ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ

РУССКОГО БИБЛИОГРАФИЧЕСКОГО ИНСТИТУТА ГРАНАТ.

СЕДЬМОЕ ИЗДАНИЕ

до 33-го тома под редакцией

проф. Ю. С. Гамбарова, проф. В. Я. Железнова, проф. М. М. Ковалевского, проф. С. А. Муромцева и проф. К. А. Тимирязева.

Том сорок первый—часть IV.

Союз Союзов—Стрелковский.

Lexicographis secundus post Herculem labor.
(Скалигер).

XXVII 6554

Редакция и экспедиция „Русского Библиографического Института Гранат“:
Москва, Тверской бульвар, 25.

суетствуют данные, которые свидетельствовали бы об обратном. Сассанидский орнамент по диапазону эффектов, по насыщенности колорита, по богатству и причудливости мотивов не имеет себе равных ни в одном искусстве; вместе с тем он в значительной степени построен на геометрической схеме, то совершенно явственной, то искусно замаскированной фантастическим сплетением листьев и цветов, обычно приведенных к характерной форме „рыбьего пузыря". Замечательно то, что еще задолго до распространения магометанства, в IV веке н. эры сассанидский орнамент начинает изгонять изображения живых существ. Пристрастие к геометрическим сочетаниям и ленточным переплетениям, столь свойственным мусульманскому орнаменту, обнаруживается в орнаменте Сассанидов также очень рано. Мусульманский орнамент представляет дальнейшее развитие мотивов чеканки и ковров с примесью куфийских письмен и по мере распространения на Зап. утрачивает мотив „рыбьего пузыря"; кроме области влияния искусства Сассанидов, он захватывает весь север Африки, Марокко, Испанию (табл V, 1), Сицилию, Византию и Мал. Азию, повсюду оставляя прекрасные образцы. Наиболее долговечным он оказался в сев. Индостане.

Русский орнамент сложился уже в XII веке под непосредственным влиянием Византии (зодчество и миниатюра), имея на севере родственные черты со скандинавским орнаментом. Орнамент этой эпохи целиком содержит основные геометрические мотивы византийского орнамента, с входящими в последний видоизмененными античными мотивами, меандрами, пальметтами, стеблями аканфа и т. п. В то же время начинает вторгаться своеобразная фантастика, из которой вырабатывается вполне самобытный, лишенный заимствования русский орнамент XIV и XV в. в. Любимым приемом русского орнамента является переплетение, „вязь", которая ни в какой другой стране не была использована в равной степени: Любимым мотивом фантастики являются птицы, которые входят в общую линию и участвуют в переплетении (табл. V, 3 и 4) Русская вязь отличается замысловатостью и вместе с тем совершенной равномерностью в густоте сети; она рассчитана на пристальное разглядывание и неторопливое распутывание, что составляет ее очарование и освобождает от подчинения условиям тектоники. В XVII веке в русский орнамент вторгаются иноземные элементы, развитие которых приводит к орнаменту петровского барокко, наиболее оригинальной переработки западных мотивов. Начиная с Елизаветы, русский орнамент делит судьбу западного, проходит аналогичные стадии, находясь все время на большой художественной высоте, в особенности в эпоху классицизма и империи. Китайский орнамент — см. *китайское искусство*. Японский орнамент — см. *японское искусство*.

Литература: Owen Jones, „The grammair of ornament" (1856); G. Semper, „Der Stil in den technischen u. tectonischen Künsten" (1879); Racinet, „L'ornement polychrome" (1881 — 1887); Ch. Blanc, „Grammaire des arts décoratifs" (1882); Havard, „La philosophie du style"; Riegel, „Stilfragen" (1893); H. Mayrux, „La composition décorative" (1884); Bagard, „L'art de reconnaître les styles" (1910); Salvadori, „Natura ed arte nello stile italiano" (1909); В. Стасов, „Славянский и восточный орнамент".

М. Хуссид.

