действительности: во внешнем ли или во внутреннем мире. Анимисты (от слова **anima** душа) держались последнего мнения (основоположительным здесь явился труд Тэйлора, главы «антропологической»

454

школы: «Первобытная культура»). Они полагали, что уже первые наблюдения человека над действительностью открывают ему различие между внутренней, психической и внешней, физической стороной его существа — между его душой и его телом. Душа воспринимается им, как особое существо, своего рода невидимый двойник человека, ведущий самостоятельную и таинственную жизнь (важную роль здесь могли сыграть, напр., суеверно воспринятые сновидения — в особенности сновидения об умерших, далее явления обморока, летаргии и т. п.). Душа уже при жизни, как некоторая сила, может изливаться во вне, как бы жить в различных вещах, соприкасающихся с человеком. После же смерти она покидает человека (в виде пара, птицы, мыши и т. п.) и переходит во внешнюю действительность, где поселяется и действует. Она становится постепенно как бы божественным существом — и почитание умерших становится таким образом почвой, на которой развивается мифологическое оживотворение внешней природы и поклонение природным богам. Представители противоположной точки зрения, натуристы (Кун, Макс Мюллер, Дельбрюк и др.), указывали, что такое выведение мифологического оживотворения действительности из уже сложившегося представляения о природе и судьбе души искусственно потому, что выработка этого представления не настолько проста и легка, чтобы ее можно было считать исходным пунктом мифологического творчества, предшествующим поклонению природным богам. Наоборот, исходным пунктом должно признать именно последнее; в этом смысле, по Максу Мюллеру, первой ступенью мифологического творчества является «физическая» религия, видящая божественное в природе, «антропологическая» же (культ предков) стоит на второй ступени. Для объяснения же, почему первобытный человек прибег к мифологическому оживотворению действительности, Макс Мюллер выдвинул свою теорию мифа, как «болезни языка». Дело в том, что корни языка (напр., индоевропейские) выражают обычно деятельности; напр., корень

455

«ag» значит «ходьба, бег, движение». Приложением этого корня к обозначению различных явлений создаются те или иные слова — по

внутреннему существу метафорические, образные; так, индийское слово „agnis" значит «огонь», вроде как бы «находящийся в движении». Фантазия же древнего человека уплотняла метафору до реальности и создавала себе образное представление об источнике деятельности, обозначаемой данным корнем: это и было представлением соответствующего бога; отсюда — Агни, бог огня. Имя (nomen) становится божественной сущностью (numen), поэтому и можно назвать миф «болезнью языка». Сказанное об обеих теориях нужно дополнить указанием, что ни та, ни другая не отрицали в ходе дальнейшего развития первоначальных мифологических представлений (весьма далеких от законченного образа «богов» и «героев», как мы привыкли мыслить их себе по источникам классической Греции) сложной и многообразной роли географических условий, исторических воспоминаний, национальных чаяний и т. п. Таким путем представлялось возможным понять и проследить, хотя бы в главных очертаниях, постепенное сложение таких мифологических пантеонов, какой мы находим, напр., в той же Греции. Последующие изыскания, однако, пошатнули тот фундамент, на котором воздвигали свое здание как анимисты, так и натуристы. Не говоря уже о том, что, с одной стороны, представление о душе, как отдельном от тела существе — двойнике, разумеется, предполагало бы значительную работу самонаблюдения, психологического анализа и мыслящей рефлексии и никак не может почитаться исходным пунктом в выработке первобытного миропонимания, но что зато, с другой стороны, и объяснение мифа, как «болезни языка», — объяснение мнимое, ибо оно лишь переводит *факт создания* мифа в филологическую плоскость (ведь вопрос — в *причине* этой болезни), — не говоря уже об этом, приходится признать, что самый: спор анимистов и натуристов по существу лишен почвы, как это проницательно указано было еще Вл. Соловьевым (в его статье:

«Первобытное язычество, его живые и мертвые остатки»). «Самый вопрос о том, кому или чему поклонялся первобытный человек: душам умерших или силам природы? не имеет смысла», — пишет он, — ибо первобытный человек не полагал определенного *различия* и еще менее *разделения* между жизнью души и жизнью природы, так что душа или дух умершего действовал и как физическая сила, обнаруживался в явлениях внешней природы, а эти последние никогда не разумелись механически, а всегда связывались и сливались с произвольными деятелями, приписывались стихийным духам, каковыми могли быть и духи умерших... Мы допускаем, что люди с самого начала поклонялись и небесным богам и душам умерших, но лишь таким образом, что сначала же небесные и прочие природные боги воплощались в животных и человеческих телах, становились душами и духами, а с другой стороны духи умерших всегда могли натурализоваться на небе, стать звездными, солнечными и лунными божествами, а еще легче они натурализовались в областях воздушной, неземной и преисподней, делаясь грозовыми, лесными, водяными и подземными богами. Следовательно, *самым простым и непосредственным образом,* дикарь может видеть в солнце своего прадедушку, а в завывании бури слышать голос умершего колдуна» (курсив наш). Это оригинальное и глубокое

представление об изначальном круговороте мифологической действительности, еще не разбитой рефлектирующей мыслью на «внутреннее» и «внешнее», на «душу» и «мир» и было подтверждено позднейшими исследованиями; вместе с тем, выяснилось, что оно не только упраздняет спор между анимистами и натуристами, но разрушает или по крайней мере значительно ограничивает и основную методологическую предпосылку, на которой базировали свои построения, как та, так и другая школы: именно, предпосылку о формальном единстве человеческой природы. Мифологическое сознание пришлось признать *иным* по типу (по основной структуре и установке), нежели позднейшее рассудочное сознание.

457

Прежде всего, совершенно неверно, что миф представляет собой попытку *объяснить* явления действительности в том смысле, как мы это понимаем, неверно, что в основе мифологического одушевления природы лежит стремление получить некоторый *объяснительный* принцип, который помог бы человеку построить себе связное представление о мире, разобраться в законах последнего, в цепи причин и последствий. Здесь являются решающими два соображения Вундта («Миф и религия»): во–первых, процесс мифологического оживотворения является настолько иррациональным, что едва ли человек на какой бы то ни было ступени развития мог видеть в нем настоящее объяснение явлений; а во вторых, — и это главное, — первобытный человек, — как это позволяют заключить наблюдения над дикими народами, — вовсе не стремится к объяснению явлений в нашем смысле: он «принимает переживания без всякой рефлексии», «берет явления, как они суть, не интересуясь тем, почему они таковы, ему свойственна «абсолютная наивность»; он вообще не знает причинности в нашем смысле слова, пробелы и противоречия в его картине мира нимало его не смущают; то, что в его представлении соответствует причинности, есть полная противоположность нашей логической причинности — своеобразная, с трудом мыслимая для нас «причинность чудодеяния» (**Zauberkausalitat**), носящая единичный характер, меняющаяся от случая к случаю и являющаяся, так сказать, «причинностью исключений». Таким образом, миф не является попыткой объяснения, познания действительности — чем упраздняются теории, как анимистов, так и натуристов. Может показаться необъяснимой загадкой, что же толкнуло тогда человека оживотворить действительность, населить ее божественными существами. Но здесь–то и вскрывается корень всего затруднения: он состоит в том, что мы представляем себе первобытного человека по нашему образу и подобию — как замкнутую, самосознающую личность, противостоящую чуждой, механически–материальной внешней действительности, — и тогда, конечно,

458

трудно, даже невозможно представить себе мотивы столь фантастического — для нас — миропонимания, как мифологическое. Чтобы вполне оценить эту трудность, нужно вспомнить такие парадоксы мифологического сознания, как поклонение не только солнцу, грозе, хищным животным и т. п. явлениям и

существам, могущим иметь благодетельное или разрушительное значение в его жизни, но, напр., насекомым (муха, паук, бабочка, муравей), или разнообразнейшим растениям (отнюдь не одним злакам и плодовым); или взять хотя бы т. наз. тотемизм — своеобразную форму культа животных, при которой представители того или другого племени, поклоняясь какому–либо животному, как своему прародителю, доводят порой свое ощущение родственности ему до сознания своей *тожественности* с ним, заявляя, напр., ошеломленному исследователю: «Мы — ящерицы». Но в том–то и дело, что оживотворение действительности, с нашей точки зрения, столь загадочное и необъяснимое, с точки зрения первобытного человека было само собой разумеющимся, не требующим никакого объяснения. Действительность была из начала дана ему мифологически оживотворенной — иной, нежели действительность современного человека.

Если принципами построения нашей действительности являются объективирующее познание и рассудок, то принципами построения действительности мифологической являются — непосредственное вчувствование и фантазия. Мифотворческое сознание «дологично»; оно основано не на логическом принципе тожества и противоречия, а на своеобразном принципе «сопричастия» явлений; оно осознает себя не отрезанным от жизни мира, а погруженным в нее своею собственной внутренней жизнью. Постольку для мифотворческого сознания не существует проблемы «объективной» реальности в современном смысле этого слова, в его действительности — всегда нечто от грезы или от сновидения. То, что *мы* называем мифом, есть мертвый перевод его на позднейший язык рассудка, скелет его, обнаженный от живой плоти; последнюю же слагают чувства

конкретного «сопричастия» с реальностями, образно воплощенными в мифе. Миф — явление иного, дологического мира, не знающего абстракции, до конца конкретного, образного (эта точка зрения мастерски развита в книге французского социолога **Lévy–Bruhl: Les fonclions mentales chez les societés inférieures).**

Этим миф ставится в ряд с такими явлениями, как художественное творчество и сновидение — и нет сомнения, что это новое освещение откроет в нем многие неожиданные и глубокие стороны, еще ускользавшие доселе от внимания исследователей. На исконное родство мифологии и искусства с гениальной проницательностью указал еще Шеллинг в своей «Философии искусств». Рельефно выразил эту же мысль французский психолог Рибо (в книге «Творческое воображение»): «Литература остается мифологией, видоизмененной и приспособленной к изменчивым условиям цивилизации... Боги обратились в кукол и подчинились власти человека, который распоряжается ими по своему произволу. Несмотря на усложнения технические и художественные, вплоть до собирания документов и воспроизведения социальной жизни, первобытная творческая деятельность в сущности своей остается неизменной». Переходными ступенями между этими двумя крайними точками — первобытным мифотворчеством и современной литературой — являются те сказки, сказания, легенды, древние эпические поэмы и пр., где мы

видим, как «боги» постепенно спускаются в человечество, перевоплощаются в людей: на месте теогонии и космогонии начинается история.

М. Столяров.

МНОГОКРАТНЫЙ ВИД. В грамматиках кроме совершенного и несовершенного вида обычно различается также М. В., куда относятся глаголы без приставок с суффиксами *–ыва–, ива–,* обозначающие повторяющееся действие с указанием на многократность и раздельность повторяющихся моментов действия. По своему видовому значению т. н. глаголы М. В. не соотносительны с глаголами совершенного и несовершенного вида. По тем признакам,

которые лежат в основе деления глаголов на совершенный и несовершенный виды, все многократные глаголы должны быть отнесены к несовершенному виду. По признаку же кратности они соотносительны с глаголами: 1. неопределенно–кратными, т.–е. такими, которые обозначают повторяющееся действие, не указывая на раздельность моментов этого действия: ходить, носить и пр., 2. однократными (махнуть, кольнуть и пр.), 3. некратными (сидеть, писать, лечь и пр.). Что кратность и некратность не соотносительны с понятиями несовершенного и совершенного вида, видно из того, что глаголы неопределенно–кратные и некратные могут быть обоих видов (ср. неопределенно–кратные глаголы совершенного вида: походить, поносить, переходить, выходить и пр.). Из глаголов, соотносительных с многократными по признаку кратности или некратности, только однократные имеют особую форму, которой обозначается их однократность (суфф. *ну*), значение же неопределенной кратности и некратности не вносятся никакими формальными признаками.

Н. Д.

МНОЖЕСТВЕННОЕ ЧИСЛО. См. число.

МОЛОСС (тримакр, **molossus**) — стопа, имеющая три долгих слога (——) в древне–греческой и римской поэзии. Перейдя в русское стихосложение, молосс получил значение трехударной стопы (‘”). Употребительна, но основной считаться не может.

МОНОДРАМА — драма (см. это слово) с одним действующим лицом; такой была греческая драма при Феспиде (во времена тирана Пизистрата).

МОНОЛОГ. Монологом называется речь — ряд предложений — одного из действующих лиц драмы, либо в виде длинной реплики драматического диалога, не прерываемой контр–репликами других действующих лиц (явная часть диалога), либо в виде отдельной драматической сцены. По динамической своей структуре хорошо написанный монолог, развивающийся в виде отдельной сцены, есть тот же диалог — только с незримым партнером.

461

Это — либо обращение к отсутствующему: «Ты заснешь надолго, Моцарт...» (Пушкин — «Моцарт и Сальери»); либо обращение к силам природы, к богу, к судьбе и т. п., как напр., тирады короля Лира в степи, взывающие к ветрам и т. п. — или восклицания Карла Моора («Разбойники» — Шиллера): «О ты, триединый бог» и т. д.; либо репетиция воображаемого диалога; как, напр., мечты Хлестакова в «Ревизоре» и «К дочери какой–нибудь хорошенькой подойдешь... Сударыня, как я... и т. п.», либо монолог есть борьба с самим собой — воздействия на самого себя. Таковы, напр., монологи Гамлета: «Что ей Гекуба...» «А я»... и т. п. — самоподхлестывание, самовозбуждение воли. В виде монологов развиваются часто сцены paÉoz'а (термин Аристотеля), сцены бурного страдания, следующие за катастрофой. Длительное общение с незримыми партнерами или с самим собой (раздвоение воли) неестественно для человека нормального; целая пьеса, построенная в виде монолога, изображает, обычно, человека ненормального (напр., инсценировка «Записок сумасшедшего» Гоголя). В последние годы появился новый тип пьес, построенных в виде разговора по телефону (напр., «Беглец» Витфогеля). Такую пьесу нельзя счесть монологом; здесь партнер неслышен для зрителей, но говорящий по телефону своего партнера воспринимает конкретно. Здесь прямой диалог, изображенный автором односторонне: весьма трудная и эффектная сценическая задача.

В. Волькенштейн.

МОРА — у римлян, хронос–протос у греков, матра у индусов — есть означение времени, потребного для того, чтобы пропеть краткий слог. Это была первичная единица квантитативного стиха, так сказать его атом. Неделимость моры создает известную правильность и простоту греческой нотации, которую вообще нельзя рекомендовать, так как современные нотные означения проще и удобнее. Все остальные элементы квантитативного стиха были кратными море, долгий слог равнялся двум кратким или двум морам, были слоги длительности и большей; так, хронос–трисемос равнялся

462

трем морам, хронос–тетрасемос — четырем, хронос–пентасемос — пяти. Пауза (хронос–кенос) или лейма измерялась также морами. Но, несмотря на условие атомистичности моры, существовали слоги, долгота которых измерялась временем, которое было или несколько больше моры, или несколько больше двух мор; такие стопы называются иррациональными, в отличие от рациональных, которые были всегда кратны море. Поскольку существовало такое предварительное условие, долгие слоги могли быть растянуты (диализ) на два кратких, два кратких стянуты (синерез) в один долгий. То–есть, дактиль мог обратиться в спондей, трохей в трибрахий, пэан первый в бакхий и т. д. Иррациональные стопы, например, циклический дактиль, где долгий слог был несколько длиннее двух мор, а первый краткий несколько меньше моры, или иррациональный спондей трохеического стиха, где оба слога были несколько длиннее двух мор.

С. П. Б.

МОРАЛИТЭ — средневековые драмы нравоучительного характера, обособившиеся от мистерий в XIV в. Отличительным признаком, отделяющим моралитэ от мистерий, является аллегорическое трактование сюжета. Аллегорическое трактование сюжета влечет за собой схематизацию и стилизацию явлений жизни. Поэтому исторические сюжеты в этого рода произведениях не разрабатывались. Ближайшим образом моралитэ связаны с мистерией о страшном суде и воскресении мертвых. В этой мистерии разрабатывается не исторический сюжет о прошлых или современных событиях, а предугадываются события в будущем. Этим объясняется диалектическое построение сюжета, не имеющее для себя основы в опыте или наблюдении. Сущность этого диалектического метода состоит в отвлечении признаков и действий предмета и их олицетворении.

Основанием для олицетворения различных свойств бога и человека служило св. писание. Так, в книгах притчей бог называется премудростью. Иисус Христос свои положения очень часто развивает в притчах и аллегориях. Толкование

св. писания у Оригена носит исключительно аллегорический характер. Таким же аллегорическим характером проникнуто сочинение древнего учителя церкви Пруденция «Психомахия», сочинение, широко распространенное в средние века. В этом сочинении различные добродетели по примеру героев Илиады сражаются с противоположными пороками: Вера с Идолопоклонством, Кротость с Гордостью и т. д. По примеру Пруденция и схоластическая проповедь отличалась тем же аллегоризмом. Поэтому аллегория, проникнув в мистерию, составляла в ней ряд сцен, где действующими лицами являлись различные олицетворения: Правда, Милость, Суд и т. п. Эти отдельные сцены, оторвавшись от мистерии, образовали из себя отдельный драматический вид — моралите.

Древнейшим памятником моралите является пьеса «Хорошо осведомленный и дурно осведомленный». В этой французской пьесе выводятся два главных действующих лица с указанным наименованием. Каждый из этих героев вращается в соответственном их характеру обществе. Хорошо осведомленный постепенно расширяет свои связи с различного рода добродетелями — прежде всего с Разумом, который приводит его к Вере, а затем и ко всем другим добродетелям. Под влиянием этих добродетелей Хорошо осведомленный расстается со своим богатством и взамен того от Покаяния получает бич и, наконец, приходит к Хорошему Концу. Дурно осведомленный под влиянием Непослушания и Мятежа поступает в общество Безумия, Распутства, Отчаяния, Кражи и т. д., которые приводят его к Дурному Концу — к свинье с большими сосками и окруженной поросятами, являющимися олицетворением чертей. Оба эти героя в конце концов приходят к колесу Фортуны. К этому вращающемуся колесу привязаны четыре человека с надписями: **Regnabo** (я буду царствовать), **Regno** (я царствую), **Regnavi** (я царствовал) и **Sum sine regno** (я без царства). Дурной Конец спрашивает Дурно осведомленного расскаивается ли он в своих грехах. После отрицательного ответа чертенята

464

уносят его в ад, а Хорошо осведомленного ангелы — в рай. Ад в этой моралитэ изображен иначе, чем в мистериях. Он помещается в кухне богатого господина. Вместо чертей в нем лакеи, одетые по последней моде. Грешников здесь угощают ярко горящими кушаньями, которые их сжигают. Моралитэ, как видно из этого краткого обзора, является шагом вперед в сравнении с мистериями. Здесь мы видим постепенное развитие характера человека в борьбе с его страстями. И это развитие еще более уясняется ввиду того, что Хорошо осведомленному поставлена антитеза в лице Дурно осведомленного. Вследствие этого и психологический анализ углубляется. Недостатком моралитэ этого типа является отсутствие в изображении бытовых особенностей. Человек здесь борется как отвлеченное существо, как психологический абстракт. По этому же плану построено английское моралитэ «Замок стойкости» с тем только различием, что здесь выводится только одно действующее лицо, притом средний человек, у которого сумма дурных дел, после его смерти перевешивает добрые дела, и черти его захватывают с тем, чтобы отвести в ад, но Милосердие отнимает его и уводит в рай. Это моралитэ имеет полемический характер. Здесь отстаивается лютеранский догмат о том, что человек оправдывается только верою.

Представители католической богословской литературы в противоположность моралитэ протестантов, полемизируют с ними также при посредстве своих моралитэ. Вследствие этого моралитэ связываются с современностью, которая заметна не только в трактовании богословских вопросов, но и в сатирическом изображении быта. Лютеране в своих моралитэ осмеивают распущенность духовенства, суеверие и другие недостатки.

В конце концов моралитэ освобождаются от обсуждения религиозно–моральных вопросов и свой интерес сосредоточивают на изображении отрицательных сторон жизни. Таково моралитэ «Осуждение пиршеств». Действующие лица здесь — «Пью за ваше здоровье», «Лакомство», «Обжорство», «Обед»,

465

«Ужин», «Банкет», «Трезвость», «Клистир», «Пилюля» и т. д. Постепенно в моралитэ вводятся и люди в качестве действующих лиц, не как аллегории, а как индивидуальные личности. Авторами моралитэ были большею частью анонимные писатели.

Ив. Лысков.

МОТИВ (от **moveo** — двигаю, привожу в движение), в широком смысле этого слова, — основное психологическое или образное зерно, которое лежит в основе каждого художественного произведения (так говорят, напр., о «любовных мотивах» лирики Тютчева, «звездных мотивах» поэзии Фета и т. п.).

На самой примитивной стадии литературно–художественного развития, напр., в элементарном мифотворчестве отдельное художественно–словесное образование покрывается, по большей части, развитием одного же, развертывающегося в цельное поэтическое произведение, мотива (таковы,

напр.; так наз. **legendes des origines** и т. п.). Мотив здесь еще целиком совпадает с темой.

В дальнейшем движении художественной эволюции, на более совершенных стадиях литературного развития, поэтическое произведение образуется сростанием очень большого числа отдельных мотивов. В этом случае с темой совпадает главный из мотивов. Так. напр., темой «Войны и мира» Льва Толстого является мотив исторического рока, что не мешает параллельному развитию в романе целого ряда других зачастую только отдаленно сопряженных с темой побочных мотивов (напр., мотив правды коллективного сознания — Пьер и Каратаев; бытовой мотив — разорение богатой дворянской семьи графов Ростовых: многочисленные любовные мотивы: Николай Ростов и Софи, он же и княжна Мария, Пьер Безухов и Эллен, кн. Андрей и Наташа и т. д., и т. д., мистический и столь характерный в дальнейшем творчестве Толстого мотив смерти возрождающей — предсмертные прозрения кн. Андрея Болконского и т. д. и т. д.). Вся совокупность мотивов, входящих в состав данного художественного произведения образует то, что называется *сюжетом*

его. В отношении этого последнего мотив является как бы шелковой цветной нитью в пестрой сюжетной ткани, отдельным камешком сложной сюжетной мозаики. (По вопросу об отношении мотива и сюжета — см. А. Н. Веселовский, Поэтика сюжетов, СПБ 1913). См. Тематика.

Д. Благой.

МОТТО — краткое изречение или стихотворение, которое ставится иногда в начале произведения и которое определяет основной тон этого произведения или общее его настроение.

МОРФОЛОГИЧЕСКАЯ КЛАССИФИКАЦИЯ ЯЗЫКОВ. Классификация языков, основанная на различиях в морфологическом строе, т.–е. в способах образования форм отдельных слов. По этим различиям делят языки обыкновенно на следующие классы: 1. *корневые* (см.) или *изолирующие* языки; 2. *агглютинативные* (см.) языки, куда относят б. ч. языков рецкие, монгольские и др.; 3. *флективные* (см.) и 4. *полисинтстические* земного шара, м. пр. финские, турецкие (см.). Кроме этого деления существует также деление языков по морфологическим признакам на *аналитические* (см.) и *синтетические.* М. К. Я. следует отличать от *генеалогической,* по происхождению (см. Родство языков), т. к. грамматический строй в родственных языках может быть различным и, наоборот, сходный грамматический строй могут иметь вовсе не родственные между собой языки. Так, нынешний английский язык по своему морфологическому строю стоит дальше от древнейших индоевропейских языков, чем эти последние от неродственных им финских и турецких языков.

МОРФОЛОГИЯ. Учение о формах отдельных слов. См. Грамматика, Форма.

МУЗЫКАЛЬНОЕ УДАРЕНИЕ. Ударение, состоящее в повышении тона. См. Выдыхательное ударение.

МЯГКИЕ СОГЛАСНЫЕ или *палатализованные согласные.* Согласные, при произношении которых передняя часть спинки языка приподнимается к переднему (твердому) небу, принимая положение, занимаемое

467

ею при произнесении звука *и.* Акустически такие звуки отличаются более высоким тембром сравнительно с немягкими согласными. Мягкими в русском яз. являются все согласные, кроме *ж* и *ш* кратких (но *ж* и *ш* долгие, обозначаемые буквами *жд, зж, щ* и *сч,* мягки) и *ц,* перед мягкими гласными *е, и* и во многих других случаях. Согласные задненебные *(г, к, х* в таких словах, как *г*од, *к*от, ду*х)* могут быть только твердыми, а перед *е, и* заменяются средненебными согласными, которые в русском яз. только мягки (на ноге, руки, духи).

МЫШЛЕНИЕ В ОБРАЗАХ, как определение сущности искусства, введено у нас Белинским. Он сам писал в статье 1831 г.: «Идея искусства»: «Это определение еще в первый раз произносится на русском языке, и его нельзя найти ни в одной русской эстетике или так называемой теории словесности, но поэтому, чтобы оно не показалось странным, диким и ложным для тех, которые слышат его в первый раз, мы должны войти в самые подробные объяснения».

Ту же формулу Белинский употребил еще ранее, именно в одной статье 1838 г. при изложении взглядов немецкого эстетика — гегелианца Ретшера. Следовательно, самое это выражение не принадлежит всецело Белинскому, но введено им у нас; в Германии же оно не получило распространения.

Белинский сделал попытку самостоятельно обосновать положение о мышлении в образах, как сущности искусства в ряде статей. Наши писатели не раз пользовались этим выражением Белинского для уяснения процесса своего творчества. Так, например, Гончаров определенно ссылается на эти слова Белинского в опыте самокритики «Лучше поздно, чем никогда»: «Художник мыслит образами, — сказал Белинский, и мы видим это на каждом шагу, во всех даровитых романистах». Также и Тургенев в предисловии к собранию своих романов говорит: «Всем известно изречение: Поэт мыслит образами; это изречение совершенно неоспоримо и верно».

Да и в наши дни формула «Мышление в образах» остается одним

468

из самых точных, глубоких и гибких обозначений сущности искусства, так как несомненно, что именно образный или созерцательный характер духовных устремлений отличает художественную деятельность, например, от научной, в которой господствуют рассудочные понятия.

Таков подлинный смысл основоположения проникновенной эстетики Белинского: «Искусство есть непосредственное созерцание истины или мышление в образах. В развитии этого определения заключается вся теория искусства: его сущность, его разделение на роды, равно, как условия и сущность каждого рода». («Идея искусства» — первые же строки статьи). И

Белинский оставался верен этим взглядам впродолжение всей своей литературной деятельности. Впоследствии Потебня выразил то же в новой форме, базируясь на языкознании. На Потебню опирались наши символисты (Вяч. Иванов, А. Белый), но, давая философское освещение вопросам искусства, они, сами того не сознавая, во многом повторили Белинского, так же, как они, исходящего от немецкой философии и Гете. У некоторых

469

же теоретиков литературы смысл «мышление в образах» совершенно исказился. Так, Овсяннико–Куликовский утверждает, что поэзия есть мышление в образах, разумея при этом «мышление, орудующее образами». Это есть собственно мышление в понятиях, которое пользуется образами, как наглядными представлениями, наводящими на понятие. Овсяннико–Куликовский говорит, что образ, не приводящий к понятию, теряет смысл, очевидно, имея в виду просто логический смысл, тогда как Белинский в своем учении об искусстве, как мышлении в образах, имел в виду своеобразный художественный смысл. В мышлении всегда участвуют и понятия, и образы. Но в то время, как при мышлении в понятиях образы имеют несущественное, подчиненное значение — при мышлении в образах такое подчиненное значение получают понятия: образы составляют самое существо художественного мышления. Этим не отрицается роль звуков в поэзии, так как образы могут быть и звуковыми, а не только наглядными (искусство чисто звуковых образов — музыка).

Иосиф Эйгес.

470

Н

НАЗАЛИЗАЦИЯ, Изменение звука, состоящее в приобретении звуком носового тембра и вызванное поднятием нёбной занавески и выходом голоса одновременно через рот и нос. Н. в языке могут, напр., подвергаться звуки (гласные и согласные) в положении перед носовыми; при дальнейшем развитии Н. такие звуки могут переходить в носовые, ср. русск. диалектич. *м*нук вм. внук; носовые согласные после носовых гласных такого происхождения нередко подвергаются утрате, ср. франц. so**n**t, **a**nge с носовыми гласными звуками из лат. **sunt, angelus** (где буква *n* означ. согласные звуки); то же было некогда в общеславянском яз., предке русского и других славянских языков.

Н. Д.

