

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

И. Э.

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

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

132

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

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

Иосиф Эйгес.

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

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

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

ВЕНОК СОНЕТОВ — см. Сонет.

ВЕНОК ТРИОЛЕТОВ — см. Триолет.

ВЕРСИФИКАЦИЯ — см. стихосложение.

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

133

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

“Das ewig weibliche ziht uns hinan” —

Вечно женственное влечет нас ввысь.

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

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

134

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

Иосиф Эйгес.

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

Н. Д.

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

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

135

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

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

136

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

Н. Д.

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

Схема:

1 в _____ =6=III
2 а

3 в _____ =9=IV

4 в

5 а

6 в _____ =1=III

7 в _____ =3=IV

8 а

9 в

.

.

I в

II а

III в _____ =1=6

IV в _____ =3=9

Пример.

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

(В. Брюсов).

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

О метре вилланеля см. «Твердые формы».

И. Р.

ВИРЭЛЭ (см. Лэ).

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

138

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

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

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

139

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

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

А. Лаврецкий.

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

к резкому короткому столкновению — иногда к одной сцене.

В. Волькенштейн.

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

141

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

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

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

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

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

Ив. Лысков.

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

142

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

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

143

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

Н. Д.

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

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

Н. Д.

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

144

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

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

Примером вольных стихов может служить «Душенька» Богдановича.

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

Я. Зунделович.

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

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

145

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

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

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

146

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

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

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

147

бессилие словесного искусства.

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

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

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

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

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

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

149

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

Das *hun interessiert,
Das Gethane nicht.

(Интересно делание, а сделанное не интересно).

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

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

150

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

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

Э. Лунин.

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

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

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

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

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

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

151

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

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

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

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

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

152

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

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

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

Валентина Дынник.

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

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

Н. Д.

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

Н. Д.

ВЫДЫХАТЕЛЬНОЕ УДАРЕНИЕ. Ударение, состоящее в усилении выдыхания, т.-е. в том, что ударяемый слог произносится громче других, неударяемых. В. У. называется также *эспираторным* и противопоставляется *музыкальному* или *тоническому* ударению, состоящему в повышении тона. В

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

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

155

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

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

156

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

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

157

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

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

Ив. Лысков.

158

Г

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

|———|a|———|a|———|———|a

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

|———|a
|———|a
|———|
|———|a

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

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

Приводимые в книге примеры пишет все же четверостишиями.

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

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

159

Предлагаю трактовать персидскую строфу, как трехстишие:

|———|a
|———|a
|———|———|a

Этим мы, может быть, объясним название Газеллы.

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

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

```

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

```

и т. д.

Тогда второй тип Газеллы предстанет схематически в таком виде:

```

|—————| a |—————| b

```

и т. д.

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

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

В европейской поэзии разбираемые формы недостаточно разработаны.

160

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

Иван Рукавишников.

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

1) ДДДДС:

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

2) СДДДС:

Гнев, богиня, воспой Ахиллеса Пелеева сына.

3) ДДСДС:

Кони послушные быстро мчатся с грозным возницей.

4) ДССДС:

Легкие кони скажут, быстро рвы пролетая.

5) СССДС:

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

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

С. П. Б.

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

161

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

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

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

Задумчивость ее подруга

.....

Течение сельского досуга
Мечтами украшала ей.

Татьяна и задумчивость мыслятся отдельно.

Ив. Лысков.

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

162

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

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

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

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

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

Л. Богоявленский.

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

163

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

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

М. Петровский.

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

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

167

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

латинского Бревиария. В противоположность греческим гимнам, латинские гимны метричны

165

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

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

Д. Благой.

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

166

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

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

М. Петровский.

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

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

167

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

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

168

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

Н. Д.

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

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

169

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

Н. Д.

ГЛАГОЛЬНЫЙ ПРИЗНАК. См. Глагол и Глагольное слово.

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

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

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

170

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

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

Н. Д.

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

171

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

И. Р.

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

172

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

Ив. Лысков.

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

Н. Д.

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

Н. Д.

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

Н. Д.

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

173

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

Н. Д.

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

174

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

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

М. Петровский.

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

175

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

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

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

176

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

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

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

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

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

Иосиф Эйгес.

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

и семейств) обыкновенно включают в себе и *фонетику* (учение о звуках), а некоторые теоретики (см., например, **Ries**, «**Was ist Syntax?**» **Marburg 1894**) причисляют сюда и *семасиологию* (учение о значениях слов независимо от их формального членения). Таким образом в грамматике объединяется нередко, в сущности, *все языковедение*. Правда, грамматика и в таком расширенном понимании противопоставляется обычно словарю, но сам словарь представляется приэтом, конечно, не как отдел науки, а как собрание научного материала. С другой стороны, **de-Saussure** в своем посмертном труде (**Cours de linguistique generale, 1916**) оставляет название «грамматики» только за *статическим*, изучением

177

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

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

178

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

Проф. А. Пешковский.