Стилистика, учение о приемах художественной речи. Следует различать понятия *С.* и *стиль*. Под стилем понимается система художественных приемов, характерных для определенного произведения, автора, литературной школы или эпохи; напр., стиль „Евгения Онегина", стиль Пушкина, стиль русских символистов, романтический стиль. Этот термин происходит от греч.-лат. *stylos* (палочка, употреблявшаяся для писания на навощенных дощечках) и означал первоначально почерк, затем — характерную манеру писателя. В изобразительных искусствах также говорится о стиле, как о системе художественных приемов; ср. стиль романский, готический, рококо и т. п. В этом смысле в литературе понятие стиля шире, чем понятие С.: кроме приемов языковых (рассматриваемых С.), сюда входят также приемы сюжетные (напр., различие в сюжетной конструкции романа авантюрного и психологического может быть различием стиля). Смешению терминов С. и стиль способствует прилагательное *стилистический* (ср. стилистический прием, стилистический анализ), которое одинаково производится от обоих слов.

С. возникла в древности, как техническая дисциплина, устанавливающая нормы хорошего стиля, подобно тому как старинная грамматика устанавливала нормы правильного языка. Такие практические руководства по С., или рассуждения о нормах хорошего стиля встречаются до самого последнего времени (особенно у французов) и могут заключать много полезных эмпирических наблюдений, однако обычно—в односторонней оценке, с точки зрения художественных вкусов самого автора или его эпохи (ср. Antoine Albalat, „L'Art d'écrire"; его же, „De la formation du style par l'assimilation des auteurs"; его же, „Comment il ne faut pas écrire"; Rémy de Gourmont, „Le Problème du style", 1902; Walter Pater, „An Essay on Style", L., 1889; Walt. Raleigh, „Style", 1897; O. Weise, „Stilistische Musterbeispiele", Lpz., 1902). Большой интерес с этой точки зрения представляют также наблюдения, критические замечания и технические советы самих писателей.

Научная С., отказываясь от технических задач, стремится к описанию и классификации стилистических приемов. В этом смысле, однако, она до сих пор опирается на богатые эмпирические наблюдения античных теоретиков, собранные в различных трактатах по вопросам поэтики и риторики (ораторской речи). Современная научная С. все еще широко пользуется античной терминологией, хотя издавна делались попытки истолковать эти терми-

ны по-новому и приспособить их к теоретическим положениям общего языкознания.

С., как учение о приемах художественной речи, есть часть науки о языке, лингвистики, и в качестве таковой соотносительна с грамматикой. Грамматика изучает явления языка, как факты, в их причинной обусловленности; С. рассматривает особый отбор этих фактов („приемы" писателя) с точки зрения художественного задания (телеологически). Поэтому стилистические приемы удобнее всего могут быть сгруппированы по категориям грамматики. Существенное затруднение для такой группировки представляет отсутствие общепризнанной классификации лингвистических явлений. Различаем условно три основных группы: 1) звуки языка (фонетика); 2) значение (семантика); 3) построение языковых элементов (синтаксис).

1. Вопросы *фонетики* художественной речи приобретают особое значение в стихотворном языке, где выделяются поэтому в особую дисциплину, метрику (см. *стихосложение*). В прозе также могут иметь стилистическое значение явления ритма („ритм прозы", в античной терминологии—„numerus") и „эвфонии" (т.-е. „благозвучия": повторения согласных—„аллитерация", повторения гласных—„ассонанс", или „гармония"; см. *стихосложение*).