НАКЛОНЕНИЕ. Форма сказуемости (см.), обозначающая отношение говорящего к действительности проявления признака, выраженного словом или словами с этой формой; т.–е. форма Н. указывает, представляет ли говорящий себе сочетание признака, обозначенного словом, имеющим форму сказуемости, с его субъектом, как действительно происходящее, происходившее или имеющее произойти (изъявительное Н.: иду, шол, пойду), или, как предполагаемое (сослагательное и условное: пошол бы), или как желаемое (греч. желательное Н.), или как настоятельно требуемое, просимое (повелительное Н.: иди). В традиционных грамматиках ошибочно относят сюда же и т. н. «неопределенное Н.» (см.) или инфинитив (см.).

Н. Д.

НАПРЯЖЕННЫЕ ЗВУКИ. Гласные звуки, произносимые при напряженных положениях языка, когда мускулы языка напряжены, и сам

471

язык принимает выпуклую форму, посередине выше, чем по бокам. Н. З. являются более закрытыми, чем ненапряженные того же подъема, т.–е. произносимые при ненапряженных положениях языка, т. к. язык в последнем случае не принимает выпуклой формы, и пространство между языком и небом шире, чем при напряженных положениях. При этом тембр Н. гласных звуков является более металлическим вследствие большей упругости языка. Н. З. различаются по подъему и рядам так же, как и ненапряженные, и при этом Н. З. ближе к ненапряженным более высокого подъема, а ненапряженные — к Н. более низкого подъема, т.–е. Н. З. на слух являются звуками *закрытыми* или *узкими,* а ненапр. — *открытыми* или *широкими.*

НАРЕЧИЕ 1. Как грамматическая категория, — слово, вступающее в сочетание с глаголами в широком смысле (т.–е. как со спрягаемыми, так и неспрягаемыми формами глагола), реже с прилагательными, и обозначающее неглагольный признак другого признака, преимущественно глагольного: он пишет хорошо, мало известный и пр. По присутствию или отсутствию формы Н. делят на грамматические и неграмматические Н. (См. Грамматические Н.).

Н. Д.

НАРЕЧИЕ. 2. Крупное подразделение языка, объединяющее группу говоров, связанных между собою рядом общих явлений, неизвестных другим Н. того же языка. Образование Н. бывает вызвано или существованием крупного областного центра, способствующего объединению части говоров языка, или слиянием в один язык близко родственных самостоятельных языков

472

вследствие политического или культурного объединения народностей, говорящих на этих языках. В последнем случае языки, ранее самостоятельные, слившиеся в один язык, несмотря на это слияние и возникновение новых объединяющих их особенностей языка, продолжают сохранять и прежние различия между ними, выделяющие каждое из них в особое Н. Такого происхождения, напр., нынешние сев.–великорусское и южно–великорусское Н. великорусского яз., а также сев.–белорусское и южнобелорусское Н. белорусского яз., т. к. и великорусский и белорусский языки образовались каждый из слияния говоров различных русских языков или Н. некогда бывшего общерусского яз., и нынешние их Н. являются остатками прежней группировки русских языков или Н.

Н. Д.

НАРИЦАТЕЛЬНЫЕ ИМЕНА. Такие существительные, которые, обозначая предметы, как вместилища признаков, вместе с тем обозначают и самые эти признаки, напр., береза — дерево, обладающее известными признаками, отличающими березу от других деревьев. Н. И. противополагаются *собственным,* обозначающим индивидуальные предметы без отношения к их признакам, в самой их индивидуальности. Собственные

имена принято писать всегда с прописной буквы: Иван, Барбос, Россия, Москва, Волга, Черное море и пр. Деление существительных на Н. и собственные не грамматическое и никакого отношения к грамматике не имеет.

НАРОДНАЯ ДРАМА. Элементы драматического действа обильно рассыпаны в самых разнообразных видах устной поэзии — где меньше, где значительно: заговор, свадьба, обрядовые и игровые песни вмещают в себе многое из того, что составляет душу собственно драмы. Носители светского искусства в старой Руси — скоморохи — разыгрывали фарсы сатирического содержания с довольно едкими намеками на социальные явления московского периода. Заезжие акторы внесли много нового в туземные сюжеты и приемы игры. С XVII века водворился на площади *Петрушка,* близкая родня

473

итальянскому **Pulcinello.** В этом кукольном театре, до последней поры привлекавшем наши народные низы, устойчиво сохранились многие типы международного происхождения, кое–в–чем руссифицированные. Бытовые детали входили и в медвежью игру, сравнительно недавно исчезнувшую в России. Крестьяне и рабочие, особенно солдаты, создали несколько своеобразных драматических произведений: «Царь Максимилиан» (яркая сатира на Петра I), «Лодка», «Голый барин» до сих пор удовлетворяют эстетические вкусы любителей драматич. представлений. Чрезвычайно любопытно наблюдать, как в эти произведения просачиваются литературные струи образованных верхов: Пушкин, Лермонтов, театральные водевили Александринки оригинально сочетаются с выдумкой местного происхождения или стародавним преданием.

Н. Б.

НАРОДНАЯ ЛИТЕРАТУРА — термин, употребляющийся в двух смыслах: 1) как литература народа и 2) как литература для народа. Понимаемая в первом смысле, народная литература заключает в себе и то, что создано самим народом, и то, что, не будучи народным созданием, вошло в народное употребление. Понимаемая во втором смысле, народная литература охватывает и то, что вошло в народный обиход, и то, что было для народа предназначено, но, по тем или другим причинам, в народе не привилось. Наконец, в народной литературе следует различать: а) произведения литературы культурных классов, лишь при помощи внешних способов попадающие в народную массу, и б) произведения, специально создаваемые для народной среды.

Термин «народный», однако, отличается большой неопределенностью, расплывчатостью. Под народной литературой условно понимают литературу низших в культурном отношении классов — крестьянства и примыкающих к нему слоев пролетариата, мещанства, мелкого купечества, барской дворни, домашней прислуги и т. д. Понятно, что соответственно классовой и культурной дифференциации,

474

произведения народной литературы имели различную степень распространения: иные пользовались широкой популярностью, другие,

напротив, распространялись только в городских слоях, не находя сбыта в деревне.

В до–петровскую эпоху, при слабой культурной дифференциации, при малом числе грамотных людей, литература была общенародной. Она удовлетворяла потребностям всей читательской массы. С постепенным расширением круга читателей, по мере усложнения духовной жизни, особенно с сильнейшим вторжением западно–европейских влияний, и резким расслоением населения в культурном отношении, произошло разделение литературы на литературу так называемых «высших» и «низших» классов. В то время, как высшие круги, подчинившись западно–европейской культуре, стали вырабатывать новые вкусы и формы в области литературного искусства, низшие и промежуточные — «средние» слои продолжали хранить и часто развивать традиции до–петровской литературы. При этом долгое время соблюдались даже старинные способы распространения и бытования литературных произведений. По разным причинам (главным образом — вследствие дороговизны печатной книги) в течение многих десятилетий литература распространялась среди народа в письменном, а не в печатном виде. Язык таких произведений сохранил многие особенности древне–русской литературной речи, в причудливом соединении с народными, не редко диалектическими чертами.

Традиционная народная письменность не могла остаться без всякого воздействия со стороны литературы образованных классов, как в свою очередь, не могла не влиять на последнюю. Наконец, народная литература в значительной мере питалась неисчерпаемыми источниками устной народной поэзии (см. статью «Народная словесность»). Постоянное взаимодействие всех трех начал (народной литературы, народной словесности, и литературы образованных классов) обусловливает собою многие фазисы литературного развития, например, в России, в XVIII веке. (См. по

этому поводу труды Н. С. Тихонравова, Л. Н. Майкова, — по повести, В. В. Сиповского — по роману, А. А. Веселовского — по лирике, В. Н. Перетца — по драме и лирике. Ср. также отчетливо проведенный взгляд на сосуществование и взаимное влияние указанных литературных родов в курсе русской литературы XVIII века професс. П. Н. Сакулина).

Народная литература, сохранявшая традиции до–петровской Руси, заключалась преимущественно в церковной письменности (жития святых, легенды, поучения). Этот разряд произведений нашел, по вполне понятным причинам, особенный спрос в среде старообрядческой. К тому же разряду примыкают имевшие широкое распространение в народной среде рукописные сборники песнопений, сначала только церковного характера, затем — вообще религиозного, наконец и сборники, впитавшие в себя чисто–светские стихотворения — романсы. Сборники эти носили название *псальм* и *кант.*

Из светских произведений старой традиции первое место занимают *повести,* преимущественно иноземного, частью только русского происхождения, затем идут самого разнообразного типа рассказы,

драматические произведения, в роде виршевых интермедий, затем гадательные книги, толкователи сновидений, календари и т. д.

Близко к традиционной письменности, вращавшейся в народе, примыкает так называемыя *лубочная литература,* т.–е., литература дешевых, предназначенных для народа печатных изданий. Происхождение термина «лубочный» объясняют различно: или ведут его от названия лубочных (липовых) досок, на которых гравировался текст и иллюстрации к нему, или от лубочных коробок, в которых офени разносили дешевые книжки, или от прилагательного «лубочный», в смысле «дешевый», как сделанный из лубка — дешевого и грубого материала. По содержанию своему лубочные издания были крайне разнообразны: они повторяли многие памятники до–петровской литературы, а также давали вульгаризированную переработку произведений новой литературы, русской и переводной.

476

Многие из лубочных изданий воспроизводят тексты народной словесности: сказки, былины, песни. Громадный спрос имеют так называемые *«песенники»,* т.–е., лубочные сборники народных песен, а также ставших популярными романсов и стихотворений. Последние очень часто печатаются в песенниках не в подлинных правильных текстах, а в переработке, применительно к народной традиционной поэтике.

Причин популярности лубочной литературы можно указать несколько. Издатели, сами социально близко стоявшие к народной среде, очень хорошо приспособлялись благодаря этому, к условиям и особенностям народной жизни. Прежде всего, они добивались крайней дешевизны изданий. Во–вторых, хорошо зная, что крестьянин не может одолеть большую книгу, в силу своей малограмотности и занятости, издатели ограничивали книгу очень малыми размерами, принося нередко в жертву целостность произведения, зачастую кромсая его. В–третьих, учитывая, что деревенский читатель книгу сам искать не будет, издатели очень умело съорганизовали разноску книг при посредстве целой армии офеней книгонош, скупавших сразу большие партии лубочных книг и распространявших их по всей России, даже за ее пределами: в Галиции, на Балканах. В–четвертых, издатели сообразовались с психологией малограмотного читателя, заинтересовывали его при помощи выразительного или замысловатого заглавия и заманчивой картинки на обложке. В–пятых, лубочные книжки писались, хотя часто и малограмотным, но всегда доступным для народного понимания языком. Наконец — и это самое главное — они были доступны по содержанию и соответствовали народным вкусам. Лубочные сочинения били часто на внешний эффект (авантюрностью, чудесностью в фабуле, подчеркнутыми ужасами), но психологически крайне элементарны, нередко грубы. Нарочитым цинизмом и даже порнографичностью отличались те лубочные издания, которые расчитаны были на испорченные вкусы полумещанской городской среды: лавочников, лакеев, мелких чиновников

477

(так называемая литература Никольской улицы). Другие книги, предназначенные для той же полуобразованной среды, отвечали на запросы этой публики, искавшей способов быстро, безо всяких усилий, усвоить внешность культуры и видимость знания. Отсюда рекламные заглавия, вроде следующих: «Записки для молодых людей, желающих в свете сделаться ловкими и образованными», «Учитель молодых людей изысканным манерам, грациозным движениям, элегантному обращению, светской вежливости и изящному вкусу, придворному этикету и наружному блеску, составляющим главную принадлежность каждого образованного человека в среде аристократического общества», или: «30000 новейших открытий и рецептов, общеполезных практических сведений и современных изысканий, по части всех знаний, выработанных современными науками и искусствами» (и далее в заглавии перечисляются целые десятки различных наук и искусств).

Лубочные книги заключали в себе иногда и произведения новой изящной литературы, но отношение к тексту было самое варварское. С одной стороны, бесцеремонное обращение с текстом вызывалось стремлением издателя приноровить произведение к народным вкусам, путем устранения непонятного, сложного, с другой — чисто внешним, коммерческим расчетом: издание в выдержках, а не полностью избавляло от продъявления авторских претензий. Наконец, конкурренция между лубочными издателями заставляла их всячески разнообразить содержание книг, или, по крайней мере, заглавия. Отсюда, например, такие названия гоголевскому «Тарасу Бульбе»: «Разбойник Тарас Черномор», «Тарас Черноморский», «Приключения казацкого атамана Урвана»...

Как бы то ни было, лубочниками в 19 в. были распространены сочинения: Крылова, Хемницера, Дмитриева, Измайлова — басни, Жуковского — сказки, Карамзина — повесть «Бедная Лиза», «Марфа–Посадница», «Наталья Боярская дочь», Загоскина — «Юрий Милославский», Лажечникова — «Ледяной

Дом», Ершова — «Конек–Горбунок», Пушкина — полное собрание сочинений и отдельные произведения, Гоголя — «Тарас Бульба», «Вий», «Ночь перед Рождеством», «Страшная месть» и др., Лермонтова — «Песня про Купца Калашникова», Тургенева – рассказы из «Записок Охотника», Л. Толстого — «Севастопольские рассказы», А. Толстого — «Князь Серебряный», Островского — «Бедность не порок», «Не так живи как хочется», Гл. Успенского — «Нужда пляшет», Щедрина — «Пропала совесть», Печерского — отрывки из романа «В лесах», Вс. Соловьева — «Княжна Острожская», Салова — «Чортово Гнездо», Кота–Мурлыки — некоторые сказки. Из иностранных авторов: Шекспира — «Отелло», «Гамлет», «Король Лир», Мильтона — «Потерянный Рай», Данте — «Ад», Шатобриана — «Мученики», Е. Сю — «Вечный Жид», Беранже — песни, Андерсена — сказки, Дюма — «Монте–Кристо», «Три мушкетера», Поль де Кока — рассказы и пр. Наибольшая популярность из перечисленных произведений выпала на долю

исторических романов: «Князя Серебряного», «Юрия Милославского». «Тараса Бульбы».

Взяв, что возможно, из древнерусской письменности, из литературы образованных классов, из народной устной словесности, издатели лубочных книг пускали в народное обращение и произведения специально–лубочных писателей, набивших руку в составлении народных книг и умевших прекрасно приспособиться ко вкусам народной среды. Вот несколько таких писателей: М. Евстигнеев, В. Волгин, И. Кассиров, Н. и А. Пазухины, В. Потапов, П. Кувшинов, Н. Миронов, И. Зряхов, Ф. Кузьмичев, Суворов и др. Особенным успехом пользовались произведения Евстигнеева, Пазухиных, Кассирова, а во второй половине XVIII в. — писателя Матвея Комарова (убитого в 1812 году в Москве), составившего жизнеописание «Ваньки Каина», «Французского мошенника Картуша» и знаменитую «Повесть о приключениях английского милорда Борга».

Наиболее известными издателями–лубочниками были в начале 19 века Логинов, Шарапов, Ерофеев,

позднее — Абрамов, Жуликов, Морозов, Лузина, Губанов и особенно — И. Д. Сытин.

Выпускались книги обычно в десятках, а иногда и сотнях тысяч; экземпляров, с повторением нередко числа изданий по несколько раз в один год. По подсчетам исследователей, например, в 80–х годах 19 в., ежегодно расходилось до 25 миллионов народных изданий.

Лубочная литература в значительной своей части может рассматриваться как литература самого народа, потому что в печатном виде дает произведения, исстари бытовавшие в народной среде. Но другая часть лубочных книг может рассматриваться как *переходная ступень* к литературе для народа, поскольку она популяризует в подлинном виде или в переработках произведения, взятые из литературы образованных классов. Характерные черты, отличающие ее от литературы для народа, это стремление удовлетворить прежде всего существующий спрос народной среды. Лубочные писатели и издатели, близко стоявшие к ней, легко угадывали народные вкусы и, не разбираясь в качестве их, им потакали. Наоборот, литература для народа ставила себе задачи воспитания или пропаганды. Но опыты этой, так сказать, интеллигентской литературы для народа нередко терпели неудачу.

Так, например, в России большинство журналов для народа не встречали отклика у народных читателей, так как нередко говорили с народом или в приторно–сентиментальном, или в излишне–наставительном духе (такова, например, «Народная газета» 60–х годов или журнал «Грамотей» тех же годов). Еще чаще неуспех подобных «народных» изданий обусловливался неумением писать доступным для народа языком. Однако, история интеллигентской литературы для народа насчитывает и ряд удачных опытов. Хронологически на одном из первых мест следует назвать журнал кн. В. Ф. Одоевского и А. П. Заблоцкого «Сельское Чтение» (с 1843 г. до 60–х годов), в котором принимали участие М. Н. Загоскин, А. Ф. Вельтман, В. И. Даль. С конца 50–х и в 60–х годах относительный успех имели журналы

480

и издания А. Ф. Погосского. В 70–х годах возникли просветительные организации, ставившие своей задачей и распространение книг для народа. Это были — 1) комиссии народных чтений, Потербургская, в Соляном городке, при аудитории Педагогического Музея военных учебных заведений, с 1871 г. другая, возникшая в следующем году, под названием «Постоянная Комиссия» и пользовавшаяся правительственной поддержкой; Московская, с 1874 г. при «Обществе распространения полезных книг». 2) Фирма «Народные Издания» Ив. Фед. Фан–дер–Флита, выпускавшая сочинения русских классиков, 3) Комитеты Грамотности — Московский, с 1874 г., предпринявший также издания произведений художественной литературы, и Петербургский, состоявший при Вольном Экономическом Обществе, с 1871 г. по 1879 г. и выпустивший много изданий русских авторов. В 1882 году П. Н. Маракуев учредил фирму «Народная Библиотека» и, исходя из убеждения, что все искренно–прекрасное доступно будет для понимания народного, предпринял издание иностранных писателей в русских переводах. Книги эти расходились, однако, большею частью среди интеллигенции и в народную, особенно деревенскую, массу не проникли. Опыт не оправдал убеждений издателя. Литература культурных классов, в большинстве случаев, в народной среде не прививалась, так как была непонятна и по содержанию своему, и по языку.

Крупным явлением в области литературы для народа было возникновение в 1884 году ставшей вскоре знаменитой народно–издательской фирмы «Посредник» Горбунова–Посадова. Новое издательство ставило себе целью пустить в народ хорошую книгу по дешевой цене, в доступной для народного понимания форме, удовлетворяющую народной потребности. Вместе с тем, организатору пришла удачная мысль воспользоваться главным и уж испытанным аппаратом лубочных издательств. «Посредник» всю техническую и хозяйственную сторону дела передал крупнейшей лубочной фирме И. Д. Сытина. Книги «Посредника»

481

сразу получили огромную популярность. Этой популярности много содействовало то обстоятельство, что фирме передал свои «Народные рассказы» Л. Н. Толстой и в течение нескольких лет продолжал эту серию для «Посредника». «Народные рассказы» Толстого в 2—3 года разошлись в миллионном количестве экземпляров, число, для того времени, громадное. Драма «Власть тьмы» в течение первых двух месяцев выдержала пять изданий и разошлась в количестве 93–х тысяч экземпляров. Примеру Л. Толстого последовал ряд известных беллетристов (Эртель, Лесков, Оболенский, Засодимский, Немирович–Данченко и др.), написавших рассказы специально для народа и предложивших их также «Посреднику». Вслед за «Посредником», опят привлекши И. Д. Сытина для распространения, стала издавать народные книжки и редакция «Русского Богатства». Однако, «Посредник», через несколько лет после небывалого успеха, принужден был сократить свою деятельность, так как спрос народа на его книги уменьшился. Причин этому было несколько: прежде всего, Толстой в 1887 году прекратил писание

народных рассказов, во–вторых, отказавшись от авторского права на подобного рода произведения, он дал возможность всем лубочникам перепечатывать их и тем уменьшил значение «Посредника». Вследствие цензурных и административных препятствий, которые правительство стало чинить «Посреднику», офени (главные распространители народной книги) стали остерегаться покупать издания фирмы. Может быть, спрос на книги «Посредника» сократился и потому, что стала приедаться несколько односторонняя религиозно–морализующая тенденция. Как бы то ни было, работа «Посредника» сильно посодействовала оздоровлению так называемой народной книги и резче подчеркнула необходимость создания специальной народной литературы, основанной на хорошем знании народных вкусов, запросов и быта.

В связи с успехом изданий «Посредника» и «Русского Богатства», а также с развитием деятельности

комиссий по народному чтению и комитетов грамотности, в журналистике 80–х годов стал очень оживленно обсуждаться вопрос о том, «что читать народу». Под таким названием вышла в 1884 г. книга, составленная кружком учительниц Харьковской воскресной школы, руководимой Х. Д. Алчевской. Книга давала обзор тысячи народных изданий с характеристикой отношений ко многим из них народного читателя. К тому времени остро осозналась необходимость изучать природу народного читателя, особенности его вкусов и запросов, для того, чтобы можно было предлагать ему подходящую литературу. Поэтому друг за другом издаются Программы для собирания сведений о народной литературе: в 1885 г. — Шаховского, в 1887 г. — Пругавина, в 1889 г. в «Русском Богатстве» — Рубакина.

А. Н. Рубакин вообще очень много потрудился для изучения народного читателя, для разработки проблем, связанных с народной литературой. Эти проблемы не перестали интересовать интеллигенцию до последнего времени. С увеличением числа читателей, народная литература сильно разросталась количественно. Что касается качества, как со стороны содержания, так и формы, то она оставляла желать много лучшего. До последнего времени появилось очень мало произведений, которые могли бы блеснуть какими–нибудь особенными достоинствами. «Народные», особенно деревенские газеты, журналы и книги грешат трудностью содержания, а главным образом, малой доступностью языка. Народная литература городского слоя находилась в более благоприятных условиях, из–за близости к культурно–просветительным организациям. Революция 1905 года значительно обогатила народную литературу брошюрами и периодическими изданиями политического характера. Но в промежутке между двумя революциями она запружена была бульварными произведениями. Большую популярность получили авантюрные рассказы типа «Шерлок Холмс», «Нат Пинкертон», «Ник Картер», частью переводные, а большею частью создаваемые вновь по выработавшемуся литературному трафарету.

Революция 1917 года опять наводнила народную литературу политической брошюрой; из «беллетристики» популярность, приобрели обличительные рассказы из придворной жизни недавнего времени, в особенности романические истории Григория Распутина. С укреплением советской власти, в громадных размерах была брошена в народ агитационная литература. С волною чисто–политических произведений проникли в народную среду и книги публицистической беллетристики. В колоссальном количестве экземпляров разошлись сатирико–юмористические сочинения (басни, сказки, поэмы) коммунистического поэта Демьяна Бедного. Большую роль сыграл также политический плакат, нередко соединявший картину и литературный текст. В настоящее время Госиздат озабочен организацией широкой деятельности по созданию новых образцов народной литературы. При быстром, стихийном распространении элементарной грамотности, но и вместе с тем — ростом числа полуграмотных читателей, нужда в народной литературе будет все более обостряться. Многие писатели принуждены будут требованиями самой жизни обратить свои силы на создание литературы, отвечающей новым запросам проснувшихся деревенских и городских народных масс.

БИБЛИОГРАФИЯ: С. А. Ан–ский. Очерки народной литературы, Петерб., 1894. *В. Маракуев.* Что читал и читает русский народ. Москва, 1886. *А. Пругавин.* Запросы народа. М. 1890 г. *А. Пругавин.* Народно–лубочная литература. «Русские Ведомости», 1887 г. № 141. *Н. А. Рубакин.* К характеристике читателя и писателя из народа. «Северный Вестник», 1891 г., № 4. *Некрасова.* Народные книги для чтения в 25–и летней борьбе с лубочными изданиями. «Северный Вестник», 1880 г., № 5. *Некрасова.* Журналы для народа. «Русская Мысль», 1891 г., № 3. О народной литературе у других народов см.:

N i s a i d Histrie des livres populaires ou de la letterature de colportage, **depuis le XV siecle. P. 1854.**

S t r e i s s l e r. Der Kolportagehandel. Leipzig. 1887. Сборники нем. народной литературы: S i m r o k. Deutsche Volksbucher.

Frankf. 1845., новое изд. 1887. Сб. франц. нар. книг — N o d i e r. Nouvelle biblioheque bleue. P. 1842.

Юрий Соколов.

НАРОДНАЯ СЛОВЕСНОСТЬ. — совокупность произведений словесного творчества широких народных масс, в России преимущественно крестьянства и примыкающих к нему социальных слоев: части пролетариата, мещанства, мелкого купечества, следовательно, по прежней терминологии — народа, как «простонародья». Понятие «народная словесность» противопологается понятию «литература» (для древних времен «письменность»), как понятию творчества культурных социальных слоев общества. Родовым термином «словесность» она называется потому, что состоит, главным образом, из произведений *устного слова* и лишь из сравнительно небольшой части памятников письменных, литературных в буквальном значении последнего

выражения. Народной в смысле «простонародной» словесность однако может быть называема только относительно, так как это определение в России верно лишь для настоящего времени (последних двух столетий). Что же касается древней эпохи, до–петровской Руси, то словесность была в то время народной в более широком смысле, так как она была общей почти для всех слоев русского народа. Бытовые условия жизни в древнее время меньше различались в «высших» и «низших» классах, чем в наше время: песни, сказки, предания, заговоры, пословицы, поговорки были одинаково распространены как в «народе», так, скажем, и в боярстве. Лишь постепенно, с усиливавшейся бытовой и классовой дифференциацией, поэзия, служившая общенациональным достоянием, становилась уделом так называемых «низших классов». В настоящее время народная словесность носит в науке также название *произведений фольклора* (английское слово **folklore**), т.–е. «той части этнографии (народоведения), которая специально занимается изучением *духовной* деятельности народа, выразившейся в его древнейших религиозных представлениях и обрядах, в юридических понятиях (т. н. обычном

485

праве), в его языке, поэзии и пр.» (Вс. Миллер). По самой природе своей народная словесность шире понятия *«народная поэзия»,* так как в силу своего *синкретизма* тесно переплетена с другими выявлениями духовного быта: обрядом (преимущественно религиозным), обычаем, разговорной речью. Эти специфические свойства народной словесности заставляют исследователей применять к ее изучению общелитературные методы *(сравнительный, исторический, формальный* и др.) со значительными их осложнениями.

