

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-беспорная 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),

453

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 умиловить 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, натуралисты (Кун, Макс Мюллер, Дельбрюк и др.), указывали, что такое выведение мифологического оживотворения действительности из уже сложившегося представления 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 Макс 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 натуралисты. 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 натуралистов по существу лишен почвы, как это пронизательно указано было еще Вл. Соловьевым (в его статье:

456

«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 грозowymi, 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 натурастами, 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 натурастов. 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 *тождественности* 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 тождества 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

459

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 fonctions mentales chez les sociétés 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,

460

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 (тримакар, **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.

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 *dUŷn'a* (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). Таковую пьесу нельзя считать 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 морями. 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

463

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 мистику, 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 возвращается 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 Конеч спрашивает Дурно осведомленного рассказывается ли он в своих грехах. После отрицательного ответа чертенята

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 аллегии, 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 срастанием 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 Эллиен, 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*

466

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. *полисинтетические* 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 *год*, *лот*, *дух*) 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: «Всемирно 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. *мнук* вм. *внук*; носовые согласные после носовых гласных такого происхождения нередко подвергаются утрате, ср. франц. *sont, ange* 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: *пошел 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. противоплагаются *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 действия 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 актеры 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-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 включает 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) обуславливает собою многие фазисы литературного развития, например, в России, в XVIII веке. (См. по

475

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 *псалм* 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 называемая *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 допетровской 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 сорганизовали 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 (авантюристостью, чудесностью в фабуле, подчеркнутыми ужасами), но психологически крайне элементарны, нередко грубы. Нарочитым цинизмом и даже порнографичностью отличались те лубочные издания, которые рассчитаны 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, общепользовательных 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 принаровить 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, конкуренция 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

478

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,

479

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 обуславливался 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

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»

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», опять привлекая 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 поспособствовала оздоровлению так называемой народной книги и резко 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

482

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 разрослась 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 запущена была бульварными произведениями. Большую популярность получили авантюрные рассказы типа «Шерлок Холмс», «Нат Пинкертон», «Ник Картер», частью переводные, а большей частью создаваемые вновь по выработавшемуся литературному трафарету.

483

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. Маракучев.* 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.

484

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» противопоставляется 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 выявленными 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 *коллективном* 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

487

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 архитектуроникой былины, трафаретными картинками, т. н. «общими местами» в описаниях и повествованиях, над характером сравнений, эпитетов, над зачинами, запевами, исходами скоморошьяго 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,

488

по настоящую пору создаются и исполняются большей 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

489

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. интересные 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

490

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 мирозерцания, 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 обнаружилось 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 переходящие». 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». Собрание народно-поэтического материала все разрастается, и в этом деле принимают участие как столичные ученые, так и провинциальные деятели. Народный учитель П. В. Шейн, начавший собрание 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 собрание 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»

496

(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 тома «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, привлечший 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 мирозерцание 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 сильнее, 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, рождением 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

500

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 хорейского 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. Чапушка в пении и теперь еще часто сохраняет хорейскую диподию:

как я стану на доску,

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 двустипия к другому:

тЫне вой полкАнушка,
пАжалуста невОй,
моводрОлю угнАли
ПодаршАву всамый бОй.

Бесконечные вариации основной темы этой (тетраподии хорейческой) 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 моррами (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 массу 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 речитации, 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 (двустопный, два колона) будет таким:

Из–под дуба, из–под вяза,

Из–под вяза 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 «свьѣдѣтель», связ. с глаголом вѣдѣти «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 **sonndek**, не уменьшительное), вызвало появление слова «зонт» (большой зонтик) с отпадением звуков *ик*; принятых

504

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 verbe**)

505

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 разворачивании 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, привлеки 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.–З. С. принадлежат фрикативные свистящие *з, с* твердые и мягкие и шипящие *ж, ш* краткие твердые и долгие твердые (из *шерсти*, изжарить) и мягкие (*щука*, дрожжи), 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,

508

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.