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

179

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

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

Н. Д.

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

180

форму творит. пад. существительных: *кругом*, *рысью*.

Н. Д.

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

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

181

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

Я. Зунделович.

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

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

Н. Д.

182

Д

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

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

183

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

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

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

184

обогадив последний огромным количеством неологизмов, явно непристойного характера.

Евгений Ланн.

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

–UU

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

С. П. Б.

ДВОЙСТВЕННОЕ ЧИСЛО. См. Число.

ДВУГЛАСНЫЕ. То же, что дифтонги.

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

Н. Д.

185

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

Н. Д.

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

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

186

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

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

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

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

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

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

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

187

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

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

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

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

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

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

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

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

188

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

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

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

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

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

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

189

стих. Верлена, Артура Рембо, © «терлинка в своих первых сборниках.

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

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

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

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

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

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

190

А. Добролюбова, которые постепенно отходили от поэзии упадочничества.

БИБЛИОГРАФИЯ.

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

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

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

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

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

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

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

Неведомский — Модернистское похмелье — сборн. «Вершины».

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

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

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

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

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

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

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

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

В. Львов-Рогачевский — История новейшей русской литературы.

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

В. Львов-Рогачевский.

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

191

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

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

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

192

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

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

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

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

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

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

193

не уделяли внимания детективному роману.

Евгений Ланн.

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

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

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

194

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

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

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

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

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

195

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

198

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

БИБЛИОГРАФИЯ.

- Чехов, Н. В.* Детская литература. М. 1909.
Вольгаст, Г. Проблемы детского чтения. П. 1912.
Чехов, Н. И. Введение в изучение детской литературы. М. 1915.
Родников, В. Детская литература Киев. 1915.
Владиславлев, И. Что читать? М. 1911, т. I и II.

Ю. С.

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

- 1 – а
- 2 – b
- 3 – b
- 4 – а
- 5 – а
- 6 – b',
- 7 – b',
- 8 – а',
- 9 – а',
- 10 – b',

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

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

И. Р.

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

199

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

Н. Д.

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

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

Буквы с диакритическими знаками

(в скобках — произношение)

Испанск. *ñ* (ньй)

Немецк. *ä* (э), *ö*, *ü*

Польск. *ą* (о носов.), *ę* (э носов.), *ó* (у), *ę* (ц или ч мягк.), *ł* (л тверд.), *ń* (нь), *ś* (сь), *ź* (ж), *ż* (зь)

Португ. *ã* (а носов.), *õ* (о носов.), *ç* (с)

Румынск. *ă*, *î*, *ș*, *ț* (редуцир. звуки вроде **ы**), *d* (дз), *ș* (ш), *ț* (ц)

Франц. *ê* (э открытое), *è* (э закрытое), *ï* (и), *ç* (с).

Чешск. *a*, *e*, *i*, *o*, *u* (долгие гласные звуки), *ě* (е после мягких согласных звуков), *u* (у долгое), *č* (ч), *ň* (нь), *ř* (шипящее **р** в роде **рж**), *š* (ш), *ž* (ж), *d'*, *l'*, *t'* (мягкие согласные).

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

Н. Д.

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

200

ДИАЛИЗ — см. Мора.

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

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

201

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

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

В. Волькенштейн.

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

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

202

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

И. Р.

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

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

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

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

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

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

203

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

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

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

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

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

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

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

204

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

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

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

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

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

205

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

Валентина Дынник.

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

С. П. Б.

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

206

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

относится Д. плавных, состоящая в том, что при стечении в слове двух одинаковых плавных один из этих звуков заменяется другим плавным звуком (*p* звуком *л* и наоборот), ср. русск. верблюд *вм.* некогда бывшего *велблюд*, февраль из греч. **fevruarios**, и др.

Н. Д.

ДИССОНАНС — см. Консонанс.

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

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

Пример дистих Архилоха:

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

207

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

И. Р.

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

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

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

208

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

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

Иосиф Эйгес.

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

209

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

Н. Д.

ДИФТОНГИЧЕСКОЕ СОЧЕТАНИЕ (Термин акад. Ф. Ф. Фортунатова) — сочетание слогового гласного звука с неслоговым сонорным (плавным или носовым) того же слога, как, напр., в таких словах, как *бал, боль, сон, бор, волк, тонко, первый* и др.