2. К области поэтической *семантики* относятся вопросы, связанные с выбором слов по значению и особым употреблением с этой точки зрения в художественной речи. *а*) Рассмотрение *словесных тем* (или „символов"). Каждое значущее слово в поэзии может рассматриваться, как тема. Выбор словесных тем может быть характерен для С. данного писателя или произведения: напр., зрительные, слуховые образы, слова эмоциональные, оценочные, отвлеченные и т. п. Приемы сочетания словесных тем по смысловым признакам—повторение, параллелизм, контраст, сравнение—частично захватывают и другие области С.: так, повторение связано с звуковым повтором, может иметь ритмическое значение или определять собою синтаксическое построение (напр., при „ритмико-синтаксическом параллелизме", см. *стихосложение*); сравнение осуществляется в особых синтаксических формах. *b*) *Изменение значения* слов в художественной речи (учение о *тропах* (см.) античной риторики). *Метафора* (*ср.* XXVIII, 543) есть изменение значения по сходству, напр., „жемчужные звезды", „бархатные звуки" и т. п. Частные случаи метафоры: сходство внешнего вида — „великолепными *коврами*, блестя на солнце, снег лежит"; сближение между различными ощущениями („синкретическая метафора")—„*блистательные* песни соловья"; перенесение признаков одушевленного существа на неодушевленное („одушевляющая метафора")—„*печальная* береза", „камыши *дремлют*"; обозначение явления душевного мира признаками мира физического — „*огонь* любви", „*кубок* страсти" (частным случаем этого последнего типа метафоры является *символ* — предмет или действие внешнего мира, по сходству знаменующее явление мира духовного; напр., „белая лилия", как символ невинности). *Метонимией* (*ср.* XXVIII, 563) называется изменение значения, основанное на отношениях; частным случаем метонимии является *синекдоха*. Примеры *синекдохи*: часть вместо целого—„Туда по новым им *волнам* все *флаги* в гости будут к нам..." (*волны* вм. *моря*, *флаги* вм. *кораблей*); вид или разновидность вм. рода (а также обратное отношение) — „... может собственных *Платонов* и быстрых разумом *Невтонов* российская земля рождать" (*Платон* вм. *философа*, *Ньютон* вм. *ученого*). Во всех прочих случаях метонимии, которых античная риторика насчитывала великое множество, мы имеем, в сущности, как и в синекдохе, или замену целого комплекса одним из его элементов, признаваемых особенно существенным (часть вм. целого), или замену некоторой группы его типичным представителем (вид вм. рода) и соответствующее обратное отношение (род вм. вида). Ср. как специальные случаи метонимии: содержащее вм. содержимого—„Он *кубок* пьет..."; орудие вм. действующего лица: — „О чем твоя вздыхает *лира*...", „Мои хладеющие *руки* тебя старались удержать..."; материал вм. изделия:—„В *парчу* и *жемчуг* убрана...", и мн. др. К т. н. „субъективным тропам" иногда относят