511

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 середине века, или такой писатель, как Достоевский, очень гордившийся изобретением глагола стусеваться, 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: выходить, приносить и пр., в соединении же с приставками с другими значениями получают значение соверш. вида, сохраняя значение кратности: входить, 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 Ибсенем 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

514

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 *и* 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 противопоставляются 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 *o*, обознач. буквой *o*, носовое *e*, обознач. буквой *e*, 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. — *m* и нёбнозубной *n*. 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 правильное 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

уточнениях 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 буниному 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. двестишесте 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 развеществовать 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

520

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 праздника и происходит от греческого $\nu\lambda\ \upsilon\]\ \dot{\iota}\ \chi\upsilon\]$ 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 — Навым 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 роце 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 *зажничные* песни, а в конце жатвы *дожничные*. 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. Овсянко–Куликовский. Синтаксис русского языка.

Н. Д.

ОБСТОЯТЕЛЬСТВО. Термин, употребляемый в грамматиках для обозначения

524

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

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 оркестрических, 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 заменила напряженным пафосом, искусственным возбуждением, выливающимся 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, неискренним набором слов. Французская теория оды, выраженная в трудах Буало **«L'art poétique»** (1674) и **«Discours sur l'ode»**, наложила глубокий отпечаток на русских

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 великодушных*». 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 то же 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 раскольников 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 влетали в оду, опроцая ее. Эти реалистические детали, заимствованные из непривлекательной 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 — горацанская (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 «синеглазых», 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 *o*, как черта северно–великорусских и украинских говоров, в отличие от *аканья* (см.). *О.* северно–великорусских говоров неоднородно, как по характеру самого неударяемого *o*, произносимого в разных говорах с разной степенью закрытости (начиная от *o*, близкого к *y*, и кончая *o*, близким к *a*), так и по судьбе *o* в различных безударных слогах. Так, в одних говорах безударное *o* 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 могилы*»; 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 *a* мужскую рифмою, *b* женскою, *a'* второю мужскою и *b'* второю женскою, 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 *c* за дактилическое окончание, *d* за пеоиническое, 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'' 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 — ямба; 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. Προσωποποια), — 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 мирозерцания 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* мирозерцанием 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 «опроемчиво—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 общераспространенным 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); «Вьлетит 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. Омони́мы 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. Иванова, 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, при этом 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 середины 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, влетаясь 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

536

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 последовательной 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 обуславливается 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 обуславливается 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 ц, могут считаться равными в деле полной рифмы. При более резком различии согласных, являющихся опорными, рифма становится неполною. Например:

забава — купава приближаются к полным рифмам; шука—порука — неполные рифмы. Безусловно полные: рок—пророк—урок...

И. Р.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ или атрибут. Прилагательное или причастие, стоящее в атрибутивном 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 *баран*, *паром*, *стакан*, 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 *работа*, *расту* 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 и произносили 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 *дождь*, 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. противоплагается 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 *стол* 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

542

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 МЕСТОИМЕННИЯ. 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. противопоставляются 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, вѣзу, 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. древнерусского и церковно-славянского языков, и что у большинства имен (между прочим, у обоих вопросительных слов: в ком, в чем и о ком, о чем, что особенно важно для грамматик, определяющих П. по вопросам) они и теперь имеют одну общую форму. Но в нынешнем русском яз.

547

часть слов мужского и женского рода с именительным единств. без окончания имеют для местного П. особую форму, отличную от предложного: на воз, в грязь, ср. о возе, о грѣзи. 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 среднеязычные (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-feuille** — 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, Джустини 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 (πανηγυρικός от πανηγυρίς — 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 до Р. Х.) и знаменитый П. Исократ (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 общеэллинскому 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 Исократ, 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 панегиричного творчества (см. **panegyrici 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; Дрепаниа, Паката, — П. Феопсеию и др. посл. изд. **Е. 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

550

(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 удастся прославить других» (**P. Senault**), и характерно окрасил собой все виды церковного и светского ораторского искусства («хвала» — **P' kloge**; «слово» — **sermon**; «надгробная речь» — **oraison funkbre** 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 сених 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 уничтоженья». Первая строфа начинается стихом: «Тени сизые смешались», 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 — оптимативной, 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

боязливом характере», «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 полустихиях следующего стиха из стихотворения Тютчева: «Сумерки»:

Все во мне, — и я во всем.

Здесь в *первом полустихии* 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 полустихии 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 Аполлон — 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-Мария де-Гередиа, Теофиль Готье, Теодор де-Банвиль и др.