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

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

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

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

210

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

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

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

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

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

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

211

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

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

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

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

Валентина Дынник.

ДОЖИНОЧНЫЕ ПЕСНИ. См. Обрядовая песня.

212

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

Н. Д.

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

213

стихи, или имеют самые простые краесозвучия.

Я. Зунделович.

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

Н. Д.

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

И. Р.

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

214

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

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

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

215

узлом». Драматический узел не только способствует возникновению единого действия, но создает фундамент для всей пьесы. Так, в «Ревизоре» Гоголя все первоначальные обстоятельства — запущенное городское хозяйство, взяточничество чиновников, письмо с предупреждением о ревизии, сплетня Бобчинского и Добчинского, принявших Хлестакова за ревизора; с другой стороны, столичный вид Хлестакова — словом все, что нам показано в «завязке» пьесы, в сильной мере определяет дальнейшее действие. Драматический «узел» является произволом автора; в дальнейшем он связан им самим созданными обстоятельствами. Единое действие развивается в непрерывной драматической борьбе. Каждая сцена

в драме есть «поединок», по выражению Ю. Бабу. Все действующие лица драмы либо способствуют единому действию героя пьесы, либо ему противостоят. По отношению к герою драмы все действующие лица распадаются на две группы: на группу содействующих и группу противостоят. Такова общая схема драмы: Гамлет и Горацио — с одной стороны, развратный датский двор — с другой. Чацкий — с одной стороны, московское общество — с другой. Однако, драматическая конструкция может быть очень сложна. Напр., царю Феодору Иоанновичу противопоставлены и Шуйские, и Годунов; по отношению к нему они являются единой враждебной группой, мешающей ему осуществлять царскую власть. Но эта группа распадается опять-таки на две, между собою враждующих; Шуйский переживает, в колебаниях между чувством долга по отношению к царю и желанием устранить Годунова, самостоятельную драму. Мало того: группа Шуйских опять-таки расщепляется на две, когда Шаховской, узнав о плане Шуйских отдать его невесту в жены царю, восстает против Шуйских; Шаховской также переживает самостоятельную драму. Таким образом, драма может быть построена, как несколько связанных между собою драм, образующихся путем расщепления борющихся групп на борющиеся подгруппы. Чем ярче развита центральная

216

линия борьбы, тем шире могут быть развиты побочные; они не должны затемнять основной линии. При этом побочные линии вливаются в основное русло борьбы. Так, борьба Годунова и Шуйских развивается, помимо прямых столкновений, в нагнетании на царя Феодора, над которым враги хотят захватить влияние. Основную линию борьбы могут одновременно вести и два действующих лица, одновременно переживающих одну и ту же драму, напр., Ромео и Джульетта, борющиеся с Монтеки и Капулетти во имя своей любви. В некоторых драмах, преимущественно у Шекспира, встречается параллельная драматическая борьба — аналогичная основному столкновению, в более мелком масштабе. Таковы, напр., отношения Глостера с сыновьями, повторяющие отношения Лира с дочерьми. Эта параллельная борьба также переплетается с основной линией драматической борьбы. Глостер помогает Лиру; Эдмунд — врагам Лира. Так же, обычно, вливаются в основное русло борьбы и сцены шутов — у Шекспира, Кальдерона и др. Шут в «Короле Лире» поддерживает короля. Если же эти сцены не связаны с драматической борьбой, они являются

арабесками, интермедиями и могут варьироваться. Довольно трудно иногда установить картину драматической борьбы в пьесах с вялым действием, напр., в пьесах Чехова; однако, и здесь пьеса развивается по тому же морфологическому закону. Так, в «Трех сестрах» мещанской среде противопоставлены три сестры, стремящиеся к лучшей жизни, и их случайные друзья, быстро их покидающие офицеры. Драматическая борьба стремится к «разрешительному моменту», который для одной из борющихся сторон должен быть «катастрофой». Действие развивается в нарастании. Нарастание достигается постепенным введением в борьбу все более активных сил со стороны контр-действия, противоборствующего герою — и постепенным усилением действий каждого из борющихся. В «Гамлете» король выдвигает против «Гамлета» в порядке традиции — сначала Розенкранца и Гильденштернов, затем Офелию, затем