гиперболу (преувеличение), *иронию* и т. п.: здесь изменение значения слова зависит от изменения субъективного отношения говорящего к предмету. Существенное значение для С. имеют различные приемы композиционного развертывания поэтических тропов. В соответствии с основными синтаксическими категориями мы имеем: „страсть—это *пламя*“ (отождествление, стоящее на границе сравнения), „*пламенная* страсть“ (метафорическое качество), „страсть *пламенеет*“ (метафорическое действие), „*пламя* страсти“ (метафорическая субстанция). *Перифразой* называется замена названия предмета описательным выражением, метафорическим („жемчужины неба“ — звезды) или метонимическим („китайские глины“ — фарфор). Олицетворение метафорическое основано на более или менее последовательном развитии одушевляющей метафоры („Что ты клонишь над водами, ива, макушку свою?“); олицетворение метонимическое приписывает свойства лица понятиям отвлеченным („Воспоминание безмолвно предо мной свой длинный развивает свиток...“). Метафора или метонимия в своем более или менее последовательном развитии может захватить значительный отрывок поэтического произведения; иногда весь сюжет стихотворения в целом носит метафорический характер (ср. „Телега жизни“ Пушкина, „Кинжал“ Лермонтова, счастье, уносящееся на тройке, в стих. А. Блока „Я пригвожден к трактирной стойке...“). С другой стороны, возможно нагромождение вокруг одной темы различных метафорических рядов, не связанных между собой и даже противоречащих друг другу (противоречие в развитии метафоры называется *катахрезой*, напр., в „Гамлете“ Шекспира: „*вооружиться* против *моря* забот“). Вообще тропы являются теми категориями, по которым в языке происходит изменение значения слова (ср. ручка стула, горлышко бутылки, тяжелое чувство и т. п.); поэтому следует различать тропы *языка* (общепринятые, узуальные) и тропы *стиля* (индивидуальные отклонения от языкового узуса, специфические для художественной речи). В языке изменение значения слова и развитие новых значений ведет нормальным образом к обособлению новых значений в самостоятельные слова, т.-е. к забвению первоначального значения. В художественной речи, напротив, нередко встречается оживление основного (первоначального) значения поблекшей языковой метафоры каким-нибудь новым приемом ее развертывания, отклоняющимся от языкового узуса (напр., вм. *бархатные* звуки—„эти в *бархат ушедшие* звуки“). *c*) Вопросы словаря (*лексикологии*) заключаются в возможности художественного использования слов и выражений в зависимости от их принадлежности к определенной лексической среде. Давно уже выделялись в особые категории слова устаревшие (*архаизмы*), новообразования (*неологизмы*), диалектические (*провинциализмы*), заимствованные из иностранных языков (*варваризмы*). В определенные литературные эпохи может устанавливаться резкое различие между нормой литературного языка (высокого поэтического стиля) и разговорной речью на основании особых принципов лексического отбора (напр., в эпоху французского классицизма); в другие эпохи, напротив, выдвигается натуралистический принцип приближения поэтической речи к разговорной или даже простонародной. Для русского литературного языка особенно важным является вопрос о церковно-славянизмах, рассматриваемых, как признак высокого стиля (фонетические и лексические дублеты типа: злато—золото, град—город, младой—молодой, или лобзанье вм. поцелуй, ланиты вм. щеки, перси вм. грудь). Ломоносов выставил учение о трех штилях—высоком, посредственном (т.-е. среднем) и низком,—обосновав это старинное деление на лексическом признаке присутствия церковно-славянизмов и распределив разные формы штилей по литературным жанрам („О пользе книг церковных“). С этой точки зрения развитие русского поэтического языка во второй половине XVIII и в начале XIX в. сводится к постепенному распространению элементов среднего и низкого штиля за первоначальные пределы их употребления и к смешению штилей.

3. *Поэтический синтаксис* — художественные приемы, связанные с употреблением синтаксических форм. Суще-

ственное значение имеет вопрос об употреблении частей речи (преобладание существительных, прилагательных или глаголов, роль связок), а также—грамматических форм (напр., формы времени глагола в повествовании или в лирическом стихотворении, ср. вопрос об употреблении настоящего времени—praesens historicum—в оживленном рассказе). Порядок слов в художественной речи может отличаться от обычного (т. н. „инверсия“ — перестановка). Различную стилистическую роль могут исполнять предложения различной синтаксической формы. Ср. употребление безглагольных предложений в импрессионистической лирике (Фет: „Шопот. Робкое дыханье. Трели соловья...“); или—предложений вопросительных и восклицательных в лирически окрашенном повествовании романтической поэмы (Байрон, Пушкин, Лермонтов), в лирической прозе (описания и отступления у Марлинского, Гоголя, Тургенева), в эмоциональной лирике (Жуковский, Фет), в риторически-декламационном стиле торжественной оды (Ломоносов, Державин). Рассмотрение синтаксических форм сочетания предложений (сопоставления, сочинения, подчинения) служит непосредственным переходом к более общим вопросам тематической композиции, особенно — в лирике (о роли синтаксического параллелизма в построении лирического стихотворения см. *стихосложение*).