Сказки и песни, созданные первоначально в древнее время, в течение м. б. ряда веков сохранялись в народной памяти. Однако, в отличие от памятников литературы, не будучи закреплены на каком–либо вещественном материале, кроме устного слова, произведения эти естественно не могли сохраниться в полной неизменности. Как показали научные исследования, каждый век, каждая эпоха подвергали старое произведение словесного искусства своей переработке. Тот же процесс наблюдается и в наше время. За последние пятьдесят лет исследователями фольклора произведены очень важные наблюдения над этим процессом переработки. Выяснилась с полной очевидностью и та огромная роль, которая выпадает в этом процессе на долю отдельной творческой *личности.* Пришлось отказаться от преувеличенных представлений, господствовавших в науке с середины прошлого века под влиянием романтической идеологии, о якобы особом народном *коллективом* творчестве, противоположном индивидуальному творчеству в литературе высших классов. Данные современного нам фольклора показывают, что создает и распространяет произведения народной словесности не вся народная масса, а лишь отдельные лица и группы лиц, занимающиеся этим творчеством или из любви к искусству, или как своей специальной *профессией.*

Вопросу о роли творческой личности в развитии отдельных видов народной словесности посвящены статьи: Н. В. Васильева «Из наблюдений над отражением личности сказителя в былинах» (Известия

486

Отд. Р. Яз. и Сл. Ак. Наук, XII, 2), Н. Л. Бродского «Следы профессиональных сказочников в русских сказках» (Эти. Обозр. 1904 г., № 2), Е. Э. Линевой «Великорусские песни в народной гармонизации» (Изд. Ак. Наук, 1910 г., — речь идет о певцах–импровизаторах лирической песни). Собиратели былин, сказок, песен считают одною из своих первых обязанностей группировать собранный материал по народным исполнителям (сказителям, сказочникам, певцам), сохраняя в полной неприкосновенности текст (даже с соблюдением всех фонетических особенностей), перечисляя весь репертуар данного лица, приводя его биографию и характеристику, как человека и мастера слова. При соблюдении таких приемов, с полной отчетливостью обнаруживается степень индивидуальной переработки исполнителем сказки или песни. Собрание былин, начиная со сборников Рыбникова и Гильфердинга и кончая новейшими Ончукова, Маркова, Григорьева, собрания сказок Ончукова, бр. Б. и Ю. Соколовых, Зеленина, дают богатейший материал для суждений о творческой личности народных сказителей и сказочников. Каждый сказитель или сказочник является одновременно и *исполнителем и творцом.* Две стихии борются друг с другом в своеобразном процессе воспроизведения устных художественных памятников: поэтическая *традиция* и *творческая активность.* Те же моменты можно усматривать в любом литературном произведении, но обычно там преобладает второй момент – индивидуальное творчество, в народной же словесности со значительно большей ясностью выступает момент традиции, так что даже в течение довольно долгого времени ученые не замечали наличия индивидуального творческого начала. Одною из причин этого (кроме указанных выше предвзятых теорий о коллективном характере народной словесности) является особенность самого хранения произведений в народной памяти. Только выработанные веками общие, ставшие привычными, стилистические *приемы,* своеобразные для каждого поэтического жанра (сказки, былины, лирические песни, похоронного или свадебного причета, духовного

стиха, заговора и т. д.), сковывая индивидуальный произвол творца–исполнителя, могли пронести народное произведение сквозь строй веков, если далеко не в полной сохранности, то во всяком случае, в органически закономерной, а не случайной видоизмененности. Анализ указанных стилистических приемов в народной словесности привел исследователей к весьма знаменательному выводу, что эти усовершенствованные, иногда довольно сложные приемы являются продуктом творческой длительной работы специальных, *профессиональных мастеров* словесного искусства. Наблюдение над архитектоникой былины, трафаретными картинками, т. н. «общими местами» в описаниях и повествованиях, над характером сравнений, эпитетов, над зачинами, запевами, исходами скоморошьего типа дали академику В. Ф. Миллеру возможность, утверждать, что создателями и одно время распространителями былин были бродячие артисты древней Руси — *скоморохи* (повидимому с греческого слова **skommarhos**, — **archós skommáton** — мастер смехотворства, начальник шуток; иные исследователи производят от

mascara=маска, или от **scora=**шкура). Аналогичные наблюдения над строением сказки с ее зачинами, присказками и прибаутками, строго проведенными приемами троекратных повторений в повествовании навели исследователей на мысль, что и в создании сказок играли значительную роль рассказчики–профессионалы, выработавшие традиционную сказочную стилистику. Фактические указания исторических свидетельств только подтвердили высказанные предположения о скоморохах и *бахарях* (сказочниках). Например, историк Татищев (умер в 1750 г.) слышал былины от скоморохов; по авторитетным словам И. Е. Забелина (Домашний Быт Русских Царей) «бахарь был почти необходимым лицом в каждом зажиточном доме» древней московской Руси. Есть длинный ряд документальных свидетельств о профессионалах–сказочниках, живших при царском дворе в XVI и XVII веках. Даже более тесно связанные с чисто крестьянским бытом народные произведения, как причитания, похоронные и свадебные,

по настоящую пору создаются и исполняются большею частью специальными «плакальщицами», «причитальщицами», вроде знаменитой Ирины Федосовой, от которой Е. В. Барсовым было записано два тома высоко поэтических причетов. Профессионализм создания и распространения «заговоров» почти очевиден: колдуны, ворожеи, знахари довольно тщательно оберегают свои специальные «знания» (в том числе и заговорные формулы) от лиц, не посвященных в тайны их ремесла. Специфическая среди исполнителей духовного стиха, т. н. *калик–перехожих,* еще до сих пор отличается замкнутой корпоративностью. Наконец, скажем, искусство свадебного дружки в большинстве местностей России является уделом специально подготовленных и напрактиковавшихся в этом деле лиц. Профессионализм творцов народной словесности и обслуживание ими не только низших, но и высших слоев народа предполагают возможность культурных, в частности книжных влияний на народную словесность. И действительно, как показывают исследования Ф. И. Буслаева, А. Н. Веселовского, Н. И. Жданова и мн. др., народную словесность мыслить себе изолированной от культуры и книжности нельзя. Влияние книги обнаруживается как в сюжетной стороне народных произведений, так и в стилистической. Напр., такие виды народных произведений, как духовный стих или заговор, теснейшим образом связаны с древне–русской письменностью (см. напр., «Разыскания в области дух. стихов» А. Н. Веселовского и немецкое исследование о русских заговорах проф. В. П. Мансикки). Даже в былинах, которые в середине XIX века ученые склонны были рассматривать в качестве исконных народных произведений, уходящих в глубь мифологического сознание народа, оказалось огромное число претворенных книжных воздействий (ср. А. Н. Веселовского — «Южно–русские Былины» 1884 г. и Б. М. Соколова «О житийных и апокрифических мотивах в былинах». Рус. Фил. Вестник, 1916 г.). В свою очередь и древняя русская письменность под кропотливым анализом ученых обнаружила значительные следы народно–поэтических

влияний. *Взаимодействие книжной литературы и народной словесности* в настоящее время не подлежит никакому сомнению и представляет почву для любопытнейших изысканий современных исследователей. С распространением грамотности книжная стихия все больше и больше проникает в область народно–поэтического слова и производит огромнейшие перевороты как со стороны сюжета, так и со стороны стиля. Некоторые из современных народных сказочников вырабатывают крайне своеобразную смешанную книжно–народную поэтику (Ср. напр., сказки крестьянина Ершова в сборнике бр. Соколовых). Проникновение в узко поэтический оборот стихотворений и романсов различных авторов XVIII—XX веков и ассимилирование их традиционной народной поэтике (ср. *народные переделки* стихотворений Кольцова, Пушкина, Некрасова и мн. др.) вызывают пристальное внимание современных ученых (см. интересныя наблюдения в статье А. Якуб «Современные народные песенники». Известия Отд. Р. Яз. Ак. Наук, т. XIX, кн. I, 1914 г.). Обратное влияние народной словесности на художественную литературу нового времени общеизвестно. Сентиментализм, романтизм, художественный реализм, символизм и даже наиновейшие течения, вроде футуризма и имажинизма, подвергались сильнейшему воздействию народного слова. Вообще обостренный интерес к вопросам народно–поэтического стиля характерен для нашего времени. В истории изучения народной словесности исследование формальных проблем усилилось соответственно развитию формального метода в истории литературы. В прежнее же время (за исключением отдельных работ Миклошича, Потебни, А. Веселовского, Ф. Корша) господствовал интерес не столько к форме, стилю, сколько к сюжету и, гл. о., к вопросу о *происхождении* сюжетов. С самого возникновения науки о народной поэзии, приблизительно сто лет тому назад на Западе, а через два десятилетия у нас в России, ученые остановились на факте сходства сюжетов повествовательной словесности у разных европейских народов. Исходя из предвзятых, навеянных

господствовавшим тогда романтизмом, точек зрения, исследователи (в Германии Макс Мюллер, бр. Гриммы, Кун, Шварц, Маннгардт, в России последовательно Афанасьев, Буслаев, в начале своей деятельности, Орест Миллер и др.) усматривали в произведениях народной коллективной поэзии прежде всего следы древнейшего мифологического миросозерцания, общего предкам всех европейских народов. Отсюда и сходство многих сюжетов в поэзии разных племен объяснялось, как унаследованное от единого предка поэтическое и религиозное достояние. Эта теория, продержавшаяся в науке довольно значительное время, до сих пор продолжает еще звучать если не в научной, то по крайней мере, в учебной литературе (ср. учебники для средней школы Незеленова, Смирновского и др.). Теория эта, получившая название *«мифологической»,* не выдержала, однако, испытания в свете новых достижений науки. Во–первых, ясно стало, что далеко не все сюжеты и мотивы могут быть подведены под мифологическое толкование. Во–вторых, преувеличением оказалось представление мифологов о коллективном характере народного

творчества (о чем была речь выше). Наконец, если мифологическая теория давала объяснение сходства сюжетов у европейских народов, то она была совершенно непригодна для объяснения сходства сюжетов европейских с азиатскими, египетскими и т. д. В 1859 году немецкий ученый Бенфей выпустил свое издание сборника индийских сказок «Панчатантра», снабдив издание исследованием, составившим эпоху в истории науки. Бенфей, сравнивая рассеянные по Европе сказочные сюжеты с индийскими, с убедительностью доказал факты *заимствования* сказок одним народом у другого, в эпохи не только древнейшие, но и в исторические. Установленная Бенфеем теория получила название *теории заимствования,* а примененный им метод — *сравнительного.* В России яркими представителями этой теории были Буслаев (во второй период своей деятельности), Пыпин, Александр Веселовский, Всеволод Миллер, Стасов, Потанин и др. Однако,

491

с течением времени и в этой теории обнаружились односторонности и преувеличения. Так, недостаточно осторожное пользование сравнениями сходных произведений приводило к предположениям о заимствовании и в тех случаях, когда сходство могло быть истолковано другими причинами, а затем полным преувеличением оказалось представление о восточном, главным образом, индийском влиянии на европейский фольклор. Теория восточного влияния на русскую народную словесность доводилась временами до крайности, напр., в трудах Стасова и Потанина. Широкое развитие общего народоведения, этнографии и фольклора привлекло к сравнительному изучению ранее мало известных фактов, преимущественно из жизни и творчества мало культурных народов Азии, Австралии, Африки и Америки. Обнаружившееся сходство сюжетов, религиозных и поэтических представлений у народов, повидимому, никогда не приходивших с собою в культурное соприкосновение и, следовательно, лишенных культурного взаимодействия, но могло быть разъяснено ни теорией мифологической, ни теорией заимствования. Приходилось искать иных толкований. Английские исследователи культуры первобытных народов, как напр., Тэйлор и Лэнг, исходя из общих для всего человечества законов психики и из убеждения, что все народы проходят последовательно один и тот же путь развития, явились основоположниками *теории самозарождения* сюжетов. Эта теория получила и другое условное наименование — *теории антропологической.* Сходство сюжетов у самых разнообразных народов истолковывалось этой теорией, как следствие указанной выше общности для всего человечества законов психической и физической жизни. В России частично этой теории следовали Сумцов, Жданов, Вс. Миллер, Кирпичников. Нельзя однако полагать, чтобы и эта теория давала исчерпывающее и исключительное решение вопроса о сходстве и происхождении поэтических сюжетов. Каждая из изложенных выше теорий может претендовать лишь на частичное применение. В отдельных

492

случаях происхождение сходных сюжетов может быть уяснено, как остаток древнего поэтического и мифологического наследства, полученного

родственной семьей народов от единого предка. В других случаях не может подлежать сомнению заимствование сюжета одним народом у другого в ту или другую историческую эпоху культурного их общения; в третьем случае сюжетные элементы, отдельные повествовательные мотивы могут совпасть в разные эпохи и у совершенно друг другу чуждых племен без всякого влияния одного народа на другой. Всеми этими методами современный ученый оперирует, и лишь от его ученого такта и чутья зависит, какой метод применить в отдельном конкретном случае в целях уяснения истины. Кроме перечисленных выше методов и обосновывающих их теорий в европейской науке, а также особенно сильно в русской, нашел себе широкое применение и метод, который следовало бы назвать *историческим.* В былинах, исторических песнях, малорусских думах, частью в сказках, тесно связанных с реальной исторической жизнью народа нельзя искать только литературных и поэтических элементов. Вопросы хронологического и географического приурочения отдельных былин и сказочных сюжетов требуют углубления в область культурной, политической и социальной истории. Например, в отношении русских былин этот исторический метод с большим успехом был применен (в комбинации с другими методами, главным образом, сравнительным) Дашкевичем, особенно Всеволодом Миллером и его последователями А. В. Марковым, С. К. Шамбинаго, Б. М. Соколовым и др. В настоящее время назрела потребность детального и углубленного обследования русского народного поэтического творчества при помощи т. н. метода *формального.* Особенно нуждается в этом вообще мало исследованная широкая область русской лирики и обрядовой поэзии, материал по которой собран колоссальный.

Собирание произведений народной словесности имеет свою длинную историю. В древней Руси для записи народного поэтического творчества не было благоприятных

493

условий. Древне–русская письменность, в большей своей части церковная, отрицательно относилась к устной народной словесности, видя в ней отпечатки язычества, с которым и церковь вела энергичную борьбу на протяжении столетий. Если и проникала народно–поэтическая стихия в книжную литературу, то, как уже указывалось выше, это производилось бессознательно. Лишь в XVII веке, с общим выходом литературы из–под церковной опеки, мы встречаемся с записями народной словесности. Почин, пожалуй, был сделан по инициативе заезжего иностранца. Именно в 1619 году для Ричарда Джемса, священника при приехавшем в Москву английском посольстве, была совершена запись шести исторических и лиро–эпических песен. Запись эта в точности воспроизведена в издании П. К. Симони (Сборник Отд. Р. Яз. и Слов. Ак. Наук, т. 82, 1907 г.). К первой же половине XVII в. относится и другая запись, правда, сохранившаяся только в переводе, именно запись сказок об Иване Грозном, произведенная для голштинца Коллинса. Но и помимо любопытствующих иностранцев народная поэзия начинает привлекать внимание и русских книжников. Так, до нашего времени дошла запись XVII века былины под заглавием «Сказание о Киевских

Богатырях како ходили во Царь–Град» (Издано Е. В. Барсовым в 1881 г. в 28 томе Сборника Р. Яз. и Сл. Ак. Наук), есть и другие записи XVII и XVIII веков (Изданы в сборнике Н. С. Тихонравова и Вс. Ф. Миллера «Русские былины старой и новой записи» М. 1894). В те же века стали составляться и сборники русских народных пословиц (Изданы П. К. Симони в 99 томе Сборника Р. Яз. и Сл. Ак. Наук в 1899 г.). К концу XVIII века, по мере постепенно усиливавшегося проникновения в ложно классическую поэзию национально русской стихии и номере развивавшегося интереса к фантастическому повествованию и чувствительной лирике издаются печатные сборники песен и сказок (каковы напр., «Собрание разных песен» в четырех частях 1770—74 гг. Н. Д. Чулкова и его же «Русские Сказки» в десяти частях, 1780—83 гг.). Это не были записи, произведенные

494

с научной целью; издания преследовали задачи литературной занимательности, и народные произведения подверглись в названных и подобных им трудах литературной обработке, искажениям, применительно к господствовавшим в книжности вкусам. Совсем иной характер имело издание в 1804 году ставшего с этого времени знаменитым сборника «Древних русских стихотворений» Кирши Данилова, т.–е. сборника былин и лирических песен, составленного неким казаком Киршей Даниловым для Уральского богача П. А. Демидова. Сборник был переиздан в 1818 г. и вновь по рукописи, с соблюдением всех требований филологической науки в 1901 году. Повидимому, сборник был составлен для Демидова в 60–х годах XVIII столетия. Под влиянием сентиментального, а в особенности романтического направлений в литературе начала XIX века, интерес к народно–поэтическому творчеству все усиливался. Как хорошо известно, А. С. Пушкин принимал непосредственное участие в собирании материалов по народной словесности (между прочим, собранные им песни переданы были им П. В. Киреевскому и изданы недавно в сборнике последнего). Свою деятельность в качестве собирателя П. В. Киреевский начал с 30–х годов XIX столетия. Но при жизни своей он смог издать только небольшой сборник духовных стихов. Что же касается собранных им былиц, то они были изданы в десяти выпусках в 1860—74 годах под редакцией Бессонова; обрядовые песни в двух выпусках проф. М. Н. Сперанским в 1911 и 1916 годах. Значительная часть материалов остается еще в рукописи. В пятидесятых годах делу собирания сказок отдается А. Н. Афанасьев. Его знаменитый сборник сказок, заключающий свыше трехсот номеров, издан был в 1855—1863 г.г. (третье издание в 1897 г. в двух и четвертое в пяти частях под редакцией А. Е. Грузинского). В пятидесятых же годах над собиранием сказок (вошли в состав сборника Афанасьева) и пословиц работает известный впоследствии составитель «Словаря Живого Русского Языка» В. И. Даль («Пословицы Русского Народа». М. 1862 и

495

П. 1879). В 1861—64 гг. П. А. Бессонов выпускает двухтомное собрание русских духовных стихов под заглавием «Калики перехожие». В 1861—67 гг.

сосланный в Петрозаводск московский студент П. Н. Рыбников делает важное открытие, собрав в Олонецкой губернии огромное количество былин (второе издание «Песен собранных П. Н. Рыбниковым» в трех томах под редакцией А. Е. Грузинского в 1909 г.). Через десять лет проф. А. Ф. Гильфердинг, идя по стопам Рыбникова, записывает в той же Олонецкой губернии, частью от тех же, больше же от других сказителей, еще несколько сот былин и издает их в 1873 г. под заглавием: «Онежские Былины» (2–е издание в 3–х томах в 1894—1900 гг. в 59—61 томах «Сборника Отд. Р. Яз. и Сл. Ак. Наук»). В 1872—82 гг. Е. В. Барсов издает записанные им от Ирины Федосовой «Причитания Северного Края». Собирание народно–поэтического материала все разрастается, и в этом деле принимают участие как столичные ученые, так и провинциальные деятели. Народный учитель П. В. Шейн, начавший собирание народных песен с 60–х гг., к концу своей жизни издает огромный сборник великорусских народных песен: «Великорусс» Пгр. 1900—1902 гг. В начале XX века друг за другом выходят сборники новых записей былин и сказок: «Беломорские Былины» А. В. Маркова (М. 1901 г.), «Печорские Былины» Н. Е. Ончукова (П. 1901 г.), «Архангельские Былины» А. Д. Григорьева (Т. I, М. 1904 г., т. III, П. 1910 г.), «Северные Сказки» Н. Е. Ончукова (1909 г.), «Пермские Сказки» (П. 1914 г.) и «Вятские Сказки» (1915 г.) Д. К. Зеленина, «Сказки и песни Белозерского Края» (М. 1915 г.) Б. и Ю. Соколовых, «Русские Сказки» (по материалам Географического Общества), изданные под редакцией А. М. Смирнова в 1919 г. Широко поставлено также собирание народной словесности на Украине и в Белоруссии. Укажем лишь самое главное: в 1872—78 гг. в семи томах были изданы Русским Географическим Обществом в Петрограде материалы, собранные П. П. Чубинским под заглавием: «Труды Этнографическо–статистической Экспедиции в Западно–русский Край»

(Песни, сказки, пословицы, заклинания), в 1874—75 гг. в Киеве вышли два тома «Исторических Песен Малорусского Народа», изданных В. Б. Антоновичем и М. П. Драгомановым. В 1869—70 гг. И. Я. Рудченко выпустил «Народные Южно–русские Сказки» (два тома, Киев, 1869—70 гг.) и в 1874 г. «Чумацкие Народные Песни». Б. Д. Гринченко в 1895 и 1897 гг. напечатал «Рассказы, сказки, предания, загадки и пр.» Вып. I и II. А. Н. Малинка в 1902 г. в Чернигове издал «Сборник материалов по малорусскому фольклору». В новейшее время изданы Ю. А. Яворским «Памятники галицко–русской народной словесности» (Записки Геогр. Общ. по Отд. Этногр. 37, вып. I, Киев, 1915 г.) и П. А. Гнедичем «Материалы по Народной Словесности в Полтавской Губернии», Полтава, 1916 г. Фольклор Белоруссии также богат собранными материалами. Много сделал для собирания произведений белорусской народной поэзии упомянутый выше П. В. Шейн. См. четыре тема «Материалов для изучения быта и языка населения Северо–западного Края» (в Сборнике Отд. Р. Яз. и Сл. Ак. Наук, 1887—1902 гг.). Огромный «Белорусский Сборник» в семи томах выпустил Е. Р. Романов в 1886—1912 гг. Краковской Академией Наук в 1897 г. начал издаваться обширный труд М. Н. Федеровского **«Lud bialoruski».** Развитию дела по собиранию народно–

поэтических богатств всех концов России много содействовали, кроме Отделения Русского Языка и Словесности Академии Наук (с печатными органами: «Известиями» и «Сборником»), два центральных ученых Общества: основанное в 1846 году «Русское Географическое» в Петрограде (с «Записками по Отделению Этнографии» и с журналом «Живая Старина») и возникшее в 1864 году Общество Любителей Естествознания, Антропологии и Этнографии в Москве (с журналом «Этнографическое Обозрение»). В 1901 г. при Этнографическом Отделе последнего Общества образовалась «Музыкально–Этнографическая Комиссия», а в 1911 г. специальная «Комиссия по народной словесности». Не перечисляем здесь многочисленных провинциальных обществ, сделавших

497

не мало по собиранию материалов в том или другом крае. Особенно много местных краеведческих обществ, кружков, музеев возникло за последние уже послереволюционные годы. На ряду с двумя указанными выше центральными Обществами Москвы и Петрограда нельзя не назвать развившего чрезвычайно продуктивную деятельность по изучению, главным образом, малорусского фольклора Общества, находящегося за пределами русского государства: Наукового Товарищества имени Шевченка (учреждено в 1873 г.). На основании даже сделанного крайне сжатого, весьма неполного обзора можно судить, какое огромное количество самого разнообразного фольклорного материала собрано за все время существования науки о народной словесности. И все же было бы совершенно ошибочно думать, что этим можно ограничиться и что наука не нуждается в дальнейшем накоплении материалов. Наоборот, исследователь любого вопроса о происхождении, распространении, последовательном изменении отдельных видов народной поэзии и даже отдельных ее памятников испытывает чувство досады от недостатка источников. Причин этому много: прежде всего громадность территории России; многие ее области абсолютно не обследованы; во–вторых, нельзя упускать из виду процесса постепенной эволюции народного творчества, заставляющей следить за ее этапами и дорожить малейшими вариациями какой–нибудь песни или сказки; наконец, приходится считаться с тем фактом, что по мере роста науки требования, предъявляемые к записям, все усложняются, и многое из собранного раньше материала должно быть признано далеко не совершенным. Прояснившийся постепенно взгляд на роль личного начала в народном поэтическом творчестве, привлекший пристальное внимание к индивидуальным отклонениям в каждой передаче того или другого произведения, обострение интереса к вопросам поэтики и стиля (следовательно, напр., к сложным проблемам ритмики, евфонии) заставили стремиться к соблюдению полной точности при записях, к закреплению не только содержания, но и

498

всех нюансов исполнения. Отсюда должны были усложниться самые методы собирания и записывания устных произведений. Так, напр., в широких размерах стали пользоваться *фонографом,* дающим возможность многократно

проверять точность в записях музыкального мотива или индивидуального произношения. Значительные результаты дали за последнее время опыты *коллективной работы по записыванию* материалов. Кружки подготовленных слушателей высшей школы (Университетов, Педагогических Институтов), под руководством специалиста–этнографа, при соблюдении заранее выработанного плана, с точным распределением труда между участниками экспедиции могут в короткое время снять весьма разнообразный материал в том или другом районе. Таким образом достигается отчетливая картина состояния народной словесности определенного края. Подобная работа по собиранию фольклорного материала нуждается в руководстве центральных научных учреждений. Указанные выше общества пошли к широким массам собирателей (народным учителям, кооперативным работникам и т. д.) навстречу. Так, напр., Комиссия по народной словесности при Общ. Люб. Естествозн. Антроп. и Этногр. выпустила уже с 1911 года тремя изданиями «Программу для собирания произведений народной словесности». Для соблюдения требований чисто лингвистического характера надлежит руководствоваться изданными Московской Диалектологической Комиссией при Академии Наук «Программами для собирания русских говоров» и «Диалектологической Картой» с очерком русской диалектологии, составленным Н. Н. Дурново, Н. Н. Соколовым и Д. Н. Ушаковым в 1916 году. Работу по собиранию фольклора надлежит усилить и расширить, как можно скорее, вследствие весьма ускорившегося под влиянием бурных событий последнего времени процесса изменения. События европейской и гражданской войны, приведшие массы в движение, внесли в миросозерцание и настроение крестьянства совершенно новые мотивы. Все это не могло не отразиться на состоянии народной словесности.

499

Она подвергалась значительной переработке как в содержании, так и в форме. Огромный интерес представляет запись вновь, народившихся произведений (легенд, сказок, песен и т. д.), а также возникает необходимость поспешить с записью тех традиционных произведений, которые грозят в скором времени совершенно исчезнуть из народной памяти. Борьба с безграмотностью, развитие школьного и внешкольного дела вносит огромное, вполне естественное изменение в народном творчестве.

Возникает вопрос о *судьбе народной словесности* в ближайшем будущем. Думать, что с переходом России на широкий путь экономического, промышленного и культурного роста, народная поэзия очень быстро исчезнет, — не приходится: слишком велика сила традиции и слишком велики пространства России, чтобы старина повсюду бы заглохла. Но что народная поэзия быстрее и быстрее будет изменяться, это вне всякого сомнения. Некоторые из народно–поэтических видов (вроде, напр., былины), может быть, довольно скоро и совсем вымрут. В сказках уже наблюдается заметная эволюция от фантастики к реализму, от спокойного эпоса к страстной сатире. Долгая, протяжная песня все более и более вытесняется *коротушкой–частушкой,* но эта частушка все сильное, ярче и горячее откликается на современную жизнь. Все большие размеры принимает увлечение крестьянской

молодежи *стихотворчеством,* причудливо соединяющим традиционные песенные навыки с мотивами книжной поэзии. Наблюдения над живым процессом отмирания одних поэтических форм, изменением других, нарождением третьих должны привлечь внимание не только специалистов–этнографов, но и широкого круга литераторов, поэтов, артистов. Нельзя не отметить ярких фактов тяги артистического мира (см. деятельность О. Э. Озаровской, Третьяковой и др.) к непосредственному изучению народно–поэтического творчества. Ставшее популярным искусство *рассказывания* делает попытки искать для себя опоры в изучении традиционного мастерства народных сказочников

и сказителей. Мало еще развилась в России организация *хоровых кружков и обществ,* столь распространенных, например, в окраинных странах: Эстонии, Латвии. Но уже зачатки и этого дела в России есть. Народной поэзии, по мере ее изменения в самой крестьянской среде, предстоит возрождение уже силами и воздействием образованных любителей поэтического творчества. В России этому движению предстоит большая удача, чем в других странах, так как самые источники народной поэзии еще далеки от иссякновения.

Проф. *Ю. Соколов.*

НАРОДНОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ в русском языке, по Ф. Коршу, имело в своем основании следующую схему (квантитативную):

U U U U | U U U U

или в ударных обозначениях:

– U U – | – U U U

Это две диподии хореического типа; существенно отметить здесь разницу этого русского песенного стиха, употребляющего нисходящую диподию, тогда как письменный стих пользуется диподией ямбической. Напр., в песне видим:

скАчет галка... по Ельничку,
мАшет хвостом... по берЕзничку,

тогда как классическом «хорее»:

равнодУшна и ревнИва,

а не

рАвнодушна И ревнива.

Возможно, что именно это обстоятельство и создавало стих Кантемира и Державина с полуударениями на второй стопе, как, например, у Кантемира:

любИмица моя блИзко,

у Державина:

диАна с голубОго трОна

и пр. Частушка в пении и теперь еще часто сохраняет хореическую диподию:

кАк я стану нАдоску,

д,вИжу тулу Имоскву.

Но частушка же употребляет и ямбическую диподию:

алексАндровский вокзАл
откуд' мой мИлый уезжАл.

Приходится слышать иной раз, что диподия в частушке меняется

501

с переходом от одного двустишия к другому:

тЫне вой полкАнушка,
пАжалуста невОй,
моводрОлю угнАли
ПодаршАву всамый бОй.