Катулл Мендес собрал вокруг своего **Revue Fantaste** (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 Верлена «Сатурнинские поэмы» и, особенно, «Галантные празднества» (**Fetes galantes**) были исполнены холодной, мраморной красоты. Друг Поля Верлена — Лепеллетье, сам бывший парнасец и биограф П. Верлена, признает, что в этих сборниках «нет ни интимных излияний, ни единой черты исповедного характера. Юный поэт представлял себя публике совершенно *безличным*».

Юный Верлен, 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 Верлен 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 poétique**» (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, повернувшись 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'Оревилю был ближе к истине, когда связывал бесстрашие, 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 замысел «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» Вергилия (I-й век до нашей эры). Здесь уже проявляется стремление противопоставить городской жизни простую и близкую к природе жизнь. Кроме того, Вергилий ставил себе целью прославление Августа и потому поместил в своих «буколиках» много намеков на современную ему политическую жизнь. Поэтому при всей поэтической прелести у Вергилия нет той простоты и естественности, как у Феокрита.

Другое заглавие «буколик» у Вергилия — эклоги (как их и назвал Мерзляков в своем переводе «Эклоги Вергилия» 1807 г.). По буквальному значению слова, эклога — выбор, и первоначально у греков этим именем назывались сборники 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 I-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

563

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 Вергилий 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

564

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 хорей 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. При этом 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. Приятное 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 приятной 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: · · · · ·. 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:

— · | — · | — · — · | —

Радостей в жизни едва ль много изведаетшь 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:

· · | · · |] · · | · · |

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 такую парой оно называется: Элегический дистих. Так, приведенный выше стих Архилоха стоит на втором месте дистиха (двустипшия):

Если, мой друг Эсимид, названия труса бояться,
Радостей в жизни едва ль много изведашь 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 адекватен 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 умени 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 художественным 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

569

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 адекватных 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 (Περίοδοι — 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 счастливо». 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 распластаный 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.
 (*Гютчев*).

Из этих примеров легко понять, что существенной 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, почувявший 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 подготавливается, 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 волнения,
 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, лишённые 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 паратаксиста, 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 отсюда 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) «Богать муж вездѣ знаемъ есть и въ чужой землѣ друзи имѣтъ, а убогъ въ своихъ невидимо ходить; богатъ возглаголетъ, вси возмолчатъ, и слово его вознесутъ до облакъ, а убогъ возглаголетъ, вси нань кликнуть 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 посѣтъ; они же пожинають и ядятъ пищу безкудъну: тако и съ (Ярославъ): отецъ бо его Володимеръ взора и умягчи, рекше крещеніемъ просвѣтив: съ же насѣя книжными словесы сердца вѣрныхъ людий, а мы пожинаемъ ученье приѣмлюще книжное». Особенность этого периода состоит в неравномерности между повышением и понижением. К понижению относятся два последних предложения: а мы пожинаемъ ученье приѣмлюще 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 привезень честный крестъ, въ немъ же частка вдѣлана спасеннаго древа, на немъ же Господь нашъ Иисусъ Христосъ плотію страдалъ за челоуѣки; тогда презвитеры соборнѣ со церемоніями христіанскими обхожденія творяху, и по обычаю церковному освятиша имъ воды, и силою животворящаго креста абіе от того часа исчезоша и безъ вѣсти быша чары оныя поганскіе». В этом периоде старорусской письменности имеются уже две части, разграниченные

577

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 выработываться 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 объдѣ же какъ приносятъ на столъ ѣствы, круглыя пироги, и передъ тѣми пирогами выходятъ того господина сыновіи жены, или дочери замужніе, или кого сродственныхъ людей жены, и тѣ гости, встав и вышедъ из–за стола к дверямъ, темъ женамъ кланяются, и мужья тѣхъ женъ

потому жь кланяются и бьютъ челомъ, чтобъ гости женъ ихъ цѣловали и вино у нихъ пили: и гости, цѣловавъ тѣхъ женъ и пивъ вино, садятся за столъ, а тѣ жены пойдутъ попржему, 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 обстоятельство слово, и тем способствовало развитию гипотаксиса, или подчинения. Другая особенность состоит в наличии 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 обнимаемую 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).