В новейшее время было предпринято несколько попыток построения С., как системы, на основе современных лингвистических теорий. Особенно богата работами по вопросам С. немецкая наука: здесь имеется ряд специальных исследований по С. отдельных писателей и литературных школ (напр., о Клопштоке, Гете, Клейсте — об анакреонтиках, немецком романтизме и т. д.); систематическое построение на основе наблюдений античных трактатов по риторике дают уже: W. Wackernagel, „Poëtik, Rhetorik, Stilistik“, 1873; G. Gerber, „Die Sprache als Kunst“, 2 тома, 1871; R.M. Meyer, „Deutsche Stilistik“, 1906. Эрнст Эльстер (E. Elster, „Prinzipien der Literaturwissenschaft“, Bd. II, Stilistik, 1911; русская обработка — О. Бурхарт, „Новые горизонты в области исследования поэтического стиля. — Принципы Эльстера“, Киев, 1915) сделал попытку обоснования С. на началах психологических: в его системе стилистические приемы рассматриваются, как формы художественной апперцепции (напр., „апперцепция метафорическая“, „метонимическая“, „антитетическая“, „символическая“ и т. д.). В новейшее время в Германии для развития С. получили особое значение лингвистические идеи Карла Фосслера (*см.*) и его школы. Фосслер различает в языке элементы узуальные и индивидуальные; индивидуальный почин в языке для него всегда — проявление художественного творчества и составляет предмет С., языковый узус изучается грамматикой. В развитии языка происходит непрерывный процесс *грамматикализации* индивидуально-стилистических отклонений, так что можно утверждать, что большинство грамматических (особенно — синтаксических) форм первоначально были поэтическими приемами. В своих работах Фосслер пытается, с одной стороны, установить эстетико-психологические основания возникновения грамматических категорий (здесь С. помогает перестроить традиционную грамматику), с другой стороны—социально-исторические причины распространения нового узуса (история языка, как часть истории культуры). Ср. Karl Vossler, „Sprache als Schöpfung und Entwicklung“, 1905; „Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie“, 1923; „Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung“, 1921. Среди ученых, примыкающих к Фосслеру, вопросами С. специально занимается Лео Шпитцер. Для него языковый стиль есть прежде всего выражение индивидуальности. Задача исследования индивидуального стиля—в особенностях словоупотребления данного автора, отклоняющихся от языкового узуса, усмотреть выражение его мировоззрения и психического склада. Ср. Leo Spitzer: „Wortkunst und Sprachwissenschaft“ („Germanisch-Romanische Monatsschrift“, 1924, стр. 169), а также специальные работы того же автора: „Zu Charles Péguy's Stil“ („Vom Geiste neuer Literaturforschung.

Festschrift für O. Walzel", 1924); „Die Wortbildung als stilistisches Mittel exemplifiziert an Rabelais", 1911; „Die syntaktischen Errungenschaften der Symbolisten" („Aufsätze zur romanischen Syntax und Stilistik", 1918) и другие. Задача изучения поэтической индивидуальности в словесном стиле облегчается, по мнению Шпитцера, существованием тесной связи между тематикой поэтического произведения („мотивами" в широком смысле) и словесным выражением („словами"): словесные темы, характеризующие данного автора, свидетельствуют о главенствующих в его творчестве мотивах (обоснование этой терии — в книге: H. Sperber u. L. Spitzer, „Motiv und Wort", 1921).

Учение о С. французского лингвиста Балли (Ch. Bally, „Traité de stylistique française", 2т., 1921, 2-е изд.) исходит из рассмотрения языка, как системы выразительных средств, частью — логических, частью — эмоциональных (аффективных). С. изучает язык, как средство эмоциональной выразительности. Для того, чтобы определить эмоциональное содержание данной лексической единицы (слова или лексической группы, соответствующей одному понятию, как, напр., „общее место"), необходимо установить ее логическое значение с помощью отвлеченного термина: слово получает, т. обр., место в группе синонимов, объединяемых одинаковым логическим значением, от которых отличается своим эмоциональным (стилистическим) содержанием; ср., напр., такие выражения, как *„пырнуть* (ножом)", *„полоснуть"* и т. п., на фоне отвлеченного термина *„ударить* (ножом)". Кроме „естественных" эмоциональных качеств слова (эмоциональная интенсивность, оценка, эстетическое отношение к слову — как в комическом словоупотреблении), Балли изучает также стилистические эффекты, связанные с принадлежностью слова к определенной лексической среде (*лексическая окраска* диалекта, профессиональных жаргонов, книжной речи и т. д.). Кроме лексикологических приемов, косвенным средством эмоциональной выразительности являются некоторые синтаксические обороты. Однако Балли возражает против построения системы С. на основе классификации выразительных средств по их формально-грамматическим признакам, т. к. один и тот же прием может иметь различный смысл (многозначность языковых приемов), и, с другой стороны, одинаковый стилистический эффект нередко достигается различными приемами. С. в понимании Балли принципиально отграничивается от науки о поэтическом стиле: она рассматривает не индивидуальное, сознательное и художественное использование языковых средств, а общие свойства языка с точки зрения его эмоциональной выразительности.