Бесконечные вариации основной темы этой (тетраподии хореической) отмечаются у Корша по–малорусски, белорусски, сербски, болгарски, словенски, чешски, словацки, польски, лужицки, — почти на всех славянских языках. Период о двух колонах аналогичен германическому стиху о двух полустишиях. Анакруса факультативна. Две диподии объединяются в колон главным ударением, например:

тыподИ моякорОвушка домОй

и со стяжениями:

ужкаквсЕмужья дожЕн дОбрЫ,

где в слове «дОбрЫ» второе ударение сильнее и изменяется по Коршу четырьмя морами (см.), тогда как на «дО—» падает всего лишь две. Еще пример стяжения:

онкупИл мнекОрОвушкУ,

схема этой строки будет:

U U | – U U —

Растяжение первоначальной схемы имеет масу вариантов. Наиболее любопытны в этом отношении протяжные («проголосные») песни (напр., «Вниз по матушке по Волге», которая в пении из ямбической диподии обращается в тетраколонный период). У лужичан и поляков в пении меняется даже и ритм, двоичный переходит в троичный. Корш в общем считает этот стих силлабическим, хотя в пении он, разумеется, квантитативен. Корш указывает еще на качественность (ударность) этого стиха. Думается, что частично он квантитативен и в рецитации, которая таким образом сводится к речитативу или чему–то сходному с греческой паракаталогой (ритмической декламацией под флейту или кифару). Надобно иметь в виду, что все это касается стиха или песенного, или такого, что читается нараспев, где, как это случалось и у Еврипида, бывает более двух нот на один слог. Все это конечно не существует в нашем читательстве, которое обычно происходит даже не вслух, и вопросами интонации вообще мало

502

задается. Форма стиха переходила от народа к народу с мотивом, отсюда ряд приспособлений слов к размеру уже заданному. Это явление существует и сейчас в переводах популярных опереточных арий, например, первая строка:

Ах, курочка–бедняжечка

и дальше:

Скорей надо доктора позвать,

что в пении принимает вид:

Ск’рей н’д’ доктора позвать,

а сложившийся стих уже входит в репертуар и таким и остается. Возможно ныне уже и обратное, как неведомо откуда залетевшие в народную пьесу «Шлюпка» строки Пушкина «Не стая воронов слеталась», далее совершенно расстроенные разностопным паузным стихом. Если стих читается нараспев, то в нем возможна квантитативность, для обычного теперешнего чтения, в котором распев очень слаб, а у актеров и вовсе не существует (исключая декламаторов самой последней формации, вроде актеров московского камерного театра), остается соответственная языку ударность, все ухищрения квантитативной песни тогда сводятся к сравнительно более простым элементам: полуударениям и паузам. Если, напр., стих:

Полно, дремушка, дремати

вполне соответствует приведенной выше схеме:

U U U U | U U U U

то период (двустишие, два колона) будет таким:

Из–под дуба, из–под вяза,
Из–под вязова коренья,

но он может появиться и в урезанной, стянутой форме:

Друженька хорошенький,
Друженька пригоженький

со схемой:

U U U U | U U –
U U U U | U U –

и дальше:

Добры кони тонут,
Молодцы томятся,

или

Ой, за гаем, гаем,
Гаем зелененьким

со схемой двойного стяжения:

U U U U | – – – U U | – –

Кроме того, период настолько плотен, что часто два колона не разделяются словом, как, например:

Хвастал он на хвастывал
бо– гачеством своим

и т. д. Сравнивая все это в стиховой, только ударной схеме, мы видим, что в стихе «Добры кони тонут, молодцы томятся» для нас ударны всего лишь стихи не четырехстопные, а трехстопные. Правильнее было бы поэтому сказать, что, обследуя песню, мы исследуем собственно не стихосложение, а песнесложение народное. Стиха в нашем смысле народное стихосложение не знает, а то, что мы называем нашим стихом, чрезвычайно далеко от песни. Достаточно указать хотя бы на то, что песня, воспринимая письменный наш стих («Коробейники»), простой хорей поет, как:

ой полнЫм полнАаа корОбушка,

т.–е. прибавляет целую стопу к Некрасовскому четырехстопнику. Разница между русским стихом и русской песней разительна, это показывают хотя бы попытки (дельные, конечно) обогатить стих песней, которые всегда кажутся чрезвычайно своеобразными, настолько далека от стиха живая песня.

С. П. Бобров.

НАРОДНАЯ ЭТИМОЛОГИЯ (ИЛИ ЛОЖНАЯ) новое осмысление старого или взятого из чужого языка слова, связанное с ошибочным пониманием его этимологического состава, ср. нынешнее понимание слова «свидетель», как «очевидец», связывающее это слово с глаголом «видеть», вм. старого значения «осведомленный человек» (старое «съв¬д¬тель», связ. с глаголом в¬д¬ти «знать») и др. Н. Э. может вызывать дальнейшее изменение слова применительно к тем, с которыми оно ассоциируется в силу Н. Э.; так, слово «зонтик», понятое, как уменьшительное, вследствие сближения с именами с уменьшительным суффиксом «ик», как домик, столик (первоначальное значение этого слова, восходящего к голландскому **sonndeck**, не уменьшительное), вызвало появление слова «зонт» (большой зонтик) с отпадением звуков *ик;* принятых

за суффикс. Много изменений иностранных слов, основанных на Н. Э., имеется в языке Лескова.

Н. Д.

НАРОДНЫЙ ЯЗЫК. В противоположность литературному языку (см.) и другим общим языкам, как напр., общегосударственному, церковному и пр., Н. Я. наз. живой язык народных масс, известный только в устном употреблении, как разговорный или, как язык произведений устной словесности. Являясь по б. ч. средством общения лишь между близко живущими друг от друга частями народа, Н. Я. распадается на областные или местные говоры, ограниченные по б. ч. сравнительно небольшой территорией и отличающиеся друг от друга не только благодаря территориальной разрозненности населения, но и благодаря различиям в быте населения и

окружающей его обстановке, и отличается меньшей устойчивостью, чем литературный яз.; кроме того, служа потребностям обыденной жизни, но отличающейся большой сложностью, Н. Я. вообще беднее литературного яз.

Н. Д.

НАТУРАЛИЗМ см. Реализм.

НАУЧНАЯ ПОЭЗИЯ – зародилась во Франции в последней четверти 19–го века. Теоретиком и основоположником его явился поэт Рене Гиль (Rene Ghil), родившийся в 1862 году.

По мнению Гиля, поэзия должна, в согласии с духом и научно–техническими завоеваниями нашей эпохи, войти в более тесное и глубокое соприкосновение с наукой, должна усвоить себе мировоззрение, построенное на последних данных науки, отбросив то устаревшее, мифологическое миропонимание, которое столько веков определяло конкретную идеологию поэтов, их темы, образы, выбор слов и т. п.

Но это не значит, что поэзии остается только перелагать в стихи научные данные: поэт, сознание которого охватывает весь кругозор современной ему науки, сумеет силой своего творческого прозрения оплодотворить ее новыми идеями.

Основная теоретическая работа Гиля – «Трактат о слове» (**Traité du verqe**)

вышел в 1885 г., и лег в основание его дальнейших трудов.

М. С.

НАУЧНЫЙ РОМАН. Понятие «научного или точнее «экспериментального» романа (см.) было введено Золя, пытавшимся установить особые *методы* художественного творчества, не уступавшие методам естественных наук. В этом значении самый термин остается только формальным, другой, более реальный смысл связывается с ним по отношению к роману в собственном смысле этого слова, роману особого типа, темой которого является какое–нибудь научное открытие, те или иные факты из области науки и их приложение на практике. Такой роман, в сущности, появился очень давно: почти все так называемые «утопии» опирались на научные истины своего времени или на возможное развитие науки в будущем, но поскольку они не преследовали целей «романа», постольку самый термин должен применяться к ним очень условно. Не менее условно к области научного романа можно причислить роман художественной популяризации. Настоящий «научный роман» (Эдгар По является его родоначальником в некоторых своих вещах), связан почти исключительно с именем Уэльса и в будущем несомненно разовьется по его методам и приемам. Конечно, в данном случае, поскольку мы говорим о «научном романе» в смысле художественном, сразу приходится указать на основное значение фантазии или воображения, направленных почти исключительно на необычайную, почти невероятную сторону современной науки, в известном смысле выступившей из границ только мыслимого. Такая особенность современного знания и является связующим звеном между словами «наука» и «роман», иногда целиком покрывающими друг друга. Отсюда неизбежно фантастический характер «научного романа»,

отличающийся особым реализмом фактического, точного и убедительного опыта. В частности можно, например, указать на вполне реальный характер фантастики такого романа, как «Война в воздухе» Уэльса, блестящие предвидения

506

которого почти единогласно подтверждаются соответствующими трезвыми специалистами.

Так лишний раз подчеркивается, значение художественной интуиции.

Самый метод построения «научного романа» выработался в очень твердые и определенные формы, предуказанные его задачами и целью — показать приложение какого–либо научного открытия на практике, среди людей. Такой роман целиком сосредоточен на развертывании фактического материала, стремительно развивающемся сюжете и потрясающих неожиданностях. А широкий захват всех областей социальной жизни насыщает его такими перспективами, в которых почти исчезает личная психология. Ее место занимают отдельные очень сильные коллективные переживания, символизирующиеся каким–нибудь исключительным событием. В связи со всем этим неизбежен «авантюрный» характер «научного романа»: способность человека стать невидимкой или изобретение нового взрывчатого вещества (какие–нибудь «радиобомбы») само собой являются осью интереснейших и небывалых приключений современных Рокамболей знания. Так «научный роман» ввел новую технику, которая начинает развиваться самостоятельно уже вне связи с фактами науки. Эти факты рассматриваются только как отправная точка для авантюрного романа нового типа, которому, повидимому, суждено вытеснить прежний роман приключений на палубе пиратского корабля или в почтовой карете. Вообще, привлекши новый тематический материал, научный роман открыл некоторые совершенно новые и чисто формальные возможности для художественной прозы.

К. Локс.

НЁБНОЗУБНЫЕ СОГЛАСНЫЕ. Согласные звуки, образуемые поднятием кончика языка к переднему (твердому) нёбу, верхним деснам (альвеолям) или верхним зубам, причем кончик языка или приближается к нёбу, альвеолям или зубам настолько, что при проходе выдыхаемого воздуха между сближенными органами произношения получается заметный шум от трения воздуха

507

(фрикативные Н.–З. С.), или плотно примыкает к ним и затем отрывается, производя приэтом соответствующий шум *(взрывные* Н.–З. С.). В русском яз. к Н.–3. С. принадлежат фрикативные свистящие *з, с* твердые и мягкие и шипящие *ж, ш* краткие твердые и долгие твердые (из *ш*ерсти, из*ж*арить) и мягкие *(щ*ука, дро*жж*и), взрывные *д, т* твердые и мягкие, аффрикаты (см.) *дз, ц* твердые и *дж, ч* мягкие, а также сонорные (см.) согласные плавные (см.) *л, р* твердые и мягкие и носовой (см. Носовые звуки) *н*, твердое и мягкое.

НЕБНЫЕ ЗВУКИ, или *палатальные.* Звуки, получающиеся при поднятии спинки языка к переднему (твердому) нёбу. Сюда относятся 1. согласные звуки, наз. точнее средненёбными (см.); 2. гласные звуки, наз. иначе гласными переднего ряда (см. Гласные); 3. согласные звуки, осложненные нёбной артикуляцией, наз. точнее мягкими (см.), смягченными или палатализованными.

НЕГРАММАТИЧЕСКИЕ КАТЕГОРИИ СЛОВ. Такие категории слов, которые не обозначаются, как особые категории, с помощью грамматических средств; такими грамматическими средствами могут быть как формы самих слов, так и способность вступать в определенные сочетания с другими словами. Поэтому грамматическими категориями являются не только склоняемые существительные и прилагательные, грамматические наречия и пр., но и несклоняемые существительные, неграмматические наречия, предлоги, союзы и пр. по их роли в словосочетаниях, но, напр., Н. К. являются такие категории, как категория местоимений, числительных, существительных нарицательных и собственных, конкретных и абстрактных и др.

Н. Д.

НЕКРОЛОГ (слово о мертвом; греч. **necros** — покойник и **logos**–слово) — небольшое произведение, посвященное недавно умершему человеку, сообщающее кратко данные его биографии и деятельности. В первые века христианства было принято записывать имена умерших в церковные книги для поминовения. В средние века эти записи,

более расширенные, перешли в календари, которые велись при духовных учреждениях и монастырях. Краткие, чисто фактические записи с течением времени приняли форму хвалебного слова умершему. В более позднее время для историко–биографич. целей стали составлять отдельные сборники из некрологов выдающихся людей, умерших за истекший год или другой известный период времени. В России некрологи с 1831 г. печатались в «Месяцесловах» Академии Наук, откуда перешли в современные календари. Некрологи текущего времени обычно печатаются в журналах и газетах. Отдельные собр. некрологов в России печатаются с 1858 г. Начало этому положил известный библиограф Геннади, поместив в Библиогр. Зап. «Краткие сведения о русских писателях и ученых, умерших в 1857 г.» и потом в течение нескольких лет печатавший в этом журнале подобные сведения. Продолжателем труда Геннади явился Д. И. Языков, составивший «Обзор жизни и трудов русск. писателей, умерших в 1881 и след. годах». Спб. 1885—89.

Н. А.

НЕНАПРЯЖЕННЫЕ ЗВУКИ. См. Напряженные звуки.

НЕОДУШЕВЛЕННЫЕ ПРЕДМЕТЫ. Вещи или предметы, не обладающие способностью произвольного движения, т.–е. все предметы кроме людей и животных. См. *Одушевленные предметы.*

НЕОКЛАССИЦИЗМ — неопределенный термин, употребляемый для обозначения течений в новой и новейшей литературе, связываемых с возрождением стремлений и приемов классицизма (см.).

Неоклассицизмом иногда называют эклектическое направление, возникающее после романтических и реально–бытовых настроений и побед, как признание, что в отвергнутом классицизме была какая–то своя художественная правда, соответствующая каким–то вечным началам человеческой души. Возвращение к классицизму помимо этого психологического мотива, намечается у некоторых писателей в результате обновленных изучений и неожиданных достижений

509

в познании классических литератур. Так, у нас писатели–символисты проявили не малый интерес к классическим мотивам, формам и приемам вплоть до писания трагедий в греческом стиле и условном французском классическом (Вячеслав Иванов, Иннокентий Анненский). Приэтом довольно определенно наметилось внимание к так называемым дионисическим началам человеческой души и творчества. Они также жили в классической древности, особенно в греко–азиатских культах, как и аполлонические начала, но вторые особенно привлекли к себе внимание французско–итальянского классицизма, как единственно ценная сущность поэзии и духовной жизни классического мира. Неоклассицизм можно усмотреть, в противоположность старому классицизму греко–римлян и подражательному «лже–классицизму» французов, в том новом периоде русской словесности, когда были переработаны сентиментальные и романтические начала и приемы в поэзии Пушкина и Лермонтова в связи с реально–бытовыми, и когда она, в литературной теории, казалось, могла выступить во всеоружии полноты, законченности, строгости и простоты приемов и психологической верности, т е. определенно с теми чертами гармонической целостности, какие признаны за поэзией классической древности.

У Пушкина, прошедшего строгую школу французского классицизма, у Майкова, у Алексея Толстого, Фета, отчасти Тютчева, у Щербины, воскрешавшего греческие мотивы, и у других можно отметить, при отсутствии иногда внешних условностей классицизма и его терминологии, черты типа творчества аполлоновски спокойного, пластически скульптурного, строго простого в средствах, что сближает в некоторых отношениях их произведения с классической древностью. Но все это было лишь отдаленным отголоском классических веяний. В наши дни неоклассиками называет себя небольшая и расплывчатая группа поэтов, которые после ряда лет русского символизма и новейших кратковременных течений, как акмеизм, футуризм и пр., признают необходимым возврат к началам, заповеданным

510

Пушкиным. Так как широким настроениям модернизма последних двух–трех десятилетий давалось не без оснований название неоромантизма (см.), то, повидимому, надо признать эту повторяемость борьбы классических и романтических стремлений и настроений общепсихологическою чертою вообще *творческих* художественных устремлений, иногда совпадающих в

своих комбинациях с социально–психологическими колебаниями настроений у разных групп, иногда нет: так в литературном отношении великая французская революция была определенно классична, романтическая Германия с ее реставрацией монархических и мистических идей, определенно консервативна, а романтическая Франция 30–х годов с Виктором Гюго революционна, при певце ее Беранже — классике, но демократе и социалисте.

В. Ч.

НЕОЛОГИЗМ — новое слово, выражение или оборот, введенный в обращение в данный состав живой речи. Неологизмы в последней возникают постоянно и либо удерживаются в языке, либо тут же забываются, что зависит от необходимости нового слова и от его внутренней ценности, меткости и складности. Они являются массами при всяком сильном напряжении умственной жизни народа и зависят от вторжения в нее новых понятий, требующих соответственных обозначений. Распространение христианства, татарское иго, сношения с Западом — все создавало неологизмы, которые непрерывно обрусевали. При петровской реформе русский язык обогатился множеством иностранных слов, которые лишь частью были заменены соответствующими русскими.

Литературный язык особенно богат во все времена неологизмами, которые влились в него широкою волною в ломоносовский период, и Карамзин известен, как преобразователь литературного языка, очистивший его от иностранных слов, галлицизмов, германизмов и проч. и нашедший удачные, точные и быстро прижившиеся русские выражения для отвлеченных понятий. Каждая литературная школа несет с собою новые выражения и слова.

В период гегелианства тридцатых–сороковых годов литературная речь запестрела вдруг «птичьим языком» «искандеризмов» и т. п.

То же было в шестидесятые годы в базаровско–писаревский период и т. д. Кажущееся засорение речи неологизмами обычно вызывает протесты со стороны ревнителей чистоты языка, вплоть до требований насильственного изгнания нерусских слов, особенно неологизмов, но эта борьба совершенно бесплодная и все опыты искусственного давления на язык ни к чему не приводили. В частности совершенно бесплодны оказывались *изобретения* новых слов взамен существующих не только со стороны дилеттантов, как Шишков в начале XIX в., но и со стороны знатоков живой речи, как Даль в средине века, или такой писатель, как Достоевский, очень гордившийся изобретением глагола стушеваться, действительно ставшего живым словом, а другое слово, им же пропагандированное — стрюцкий — так и не привилось в литературе. Часто неологизмы режут ухо самым своим фонетическим составом, несвойственным живому звуку русской речи. Но они удерживаются и иногда насильственно входят в состав живой речи, как слова из физики, химии, техники, технологии — телефон, телеграф, полуобрусевший градусник и т. п. или обязательные слова, связанные с государственными учреждениями: совдеп, наркомпрос и т. д. Все эти неологизмы удержатся, пока не будут заменены , или не умрут за ненадобностью, но десятки и сотни других, возникающих в силу живой необходимости и закрепляемых живым непрерывным творчеством

языка — шкурники, железка, времянка, мешочник, учредилка, чрезвычайка, танцулька и неисчислимые другие — рассказывают о бытовых явлениях и совершенно нелепо бороться с ними.

Параллельно этому насильственное словотворчество в поэзии лишь редко обогащает литературный язык и все ухищрения Бальмонта или в особенности новейших футуристов от Игоря Северянина до Маяковского и его товарищей обречены на более или менее быстрое забвение. О значении современных

512

неологизмов и словотворчестве см. брошюру А. Горнфельда «Новые словечки и старые слова». Петербург, 1922.

В. Ч.

НЕОПРЕДЕЛЁННОЕ НАКЛОНЕНИЕ. Ошибочное название неопределенной формы глагола или инфинитива (см.). Инфинитив не является наклонением, п. ч. не выражает отношение говорящего к проявлению действия, обозначенного основой глагола (см. Наклонение).

НЕОПРЕДЕЛЕННО–КРАТНЫЕ ГЛАГОЛЫ. Глаголы, обозначающие повторяющееся действие, не указывая на раздельность моментов этого действия: ходить, носить и пр. Н.–К. Г. все имеют производную основу с суффиксом *–и–* или *–а–,* но эти суффиксы не являются их формальным признаком, выделяющим их среди других глаголов, потому что те же суффиксы обычны и у глаголов, не имеющих кратного значения. Н.–К. Г. без приставок, как и другие глаголы с производной основой, несоверш. вида; в соединении с приставками, имеющими местное значение, они утрачивают значение кратности, сохраняя значение несоверш. вида: выходvть, приносvть и пр., в соединении же с приставками с другими значениями получают значение соверш. вида, сохраняя значение кратности: вVходить, заносить (напр., платье), переносить (всё по–немногу).

Н. Д.

НЕОПРЕДЕЛЕННО – ЛИЧНЫЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ. Предложения, в которых есть спрягаемый глагол, но подлежащее не названо, п. ч. представляется неизвестным или безразличным для речи. Глагол в Н.–Л. П. в русском языке ставится в форме 3–го л. множ. ч., а в прош. врем, и условном наклонении, не имеющих форм лица, во множ. ч., причем этой формой указывается, что неназванным производителем или носителем действия или состояния глагола являются люди. Поэтому в Н.–Л. П. могут быть все глаголы, обозначающие действия и состояния людей. В газетах пишут; говорят, что.....; здесь не курят и пр. От безличных (см.) предложений Н.–Л. П. отличаются по значению

513

тем, что в первых представляется устраненным из мысли самое понятие производителя или носителя признака, выраженного безличным глаголом, а в Н.–Л. П. понятие производителя признака, выраженного неопределенно–личной формой глагола, не устранено из мысли, но сам производитель признака представляется для речи безразличным. Во франц. и немецк. языках русским Н.–Л. П. соответствуют предложения с глаголом в 3–м л. единств, ч.,

при котором стоит особое неопределенно–личное слово: франц. **on parle**, немецк. **man sagt** «говорят» (по происхождению **on** и **man**—от слов со значением «человек»). С Н.–Л. П. часто смешиваются обобщенно–личные предложения (см.). В традиционных грамматиках и те и другие нередко не отличаются от безличных.

Н. Д.

НЕОРОМАНТИЗМ в общем смысле слова может быть определен как возрождение в конце XIX и начале XX века литературных настроений первой четверти и половины XIX века в Европе (см. Романтизм).

Неоромантизм возникает как реакция реализму и выродившемуся из него плоскому натурализму, связывающему творчество со всем данным в действительности, случайным, мелочным и внешним.

Неоромантическим движением с правом могло быть названо то широкое течение, которое представлено в живописи Беклином или импрессионизмом французских художников, в музыке Вагнером, в философии Ницше, в драме Ибсеном и Метерлинком, Д'Аннунцио и др., в поэзии Бодлером, Верленом, Метерлинком и прочими символистами, в прозе — Эдгаром По, Кнутом Гамсуном, Пшибышевским и т. д.

Все названные имена и многие другие в большей или меньшей степени ярко и определенно говорят нам о романтических стремлениях разбить рамки реализма, как были когда–то изломаны узы классицизма. Неоромантики хотят дать простор мистическим и запредельным стремлениям души, тяготению ее и к неясному музыкальному началу, и к тайным силам ее взрывающим и потрясающим (дионисианство) и к безграничному революционному

индивидуализму. В неоромантизме, наконец, как и в старом романтизме, переплелись и чисто революционные настроения в параллель бурному социальному брожению, и возрожденные общественно–реакционные устремления вроде голосов о мнимом «банкротстве науки» и возвращении к средневековому католическому миросозерцанию. Эти «неоромантические» черты в очень разнообразных сочетаниях указываются С. А. Венгеровым и для периода русской литературы, который характеризовался то как «декадентство», то как «модернизм» и особенно как «символизм», и обнимает собою примерно тридцатилетие 1890—1920, очень разнообразное и бурно протекавшее.

Повидимому, «символизм», как течение, давшее наиболее сильных и талантливых представителей, в будущей историко–литературной терминологии будет стоять все–таки центральным явлением среди этого «неоромантического времени». В целом, конечно, оно не сплошь окрашено «символизмом» Брюсова, Блока, Белого, Соллогуба и других. Под «неоромантизм» хотя и подойдут теми или иными сторонами блестящие продолжатели реалистического течения — как мечтательно–меланхоличный Чехов и академический Бунин, бурный Максим Горький, фантастический Леонид Андреев, яркий, к народности тяготеющий Ремизов и т. п., но это совпадение едва ли полно. Необыкновенное разнообразие подобных сильных

дарований все–таки плохо мирится с термином предлагаемым от времени, все–таки существенно отличного от нашего, когда не были так резко обострены все социально–экономические отношения. Может быть, целесообразнее было бы вместо эпохи русского «неоромантизма» говорить просто о новом классическом периоде русской литературы, подобно новому классическому периоду Пушкина, Лермонтова и Гоголя и новом классическом периоде реалистического бытового романа и драмы.

В. Чешихин–Ветринский.

НЕПЕРЕХОДНЫЕ ГЛАГОЛЫ. См. Переходные глаголы.

НЕОПРЕДЕЛЕННАЯ ФОРМА ГЛАГОЛА. См. Инфинитив.

515

НЕПРОИЗВОДНАЯ ОСНОВА. То же, что корень.

НЕСЛОГОВОЙ ЗВУК. См. Слог.

НЕФОНЕТИЧЕСКИЕ ИЗМЕНЕНИЯ ЗВУКОВ, или изменения звуков по аналогии. См. Аналогия, а также Фонетические изменения звуков.

НОВЕЛЛА — см. повесть.

НОВООБРАЗОВАНИЯ В ЯЗЫКЕ. Новые явления в языке, преимущественно в области форм, возникшие в результате изменения фактов, уже существовавших в языке до появления этих Н., наприм., создание новой грамматической формы или категории (ср. в русск. яз. именит. множ. на *а* от имен. несреднего рода, новые категории одушевленного рода существительных, предикативных прилагательных, деепричастий и др.) или образование новых слов из существовавших ранее основ и формальных частей слов (ср. в нынешнем русском яз. такие слова, как конка, летчик, паровоз и пр.). Н. в языке противополагаются с одной стороны фактам, сохранившимся в языке от прошлых эпох, с другой — заимствованиям из других языков.

НОСОВЫЕ ЗВУКИ. Звуки речи, гласные и согласные, получающиеся в том случае, если нёбная занавеска, отгораживающая полость носа от полости рта, поднята, проход для воздуха через нос открыт, и выдыхаемый звучащий воздух (голос) выходит одновременно через полость рта и носа, благодаря чему произносимые звуки получают особый характерный для Н. З. носовой тембр. Все Н. З. нормально являются сонорными (см.), п. ч. только при этом условии получается достаточно отчетливый носовой тембр. Гласных Н. З. в русском яз. нет, но они есть в польском яз. (именно, носовое *о*, обознач. буквой и, носовое *э*, обознач. буквой е, во франц. яз. (обознач. буквами **an**, **en**, **in**, **on**, **un** и др.) и др. К согласным Н. З. в русском яз. принадлежат губной Н. З. — *м* и нёбнозубной *н*. В других языках существуют также задненёбные и средненёбные Н. З., как, напр., в немецк. **Zunge** «язык» и **bringen** «нести» (обознач. буквами **ng**).

Н. Д.

516

О

ОБОБЩЕННО–ЛИЧНЫЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ. Такие предложения со спрягаемым глаголом, но без подлежащего, в которых соответствующей формой глагола и отсутствием подлежащего обозначено предполагаемое или обычно повторяющееся действие или состояние 1–го или 2–го лица речи, как возможное при всяком другом субъекте действия. В О.–Л. П. в русском яз. употребляются формы 2–го лица единств. ч. наст. и буд. врем. и муж. или ж. р. единств, ч. условного наклонения глаголов: днем зевая бродишь, бродишь; делать нечего, — соснешь (я брожу, да и всякий другой на моем месте будет делать то же); тише едешь, дальше будешь (если ты поедешь тише..., да и всякий другой, кто тише едет...); сказал бы словечко, да волк недалечко (я бы сказал, да и всякий другой сказал бы). О.–Л. П. часто смешивают с неопределенно–личными (см.) и безличными (см.).

Н. Д.

ОБРАЗ (в поэзии). Вопрос о природе поэтического образа принадлежит к наиболее сложным вопросам поэтики, ибо в нем пересекаются несколько доселе еще не разрешенных проблем эстетики. Прежде всего следует отбросить те узкие и поверхностные представления, воспринятые нами еще на школьной скамье, — которые заставляют нас вкладывать в понятие образа чисто *зрительное* содержание, уподобляя тем поэтический образ как бы некоторой извне наблюдаемой *картине.* Вспомним хотя бы следующую строфу Бунина:

И на заре седой орленок
Шипит в гнезде, как василиск,
Завидя за морем спросонок
В тумане сизом красный диск.