В русской науке вопросы С. были выдвинуты лингвистической поэтикой проф. А. А. Потебни (*см.*) и его школы. Потебня различает мышление с помощью понятий (научное, прозаическое) и мышление с помощью образов (поэтическое): и то и другое осуществляется в слове. В слове Потебня различает три элемента: внешнюю форму (звук), внутреннюю форму (представление, образ, знак) и значение (понятие); напр., внутренняя форма слова „защитить" — огородить „щитом". Всякое слово первоначально образно, поэтично; оно заключает в себе акт поэтического мышления, суждения в образе: предмет познания (неизвестное — x) апперципируется нами с помощью уже познанного (содержания нашего сознания — A) на основании общего с ним признака (a) по общей формуле суждения: x есть a; напр., мы называем определенный цвет *голубым* по сходству с *голубем* (цвет *голубя*) или определенное животное — *коровой* по признаку рога („корова" — „рогатая", от корня *ker*, „рог"). Дальнейшее развитие слова заключается в применении его к целому ряду случаев, в котором значение обобщается (напр., „голубой" — не только как цвет голубя); понятие (значение слова) всегда оказывается более широким, чем представление (внутренняя форма), вследствие чего слово постепенно утрачивает свою внутреннюю форму, перестает быть образным: таково слово-термин научной прозы, в котором

внешняя форма (звук) непосредственно примыкает к значению (понятию). Поэтическое произведение, согласно теории Потебни, имеет структуру, аналогичную слову: и в нем различается внешняя форма, образ (внутренняя форма) и значение (идея), и оно служит, как продукт художественного мышления, апперцепции какого-нибудь неизвестного явления жизни (x) с помощью поэтического образа (a): напр., „Обломов" Гончарова — как образ, созданный писателем в ответ на сложное явление общественной жизни, перед ним стоявшее. Рассматривая слово, как аналогон поэтического произведения, Потебня превращает, т. обр., С. в основную дисциплину поэтики. Поэзия для него „явление языка" („лингвистическая теория" поэзии), и он специально разрабатывал те вопросы С., в которых семантические проблемы сближаются с сюжетными (учение о тропах, напр., развитие словесной метафоры в метафорическую тему целого стихотворения, притчи, загадки и т. п.). Ср. А. А. Потебня, „Мысль и язык", 1862, 4 изд. 1922; „Из записок по теории словесности", 1905; „Из лекций по теории словесности", 1894. Ср. также А. Райнов, „Потебня", 1924.

Учение Потебни развивали и популяризовали его ближайшие ученики (проф. Д. Овсянико-Куликовский, А. Горнфельд, Б. Лезин и др.). См. Д. Овсянико-Куликовский, „Психология мысли и чувства. Художественное творчество" (Собр. сочин., т. VI, 1911); „Теория поэзии и прозы", 5-е изд. 1923; А. Горнфельд, „Пути творчества", 1922; в особенности: „Вопросы теории и психологии творчества" (сборники под ред. В. Харциева и Б. Лезина, Харьков, т. I—II, 1908 сл.). За последнее время теория „образности" поэтической речи, на которой строится учение Потебни, с разных сторон подвергается пересмотру и критике. Ср. по этому вопросу: Th. Meyer, „Das Stilgesetz der Poësie", 1901; Викт. Шкловский, „Потебня" (в сб. „Поэтика", 1919); В. Жирмунский, „Задачи поэтики" (в сборн. „Задачи и методы изучения искусств"); П. Н. Сакулин, „Еще об образе" („Атеней", № 1, 1924); В. Э. Сеземан, „О природе поэтического образа" (Записки Ковенского университета, 1926). Акад. Д. Овсянико-Куликовский осложнил систему своего учителя признанием рядом с образным искусством искусства эмоционального („лирики"): главным возбудителем лирической эмоции является ритм. Поэзия (в противоположность чистой, инструментальной музыке) есть искусство синкретическое, одновременно образное и эмоциональное. Ср. Д. Овсянико-Куликовский, „Лирика — как особый вид творчества" („Вопросы теории и психологии творчества", т. II, вып. 2, 1910). На систему Потебни опирается и Андрей Белый в своей философии символизма („Символизм", 1910; „Глоссалолия", 1922).

В новейшее время лингвистическая теория поэзии получила новые импульсы в работах „Общества поэтического языка" („Опояз"); см. „Сборники по теории поэтического языка", вып. I-II, 1916-1917 (перепечатаны в сборнике „Поэтика", 1919). Л. Якубинский (в сборнике „Поэтика"), исходя из рассмотрения языка, как деятельности, предлагает классифицировать языковые явления с точки зрения той цели, с какой говорящий пользуется языковым материалом; при таком „функциональном" рассмотрении Якубинский различает *язык практический*, в котором слово является только средством общения, не имея самостоятельной ценности, и *язык поэтический*, как самоценное речевое высказывание, в котором практическая цель отступает на задний план („высказывание с *установкой на выражение*", по терминологии Р. Якобсона, другого защитника этой теории; ср. „Новейшая русская поэзия", 1920). С., как учение о *приемах* художественной речи, в ее отличии от речи практической, рассматривает В. Жирмунский в статье „Задачи поэтики" („Начала", 1921, № 1, и сборн. „Задачи и методы изучения искусств", 1923); здесь же дается попытка распределить стилистические приемы по лингвистическим категориям. Вопросам лингвистической С. посвящен также сб. „Русская речь", 1924, под ред. проф. Л. В. Щербы, объединяющий группу лингвистов, учеников проф. Бодуэна-де-Куртенэ; здесь В. Виноградов предлагает свое построение С.,

различая в ней два основных отдела: символику (учение о языковых символах или темах) и композицию (синтактика, т.-е. построение). За последние годы с разных сторон были сделаны попытки, исходя из принципа многообразия речевых функций, выделить и другие типы речевых высказываний, напр., речь ораторскую, деловую, и описать их специфические приемы. Вопросам, связанным с проблемой ораторской речи (которая в древности была предметом особой науки, риторики) посвящены некоторые статьи в сборнике „Язык Ленина“ („Леф“, 1924, № 5); ср. также А. Финкель, „О языке и стиле В. И. Ленина“, Харьков, 1925. Приемы языка деловой прозы обсуждает Г. Винокур, „Культура языка“, 1925. Можно говорить в этом расширенном значении о С. ораторской речи, журнальной статьи, деловой прозы и т. д. К сожалению, вопросы эти до сих пор изучены очень мало.