517

Если «седой» орленок, «красный диск», в «сизом тумане» живописны (образны) живописностью непосредственно–зрительный, то, конечно, вторая строка (орленок, шипящий, как василиск) рисует нам образ чисто звуковой. Другая строка Бунина о «теплом запахе талых крыш» весной, пушкинские «пушистые снега» — выхвачены из сложной области обонятельных, тепловых, осязательных ощущений — и число таких примеров можно было бы умножить до бесконечности; пожалуй, было бы правильнее даже сказать, что нет ни одного образа, который был бы чисто зрительным по природе, как каждое зрительное впечатление сложно перекликается с осязательными, мускульно–двигательными, иногда звуковыми или тепловыми и т. п. (ср. «сверкающий снег» — впечатление холода, «широковетвистый дуб» — впечатление тяжести, массивности); с этой точки зрения метафорическое построение образа (*«звонкий* холод», *«литавры* солнца», «солнце *пахнет травами», «тяжелый* зной») должны быть признаны не усложненными, вторичными образованиями, а наоборот — первичными, вскрывающими изначальную укорененность поэтического образа в нерасчленимой целостности чувственной стихии, как таковой («зрительное», «осязательное» и т. д. суть только абстрактные вырезы в этой стихии, производимые разъединяющим рассудком). Но проблемы образа этим не разрешены. Ибо чувственно–образная стихия, при более

внимательном наблюдении ее конкретных запечатлений в поэзии, оказывается как раз весьма мало «наглядной» или «изобразительной». Мы не говорим уже об ее разрешениях и ускользающих

518

утончениях в чистой лирике («*Мотылька* полет *незримый слышен* в воздухе ночном»); нет, самая, казалось бы, непосредственно–пластическая и богатая красками живописность оказывается, в значительной мере, основанной на своеобразном «оптическом обмане». Чтобы обнаружить это, достаточно вернуться к вышеприведенному бунинскому четверостишию, за которым ни один беспристрастный критик не будет отрицать именно указанного достоинства — живописности. Вглядимся детальнее — и мы поразимся, насколько бедна и схематична нарисованная поэтом картина. Это — как бы сплошное незарисованное полотно (даже если привлечь остальные, опущенные нами строфы), на котором разрозненными, несвязными мазками бегло набросаны: скат скалы, орленок в гнезде, туман за морем, солнце в тумане. Попробуем дать ряду лиц задачу — нарисовать на основании данного стихотворения связный пейзаж (как это сделал немецкий эстетик Реттекен) — и каждый нарисует иное, нежели другие. И потом: «сизый» туман, «красное» солнце, «на заре» — какие общие, ничего не говорящие определения! Мало ли оттенков «сизого», «красного», «зари» (утра) — и т. д. Таким образом, — даже, если принять во внимание, что здесь была взята лишь зрительная сторона изображения — получается *отсутствие* живописности там, где нам виделось ее торжество (не забудем, что это можно расширить на звуковые и иные образы; напр., «шипит, как василиск»: что это собственно определяет?). Можно пойти дальше и указать на такие образы, вся живописующая сила которых основана на том, что они *разрушают* собой всякую непосредственную, чувственно–представимую наглядность. Таково тютчевское сравнение вспыхивающих зарниц с «беседою глухонемых демонов» или след. двустишие Фета:

Дохнёт тепло любви. Младенческое око
Лазурным пламенем затеплится глубоко

(пример С. И. Поваркина). Представить себе, как представляют себе вещи или процесс внешнего мира, «глухонемых демонов», «дыхание тепла любви» или «око», «затеплившееся («глубоко»!) лазурным

519

пламенем» — просто невозможно; это, прежде всего, было бы некрасиво (напр., «лазурное пламя») — и, конечно, ни о чем подобном сам поэт и не помышлял. И, однако, все вышеприведенные примеры поражают нас именно конкретно–изобразительной живописной силой — как бы ни пытались доказать нам обратное.

Какой же отсюда вывод? Один — и чрезвычайно важный: именно, что поэтическая наглядность, или образность, не имеет ничего общего с той наглядностью, или образностью, с которой выступают перед нами предметы внешнего, чувственного мира (хорошо выяснено это в «Философии искусства»

Бр. Христиансена). Образ не есть предмет. Более того, задача поэзии — как раз в том, чтобы развеществить предмет: это и есть превращение его в образ. Образ переводит изображаемый им предмет или событие из внешнего мира во внутренний, дает нашей внутренней жизни излиться в предмет, охватить и пережить его изнутри, как часть нашей собственной души. В образе мы *переживаем* изображаемое. Сказанное необходимо дополнить указанием, что образы поэзии суть именно словесные образы, изваянные в слове — не только в его логическом значении, но во всем его эмоциональном «тоне», в его ритме и звуке: поэтому подлинно изобразителен стих: «шипит в гнезде, как василиск» (игра звуками «ш, з, с»). Так «образная» стихия расширяется до пределов «стихии слова». Есть подлинно образные стихи, где нет ни одного сравнения, ни одной метафоры, простейшие, скромнейшие:

Был вечер. Небо меркло. Воды
Струились тихо. Жук жужжал.
(Пушкин).

М. Столяров.

ОБРЯДОВАЯ ПЕСНЯ — песня, сопровождающая народный обряд. Народные обряды можно разбить на две основные группы: обряды праздничные, связанные с религиозными празднествами, и обряды семейные, приуроченные к крупным событиям семейной жизни — к свадьбе, похоронам. В обрядовой поэзии сохранилось очень много следов глубокой старины. Обрядовая

поэзия в силу своей связи с религиозным культом стоит близко к первоначальной ступени литературного развития — к *синкретизму.* Синкретическое состояние поэзии — отправной пункт в эволюции поэтических форм. Все главные виды поэзии — эпос, лирика, драма — выделились из первоначального слитного состояния позднее. В обрядовой же песне мы видим еще не вполне разрушенную связь лирики, эпоса и действия, т.–е. элемента драматического. Поэтому обрядовая песня привлекает особенно внимание тех, кто интересуется истоками поэтического творчества. Однако русские обряд и песня не отражают старинных форм в их чистом виде. В этой области русской поэзии ярче всего сказалось смешение двух культур — языческой и христианской, т.–е. *«двоеверие».* Языческий быт постепенно должен был применяться к быту христианскому. В частности, языческие празднества должны были слиться с праздниками церковными; календарь первобытный смешался с календарем византийским. Несмотря на такое применение к христианским праздникам, общий аграрно–религиозный характер народных обрядов и песен сохранился и до сих пор. В основе их по прежнему лежит первобытная земледельческая магия, заклинание. В этом отношении русская обрядовая поэзия дает богатые аналогии к наблюдениям, сделанным в известной книге Фрезера «Золотая Ветвь». Первоначальное распределение обрядов по временам года, повидимому, на два главных цикла — весенний и

осенний в настоящее время не выдержано строго, но все же еще не совсем стерлось.

Обряды и песни, исполняемые в канун Рождества Христова, соединяются с именем Коляды, песни же носят название *колядок.* На основании некоторых песен можно подумать, что Коляда — имя какого то языческого божества. Но теперь вполне выяснено, что слово это первоначально означало название празднества и происходит от греческого £alai udai и латинского **Calandae**. Как убедительно доказано А. Веселовским, русские рождественские обряды стоят в связи с греко–римскими январскими празднествами. Но далеко не все в них —

521

результат заимствования, многие имеют корни в самобытной славянской старине. Аграрно–заклинательный характер многих колядских обрядов и песен вне сомнения. Заклинательный смысл имеют также и *величальные* колядские песни, в которых иносказательно излагаются пожелания богатства и счастья. Нередко в колядских песнях и играх звучат также брачные и свадебные мотивы. Широкою известностью пользуются т. н. *подблюдные песни.* За колядой под Новый год (под св. Василия) поют *овсеневые* песни (происхождение термина не вполне выяснено). Под Крещение в Малороссии поются *щедровки.*

Большою частью с Благовещения (25 марта) происходит заклинание весны. Девушки поют песни — *веснянки,* как бы перекликаясь хор с хором: как–только кончает один хор, начинает другой. Весенние праздники приурочены к Благовещению, Великому Четвергу, Пасхе, к Фоминой неделе. При этом Фомино воскресение в народе называется Красной горкой, понедельник — Радуницей, вторник — Навьим днем. Последние три дня тесно связаны с обычаем поминать покойников. Такова особенность весенних праздников: радость весны, оживление природы, ее воскресение ассоциируются с мыслью об умерших предках. Весною поэтому происходят обряды очистительного характера и поминального. К первым относятся такие обычаи, как сожигание соломы, прыгание через костры, окуривание дымом, обливание водой. Ко вторым — хождение по кладбищам, плачи по покойникам, отнесение на могилы яиц, хлеба и другой пищи. Песни поются то веселые, то грустные. Характерна белорусская пословица: «На Радуницу до обеда пашут, по обеде плачут, а вечером скачут». Это соединение скорби и радости напоминает древнюю тризну, когда так живо сплетались горькие плачи и буйные, безудержные игры. Наконец, как и на Рождестве, в весенние песни и игры вплетаются и брачные мотивы. Большой известностью пользуется игра «сеяние проса», состоящая из песенного хорового диалога. С особенной силой вспыхивает веселье к Троицыну дню. Неделя ему предшествующая,

522

седьмая по Пасхе (четверг ее носит поэтому название Семика, а песни этого времени — *семицких),* называется «русальной» неделей. В песнях на русальной неделе поминаются русалки, в образе которых, повидимому, соединились представления о душах умерших и о растительных силах природы. Что

касается самого названия, то слово русалка первоначально означало название праздника и восходит к римским **dies rosae**, **rosalai**, весенним поминкам по покойникам. В русальную неделю мотивы аграрной религии и магии звучат очень сильно. С Троицыным днем связан известный обычай украшать дома молодой зеленью, особенно березкой. Троицын день — праздник расцветшего дерева. В честь украшенной березки поются красивые *троицкие* песни. В роще девушки дают друг другу клятвы дружбы, «кумятся» и поют связанные с обрядом кумовства специальные песни. А. Веселовский в обычае кумовства и соответствующих песнях видит пережитки гетеризма, обрядового общения полов, связанного с весенним культом. В летнем празднике Ивана Купалы (т.–е. Иоанна Крестителя 24 июня) произошло явное смешение двух обрядовых циклов — весеннего и осеннего. Так христианский календарь разрушал последовательность языческого ритуала. Песни, связанные с праздником, носят название *купальских.* Вскоре после Ивана Купалы, б. ч. в Петров день, а в иных местах значительно раньше происходят торжественные проводы весны, причем в последний раз поются веселые песни. Далее до конца работ обычно пение песен прекращается. Лишь в начале жатвы поются особые *зажиночные* песни, а в конце жатвы *дожиночные.* Жатвенные песни замыкают цикл обрядовой народной поэзии. Русская песня, крепко сплетенная с обрядом, свидетельствует, что ее исполнитель по всему складу психики и мировоззрения прежде всего земледелец.

О песнях, связанных с семейными обрядами, см. статьи: *Свадебные Песни и Причитания.*

БИБЛИОГРАФИЯ см. в конце статьи *Лирическая песня.*

Юрий Соколов.

523

ОБОСОБЛЕННЫЕ ЧЛЕНЫ ПРЕДЛОЖЕНИЯ. Термин, употребляемый А. М. Пешковским и другими для обозначения второстепенных членов предложения, выделяемых интонацией, свойственной целому предложению, входящему в состав сложного сказа (см.). В тех случаях, когда О. Ч. П. являются отдельными словами, они выделяются паузами и особенно–сильным ударением: «Но был другой сорт людей, *настоящих,* к которому они все принадлежали»; если же О. Ч. П. являются словосочетаниями, только без форм сказуемости, то оно обозначается повышением голоса перед ним и в конце его; первого из этих повышений не бывает, если О. Ч. П. стоят в начале предложения, а второго, если они стоят в конце предложения. Примеры: «я удивляюсь, что вы, *с вашей добротой,* не чувствуете этого» — повышения на «вы» и на «добротой»; *«придя домой,* я встретил...» — повышение на «домой»; «я увидел человека, *бывшего у меня ранее»* — повышение на «человека». В роли обособленных членов предложения особенно часто встречается причастия и деепричастия с относящимися к ним словами, а также прилагательные и существительные при местоимениях существительных (т.–е. при местоимениях личных, возвратном и неличных он и пр., кто, что) в том же падеже. Сходство О. Ч. П. с т. н. придаточными предложениями (см.) по интонации и некоторым оттенкам значения было причиной того, что в старых грамматиках

О. Ч. П. получили название «сокращенных придаточных предложений» и рассматривались, как сокращение полных придаточных предложений; исторически отношение между ними иное: и полные придаточные предложения, и О. Ч. П. возникли в языке независимо одни от других. С формой обособления у О. Ч. П. связываются известные общие им всем значения, отличающие их от однородных необособленных членов предложения. См. А. М. Пешковский. Русский синтаксис в научном освещении. М. 1920, гл. XXVI; Д. Н. Овсянико–Куликовский. Синтаксис русского языка.

Н. Д.

ОБСТОЯТЕЛЬСТВО. Термин, употребляемый в грамматиках для обозначения

тех отношений, которые выражаются в словосочетаниях наречиями и деепричастиями; т.–е. прежде всего так называются сами наречия и деепричастия, как члены предложения, обозначающие известный признак в его отношении к другому, преимущественно глагольному, признаку. Вместе с тем, в традиционных грамматиках то же название применяется и к косвенным падежам существительных без предлогов и с предлогами, стоящим в сочетании с глаголом, если с ними связываются значения места, времени, цели, причины, условий и обстановки действия или состояния, обозначенного глаголом. В таком употреблении термин О. является неграмматическим, т. к. объединяет только по значению явления, совершенно несходные по грамматическим признакам.

Н. Д.

ОБЪЕКТ. 1. В суждении — предмет или лицо, на которые распространяется действие другого предмета; напр., таким О. являются понятия, выраженные косвенными падежами существительных без предлогов или с предлогами в таких сочетаниях, как *рубить дрова, читать книгу, играть в карты, чтение письма, возка дров* и т. п. О. в этом смысле понятие не грамматическое, п. ч. грамматическими средствами не обозначается разница между субъектом и О. действия в таких, напр., сочетаниях, как *чтение этого артиста* и *чтение книги.* Только в одном случае форма грамматического дополнения (см.) обозначает только О. суждения; это — т. н. прямое дополнение, т.–е. дополнение в винительном падеже без предлога при собственно переходных глаголах (см.): курить трубку, строить избу, рассказывать сказку и пр. 2. Иногда в грамматиках — то же, что дополнение при глаголе, как грамматический термин: вести войну, говорить о погоде, владеть богатством и т. п.

Н. Д.

ОДА (от греч. ὠδή=песня) — лирическое произведение, посвященное изображению крупных исторических событий или лиц, говорящее о значительных темах религиозно–философского содержания, насыщенное торжественным

525

тоном, патетическим воодушевлением автора, сознающего себя во власти высших сил, органом или божественной воли или всенародного разума. Первоначально словесный текст оды сопровождался музыкой и танцами; вызванная к жизни героическими событиями и религиозными переживаниями греческого народа, она отличалась своеобразными чертами, ей органичными и впоследствии ставшими только условно декоративными. В лице Пиндара (518—442 до Р. Х.) ода имела наиболее яркого представителя: богатство образов, неожиданность переходов от одного предмета к другому, вытекавшая помимо лирического энтузиазма из мотивов музыкальных и орхестических, глубина идейной тематики, речевая пластика, — все это стало образцом для подражания европейских лириков XVI—XVIII вв. Но главная сила оды Пиндара — ее доступность народным массам вследствие общенародного характера национально–мифологических сюжетов; лиризм, не охлаждаемый рассудочностью и питаемый музыкой и ритмикой танца, и, наконец, та великая простота, которая истекала из искренних чувств поэта и подлинных красок жизни, — эти черты в новой исторической обстановке сменились совершенно другими; ода Буало и др. французских лириков XVII века стала панегириком сильных сего мира и, окрашенная узко классовым поклонением короля и придворного дворянства, потеряла характер соборности; черпая из мифологии античного мира образы, подменила религиозную правду Пиндара отвлеченными фигурами, только украшающими речь; лирическую природу греческой оды в ее синкретическом наряде заместила напряженным пафосом, искусственным возбуждением, выливавшимся в так называемом «лирическом беспорядке»; подлинное воодушевление бескорыстного поэта, принимавшего участие в общенародном празднестве в честь богов или побед над национальным врагом, заменила нередко льстивым, подобострастным, неискренным набором слов. Французская теория оды, выраженная в трудах Буало **«L'art poetique»** (1674) и **«Discours sur l'ode»,** наложила глубокий отпечаток на русских

526

одописцев XVIII века. Тредьяковский, следуя Буало, дал впервые (если не считать южно–русских пиитик и некоторых переводных статей с франц.) в своем «Рассуждении об оде вообще» след. формулировку этому жанру: «Ода есть совокупление многих строф, состоящих из равных, а иногда и неравных стихов, которыми *описывается всегда и непременно материя благородная, важная, редко нежная и приятная, в речах весьма пиитических и великолепных».* Опыты Ломоносова, выступившего с первой своей одой «На взятие Хотина» в 1739 году, вполне соответствовали этому теоретическому воззрению: в них преобладают значительные темы (Петр Великий, значение науки, размышления о боге и природе) в торжественной словесной оправе, с ярко выраженным декламационным складом, с чертами в тоже время иноземного происхождения: мифологизмом и тем украшающим героя вымыслом, который давал бы иллюзию величия, близкого к реальному. Живя в верхнем кругу русского общества, в «новоманирном» шляхетстве, русская ода исключительно

пела представителей этого класса. Торжественность стиля достигалась обилием славянизмов. Наибольшей искренности ода достигала тогда, когда поэт говорил о задушевном ему, дорогом, давно знакомом: таковы духовные оды Ломоносова, в которых он, дитя раскольничьего севера, с детских лет увлекавшийся библией, касался тем, для него интимно близких. Постепенно русская ода спускалась с высот и торжественную напевность заменила реалистическими подробностями в более пресной словесной оправе. На долю Державина, главным образом, выпала роль преобразователя оды: сильный в торжественных темах и находящий звучные слова в одах религиозных и философских, для чего помимо личной настроенности богатую пищу давал XVIII век — «век просвещения», лирик екатерининской эпохи превращал иногда оду в оду–сатиру и тогда реальные подробности, саркастические намеки, шутки вплетались в оду, опрощая ее. Эти реалистические детали, заимствованные из неприхотливой обстановки и дающие повод

527

временами перейти к размышлениям возвышенного порядка, наполняют многие оды Д., в особенности те, в которых сказывается другая стихия античной оды — горацианская (см., напр., «Приглашение к обеду»). Если последняя стихия, возводившая «простое» в картинное и пользовавшаяся темами *личной* жизни, пробегала по русской лирике XIX века и давала прекрасные оды то Пушкина («Вакхическая песня»), то Фета, то и первая торжественная, декламационная вспыхивала то в бесчисленных песнях поры наполеоновских войн, то у отдельных лириков, торжественно настроенных по поводу какого–нибудь события или идейной темы (Плещеев, Полонский). Своеобразное место занимает лирика Некрасова, часто сочетавшая оду с сатирой и построенная на минорных аккордах, вызванных острыми социальными вопросами 19 века. Ода воскресла в наши дни: Маяковский и особенно пролетарские поэты во многом являются одописцами со всеми типичными чертами этого жанра в его первоначальном виде: «пиндаризм» пролетарской поэзии несомненен в пункте резко выраженного сознания у поэта *соборности* его творчества, выражения коллективного одушевления; только старый мифологизм заменился образами фабрично–заводской действительности; поэт — слуга дворянского класса в XVIII в., стал частью массы «синеблузых», выражающих собою все человечество; певец личных настроений в XIX в., новый поэт считает себя носителем общечеловеческих устремлений, защищаемых «четвертым сословием».

Н. Л. Бродский.

ОДУШЕВЛЕННЫЕ ПРЕДМЕТЫ. Предметы, обладающие способностью произвольного движения, т.–е. люди и животные, в отличие от предметов неодушевленных и абстрактных или отвлеченных понятий, т.–е. признаков предметов, рассматриваемых в отвлечении от самих предметов. В русском яз. категория О. П. с одной стороны и неодушевл. предметов и абстрактных понятий с другой стороны различаются грамматически тем, что существительные мужского рода и согласованные

528

с ними прилагательные в единственном числе и существительные и прилагательные во множественном числе, являющиеся названиями О. П., имеют одну общую форму для винительного и родительного падежей, отличную от формы именительного падежа, а существительные и прилагательные мужского рода в единственном числе и существительные и прилагательные во множественном числе, являющиеся названиями неодушевленных предметов и абстрактных понятий, имеют общую форму для именительного и винительного падежей, отличную от формы родительного падежа. Грамматическое различие между существительными, обозначающими одушевленные предметы, и существительными, обозначающими неодушевленные предметы и абстрактные понятия, существует и в других славянских языках, а также известно и некоторым не славянским языкам, наприм., скандинавским.

Н. Д.

ОКАНЬЕ. Сохранение безударного *о*, как черта северно–великорусских и украинских говоров, в отличие от *аканья* (см.). О. северно–великорусских говоров неоднородно, как по характеру самого неударяемого *о,* произносимого в разных говорах с разной степенью закрытости (начиная от *о,* близкого к *у,* и кончая *о*, близким к *а*), так и по судьбе *о* в различных безударных слогах. Так, в одних говорах безударное *о* сохраняется в разных безударных слогах, в других, под влиянием акающих говоров, только в 1–м предударном слоге (т.–е. непосредственно перед ударением), а в других безударных слогах произносится так же, как и в акающих говорах (см. Аканье).

Н. Д.

ОКСИМОРОН (греч. τὸ ὀξύμωρον, остроумная глупость) — стилистическая фигура, состоящая в намеренном сочетании противоречивых понятий. «Красноречивое молчание», «живой труп», «выйти сухим из воды» — ходячие оксимороны обыденной речи. Существенным признаком оксиморона, в отличие от *катахрезы* (см.) является подчеркнутость

529

в нем противоречия между понятиями, входящими в его состав. (Вот почему «красные чернила» не будут оксимороном, даже если бы ощущался этимологический состав слова «чернила»). Каждое из противоречивых понятий утверждается в своем смысле и, вместе с тем, эти противоречия сливаются во едино в высшем понятии, содержание которого и составляет такой *слитный* контраст. (В этом, между прочим, заключается отличие оксиморона и от *антитезы* (см.), в ее втором случае, где контрастирующие понятия, хотя и объединяются, но не сливаются во едино, остаются раздельными). Кроме того, важно отметить, что понятия, входящие в состав оксиморона, должны находиться между собой в *прямом* противоречии, логически исключать друг друга. Поэтому, напр., сложные образы, возникающие или в результате психологического феномена *окрашенного слуха* (**audition colorne**) или как явление стилистического порядка (типа: «зеленый шум», «малиновый звон», «румяное громкое восклицанье» у Тютчева, «черный

ветер» у Блока, у Ахматовой), не относятся к этой категории. С другой стороны, такие выражения, как «белый арап», «белая ворона» и т. п., также не являются в собственном смысле оксиморонами, так как они относятся просто к определенному явлению природы (альбинизм) и отмечают лишь фактический недостаток одного из признаков предмета (в данном случае — черной окраски). Особенно часто оксиморон встречается в лирической поэзии. Например, у Тютчева: *«Понятным* сердцу языком твердишь о *непонятной* муке»; у Блока: «Немотствует *дневная ночь»;* «Дохнула *жизнь* в лицо *могилой»;* у Бальмонта: *«...сладкими муками* Сердце воскресшее билось во мне»; у Ахматовой: «Смотри, ей *весело грустить,* Такой *нарядно–обнаженной»* и др. Применение фигуры оксиморона для достижения комического эффекта находим в нашей литературе у Вл. Соловьева в его пародиях на первых русских «символистов», напр.: «Призрак *льдины огнедышащей* В *ярком сумраке* погас» и пр.

М. Петровский.

530

ОКТАВА может быть рассматриваема как твердая форма и как твердая строфа. Считая *а* мужскою рифмою, *в* женскою, *а'* второю мужскою и *в'* второй женской, имеем схемы:

1) b a b a b a b' b'
2) a b a b a b a' a'
3) b b' b b' b b' b' b'
4) a a' a a' a a' a' a'

Отсюда видим, что октава имеет 8 стихов и 3 рифмы, причем в первых шести стихах 2 рифмы идут чередуясь, как бы составляя 1 1/2 четверостишия с перекрестными рифмами, после чего появляется 3–ая рифма, поставленная два раза: в 7–м и 8–м стихах. Будучи взята из староитальянской строфики, октава по свойству итальянского языка имеет лишь женские и мужские рифмы, причем наиболее типична для певучего итальянского языка схема 3. По свойству русской каталектики эта форма, развиваясь, может обогатиться дактилическими и гипердактилическими рифмами, весьма свойственными языку. Тогда вполне допустимыми явятся еще, считая *с* за дактилическое окончание, *д* за пэоинческое, еще следующие схемы:

5) b c b c b c b b,
6) a c a c a c a a,
7) b d b d b d b b,
8) a d a d a d a a,
9) c b c b c b c c,
10) c c' c c' c c' c" c" и т. д. много новых комбинаций.

Незыблемое свойство октавы — это расположение 3–х рифм в 8–ми стихах в известном строго определенном порядке. В самой октаве не заложено требования какого–либо определенного метра. До сих пор русские октавы с Пушкина писались пятистопным и шести стопным ямбом во первых потому,

что 9/10 русских книжных стихов — ямб; во–вторых, потому, что этот метр до некоторой степени похож на тот, которым писались итальянские октавы, хотя ни итальянский живой язык, ни французский чистого ямба не знают.

Имея в пределах каталектики, метрики и числа стихов достаточно простора, октава могла бы стать распространенной твердой формой. Пока она весьма распространенная

531

твердая строфа. Как таковая, она имеет непреложное свойство получить в последнем стихе ту–же каталектику, что и в первом, хотя непременно другую рифму:

a–a; b–b; c–c; d–d.

Отсюда ясно, что во избежание стыка (см.) одноименных, но разных рифм при сцеплении октав, как строф, нельзя брать одну схему на протяжении всей вещи. Если 1–ая октава построена по схеме 1, то вторая должна быть построена по схеме 2, третья опять как первая (по схеме 1) и т. д. Если 1–ая по схеме 5, то 2–ая по схеме 9, третья опять по схеме 5 и т. д. Это дает приятное слуху строфическое разнообразие и, имея строфу из 8–ми стихов, мы получаем законченную каталектическую волну лишь через 16 стихов, что делает октаву строфой весьма пригодной для больших поэм. Поэтому в таких произведениях можно рекомендовать четное число октав.

И. Рукавишников.

ОЛИЦЕТВОРЕНИЕ также *персонификация* (лат. **Persona** и **facio** *прозопопея* (греч. Προσωποποιια), — стилистический термин, обозначающий изображение неодушевленного или абстрактного предмета как одушевленного. Вопрос о том, насколько олицетворение соответствует действительному взгляду поэта на вещи выходит за пределы стилистики и относится к области миросозерцания вообще. Там, где поэт верит сам в одушевленность предмета, им изображаемого, не следовало бы даже говорить об олицетворении, как о явлении стиля, ибо оно связано тогда не с приемами изображения, а с определенным, *анимистическим* миросозерцанием и мироощущением. Предмет уже воспринимается как одушевленный и таким и изображается. В этом именно смысле надо трактовать многие олицетворения в народной поэзии, когда они относятся не к приемам, не к форме выражения, а к самому анимизированному предмету, т. е. к содержанию произведения. Особенно ярко это сказывается во всяком мифологическом творчестве. Напротив, олицетворение, как явление стиля выступает в тех случаях, когда оно применяется как

532

иносказание, т. е. как такое изображение предмета, которое *стилистически преобразует* его. Разумеется, далеко не всегда можно с точностью установить с какого порядка олицетворением мы имеем дело, также как и в метафоре трудно найти объективные признаки степени ее реальной образности. Поэтому стилистическое исследование часто не может обойтись без привлечения данных и из области индивидуального поэтического мировосприятия. Так,

очень многие олицетворения явлений природы у Гете, у Тютчева, у немецких романтиков должны рассматриваться отнюдь не как стилистический прием, но как существенные черты общего их взгляда на мир. Таковы, напр., у Тютчева олицетворения ветра — «О чем ты воешь, ветр ночной, О чем так сетуешь безумно?»; грозы, которая «опрометчиво–безумно вдруг на дубраву набежит»; зарниц, которые «как демоны глухонемые, ведут беседу меж собой»; деревьев, которые «радостно трепещут, купаясь в небе голубом» — ибо все это согласовано с тем отношением поэта к природе, которое выражено им самим в особом стихотворении: «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» и т. д. Напротив, в таких произведениях, как басни, притчи, и в разных видах аллегории (см.), следует говорить об олицетворении, как о художественном приеме. Ср., напр., басни Крылова о неодушевленных предметах («Котел и горшок», «Пушки и паруса» и проч.)

Особенно в случаях т. наз. *неполного олицетворения,* оно является обще–распространенным стилистическим приемом, которым пользуется не только поэзия, но и обыденная речь. Здесь мы имеем дело, собственно говоря, лишь с отдельными элементами олицетворения, часто настолько вошедшими в обиход речи, что их прямой смысл уже не ощущается. Ср., напр., такие выражения, как: «Солнце встает, заходит», «идет поезд», «бегут ручьи», «стон ветра», «завывания мотели» и т. п. Большинство таких выражений являются одним из видов метафоры, и о значении их в поэтическом стиле следует сказать то же, что о метафоре (см.).

533

Примеры стилистических олицетворений: «Своей дремоты превозмочь не хочет воздух... Звезды ночи, Как обвинительные очи За ним насмешливо глядят. И тополи, стеснившись в ряд, Качая низко головою, Как судьи шепчут меж собою» (Пушкин); «Уже Ноздрев давно перестал вертеть, но в шарманке была одна дудка, очень бойкая, никак не хотевшая угомониться, и долго еще потом свистела она одна» (Гоголь); «Вылетит птица — моя тоска, Сядет на ветку и станет петь» (Ахматова). Изображение растений и животных по образу людей, как это встречается, в сказках, баснях, животном эпосе, также может рассматриваться как вид олицетворения.

А. Петровский.

ОМОНИМЫ — слова, имеющие одинаковое звучание, но различные по значению. Напр., «мечи» (от слова «меч») и «мечи» (от слова «метать»); «три» (число) и «три» (от слова «тереть») и т. п. На омонимах строится каламбурная игра (см. Каламбур), и уже с этой стороны они могут явиться поэтическим приемом. Но значение омонимов, как приема, не исчерпывается их каламбурностью. Омонимы могут быть использованы лишь из–за богатства своих возможностей и без всякого каламбурного умысла, как, например, в так называемых омонимических рифмах. Такие рифмы, как указывает Валерий Брюсов (см. его «Опыты»), есть еще у Пушкина:

А что же делает супруга
Одна, в отсутствии супруга.

(«Граф Нулин»).

Брюсов сам дал стихи, даже сплошь выдержанные в омонимических рифмах, как «На пруду» или «На берегу». См., например, в последнем стихотворении строфу:

Закрыв измученные веки,
Миг отошедший берегу,
О, еслибы так стоять вовеки
На этом тихом берегу.

Наравне с чисто звуковой значимостью омонимов, в этом примере любопытно обратить внимание на тот характер, который получает самое значение слов–омонимов, объединенных рифмовкой. Контрастность между одинаковым

534

звучанием и различным значением омонимов, дающая в каламбуре комический характер обозначаемым омонимами понятиям, у Брюсова, напротив, ведет к углублению их содержания. А вследствие того, что эта контрастность усилена самим положением омонимов, как рифм, углубление становится прямо очевидным. Действительно, омонимы «берегу» от «беречь» и «берегу» от «берег», созвучно противопоставленные один другому, взаимно обогащаются: конкретное «берег» расширяет свое содержание, получая абстрактный оттенок от слова «берегу» (беречь), и обратно–абстрактное «беречь» конкретный оттенок от «берег». Нечто подобное и в рифмах омонимах «веки» и «во веки». Омоним, следовательно, исполняет здесь одну из существенных функций поэтического мышления, а именно — уничтожает пропасть между абстрактным и конкретным.

Своеобразные случаи пользования омонимами в широком смысле слова имеем мы у Гоголя, который порой употреблял омонимические приемы, давая имена своим героям. Так, напр., в «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», в числе гостей, присутствовавших на «ассамблее», где была сделана попытка к примирению Ив. Ив. с Ив. Ник., названы: «не тот Иван Иванович, а другой» и «наш Иван Иванович». Через несколько строк Гоголь опять упоминает про этого «другого» Ив. Ивановича, но к снова повторенному выражению: «не тот Ив. Ив., а другой» прибавляет: «у которого глаз – кривой». И вот любопытно, что именно *этого кривого Ив. Ив.* Гоголь заставляет спросить, почему на «ассамблее» *нет Ив. Ник.,* и *именно кривой Ив. Ив.* делает предложение помирить *Ив. Ив. с Ив. Ник.* Художественный эффект этой омонимической игры, конечно, очевиден, и она совершенно в духе того «каламбурного круга» (см. Каламбур), при помощи которого Гоголь в «Повести» изобразил человеческую пошлость. Приближение к омониму имеем мы и в фамилиях «Бобчинский и Добчинский». Здесь неполнота омонимической созвучности фамилий, отличающихся всего лишь одной буквой, представляет очень яркий поэтический

535

прием. Ведь по существу Бобчинский и Добчинский — один образ, они синонимичны (см. Синоним), и эта их внутренняя синонимичность,

одинаковость, получает особую комическую окраску от того, что их фамилии отличны одна от другой, по всего одной буквой.

Я. Зунделович.

ОПИСАНИЕ Под описанием в собственном значении этого слова принято понимать законченный цельный эпизод художественного повествования, выделенный в качестве особо изображаемого. Выделенность и, обособленность того или иного момента, изображение его в больших подробностях или с большей силой и настойчивостью, чем остальные, и создает специальный смысл самого термина, отграничивая его от близкого понятия рассказывания или повествования. Все виды словесного искусства, эпос, поэма, роман, новелла не в равной мере пользуются описанием, приэтом всегда с различными приемами и методами. Вообще описание, как способ подчеркивания тех или иных композиционных деталей самым тесным образом связано с повествовательным жанром и в общих границах повествования занимает соответствующее место в зависимости от целей и манеры писателя. В романе или рассказе, рассчитанном на точное и подробное изображение действительности, описание часто является основой самого повествования, которое и ведется в порядке последовательной смены широко и подробно захваченных моментов. Так реалистическая школа средины XIX–го века, поскольку она считала своею целью художественное воспроизведение по возможности всей окружающей нас действительности, часто давала ряд описаний, непропорционально выделявшихся своими подробностями и мелочами. В сюжетном повествовании или новелле с острой законченной темой описания даются лишь небольшими короткими штрихами, вплетаясь в самую динамику изложения и всецело подчиняясь ей. В этом смысле описание по форме можно разделить на два основных типа: статическое или выделяющее отдельные моменты и эпизоды, как нечто устойчивое

и обособленное, и динамическое, осуществляющееся способами рассказывания, незаметно переходящее в самый рассказ.

Статическое описание не знает такого разнообразия приемов, как описание динамическое. Оно рассматривает явления в порядке по следовательной смены признаков, стремясь дать цельную одновременную картину. Динамическое описание с перебоями, паузами и отступлениями слагается, как нечто более соответствующее самому темпу рассказа. Последняя манера является особенно характерной для последних лет, и ее нужно связывать со стремлением вообще совместить ряд параллельных и часто противоречащих деталей, которые связываются в порядке не логическом, а скорее в порядке известного живописного настроения. Последней эпохой блестящих картинных описаний был французский романтизм с его любовью в словесной красочности, к изображению вещей ради них самих. (Т. Готье). Злоупотребление описаниями у романтиков выросло из чисто эстетических потребностей и не может быть сравниваемо с задачами натуралистической школы, стремившейся изображать явления в порядке «научной» классификации. Умелое описание может быть очень ценным и в смысле художественного метода и как композиционный прием: оно конкретизирует

изложение, насыщает его вещественностью. И чем конкретнее описание, тем легче от него перейти к резко выделяющимся образам или деталям, которые управляют вниманием, подчиняя его известной точке зрения или гипнотизируя ею. Переход цельного художественного описания в ряд реалистических деталей, почти всегда внезапных, следующий за импрессионизмом момент в технике описания, обязанный ему. В композиционном отношении описание может иметь значение паузы, остановки, соответствующей перемене ритма в поэзии. Таково значение описаний, заканчивающий какой–нибудь отдельной, иногда драматический эпизод в поэме или романе. Такими ритмами повествовательных пауз любил пользоваться Гоголь.

Мастерство и техника описания. Художественное описание по самым

537

своим задачам отличается от так называемого описания научного. Оно знает особую логику наблюдения и передаст ту или иную деталь прежде всего с известной обусловленной точки зрения. Изображаемые признаки явления большею частью относятся к числу случайных, т.–е. таких, которые интересны и важны только в данный момент. Благодаря этому изображаемое получает индивидуальные очертания. Таков основной метод описания общий всем художникам слова, и разнообразный до бесконечности в зависимости от индивидуальной манеры каждого или требований, предъявляемых данным замыслом. Иногда описание может ограничиться отдельным образом или олицетворением, в котором скрыто все, что хотел сказать автор, — таковы особенно описательные моменты в поэзии; в других случаях его сила или изобразительность обусловливается эмоциональными или субъективными особенностями стиля. Наибольшая живость и впечатлительность описания достигается двумя способами: 1) передачей явления, как чего–то постепенно–переживаемого (способ рассказывания) и 2) его наивным безыскусственным изображением, когда оно кажется абсолютно новым, как будто увиденным в первый раз (Гамсун). В некоторых случаях особенная запоминаемость, неожиданность описания достигается умелым наблюдением самых незаметных деталей и своеобразной их комбинацией (примеры в «Шинели» Гоголя). Значение и ценность описания, как художественного приема всецело обусловливается задачами данного произведения. В современной литературе можно отметить постепенное вытеснение описаний статических, заменяемых принципом непрерывного рассказывания.

К. Локс.

ОПОРНАЯ СОГЛАСНАЯ (**consonne d'appui**) — последний согласный звук, стоящий перед последним гласным в последнем слове стиха. Роль опорной согласной в области рифмования: когда пара или более окончаний стихов имеют полное тождество знаков, начиная с опорной согласной, такие рифмы называются

538

полными. По характеру согласных звуков такие, как например б и п, могут считаться равными в деле полной рифмы. При более резком различии согласных, являющихся опорными, рифма становится неполною. Например:

забава — купава приближаются к полным рифмам; щука—порука — неполные рифмы. Безусловно полные: рок—пророк—урок...

И. Р.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ или аттрибут. Прилагательное или причастие, стоящее в аттрибутивном согласовании с существительным, т.–е. не являющееся сказуемым (см.) и обозначающее признак, выраженный основой прилагательного, в готовом (а не открываемом в речи) сочетании его с предметом, обозначенным существительным: *хорошая* погода, пальто с *барашковым* воротником, в *горящем* здании и пр. В традиционных грамматиках нередко О. называются косвенные падежи существительных без предлогов и с предлогами, стоящие в сочетании с другими существительными, по сходству тех отношений, которые выражаются этими косвенными падежами, с теми отношениями, которые выражаются относительными прилагательными, ср. формы *отца, из камня, на меху* в сочетаниях: воля отца, дом из камня, шуба на меху с прилагательными: *отцовская, каменный, меховая* в сочетаниях: отцовская воля, каменный дом, меховая шуба с теми же значениями. Но такое употребление термина О., основанное на одном значении и не считающееся с различиями грамматической формы, имеет к грамматике лишь косвенное отношение.

ОРГАНЫ РЕЧИ или *произношения.* Те органы человеческого тела, которые участвуют в образовании звуков речи. К О. Р. принадлежат а) *активные* О. Р., производящие ту работу, которая нужна для произнесения звука: голосовые связки, нёбная занавеска (отгораживающая полость носа от полости рта), язык и губы; б) *пассивные,* с которыми при произнесении звука соприкасаются активные О. Р.: небо (мягкое и твердое), верхние десны (альвеоли), зубы.

539

ОРАТОРСКОЕ ИСКУССТВО — см. Риторика.

ОРФОГРАФИЯ (греч.) или *правописание.* Система правил, устанавливающих единообразные способы передачи речи в звуковом письме, т.–е. в таком письме, знаки которого (буквы) служат для передачи звуков. При возникновении звукового письма у к.–н. народа определенной О. может и не быть. О. появляется позднее вследствие часто неосознанного стремления сохранить связь с написанным раньше или сделать написанное доступным значительному числу людей на обширной территории. Между тем, язык с течением времени изменяется и, кроме того, в пределах всей территории, занятой этим языком, не является однородным; наконец, письмо может объединять даже говорящих на разных, близких друг к другу языках. Поэтому написанное раньше, в одну эпоху или в одном месте может не соответствовать произношению другой, более поздней эпохи или другой местности. В таких случаях традиция письма, стремящаяся сохранить старые, хотя и не соответствующие произношению написания, обыкновенно оказывается сильнее, чем желание передать свое произношение. Но раз создается обычай писать, руководясь не слухом, а тем, как писали раньше или пишут в других местах, то необходимо и установление правил О., закрепляющих этот обычай.

Правила О. обыкновенно вырабатываются спустя долгое время после появления письма, а потому закрепляют написания слов, установившиеся не одновременно и соответствующие разным эпохам жизни языка, часто даже написания, ошибочные с точки зрения истории языка; так, русское правописание следует традиции писать букву *о* в безударных слогах во всех случаях, где звучало *о* до появления аканья, и тем не менее узаконяет *а* в словах б*а*ран, п*а*ром, ст*а*кан, где раньше звучало *о*, и где *о* сохраняется и теперь в северно–великорусском наречии. С течением времени, по мере того, как живая речь все более расходится с О., старая О. может подвергаться отдельным исправлениям и коренным реформам. Последние наиболее легко осуществимы там, где нет

540

развитой литературы, и потому традиции старой О. сравнительно слабы; наоборот, там, где существует богатая литература, орфографические традиции делают коренную реформу О. трудно осуществимой. Вследствие этого, такая реформа почти без труда, наприм., была проведена у сербов в 1–й половине XIX в. Караджичем и его последователями и вряд–ли возможна у французов, англичан и немцев. В основе О. могут лежать различные принципы, а именно: *исторический, этимологический* и *фонетический,* вступающие обыкновенно между собой в различные комбинации. Первый из них сводится к правилу: писать так, как писали раньше. Так, в словах р*а*бота, р*а*сту нынешняя русская О. требует писать *а* в 1–м слоге, п. ч. таким было правописание этих слов с самого начала русской письменности (О. эта по происхождению не русская, а старо–славянская). Этимологический принцип устанавливает правило: писать слова согласно их происхождению, т.–е. в согласии с историей языка, так, О. слова «вода» с *о* оправдывается с точки зрения и исторического и этимологического принципа: раньше не только писали «вода», но ипроизносили это слово со звуком *о*. Этимологический принцип часто совпадает с историческим, как в приведенном примере, но может и не совпадать, напр., в том случае, если традиционная О. восходит к О. другого языка, ср. *жд* в слове до*жд*ь, где в русском яз. никогда не произносилось *жд.* Наконец, фонетический принцип предписывает при писании руководиться произношением. На этом принципе, напр., основано правило русской О. о правописании *с* перед глухими в приставках без, воз, из, низ, раз, через. Последовательное проведение этого принципа устраняло бы самую О. На самом деле подобные случаи редки, п. ч. О., являющаяся фонетической для одного говора языка, перестает быть такою, будучи применена к другому говору того же языка. Нынешняя русская О. представляет комбинацию всех трех принципов; в английской и французской орфографиях преобладает принцип исторический. См. книгу: *Д. Н. Ушаков.* Русское правописание.

Н. Д.

541

ОСНОВА. Та часть слова или те звуки слова, имеющего форму (см.), с которыми связывается основное или реальное значение этого слова, т.–е. значение самостоятельного предмета мысли или понятия, видоизменяемое

формальной принадлежностью; О. противополагается формальной принадлежности, т.–е. аффиксу (см.) или флексии (см.), вносящим известное изменение в основное значение слова, и получается по выделении из слова той или другой формальной принадлежности. Такое выделение возможно только в том случае, если та же О. с тем же основным значением существует и в других словах с другими формальными принадлежностями, и если та же формальная принадлежность с тем же формальным значением имеется и в других словах с другими О. Так, в слове *столик* по сравнению со словом *стол* и др. с одной стороны и словами *домик, возик* и пр. с другой стороны выделяется основа *стол,* обозначающая известный предмет, и суффикс (см.) *–ик,* вносящий известное изменение (именно, уменьшительное значение) в основное значение слова. О., получающаяся после выделения одной формальной принадлежности, может в свою очередь распадаться на О. и формальную принадлежность; так, О. *люби–,* общая словам любить, любит, любил и др., в свою очередь по сравнению со словами любовь, любящий и др. распадается на основу *люб–* (т. к. во всех этих словах говорится о любви) и глагольный суффикс *–и–.* Такая О., которая в свою очередь может быть разложена на О. и формальные принадлежности, наз. *производной,* в отличие от *непроизводной* О., получающейся по выделении всех формальных принадлежностей слова и неразложимой на О. и формальные принадлежности. Непроизводная О. наз. также корнем (см.). В традиционных грамматиках корень или О. определяются обыкновенно, как неизменяемая часть слова. Такое определение не точно, п. ч. О. или корень слова могут изменяться: так, в словах *рука* и *рученька* одна и та же основа является в двух видах: *рук–* и *руч–.* Кроме того, обычное определение не принимает во внимание значения, без которого та или другая часть слова не может

быть названа О. или корнем; поэтому, напр., в словах *вода* и *водка* или *жар* и *пожар* нет общих О.

Н. Д.

ОТГЛАГОЛЬНЫЕ СЛОВА. Слова, произведенные от глагольных основ. По значению О. С. могут быть как глагольными (см. Глагольные слова): говорение, возка, ноша, строитель и пр., так и неглагольными: варенье (напр., ягодное в.), сиденье (у стула, экипажа и пр.) и пр.

ОТКРЫТЫЕ ГЛАСНЫЕ ЗВУКИ. Гласные звуки, при произношении которых полость рта является более открытой, чем при произношении закрытых гласных того же места образования, т.–е. произносимых при б. или м. одинаковом подъеме той же части спинки языка. Разница между О. и закрытыми гласными обыкновенно вызывается тем, что О. Г. З. произносятся при ненапряженных положениях языка, т.–е. являются ненапряженными, а закрытые — при напряженных положениях языка, т.–е. являются напряженными (см.). Но кроме того разница между О. и закрытыми гласными может вызываться и тем, что при произношении О. Г. З. подъем языка несколько ниже, чем при закрытых. Наконец, при произношении округленных

или лабиализованных гласных большая закрытость может вызываться и тем, что губы сильнее вытянуты вперед, и круглое отверстие между губами меньше. О. Г. З. наз. также *широкими,* а закрытые — *узкими.*

ОТНОСИТЕЛЬНОЕ ПОДЧИНЕНИЕ. Способ сочетания предложений посредством относительных слов (см.), указывающих на то, что предложение, в состав которого входят эти относительные слова, стоит в том или другом отношении к существительному, входящему в другое предложение. При этом, то предложение, которое присоединяется к другому при помощи относительных слов, рассматривается, как подчиненное или придаточное, а другое — как управляющее или главное (см.).

ОТНОСИТЕЛЬНЫЕ МЕСТОИМЕНИЯ. См. Относительные слова.

ОТНОСИТЕЛЬНЫЕ НАРЕЧИЯ. См. Относительные слова.

543

ОТНОСИТЕЛЬНЫЕ ПРИЛАГАТЕЛЬНЫЕ. См. Прилагательные.

ОТНОСИТЕЛЬНЫЕ СЛОВА Такие союзные слова (см.), которые указывают на то, что предложение, в котором они находятся, стоит в том или другом отношении к существительному, входящему в другое предложение, и в то же время сами стоят в известном отношении к другим словам того предложения, в состав которого они входят. О. С. делятся на 1. О. *местоимения,* т.–е. склоняемые О. С., и 2. О. *наречия,* т.–е. несклоняемые О. С. Первые употребляются в том предложении, в состав которого входят, в роли существительных (таковы: который, кто, что, какой) или прилагательных (чей), т.–е. имеют падежные формы или формы согласования в роде, числе и падеже, обозначающие те отношения, какие вообще обозначаются падежными формами существительных и формами согласования прилагательных, вторые — в роли наречий, указывая место или время действия глагола, как обозначенное существительным другого предложения. При этом О. *местоимения,* употребляющиеся в роли существительных, имеют ту особенность, что согласуются в роде и числе (кроме *кто* и *что,* различающихся впрочем тем, что указывают на отношение первое — к существительным одушевленного, а второе — неодушевленного рода) с существительным другого предложения, в то время, как падежная форма таких местоимений указывает на отношение их к другим словам того же предложения. Примеры: дорога, по которой мы ехали, шла лесом; это всё, чего я искал; я тот, кого никто не любит; ты знаешь край, где все обильем дышит; это было в тот самый день, когда я родился.

Н. Д.

ОТТАЛКИВАНИЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ, термин сравнительно новый, но быстро вошедший в употребление благодаря тому, что вносит большую отчетливость в сложный и трудный вопрос о влияниях и заимствованиях. Иначе это творчество по контрасту или отрицательное влияние. Может быть отмечаемо как в отдельных образах, так и в основном замысле произведения, во всем даже творчестве

544

того или иного писателя, наконец, в устремлениях той или иной литературной школы или эпохи. Поэт находит у другого образ или мысль, которые вызывают в нем резкое несогласие, протест, и как бы возражая на чужую мысль, пишет свое собственное стихотворение. Некрасов, напр., написал ироническую апологию поэта чистого искусства «Блажен незлобивый поэт». Полонский, державшийся в это время противоположной точки зрения, развивает диаметрально противоположную мысль в стихотворении «Блажен озлобленный поэт». Первые строчки этих двух стихотворений внешним видом почти совпадают, но это очень своеобразное заимствование: в то время как расследование прямых влияний и заимствований утверждает зависимость одного автора от другого и только в конечном результате, путем очищения, вычета всего чужого ведет к достижению индивидуальности, литературное отталкивание знакомит нас непосредственно с творческим своеобразием. Но литературное отталкивание может распространяться на все творчество поэта. Пушкин любил беседовать с Вяземским именно потому, что тот вызывал его постоянно на спор и несогласие с собой. Ряд произведений Пушкина написан им не в подражание, а в опровержение Вяземского. «Все мое старание было» заявлял Державин «писать не так, как писал Ломоносов». Вот прекрасный пример литературного отталкивания в чистом виде, где зависимость одного поэта от другого только в том и выражается, что облегчает ему путь полной оригинальности. Некоторые

545

из пародий в генезисе своем имеют также литературное отталкивание. Наконец, целые эпохи отталкиваются от предыдущих: романтизм легче всего понимается, если мы рассмотрим его, как отталкивание от ложно–классицизма. Раньше это называлось литературной «реакцией». Отталкивание может быть и в пределах содержания, и в пределах формы, или то и другое одновременно. Русский символизм отталкивался от Некрасовско–Надсоновской поэзии с ее упрощенно–ограниченными темами и перевесом «добрых чувств» над музыкой стиха. Поэтому символисты потянулись от родины к западной культуре, а в технике они провозгласили принцип Верлена «Музыка прежде всего». Футуристы в свою очередь отталкиваются от символистов, отсюда их презрение к музыке стиха и у большинства (Вас. Каменского, Хлебникова, Крученых) тяга к Азии. Вопрос об отталкиваниях и отрицательных влияниях в последнее время стал привлекать едва ли не большее внимание, чем прямые влияния. См. работы Б. Эйхенбаума (напр., о Некрасове) и пишуше–го эти строки (Вяземский и Пушкин), где разработан вопрос об отрицательных влияниях, «Ритм эпох». Опыт теории литературных отталкиваний («Свиток», № 3).

Ив. Розанов.

ОТЫМЕННЫЕ СЛОВА. Слова с производными основами (см.), образованные от основ существительных и прилагательных; О. С. противополагаются отглагольным (см.), образованным от глагольных основ.

546

П

ПАДЕЖ. Форма существительного (см.), или показывающая, что обозначенный им предмет находится в известном отношении к другому предмету или признаку, действию или состоянию другого предмета, обозначенным другим словом (косвенные П.), или же называющая предмет безотносительно к другому предмету и его признакам (именительный П.); в предложениях (см.) именительный П. существительного обозначает производителя или носителя того признака, который обозначен сказуемым. **2.** Форма прилагательного (см.), показывающая отношение прилагательного к соответствующему П. существительного. В русском языке в существительных и прилагательных различаются формы следующих П.: А. именительного и Б. косвенных: 1. винительного: брата, воз, сестру, 2. родительного: брата, воза, сестры, 3. дательного: брату, вґзу, сестре, 4. творительного: братом, возом, сестрой, 5. местного, только с предлогами *в* и *на* в местном значении: на брате, на возу, на сестре; 6. предложного, только с предлогами, в разных значениях: о брате, о возе, о сестре. Функции отдельных косвенных П. очень разнообразны и часто смешиваются, и потому значения их не поддаются определению. В традиционных грамматиках обыкновенно местный и предложный П. не различаются и рассматриваются, как один П. («предложный» или «местный»), вследствие того, что они оба получились из одного местного П. древне–русского и церковно–славянского языков, и что у большинства имен (между прочим, у обоих вопросительных слов: в ком, в чем и о ком, о чем, чтґ особенно важно для грамматик, определяющих П. по вопросам) они и теперь имеют одну общую форму. Но в нынешнем русском яз.

часть слов мужского и женского рода с именительным единств. без окончания имеют для местного П. особую форму, отличную от предложного: на воз, в грязv, ср. о возе, о грізи. Раньше к П. относили также звательную форму (см.) существительных, не являющуюся падежной формой.

Н. Д.

ПАЛАТАЛИЗАЦИЯ или *смягчение.* Произношение, свойственное мягким согласным (см.).

ПАЛАТАЛИЗОВАННЫЕ СОГЛАСНЫЕ. То же, что мягкие (см.) или смягченные.

ПАЛАТАЛЬНЫЕ ЗВУКИ. 1. Гласные переднего ряда (см. Гласные). 2. Согласные средненебные (см.).

ПАЛИНДРОМ — искусственная стихотворная форма, состоящая в том, что слова в стихотворении расположены: 1) или так, что отдельные буквы, располагаясь в обратном порядке, т.–е. от конца к началу, дают ту же фразу, какая получается при чтении стиха от начала к концу (форма буквенного палиндрома); 2) или так, что слова, расположенные в обратном порядке, составляют первоначальный стих (форма словесного палиндрома). В последнее время ряд палиндромов дал Вал. Брюсов в его «Опытах» (1918 г.).

Пример буквенного палиндрома из стих. Брюсова: «Топот тише... тешит топот В дорожном полусне». Словесный палиндром: «Мерцанье встречает улыбки сурово».

ПАМФЛЕТ — (от **palme–feuillet** — листок, который держат в руке)— небольшое литературное произведение публицистического и чаще всего личного характера. Предмет

548

П. — нападение на тот или иной политический или общественный строй, на того или другого их представителя. П. рассчитан не на избранных читателей, а на широкие массы, потому изложение в нем кратко и сжато, настроение боевое и горячее, больше обращения к здравому смыслу и чувствам. читателя, чем фактического, объективного материала. П. сыграл огромную роль в истории человечества. Достаточно напомнить, что к числу П. относятся такие произведения, как **«Epistolae obscurorum virorum»** Эразма Роттердамского, **«Lettres provinciales»** Паскаля, что к П. прибегали Петрарка, Джусти и Леопарди в Италии, Гуттен, Меланхтон, Лютер в Германии, Мильтон, Свифт, Даниэль Дефо в Англии, во Франции — Рабле, Мирабо, Вольтер, Поль–Луи–Курье и др. (см. Публицистика).