Библиография. Стилистический анализ отдельных отрывков: Пушкин, „Не пой, красавица, при мне...“ (А. Белый, „Символизм“). — Пушкин, „Когда для смертного умолкнет шумный день...“ (Л. Щерба, „Русская речь“).—Пушкин, „Для берегов отчизны дальной“ и „Брожу ли я вдоль улиц шумных“ (В. Жирмунский, „Задачи поэтики“). — Тургенев, описание ночи из „Трех встреч“ (там же).—Лафонтен, „Ворона и лисица“ (K. Vossler в книгах „Sprache als Schöpfung und Entwicklung“, 1905 и „La Fontaine und sein Fabelwerk“, 1921).—Roustan, „Précis d'explication française“. — G. Lanson, „L'art de la prose“. — По С. отдельных писателей: И. Мандельштам, „О характере гоголевского стиля“, 1902.—А. Белый, „Гоголь“ (в сб. „Луг зеленый“, 1910).—Его же, „Поэзия слова“, 1922.—В. Жирмунский, „Поэзия А. Блока“, 1921.—Его же, „Валерий Брюсов и наследие Пушкина“, 1922.—Р. Якобсон, „Новейшая русская поэзия. В. Хлебников“, 1921. — Б. Эйхенбаум, „А. Ахматова“, 1923. — В. Виноградов, „Наблюдения над стилем жития прот. Аввакума“ („Русская речь“, 1923).—Его же, „Стиль петербургской поэмы Двойник“ („Достоевский“, сб. под ред. А. Долинина, 1922). Его же, „О поэзии А. Ахматовой“, 1925. — Его же, „Этюды о стиле Гоголя“, и др. — K. Burdach, „Die Sprache des jungen Goethe“ (Verhandlungen der 37 Philologen-Versammlung, 1885).—P. Knauth, „Goethes Sprache und Stil im Alter“, 1898. — G. Minde-Pouet „H. Kleist. Seine Sprache und sein Stil“, 1897. — H. Petrich, „Drei Kapitel vom romantischen Stil“, 1871.—G. Loesch, „Die impressionistische Syntax der Goncourts“, 1919.—Работы Л. Щербы см. выше.—По общим вопросам С. см. еще: Б. Ларин, „О разновидностях художественной речи“ („Русская речь“).— Ю. Тынянов, „Проблема стихотворного языка“, 1924. —Б. Томашевский, „Теория литературы“ 1925. — А. Шалыгин, „Теория словесности“, 5 изд. 1916 (учебник). *В. Жирмунский.*

Стилихон, Флавий, римский полководец, родом вандал, в 395 г. вместе со своей женой Сереной, приемной дочерью имп. Феодосия, назначен был опекуном над юным Гонорием, получившим власть над Италией, Галлией, Британией и Африкой. Блестящая военная деятельность (непрерывная борьба с германскими племенами) С. завершилась двумя успешными отражениями Алариха и вестготов, пытавшихся проникнуть в Италию. Несмотря на свое родство с имп. Гонорием, за которым была дочь С., последний стал жертвой зависти самого императора и его придворных и предательски был убит в 408 г.

Стилограф, см. *писчие перья*, XXXII, 229.

Стиль, см. *стилизация* и *стилистика*.

Стиль (архит.), см. *стили орнаментальные*.

Стиль, мера веса в Закавказье, см. *веса и меры*, XII, 654.

Стиль *календарный*, см. *календарь*, XXIII, 171/72, прил. 1/2. В СССР новый стиль был введен после Октябрьской революции.

Стиль (Steele), Ричард, англ. писатель и обществ. деятель (1672—1729), учился в оксфордском унив., в 1694 г. поступил на военную службу, вел легкомысленный образ жизни, в котором публично покаялся („The Christian Hero“, 1701), участвовал в политической жизни страны, как член партии вигов, в 1714 г. вследствие интриг враждебной партии был исключен из парламента, при Георге I снова был членом палаты, пользовался покровительством короля, последние годы прожил в своем имении. Как автор комедий („The Funeral“, „The tender Husband“, „The lying Lover“, „The conscious Lovers“), С. стремился поднять нравственный уровень англ. театра, сделавшись вместе с тем родоначальником морализующей мещанской комедии. Вместе с другом своим Аддисоном (*см.* I, 417) С. положил начало сатирико-нравоучительному журналу (см. *сатирические журналы*, XXXVII, 371), издавал „Tatler“ („Болтун“), „Spectator“ („Зритель“) и „Guardian“ („Опекун“). Назначенный (в 1707 г.) редактором органа вигов „London Gazette“, С. издавал впоследствии ряд (недолговечных) политических газет, направленных против органаториев „The Examiner“ (в котором сотрудничал Свифт) В глазах С. литература была лишь средством