ПАНЕГИРИК (πανηγυριχοV от πανηγυριV — всенародное празднество) первоначально — торжественно–хвалебная речь в честь некоего лица или события, произносимая перед большим собранием. В др. Греции П–и произносились обыкновенно на всех народных торжествах, напр., во время Олимпийских игр и т. п. Мало того, П–ами провожали, по принципу, нашедшему себе впоследствии выражение в известной латинской пословице **de mortuis aut bene, aut nihil**, умерших. Характер надгробных речей и носит большинство греческих П–ов, сохранившихся до нас в отрывках или пересказах историков. Такова, напр., приводимая Фукидидом знаменитая речь Перикла в честь павших в боях при Марафоне и Саламине. Сохранившаяся в отрывках *Олимпийская речь* Цицерона Эллады, Лисия (род. ок. 445 д. Р. Х.) и знаменитый П. Исократа (486—338 до Р. Х.) преследуют общественно–дидактические цели. Так, Исократ, восхваляя доблести своих соотечественников, призывает в своем П–ке, произнесенном на Олимпийских играх, за 2 года до заключения 2–го Афинского морского союза, к обще–эллинскому объединению против варваров, в частности, к примирению Спарты и Афин. Исократ, по собственному признанию работал над своим П–ом свыше 10 лет (см. русские переводы

549

А. Замятина 1883 и Н. Коренькова 1891). Той же теме посвящена Панафинейская речь Исократа, сказанная им на 97 году жизни. П–и для произнесения на Олимпийских и Дельфийских празднествах составлял и знаменитый софист Горгий (ок. 483 до Р. Х.). На римской почве произошло решительное отделение П–а, под которым стали понимать речь, направленную к восхвалению живого лица, от всех форм надгробной речи. Образцом римского П–а является знаменитый **panegyricus ad Trajanum**, сказанный

Плинием Младшим (род 61—62 г. по Р. Х.) в торжественном заседании сената императору Траяну в благодарность за то, что он назначил его консулом. Исполненный всех украшений риторики и самой безудержной лести П. Плиния вызывал бесчисленные подражания в средние века и новое время (у нас ему подражали Ломоносов и Карамзин) и надолго определил дальнейший характер панегирийного творчества (см. **panigyrici veteres latini** — собрание, в которое он входит вместе с одиннадцатью П–ами латинских и галльских риторов — III и IV вв. по Р. Х. — Мамертина — П. Импер. Юлиану; Дрепания, Паката,—П. Феоппеию и др. посл. изд. **E. Bahrens'a** 1875 г.). У римлян же П. перестал быть чисто словесным произведением, но проник и в литературу. Таковы: *Жизнь Агриколы,* Тацита (ок. 55 по Р. Х.) — биография П. в 46 главах, составленная со специальной целью воздать хвалу его гражданским доблестям и военным подвигам; П. в стихах (211 гексаметр) Мессаллу, долгое время приписывавшийся Тибуллу; стихотворные же П–и Сидония Аполлинария (V в. по Р. Х.); Кориппа (VI в.), Присциана (VI в.), Фортуната Венанция (VI в.), автора многочисленных П–ов в честь королей, епископов, герцогов, графов, знатных дам и т. п. Усвоенная христианскими авторами, начиная со св. Киприана Карфагенского (258 г.), форма П–ов была приурочена к чествованию святых и направлена к прославлению христианских добродетелей, носителями которых являлись эти последние. В средние века П–ки получили столь широкое распространение, что породили целую специальную литературу пародий

(похвала пьянству, подагре и т. п.), со знаменитой *Похвалой глупости* (1509 г.; выдержала свыше 200 изданий) Эразма Роттердамского во главе. В новое время наибольшего расцвета П. достиг во Франции в XVII в. у знаменитых проповедников Сено (1601—1672), Бурдалу (1632—1690), Флешье (1632—1710), Массильона (1663—1743) и, в особенности, Боссюэта (1627—1704). У всех этих авторов П. сделался «высшей формой красноречия, прославляющей автора тем более, чем больше ему удается прославить других» (**P. Senault**), и характерно окрасил собой все виды церковного и светского ораторского искусства («хвала» — **l' кloge**; «слово» — **sermon**; «надгробная речь» — **oraison funкbre** и т. п.). Одновременно получила большое развитие придворная панегирическая поэзия (П–ки Вольтера, Дидро, Д'Аламбера Екатерине II–й, Фридриху Великому, П. самому Вольтеру и т. д.). К нам П–к проник и в проповедь (напр., известные проповеди Феофана Прокоповича, сплошь направленные к прославлению Петра), и в поэзию (одописцы XVIII в. с Державиным, который, по собственным его словам, допускал в свои произведения много «мглистого фимиаму», во главе). XIX веку П. был передан исключительно в форме академических речей и похвальных слов деятелям науки и искусства, а в наше время почти и вовсе вышел из употребления. В то же время само слово П. проникло за пределы только литературы, получив значение вообще всякой неумеренной, свободной от критики похвалы.

Д. Благой.

ПАРАЛЛЕЛИЗМ — такой порядок расположения отдельных слов или предложений, при котором одна словесная группа заключает в себе образы,

мысли и т. п., соответствующие другой группе, причем обе эти группы составляют или входят в одно целое. Как отмечает Валерий Брюсов, на параллелизме образов строилось, например, стихотворение у древних евреев, системы параллелизмов имеем мы в финской «Калевале», в китайской поэзии и т. п. См., напр., параллелизм

551

из китайской поэзии, даваемой Брюсовым в его «Опытах»:

Твой ум — глубок, что море,
Твой дух высок, что горы.

Острота параллелизма заключается в его неожиданности и в некоторой затушеванности связи между его членами. Сравнения или противоположения (см. антитеза), которые обычно служат темой параллелизма, не должны быть отчетливо ясными. Поэтому сравнение, напр., носит часто в параллелизме характер отрицательный , как у Пушкина:

Не серна под утес уходит...
Одна в сенях невеста бродит...

Своеобразный случай, так сказать, антитезного параллелизма имеем мы в стихотворении Тютчева: «Сумерки». Это стихотворение состоит из двух строф: в первой поэт рисует погружение мира в мрак, во второй обращается к «тихому сумраку» с просьбой переполнить и его чувства «мглой самозабвения» и дать ему «вкусить уничтоженье». Первая строфа начинается стихом: «Тени сизые смесились», а вторая — кончается стихом: «С миром дремлющим смешай». Параллелизм двух этих стихов, затушеванный отделенностью одного стиха от другого (между ними находится 14 стихов), ярко говорит о различии в характере обеих строф стихотворения: первой — описательной, а второй — оптативной, молящей. Параллелизм в широком смысле — параллелизм положений действующих лиц, описаний, характеристик и т. п. — может быть положен в основу композиции целого произведения. Примером использования параллелизма, как композиционного приема, может послужить «Невский Проспект» Гоголя. История обоих героев этого произведения начинается с описания общества, к которому они принадлежат, далее следует рассказ о приключившихся с ними событиях, и завершаются эти рассказы лирическими размышлениями автора о судьбе человеческой. И, словно в рамку, заключены истории Пискарева и Пирогова в описании Невского Проспекта, которыми начинается и кончается произведение. Прием, так сказать, ложного параллелизма,

552

имеющего целью достижение комического эффекта, находим мы в Гоголевской повести о том, как поссорился Ив. Ив. с Ив. Никифор. Характеристику Ив. Ив. и Ив. Никиф. Гоголь начинает словами: «Лучше всего можно узнать характер их из сравнения». Но, давая далее сравнительную характеристику Ив. Ив. и Ив. Никиф. при помощи параллелизмов, Гоголь, между прочим, вводит такие параллели: 1) «Ив. Ив. очень сердится, если ему попадет в борщ муха», «Ив. Никиф. чрезвычайно любит купаться» или 2) «Ив. Ив. несколько

боязливого характера», «У Ив. Никиф., напротив того, шаровары в таких широких складках, что если бы раздуть их, то в них можно бы поместить весь двор». Нет ничего удивительного, что после таких «параллелей» Гоголь в результате сравнительной характеристики Ив. Ив. с Ив. Никиф. приходит лишь к совсем неоправданному всем предыдущим выводу: «Впрочем, как Ив. Ив., так и Ив. Ник. прекрасные люди». Если вспомнить что, выводя в начале повести Ив. Ив., Гоголь три раза назвал его «прекрасным человеком», то мы получим определенное ощущение бесконечной комической параллели или, точнее говоря, каламбурного круга, который вообще лежит в основе всей повести (см. «Каламбур»).

Особый вид параллелизма представляет так называемый обратный параллелизм или *хиазм.* В случае хиазма отдельные части одной параллельной группы расположены в порядке обратном тому, в котором соответственные части расположены в другой группе. Таким путем выдвигаются на передний план моменты, которые при прямом параллельном расположении остались бы в тени. Так, напр., хиазм имеем мы в полустишиях следующего стиха из стихотворения Тютчева: «Сумерки»:

Все во мне, — и я во всем.

Здесь в *первом полустишии* выдвинуто ощущение поэтом того, что растворившийся во мраке мир проникает и в него, — в связи с этим слово «все» стоит на первом месте, а «мне» — на втором; во втором же полустишии обнаруживается, что и *сам поэт* начинает сливаться с «дремлющим миром», — поэтому

553

«я» здесь *на первом месте,* а «все» — *на втором.*

Я. Зунделович.

ПАРАТАКСИС (греч.), в применении к сочетанию предложений — то же, что *сочинение* (см.).

ПАРНАСЦЫ или Бесстрастные (**Les impassibles**) — поэты, принадлежавшие к литературному течению, возникшему во Франции Наполеона III–го, после подавления революции 1848 г. На смену страстным и пылким романтикам, «людям тридцатого года», пришли бесстрастные поэты, удалившиеся от житейского волнения на высоты поэзии. Оторванные от человеческой муки, от крестных страданий, от Голгофы, они ушли на тот «Парнас», где по сказаниям древних мифов обитали Музы и Апполон — вдохновители поэтов.

По словам Золя, эта группа «Парнасцев» или бесстрастных «представляла в общем всю молодую поэзию при второй империи». В 1866 г. был опубликован первый сборник «Современного Парнаса», куда вошли 37 поэтов. Тут были юноши, почти дети — Катулл Мендес, Ксавье де–Рикар, Глатиньи, будущий глава символистов Стефан Маллярме, Поль Верлэн, Шарль Бодлэр, Леконт де–Лилль, Сюлли Прюдом, Жозеф–Мариа де–Гередиа, Теофиль Готье, Теодор де–Банвиль и др.

Катулл Мендес собрал вокруг своего **Revue Fantasiste** (закрылось в 1863 г.) названных поэтов, явился их организующим центром. Этот поэт явился

историком группы в своей работе **«La legende du Parnasse»** (1884 г. Легенда современного Парнаса), в своем известном **«Rapport de la poesie Francais»** (доклад о французской поэзии). Легенда парнасцев стала историей, когда во главе группы стал такой большой поэт, как Леконт де–Лилль, выявивший в 1852 г. свои **«Les Poemes antiques»** («Античные поэмы»), а в 1862 году свои **«Les poemes barbares»** (поэмы варваров). У дверей жилища Леконта де–Лилль молодые поэты отбросили обычные крайности молодой школы, для них строгий культурный поэт явился тем же, чем когда–то Тициан для юношей живописцев Венеции. Леконт де–Лилль

554

явился поэтическим советником парнасцев и субботы у него остались навсегда в памяти его учеников. Название «парнасцы» укрепилось за группой после выхода сборника совершенно случайно, ибо «парнасские сборники» выпускали и другие группы. У парнасцев не было своего манифеста, но у них была своя формула, сводившаяся к слову «бесстрастные». Первые сборники Поля Верлэна «Сатурнинские поэмы» и, особенно, «Галантные празднества» (**Fetes galantes**) были исполнены холодной, мраморной красоты. Друг Поля Верлэна — Лепеллетье, сам бывший парнасец и биограф П. Верлэна, признает, что в этих сборниках «нет ни интимных излияний, ни единой черты исповедного характера. Юный поэт представлял себя публике совершенно *безличным».*

Юный Верлэн, учивший в то время, что поэт не только должен жить в стороне, от современников, но и защищать себя внутренне от всякого смешивания с ними, искал объективности, мраморной красоты, изящества, свободного от пылкого вдохновения. Поэтику парнасского периода, позже отвергнутую, Поль Верлэн выразил в стихотворении **«Frontispice»** (**ou vers doré's**) в строках: «Искусство не хочет слез и нейдет на сделки. Вот моя поэтика в двух словах: много презрения к человеку и борьба против кричащей любви и глупой скуки». Поэт призывал сбросить ярмо страстей и замкнуться «в мраморный эгоизм и пусть копошатся и кричат нации».

В его поэмах оживал 18 век, тени прошлого, тени эпохи роккоко скользили под звуки вальса при тихом отблеске луны и эти тени уносили далеко от безвкусной эпохи Наполеона III и от личных переживаний. Золя сравнивал бесстрастного парнасца с индусом, созерцающим свой пупок. Они хотели быть индусами, и горе тому их собрату, который был недостаточно индус. Стилисты и формисты, эти бесстрастные индусы погрузились в нирвану стиля, их книга должна была быть скомпанованной, высеченной, украшенной, выписанной, отделанной, отшлифованной и стилизованной, как статуя из паросского мрамора.

555

Вдохновенному пафосу они противопоставили объективное изучение. «Человек — ничто, произведение — все» — провозглашал истинный парнасец Флобер, боготворивший только красоту. «Гонкур доволен, — писал автор «Искушения св. Антония», — когда на улице услышит слово, которое вставит в книгу, а я удовлетворен, когда пишу страницу без ассонансов». На поэтику

парнасцев оказал огромное влияние Теодор де–Банвиль, опубликовавший в 1872 г. «Маленький трактат» (**Petit traité**) о поэзии. Для Теодора Банвиля «рифма — это все», это единственное средство, чтобы в стихе рисовать, вызывать звуки, возбуждать и фиксировать впечатление, давать образу «контуры из мрамора и меди». Главное качество, образующее поэта, это воображение в области подбора рифм. В погоне за богатством и звучной рифмой, парнасцы жертвовали искренностью, непосредственностью, содержанием. Для них правила версификации являлись строгим монастырским уставом. По словам Анри–де–Ренье, благодаря этим утонченным заботам парнасцев, поэзия заснула вновь глубоким сном, убаюканная нежными стихами. Позднее сами же парнасцы восстали против этого культа рифмы. Шарль Бодлер создал «стихотворения в прозе», а Поль Верлэн выступил с новым поэтическим манифестом **«L'art poetique»** (Искусство поэзии), где требовал не мраморной законченности, а «музыки прежде всего»: холодному мрамору он противопоставляет «грезы и призраки, флейты и трубы», законченности — туманность. «Лучшая песня в оттенках всегда». Поль Верлэн, ставший во главе символистов–декадентов, проклинает иго рифмы, в которой парнасцы видели единственную гармонию стиха.

О, эта рифма. В ней тысячи мук.
Кто нас пленил погремушкой грошевой?
Мальчик безухий, дикарь бестолковый.
Вечно подпилка в ней слышится звук.

Музыки, музыки вечно и снова!
Пусть будет стих твой — мечтой окрыленный.

556

Пусть он из сердца стремится влюбленный
К новому небу, где снова любовь.

Вне этой музыки настроений, музыки любящего сердца, прежний парнасец не видел спасения. «Все прочее — для него — литература». Это был взрыв изнутри, это был протест против бесстрастия и безжизненности литературщины во имя подлинности, правды и силы непосредственного переживания. Уже в 1866 г. по выходе первого сборника «Современный парнас» Барбе Д'Оревильи написал знаменитые 37 медальонов.

«Поэзия парнасцев» — негодовал автор — «не думает и не чувствует. Она только упражняется в рифмовании. Она не знает ни бога, ни родины, ни одной из заслуг наших бедных сердец».

После гражданской войны 71 г. Парнас раскололся. Его последний выпуск в 1876 г., уже без П. Верлэна, был каким–то посмертным изданием. Когда в 1887 г. Александр Дюма приветствовал под холодным куполом французской академии нового академика Леконта де–Лилля, он говорил ему: «Вы принесли в жертву свои эмоции, свели к нулю ощущение, задушили чувство». Парнасцы, повернувшиеся спиной к современности, свое бесстрастие рисовали, как реакцию против раскрепощенного слезливого романтизма, как протест против утомившей личной темы, против небрежной, растрепанной поэтики. Муза романтиков, вырвавшаяся на свободу из–под присмотра строгой и четкой классической поэзии, стала заблудившейся странницей, парнасцы ее спасли и

ввели в свой мраморный дворец, вернули к правилам. Такое объяснение не научно, и ничего не объясняет, а только описывает.

Барбе Д'Оревильи был ближе к истине, когда связывал бесстрастие, формизм, безличие парнасцев с эпохой «Маленького Наполеона»: «не иметь идеи ни о чем — вот характер этой книги, которая не сумела даже найти подходящее заглавие; таков же характер эпохи, к которой принадлежит книга». Наполеон III, рядившийся в плащ президента, хранителя парламента, стал королем милостью буржуазии,

557

которая добровольно отказалась от части своих политических прав в интересах обогащения. Маленький Наполеон задушил парламентскую трибуну, создал наполеоновскую цензуру, наглую провокацию, усиленную охрану. Он, по выражению К. Маркса, «сорвал ореол с государственной машины, сделал ее одновременно отвратительной и смешной». Вот когда на развалинах социальной революции 1848 г. на фоне преступления этого жалкого имитатора, передразнивавшего Наполеона I, родилась бесстрастная и безличная поэзия, родилась единственная страсть к археологическим изысканиям, родилось желание не думать о бедствиях личных и общественных. В сдавленной поэзии поэты находили свое сдавленное наслаждение.

В Современном Парнасе было 37 масок, но не было лиц: маски индуса, грека, римлянина, варвара скрывали отчаяние разочаровавшихся в общественности людей. Отчаяние изгоняло поэтов из тюрьмы современной эпохи в просторы отдаленных эпох. «Счастливы мертвые» — восклицал Луи Менар в стихотворении **Resignation** (примирение) и полный этой «резиньяции» в «Письмах мертвого» он с великою скорбью признается: «Когда будущее не имеет больше обещаний, дух питается воспоминаниями, и для нас, утомленных, общество мертвых стоит больше, чем общество живых». Почти то же повторил и Леконт де–Лилль: «Счастлив тот, кто носит в себе, полный безразличия, бесстрастное сердце, глухое к человеческим тревогам, ни чем ненарушимую бездну молчания и забвения». Так писали прежние революционеры. Луи Менар, поэт мертвых эпох, был вынужден эмигрировать в Лондон, как революционер и социалист, и одно время этот парнасец самого Бланки считал недостаточно революционным. Леконт де–Лилль, «пламенный креол», был страстным революционером в 1848 г. и активнейшим членом «клуба клубов». Ксавье де–Рикар в 1863 г. сидел в тюрьме за революционную статью. По выходе из тюрьмы устроил салон парнасцев, а после разгрома 1870 года снова стал политическим борцом и принужден

558

был в 1873 году эмигрировать, а в 1885 году издавал «бесстрастный» социалистический журнал в Менпелье. Глава Парнаса печатает у парнасского издателя Лемерха популярный катехизис республиканца (**Cathechisme populaire republicain**) и говорит в этом катехизисе о долге личности перед обществом.

В 1846 г. Шарль Бодлэр приветствовал в буржуа короля эпохи, в 1848 г. стремился на баррикады, а в 50–ые г.г. уходил на Парнас вместе с бесстрастными.

С парнасцами 2–й империи произошло то же, что с буржуазной интеллигенцией всех стран. В моменты прилива поэты становились пророками на час и певцами алмазного гнева революционного класса и спешили перейти на его точку зрения, в моменты отлива они уходили в мир воспоминаний и писали о своем разочаровании в демократии.

Русская поэзия также пережила, эпоху своего парнаса. После разгрома Народной Воли в 1881 году, в эпоху безвременья и бездорожья, в эпоху Александра III, зародилась поэзия, порвавшая с общественностью, народом, человечностью. Мережковский, Бальмонт, В. Брюсов начинают строить «храмы изо льда», воспевать «белые холодные снежинки», «холодное сердце русалки» и «стремятся спокойно внимать неумолчному рокоту моря и стону страданий людских». О бесстрастии пишут они в своих первых сборниках. Но, по мере приближения к революции 1905 г., поэты покидают свой Парнас пред лицом революционной Голгофы.

«Холодный мрамор любит горячую руку ваятеля» — восклицает поэт К. Бальмонт и пишет свои книги «Песни мстителя», «Белые зарницы», «Побеги травы» (перевод Уитмэна).

В. Брюсов восклицает:

Пусть боги смотрят безучастно
На скорбь, на скорбь земли —
Их вечен век,
Но *только страстное прекрасно*
В тебе, мгновенный человек.

И бесстрастный В. Брюсов становится переводчиком мятежной и страстной поэзии Э. Верхарна, учившего «любить, чтоб мыслить вдохновенно».

559

Величайшие поэты мира отдали жизни свои страстные и истекавшие кровью сердца. «Для творчества страсть — колыбель» — говорил Э. По. Гейне преклонялся перед Шиллером, благородное пламя души которого горело самопожертвованием. Поэты революционных эпох и революционных классов несут в жизнь не бесстрастие, а энтузиазм и ведут не на Парнас, а на Голгофу.

В. Львов–Рогачевский.

ПАРОДИЯ — жанр (см. это слово), в котором известное произведение, взятое в качестве образца, служит объектом подражания в другом произведении, но таким образом, что подражание касается только внешней стороны «образца» — его ритмики, синтаксиса, сюжетных положений и т. п., — имея совершенно иную внутреннюю направленность. Такова, например, некрасовская пародия на «Казачью колыбельную песню» Лермонтова, принявшую у Некрасова совсем другой характер («Богатырь ты будешь с виду И казак душой. Провожать тебя я выйду — Ты махнешь рукой» Лермонтова. Ср. у Некрасова «Будешь ты чиновник с виду И подлец душой. Провожать тебя я выйду И махну рукой») или отмеченное Б. Эйхенбаумом в его статье о Некрасове («Начала», 2, Петербург, 1922) — среди ряда убедительных примеров, свидетельствующих вообще об использовании

Некрасовым пародии, как приема «снижения» стиля романтиков — «пародийное смещение знакомой по «Громобою» Жуковского формы»:

У хладных Невских берегов,
В туманном Петрограде,
Шел некто господин Долгов
С женой и дочкой Надей.

Ср.:

Над пенистым Днепром–рекой,
Над страшною стремниной.
В глухую полночь Громобой
Сидел один с кручиной.

Примером исключительно художественной пародии, а также доказательством потенциальной поэтической значимости пародии, как приема, который может быть углублен, является «Граф Нулин» Пушкина. В одной из своих заметок

560

Пушкин сам указывает на то, что замысл «Графа Нулина» зародился у него, когда он, перечитывая «довольно слабую поэму Шекспира «Лукреция», подумал: что если бы Лукреции пришла в голову мысль дать пощечину Тарквинию... Лукреция бы не зарезалась, Публикола не взбесился бы — и мир и история мира были бы не те». И в конце заметки Пушкин говорит, что «мысль пародировать историю и Шекспира ему представилась, он не мог противиться двойному искушению и в два утра написал эту повесть». Таким образом, и в «Графе Нулине» мы имеем характерную для пародии черту — направленность, совершенно противоположную направленности произведения, взятого в качестве «образца» для подражания, но пародия здесь углубленная, ибо в сущности «Граф Нулин» — раскрытие известной возможности того же явления, но раскрытие в обратную сторону, обнаружение в *значительном — незначительного,* в трагическом — комического (см. по поводу «Графа Нулина» статью М. О. Гершензона). Конечно, для такого осознания пародия особенно нуждается в фоне (вообще для ощущения пародийности мы должны знать «образец»), который в настоящем случае и дан самим Пушкиным и без которого «Граф Нулин» был бы воспринят весьма просто.

Я. Зунделович.

ПАСКВИЛЬ — письменное сочинение или изображение, содержащее в себе ложные и оскорбительные для кого–нибудь сведения. Название это происходит от Пасквино, народного прозвища одной из римских античных статуй, на которой появлялись различные надписи на злобу дня. Иногда понятие пасквиля сливается с понятием ложного доноса.

К.

ПАСТОРАЛЬ, или как прежде называли, буколики — собственно пастушеская поэзия, зародившаяся в Сицилии, а затем, особенно по словоупотреблению нового времени, вообще деревенская сельская поэзия, изображающая картины также из мирной жизни земледельцев, рыбаков и

проч. К П. относятся и деревенские идиллии (см. это слово).

561

Форма П. может быть как драматической, так и повествовательной, а также смешанной. Сюда входят и небольшие стихотворения (часто в диалогах) и поэмы, и сценические произведения, и романы. Древнейшие и лучшие образцы пасторальной поэзии дал греческий поэт Феокрит (Сиракузы, 3–й век до нашей эры). В его изображении простая жизнь дана без всяких прикрас, со всеми лишениями, как спутниками бедности и тяжелого труда. В том же роде писали греческие поэты II–го века до нашей эры Бион (которого переводили Батюшков и Фет) и Мосх (его стихотворение «Земля и море» переведено Пушкиным). У римлян славились «буколики» Виргилия (I–й век до нашей эры). Здесь уже проявляется стремление противопоставить городской жизни простую и близкую к природе жизнь. Кроме того, Виргилий ставил себе целью прославление Августа и потому поместил в своих «буколиках» много намеков на современную ему политическую жизнь. Поэтому при всей поэтической прелести у Виргилия нет той простоты и естественности, как у Феокрита.

Другое заглавие «буколик» у Виргилия — эклоги (как их и назвал Мерзляков в своем переводе «Эклоги Виргилия» 1807 г.). По буквальному значению слова, эклога — выбор, и первоначально у греков этим именем назывались изборники стихотворений. Попытки теоретиков литературы старого времени выделить признаки эклоги в отличие от других видов П. ни к чему не привели: эклоги и буколики, — термины устаревшие и неупотребительные в новой литературе.

В 1–м веке нашей эры софист и философ Дион Хризостом написал повесть из жизни охотников, в которой показывал, что деревенские бедняки лучше и счастливее богатых граждан. Под влиянием этой повести Лонг (в 4–м веке) написал знаменитый пастушеский роман «Дафнис и Хлоя», вызвавший многочисленные подражания; а имена его героев употреблялись в поэзии, как нарицательные, вплоть до новой литературы 19 века. Затем в эпоху раннего Возрождения появляется «Амето» Боккаччио (1340 г.) — полудрама,

562

полуроман, в которой выведены пастух, охотники, античные божества (нимфы, дриады) и вместе с тем сказывается влияние Данте в том аллегорически–христианском элементе, с каким изображена идеальная любовь Амето. Особенно же сильное влияние на пасторальную литературу оказал роман Саннацаро «Аркадия» (1541 г.). Автор повествует от своего имени. Именно, под влиянием несчастной любви, он удалился в Аркадию, где поселился в прекрасной долине. Сюда сходились окрестные пастухи для игр и празднеств, описание которых и составляет содержание романа. Все здесь искусственно и не является изображением действительной пастушеской жизни. Однако, успех «Аркадии» был огромный; о нем свидетельствуют и более полусотни изданий ее в Италии, и переводы ее на многие европейские языки. В Италии под влиянием «Аркадии» были написаны пасторали в драматической форме: «Аминта» Торквато Тассо (1583 г. Есть русский перевод М. Столярова и М. Эйхенгольца 1921) и **«Pastor Fido»** Гварини (1590). В Испании под

влиянии «Аркадии» написан знаменитый пастушеский роман «Влюбленная Диана» Монгемайора (следы этого романа находят в пьесах Шекспира «Два веронца» и «Сон в летнюю ночь»). Оба эти произведения оказали влияние на поэму Сиднея (англ.) «Аркадия» (1580 г.), ставшую любимейшей книгой того времени. Авторами английских пастушеских романов являются еще Грин и Лодж. Шекспир знал пастушеский роман и заимствовал оттуда эпизод Глостера и его сыновей в «Короле Лире». Судьбу Памелы, героини романа Сиднея, воспроизвел Ричардсон (18 век) в своем знаменитом романе «Памела». Наконец, в первой четверти 17 века появился лучший из пастушеских французских романов — «Астрея» Оноро д'Юрфе, написанный, главным образом, под влиянием испанского романа «Диана». Успех этого романа не имел себе подобного, а имя главного героя Селадона сделалось нарицательным. В 17 веке пастушеский роман во Франции уступает место героическому, а затем психологическому и бытовому, а пасторали пишутся более в форме сценических

представлений. В 18–м веке большой славой пользовались П. швейцарско–немецкого поэта Гесснера, а во Франции к П. принадлежат некоторые стихотворения Андре Шенье, сумевшего воссоздать дух древних П. У немцев наиболее замечательны пасторальные стихотворения Гебеля.

В русской литературе 18 века П. писали Костров, Богданович, Сумароков и другие, дававшие им название «эклоги». В 19 веке произведения этого рода давали Княжнин, а позднее Вл. Панаев (на которого Пушкин написал эпиграмму «Русскому Гесснеру»). Далее уже обладающая значительными художественными достоинствами П. «Рыбаки» Гнедича. К П. относятся превосходные и до нашего времени популярные переводы Жуковского из Гебеля: Овсяный кисель, Летний вечер, Утренняя звезда и др. П. еще у Дельвига, позднее у Майкова («Рыбная ловля», «Сенокос» и др.). У Кольцова элемент П. становится моментом народной песни.

Славились в свое время пасторальные сочинения французской писательницы Дезульер, переведенные Мерзляковым: «Эклоги г–жи Дезульер».

Особое место занимает поэзия земледельческого труда. Образец ее дал Виргилий в лучшем своем произведении «Георгики» (см.).

Иосиф Эйгес.

ПАУЗА в стихе представляет собою некоторое количество времени, не заполненное фонемами, и такую паузу мы называем паузой временной в отличие от паузы интонационной, имеющей специально–логический характер, и от паузы субъективной, которая всегда нам слышится за сильным ударением, хотя бы ее в действительности и не было. Всякий междусловесный перерыв (словораздел, слор) представляет собою паузу, по большей части чрезвычайно незначительную (исключая комплексы слов, произносимых, так сказать, одним духом, как «я–пошел», «на–небо» и пр., где имеют место энклитические явления). Роль таких пауз, сама по себе, очень незначительна, и выделяются эти паузы именно ударными явлениями. Ритмически активными в отдельном стихе

являются паузы конечная, за–рифменная, которая усиливает рифменное ударение, и так называемая главная цезура, которая является паузой после самого сильного ударения в строке (колонического ударения); в «пятистопном ямбе» цезура легко уследима именно в том случае, если перед ней стоит ударение; раз ударение это затемнено полуударением (ускорением, пиррихием), она почти исчезает, превращаясь в колоническую интонационную паузу за сильным ударением первого слова (слово таким образом разрывается паузой, которая обычно в чистом виде отсутствует и заменяется удлинением предыдущего слова). Специальным видом ритмической стиховой материи являются паузы на месте опущенных слогов, которые у нас чрезвычайно часты в трехдольниках. Паузы эти могут заменять — один неударный, два неударных, ударный (трибрахоидная пауза) и, наконец, целую стопу. Их роль сводится опять–таки к усилению предыдущих ударений с неизбежным ослаблением последующих и к выявлению диподического начала в трехдольном стихе. Диподия до того усиливается в таком случае, что ряд переводчиков (с сербского, где очень распространен такой стих), а также и некоторые исследователи Пушкинского паузного трехдольника приходили к заключению, что они имеют дело с двудольником (у Пушкина — «Сказка о рыбаке и рыбке», «Песни западных славян» и пр.).

Интонационно получаем:

И гол0...вушка————безталАн...ная,

где ряд тире обозначает паузу в две моры на месте ударного слова, многоточия: интонационные разрывы, заполненные протяжением ударного слова после ударений, которые, за исчезновением среднего ударения, становятся диподическими. С паузами тесно связаны накопления излишних слогов (триоли в двудольнике, квартоли и квинтоли в трехдольниках), которые можно рассматривать, как паузование лишней против метра стопы. Стяжение у греков соответствует нашему паузованию: замена в гексаметре дактиля хореем у нас читается, как пауза, тогда как греки различали паузование от

565

стяжения (надо иметь в виду разницу нашего хорея и греческого иррационального спондея при этом). Пауза находится еще у Ломоносова и Сумарокова, в специальных вещах они у Пушкина и Лермонтова, нередки у Фета, от которого перешли к символистам и стали обычным делом у новейших авторов. Народное стихосложение пользуется ими от века, и теперь в частушках они встречаются зачастую. Кантемировский силлабик представляет собою тоже род паузованного стиха.

С. П. Б.

ПАФОС. Буквальное значение слова (греч.) — страсть, страдание. Первоначально было введено в качестве специального термина в теорию красноречия. Из области ораторского искусства термин П. и производный от него — патетическое — перешли в теорию словесности или в поэтику. Приэтом основное заблуждение всех старых теорий литературы, за исключением новейших, состояло в том, что поэзия была недостаточно

отличена от ораторства, и понятия, характеризующие последнее, целиком переносились в область теории поэзии. Так, напр., «эпитет украшающий» есть принадлежность риторики, а не поэзии, так как в поэзии эпитет имеет существенное, а не просто украшающее значение. Пафос в риторике, т.–е. в теории красноречия, имеет отношение, главным образом, к заключительной части речи, которою хотят особенно воздействовать на слушателей, пользуясь рядом направленных в эту сторону приемов. Применительно же к художественной литературе под пафосом разумеется вообще страстное воодушевление, проникающее произведение или отдельные части его. Приэтом художественное воодушевление можно отличать от художественного настроения следующим образом: в первом мы отмечаем силу, напряженность, во втором — глубину, возвышенность, утонченность. Но, конечно, здесь не может быть вполне точного разграничения и слова: художественный пафос — нередко употребляют в смысле даже вообще художественного вдохновения (см. это слово) безразлично в отношении

566

к его оттенкам. Производное же от слова П. — патетическое — всегда сохраняет смысл страстного, кипучего волнения, обладающего приэтом известной силой и сосредоточенностью. Философы, писавшие по вопросам искусства, любили подробно исследовать признаки и свойства патетического, трогательного, возвышенного и других видов художественного переживания. Но вряд ли эта классификация имеет большое значение перед лицом основного и прямого вопроса философии искусства или эстетики о том, что такое есть художественность, — красота или прекрасное в искусстве, или — шире: художественное, — красота или прекрасное вообще (т.–е. и вне искусства).

Иосиф Эйгес.

ПЕНТАБРАХИЙ (pentabrachys. Orthonius) — пятисложная стопа, состоящая из пяти неударных слогов. Схема: ÛÛÛÛÛ. В русском стихосложении самостоятельно употребляться не может.

ПЕНТАМЕТР, pentameter — в точном значении есть стих, составленный из пяти стопических единиц вообще. Но с древности за Пентаметром закрепилось значение точно определенного стиха по схеме:

–ÛÛ|–ÛÛ|—ÛÛ–ÛÛ|–

Радостей в жизни едва ль много изведаешь ты.
(Архилох, пер. Вересаева).

Из схемы видим, что стопы 1–я, 2–ая, 4–ая и 5–ая — дактили; 3–я и 6–ая однодолготные стопы (–) мысленно соединяются в одну стопу спондея (—). Таким образом получаем 5 постоянных стоп, оправдывающих название Пентаметра, 4 диактиля и 1 спондей. Применительно к русскому стихосложению схема Пентаметра будет:

‘ÛÛ|‘ÛÛ|‘i|‘ÛÛ|‘ÛÛ|‘

Видим, что постоянной цезурой пентаметр делится на два равных отрезка (двухстопный гиперкаталектический дактиль или трехстопный каталектический на два). Самостоятельной роли Пентаметр в поэзии

греческой, римской и ни в какой другой не получил. Известен в соединении с гекзаметром попарно; 1–й стих Гекзаметр, 2–й Пентаметр. При завершении стихотворения

567

одной такою парой оно называется: Элегический дистих. Так, приведенный выше стих Архилоха стоит на втором месте дистиха (двустишия):

Если, мой друг Эсимид, названия труса бояться,
Радостей в жизни едва ль много изведаешь ты.

(см. Дистих).

Столь же употребительны в поэзии, как древней, так и новой, и более или менее большие произведения, составленные из названных пар (Пушкин. Труд, Подражание древним).

И. Р.

ПЕНТЕМИМЕР — в античном стихе цезура после пятой полустопы, в частности главная цезура в дактилическом гекзаметре.

ПЕРЕВОД — воссоздание подлинника средствами другого языка. Требование, прилагаемое к переводу нехудожественного произведения, если он является переводом, а не переделкой, — наиболее точная передача смысла подлинника. Это требование остается единственным и по отношению к переводу произведения художественного.

Смысл всякого художественного произведения зависит не только от прямого логического смысла слов, но и от характера словосочетания, от чисто звуковых особенностей речи, от художественных приемов поэтического языка — от синтаксиса, ритма, стиля. Поэтому перевод может передать точный смысл подлинника, лишь воспроизводя художественные его приемы. Отсюда следует, что: 1) дословный перевод художественного произведения не может почитаться переводом точным, 2) хороший перевод художественного произведения сам есть произведение художественное.

Так как ни одно слово одного языка не совпадает вполне в своем логическом смысле с соответствующим словом другого, — то даже со стороны лексической перевод никогда не может быть вполне адэкватен подлиннику. И здесь уже — выбор слов, в известных пределах, предоставляется инициативе переводчика.

568

Передача художественных особенностей подлинника обладает еще меньшею точностью. Некоторые из этих особенностей, — например, ритм, синтаксис, — не могут быть переданы до полного совпадения — по свойствам самих языков вообще, обладающих каждый своими ритмическими и синтаксическими особенностями. Задача переводчика здесь — или в имитации подлинника с этой его стороны, насколько это допускает язык перевода, или же достижение тех же эффектов иными, свойственными языку, средствами: так, французский силлабический стих можно на русском языке передать, создавая его подобие в русском силлабическом стихе, — можно же передать его одним из тонических ритмов. Это опять–таки предоставляется свободному выбору переводчика.

Но даже в пределах возможностей данного языка каждый отдельный художественный прием не всегда может быть передан с максимальной точностью без ущерба точности другого приема или точности текстуальной. В уменьи согласовать эти противоречивые стороны перевода, наиболее приближая его к подлиннику, — проявляется творческая работа переводчика. Если можно говорить о поэтической интуиции, проявляемой автором подлинника, то понятие это применимо и по отношению к работе переводчика.

Перевод, следовательно, должен быть признан художествеенным произведением не только в связи с осуществленными в нем поэтическими возможностями, но и в связи с самым процессом его создания.

Перевод обладает не только служебным значением (передача подлинника): он может представлять и самостоятельный интерес, независимо от интереса к подлиннику. Со стороны точного смысла подлинник всегда, конечно, предпочтителен переводу, — со стороны же самостоятельной художественной ценности, перевод может быть ниже подлинника, наравне с ним, выше его.

Не только служебная, но и художественная ценность перевода раскрывается окончательно только при сличении с подлинником, который в таком случае должен рассматриваться, как некое художественное

задание, разрешение которого — в создании перевода. В этом смысле можно сближать перевод с поэтическими «формами» и «темами» (см. эти слова), наряду с сонетом, газеллой, и пр.: в нем художнику задан ритмический строй — как в сонете, звуковой состав — как в акростихе, сюжет и образная основа. Отличие перевода от этих «форм» и «тем» в чрезвычайной сложности задания, а также в его индивидуализации, в зависимости от подлинника, каждый раз нового.

Теория перевода почти совершенно не разработана. На русском языке, кроме отдельных замечаний в критических статьях по поводу перевода того или иного произведения, кроме предисловий самих переводчиков, — имеется сборник статей Ф. Д. Батюшкова, Н. Гумилева и К. Чуковского — «Принципы художественного перевода» (Гос. Изд., Петроград, 1920). Сборник этот имеет, главным образом, назначение практическое — служить руководством для переводчиков. Здесь даются указания на те художественные особенности, которые следует передавать в переводе, на погрешности, проистекающие из незнания языка подлинника или языка перевода.

В идее, теория художественного перевода должна включать в себя лишь те вопросы, которые не теряют своего значения даже при самом совершенном знании переводчиком обоих языков и при самом углубленном проникновении его в особенности художественной речи подлинника: это вопрос о подыскании адэкватных художественных средств при переходе от одного языка к другому и вопрос о согласовании этих средств между собою.

Валентина Дынник.

ПЕРЕХОДНЫЕ ГЛАГОЛЫ. 1. В широком смысле — такие глаголы, которые обозначают действие субъекта, переходящее или распространяющееся на другой предмет, являющийся объектом (см.) действия и выраженный

косвенным падежом существительного, без предлога или с предлогом: читать книгу, бояться собак, заниматься делом, играть в карты, смотреть на сцену, думать о родных и пр. 2. В тесном

570

смысле или собственно П. Г. — глаголы, вступающие в сочетание с винительным падежом существительного без предлога: строить избу, рассказывать сказку и пр. В статьях: Возвратный Залог, Возвратная форма, Действительный залог, Дополнение, Объект, Падеж, Средний залог, Страдательный залог, — термин П. Г. употреблен во 2–м значении.

ПЕРЕХОДНЫЕ ГОВОРЫ. Говоры, принадлежащие по происхождению к одному наречию или языку, у которых на основе этого наречия или языка произошли известные изменения фонетического (звукового) строя под влиянием говоров другого наречия того же языка или близко родственного языка, приближающие их к этим последним, но в то же время отличающие их как от тех говоров, которые лежат в их основе, так и от тех, влиянием которых вызваны эти изменения. П. Г. остаются такими, пока они сохраняют связь с тем наречием или языком, который лежит в их основе, и продолжают подвергаться влиянию того же другого наречия или языка. Примером П. Г. могут служить акающие средне–великорусские говоры, принадлежащие по происхождению к северно–великорусскому наречию (окающему), но усвоившие аканье (см.) под влиянием акающих южно–великорусских говоров. Однако аканье средне–великорусских, т.–е. П. Г. не совпадает с южно–великорусским, и т. о. по этой черте они отличаются от говоров как северно–великорусского, так и южно–великорусского наречия; по другим чертам они частью совпадают с другими северно–великорусскими говорами, частью представляют некоторые отличия, явившиеся, как и аканье, под влиянием южно–великорусских говоров. П. Г. следует отличать от смешанных, т.–е. таких, в которых на основе одного наречия или языка многочисленные слова, формы, обороты, заимствованные из другого наречия или языка, не повлекли за собой изменений в незаимствованных словах, формах и оборотах и, следовательно, в звуковом строе этих говоров.

Н. Д.

ПЕРИОД (Περιοδος — обход, окружность). Этим словом в древней

571

Греции называлась та замкнутая, кольцевая дорога, на которой происходили игры и состязания во время олимпийских празднеств. Этим термином Аристотель стал обозначать особый вид законченной речи. Он дал этой законченной речи такое определение: «Период есть речь, имеющая в себе самой начало и конец и легко обнимаемая умом». Это свое определение он подтвердил следующим примером: 1) «Случается, что и умные люди наследуют худую участь, а малоумные живут счатсливо». Но это определение Аристотеля нуждается в поправке, потому что всякое простое предложение типа «звучал булат» является законченным. Более того, таким законченным предложением будет и предложение из одного безличного сказуемого типа «светает». Но, без сомнения, законченность является существенным свойством периода. Для того,

чтобы понять эту особую законченность, приведем примеры дополнительные к аристотелевскому: 2) «Как плавающий в небе ястреб давши много кругов, вдруг останавливается распластанный среди воздуха на одном месте и бьет оттуда стрелой на раскричавшегося у самой дороги самца перепела: так Тарасов сын, Остап, налетел вдруг на хорунжего и сразу накинул ему на шею веревку» (Гоголь).

3) Пускай страдальческую грудь
Волнуют страсти роковые:
Душа готова, как Мария,
К ногам Христа на век прильнуть.
(Тютчев).

Из этих примеров легко понять, что существенною особенностью периода является особый вид интонации. Сравним эти два периода со сложным предложением: «На коленях у нее лежала развернутая книга, но она не читала ее» (Гаршин). Отличительными свойствами интонации служат: повышение и понижение голоса, скорость или медлительность темпа и характер паузы. Обратим внимание прежде всего на паузу. В периоде она более продолжительна, чем в сложном предложении. Другая особенность паузы состоит в том, что она следует за теми словами, которые лишены логического, т.–е. наиболее сильного ударения, тогда

572

как в сложных предложениях пауза обычна после логического ударения. В приведенном примере голос прерывается после слова «книга». Для того, чтобы наше утверждение не показалось голословным, возьмем другой пример синтаксического целого, состоящего из отрывочных предложений, на которых легче понять эти особенности интонации: 4) «День стоял серый и сырой, дождя не было, но туман еще держался, и низкие облака золотили небо». Здесь 4 паузы и все, кроме последней, следуют за логическими ударениями. Темп периода в отличие от темпа какого угодно предложения — сложный. Сложность его состоит в том, что период делится на две части: одна часть произносится с медлительным темпом, так называемое подлежащее периода, а другая часть, сказуемое, произносится с ускорением голоса. В этих обеих половинах периода характер ускорения и замедления неодинаков. В одной половине периода, в его подлежащем, после сильного (логического) ударения темп замедляется, а в другой половине тоже после такого же ударения темп возрастает. От характера темпа зависит также и сила голоса или ударения. В отличие от простого и сложного синтаксического целого психологическое сказуемое в периоде носит разные виды ударения: в пониженной части ударение слабее сравнительно с повышенной. 5) «Как хлебный колос, подрезанный серпом, как молодой барашек, почуявший под сердцем железо, повис Андрей головой и повалился на траву, не сказавши ни одного слова» (Гоголь). В повышении ударение падает на слово барашек, а в понижении на слово головой. Из этого примера видно также и то, что голос постепенно подготовляется, постепенно повышаясь на предшествующих словах и ослабляясь на последующих. Отсюда мы заключаем, что периодическая речь имеет волнообразное, музыкальное течение.

Теперь обратим внимание на синтаксическую природу периода. Из рассмотрения тонической стороны уже легко заметить, что по своему строению период является всегда двучленным. Двучленность периода нельзя смешивать с многосоставностью

573

предложений, часто входящих в состав периода. Для того, чтобы выяснить эту двучленность, приведем пример сложного периода, состоящего из многих предложений. 6) «Крылов имеет гибкий слог, который всегда применяет к своему предмету: то он возвышается в описании величественном, то трогает нас простым изображением нежного чувства, то забавляет смешным выражением или оборотом» (Жуковский). Из этого примера мы видим, что первое предложение связано со вторым по способу подчинения и, следовательно, относится к главному первой части; следующий ряд предложений однороден по своему синтаксическому строению (каждое начинается одним и тем же союзом «то») и вследствие этой однородности составляет вторую часть периода. Отсюда мы в праве сделать тот вывод, что все предложения, входящие в состав той или другой части, связываются так, что каждая часть представляет некоторое синтаксическое единство, обусловливаемое или характером подчинения, или характером сочинения. Теперь относительно связи этих двух единств. Связь может выражаться грамматически, но она может и отсутствовать. В примерах 1, 2, 5 грамматическая связь выражена союзами а, как, так; в примере 6–м эта связь отсутствует. Приведем еще примеры, в которых нет этой грамматической связи:

7) Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв:
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.
(Пушкин).

8) «Одаренный от природы крепким здоровьем, богатыми физическими силами, с детства знакомый с рассказами о промыслах на море и океане, Ломоносов не мог не привязаться со страстью своей пылкой души к трудам отца, который рано стал брать его с собою на промыслы» (Ламанский). 8–й пример составлен по способу подчинения предложений. 6–й по способу сочинения и 7–й по способу слияния, и все эти периоды бессоюзны. В 8–м примере нет союзных речений, потому что первая половина периода состоит из замен придаточного

574

предложения или, по терминологии Пешковского, из обособленных определений, согласованных с подлежащим второй половины — Ломоносов. В 6 и 8 примерах связь может быть восстановлена; в одном может быть вставлен союз «поэтому», а во втором «но»; наконец, замены 8 примера можно обратить в придаточное определительное, перенеся подлежащее в первую половину и связав его союзным словом «который» с придаточными предложениями. Периоды, лишенные грамматической связи, таким образом связываются контекстом речи, при сочинении и слиянии половин, а при подчинении связь

выражается синтаксическими способами сочетания отдельных половин.

По своему составу периоды делятся на простые и сложные. 7–й пример может быть признан примером простого периода: в нем одно подлежащее и одно сказуемое. Таких периодов очень много в карамзинской речи. Сложным периодом называется такой, в котором или обе части состоят из сочиненных предложений, или в котором члены повышения (понижения) синтаксически равносильны.

Теперь относительно интонации сложного периода. Здесь различаются два случая: 1) период состоит из двух равносильных половин (1–й, 3–й пр. и др.), не имеющих равносильных членов в своем составе; 2) какая–либо часть периода состоит из равносильных членов. Об интонации периодов первой формы нами уже сказано. Периоды второй формы отличаются повторяемостью одной и той же интонации, о которой у нас была речь, для каждого отдельного члена периода.

Третья сторона, на которую надо обратить внимание при изучении природы периода, — это логическая. Период с этой стороны отличается от простого предложения тем, что он является всегда раскрытием основной идеи. Это означает то, что в простом предложении идея его и содержание совпадают, а в сложном идея не развертывается с такою отчетливостью и яркостью, как в периоде. Недаром, поэтому, период сам по себе является отдельным сочинением. Таковы периоды

575

Лермонтова: «Когда волнуется желтеющая нива», и Пушкина «Поэту» — «Пока не требует поэта к священной жертве Аполлон» и мн. другие. Ярко и ясно раскрывается идея в периоде потому, что одна часть его является основанием, а другая следствием. Основание это есть подлежащее, а следствие его сказуемое. Так как понятие, заключающееся в подлежащем периода, может связываться со сказуемым периода при помощи разнообразных связей, то и самое деление периодов на соединительные, противительные, винословные и т. д. зависит от логической связи и опирается только на нее.

Синтаксические формы имеют свою историю, а потому и период в разные эпохи языковой жизни неодинаков по своему грамматическому строению. От паратаксиса, свойственного начальным стадиям развития языка, мы не найдем образцов периода в письменной словесности. Но так как этот строй речи характерен для устной народной речи, то мы и приведем оттуда образец, на основании которого можно судить о первичной форме периода,

9)

Наливал чару зеленого вина в полтора ведра,
И турий рог меду сладкого в полтретья ведра,
Подносил Михайле, князю Казарину:
Принимает он, Михайло, единой рукой
И выпил единым духом.

Этот пример, разумеется, нельзя считать чистым примером паратактической речи, свойственной начальной стадии языка, потому что если в этом примере нет придаточных предложений и их замен, то в нем уже проявляется управление с дополнениями второй и третьей степени — чашу

зелена вина в полтора ведра, чего в чистом паратаксисе не могло быть. На грани между периодом устного и книжного творчества можно поставить нечто похожее на период из «Моления» Даниила Заточника: 10) «Богатъ муж вездѣ знаемъ есть и въ чужой землѣ друзи имѣетъ, а убогъ въ своихъ невидимо ходитъ; богатъ возглаголетъ, вси возмолчатъ, и слово его вознесутъ до облакъ, а убогъ возглаголетъ, вси нань кликнутъ и уста, ему заградятъ; ихъ же ризы чисты, тѣхъ и рѣчь чиста». По своему логическому строю это период противительный с законченной мыслью о социальном положении богача и бедняка. Грамматически это есть сложно–сочиненное, паратаксически построенное предложение, в котором повышение и понижение рассыпаны по всем трем членам этого синтаксического целого. Так как наша письменность очень долгое время находилась под влиянием византийской, и так как в этой письменности периодическая речь имела выработанный строй, то и периоды нашей древней письменности стремятся приблизиться к византийскому строю. Приведем пример из летописи: 11) «Яко же бо се нѣкто землю разоретъ, другыи же посѣетъ; они же пожинаютъ и ядятъ пищу безкудьну: тако и сь (Ярославъ): отецъ бо его Володимеръ взора и умягчи, рекше крещенiемъ просвѣтив: сь же насѣя книжными словесы сердца вѣрныхъ людии, а мы пожинаемъ ученье прiемлюще книжное». Особенность этого периода состоит в неравномерности между повышением и понижением. К понижению относятся два последних предложения: а мы пожинаемъ ученье прiемлюще книжное. В сравнении с периодом из Даниила Заточника в этом периоде понижение уже выделено; но первая половина так же, как и у Даниила Заточника, представляет смесь повышений и понижений. В XVI веке в западно–русской литературе начинает сказываться латино–польское влияние. Это влияние проявляется прежде всего в произведениях кн. Курбского. Приведем пример периода из его истории: 12) «Егда же привезенъ честный крестъ, въ немъ же частка вдѣлана спасеннаго древа, на немъ же Господь нашъ Iисусъ Христосъ плотiю страдалъ за человѣки; тогда презвитеры соборнѣ со церемонiями христiанскими обхожденiя творяху, и по обычаю церковному освятиша имъ воды, и силою животворящаго креста абiе от того часа изчезоша и безъ вѣсти быша чары оные поганскiе». В этом периоде старорусской письменности имеются уже две части, разграниченные

между собою, но здесь нет пропорциональности между первой и второй частью: вторая половина понижения логически является особым видом предложения. Приведенные нами примеры из древней письменности отличаются ограниченным употреблением союзов. В них не встречаются те союзы, которые характерны для подчиненных предложений. В московских приказах стал вырабатываться особый строй речи из смещения старорусского книжного с разговорной речью. А так как этот приказный строй имел влияние на дальнейшую выработку письменной речи, то мы приведем пример из Котошихина: 13) «И въ обѣдъ же какъ приносятъ на столъ ѣствы, круглые пироги, и передъ тѣми пирогами выходятъ того господина сыновiи жены, или дочери замужнiе, или кого сродственныхъ людей жены, и тѣ гости, встав и вышедъ из–за стола к дверямъ, темъ женамъ кланяются, и мужья тѣхъ женъ

потому жъ кланяются и бьютъ челомъ, чтобъ гости женъ ихъ ц¬ловали и вино у нихъ пили: и гости, цѣловавъ тѣхъ женъ и пивъ вино, садятся за столъ, а тѣ жены пойдутъ попрежнему, гдѣ сперва были». Этот период в сравнении с предыдущими отличается тем, что деепричастие изменилось из предикативной формы в деепричастие–наречие и через это оно примкнуло к сказуемому, как обстоятельственное слово, и тем способствовало развитию гипотаксиса, или подчинения. Другая особенность состоит в наличности союзных речений, связывающих придаточное предложение с главным. Таковы союзы: как, где, чтоб и т. д. Но у Котошихина эти союзы не успели оформиться в том значении, которое свойственно для нашего языка: союз «как» у него употреблен в значении когда. И эта особенность характерна не только для этого союза и для этого отрывка, но и для многих других произведений того времени. Более тесную спайку частей периода и потому более совершенный гипотактический строй мы находим у Ломоносова: 14) «Ободрить начинающиеся науки, утвердить их благосостояние, предков полезные законы; оградить своею милостию, приняв в собственное покровительство;

578

отворить им к себе свободный доступ, поручив их доброхотному представителю их своих ближних — есть столь великое благодеяние, которое в мыслях и сердцах наших во век неизгладимо пребудет, и за которое мы по всей возможности и силе нашей, стараясь о приращении наук и превознося великую благодетельницу похвалами, делом и словом благодарение приносить должны». Этот период в сравнении с котошихинским отличается большей грамматической перспективностью. Тогда как у Котошихина предложения нанизаны так, что трудно разобраться в их связи и зависимости, у Ломоносова равносильные члены периода легко различаются и связь между главными и придаточными также легко проявляется. Из этого примера Ломоносова усматривается еще и та особенность, что все члены предложения у него стоят на определенных местах: сказуемое по образцу латинского языка на последнем месте, дополнение ему предшествует, определение перед определяемым словом. Карамзин стоит на грани между современным литературным языком и ломоносовским. Достоинство периода заключается в том, чтобы он, согласно определению Аристотеля, был речью, легко обнимаемою умом. Это с одной стороны. С другой — период как синтаксическое целое, предназначаемое не только для восприятия зрением, но и произносимое устно, должен удовлетворять и физиологическим условиям устной речи. Поэтому время для его произношения должно соразмеряться с тем временем, которое расходуется при выдыхании без нового запаса воздуха, так как новый запас воздуха набирается только по окончании цельной речи. Имея в виду эти особенности периода, следующий период из Карамзина нельзя считать удовлетворяющим указанным нами особенностям: 15) «Стоя на высоком холме и видя стройные, необозримые ряды войска, бесчисленные знамена, развеваемые легким ветром, блеск оружия и доспехов, озаряемых ярким осенним солнцем, слыша всеобщие громогласные восклицания: «Боже, даруй победу государю нашему», и вообразив, что многие тысячи

сих добрых витязей падут через несколько часов, как усердные жертвы любви к отечеству, Димитрий в умилении преклонил колена, и, простирая руки к златому образу Спасителя, сиявшему вдали, на черном знамени великокняжеском, молился в последний раз за христиан и Россию, сел на коня, объехал все полки и говорил речь к каждому, называя своими верными товарищами, милыми братьями, утверждая их в мужестве и каждому из них обещая славную память в мире, с венцом мученическим за гробом». Но у того же Карамзина имеются образцы периодов, удовлетворяющие требованиям современного языка: 16) «Родина мила сердцу не местными красотами, не приятным климатом, а пленительными воспоминаниями, окружающими, так сказать, утро и колыбель человечества».

В заключение скажем о том, что схоластиками был выработан общий план периода, состоящий из отдельных вопросов: **quis** (кто), **quid** (что сделал), **ubi** (где), **quibus auxiliis** (какими средствами), **cur** (для чего), **quomodo** (каким образом) и **quando** (когда).