217

королеву — все более мучительные испытания для Гамлета. Аристотель делит все сцены-трагедии на три группы: 1) сцены, где сменяются «счастье» и «несчастье», 2) сцены узнавания, 3) сцены Πάθος'а, бурного страдания. Сцены, где сменяются «счастье» и «несчастье» героя — это сцены его удач и неудач, побед и поражений, — сцены сражений. Сценами «узнавания» Аристотель называет сцены подлинных узнаваний (Ифигения узнает Ореста и т. п.), которые в некоторых трагедиях являются поворотным моментом борьбы. Можно, однако, толковать сцены узнавания — или распознавания — в самом широком его смысле: отнести сюда все сцены, построенные на желании добыть необходимые для борьбы сведения — сцены допроса, выпытывания, разведки, предшествующие сражениям и т. п. Так, в «Гамлете» целый ряд сцен распознавания, сцена Гамлета с Розенкранцем и Гильденштерном, сцена Гамлета с Офелией (король и Полоний подслушивают) и т. д. Есть пьесы, которые построены как почти сплошная сцена распознавания (в широком смысле), в которых борьба сводится к желанию опознать врага, установить факт и т. п., таковы, напр., «Слепые» и «Втируша» Метерлинка, где враг (смерть, рок) незрим, как для действующих лиц, так и для зрителя. Если распознавание приводит к результату противоположному тому, который в данный момент ожидался, такое изменение в судьбе героя называется «перипетией». Драматическая борьба продолжается и в сценах, бурного страдания, следующих, обычно, за проигранным сражением. И в этих сценах действующее лицо драмы продолжает искать выхода из трудного положения, ищет помощи у людей, у стихий, у бога и т. п. Волевая природа драматического действия

сказывается в самом отчаянном положении, в самых фантастических тирадах (например, в «Короле Лире» — обращение Лира к ветрам и т. п.). Обычно, эти сцены развиваются частично в форме монолога (см. «Монолог»). Наконец, возможна и остановка действия — моменты изнеможения; но это только моменты. Деление Аристотеля при всяком

218

толковании крайне схематично. Распознавание может сочетаться с резкой борьбой — переходить в сражение (напр., «мышеловка» в «Гамлете»); сцена Πάθος'a может сопровождаться распознаванием (напр., допросы, которые Отелло чинит Дездемоне). В сцене Πάθος'a мы наблюдаем с особой отчетливостью моменты колебаний воли — моменты ее прямого отклонения с прямого пути единого действия. Так, Карл Моор ужасается преступлениям своих товарищей — и даже помышляет о самоубийстве. Так, в «Грозе» Островского, Катерина, одержимая любовной страстью к Борису, пытается удержать мужа от отъезда. Такие колебания свидетельствуют об эмоциональной насыщенности драматического действия. Эти колебания длятся недолго — драматическое действие развивается неуклонно, но именно это колебание и придает действию то, что называется «драматизмом». Холодная, расчетливая, лишенная эмоциональной вибрации воля менее приковывает наше внимание, нежели воля, насыщенная эмоциями, активная наперекор своим сомнениям, страданиям. Поэтому во многих пьесах центральными фигурами являются персонажи менее активные, нежели другие действующие лица, если эти персонажи по настоящему драматичны. Так, царь Федор менее активен, нежели Годунов, так, Отелло менее активен, нежели Яго; но они-то — царь Федор и Отелло — и переживают драму. Комедийные герои отличаются более скудной эмоциональностью (см. Комедия). Есть пьесы, где герой до определенного момента действует неуклонно, а затем — внезапно — сдается, обнаруживает слабость, нецельность характера, усталость. Такое раздвоение воли следует отличать от нормальной эмоциональной вибрации (хотя бы и очень острой). Так, напр., в «Росмерстольме» Ибсена Ребекка добивается того, чтобы Росмер ей сделал предложение стать его женой — и в этот момент оказывается недостаточно сильной, чтобы завладеть им окончательно. Такого рода пьесы изображают, обычно, драму неврастеников; она весьма трудна для восприятия, ибо внезапный перелом

219

в действии в них ничем не мотивирован, кроме скрытой и неожиданно сказавшейся усталости действующего лица. Тема драмы — ее единое действие. Тема «Макбета» — честолюбие. Тема «Ромео и Джульетты» — любовь. Сюжет есть тема в более конкретном оформлении. Сюжет «Макбета»: Макбет стремится к власти и совершает ради этого злодеяния. Сюжет «Ромео и Джульетты»: Ромео и Джульетта любят друг друга; Монтекки и Капулетти мешают их любви. Фабула драмы — это система важнейших обстоятельств и последовательность наиболее значительных событий, определяющих драматическую борьбу. Интрига драмы — все взаимоотношения в последовательном действовании участников драмы.

Отдельная драматическая сцена есть законченная в себе часть общего драматического процесса — либо сцена сражения, либо распознавания, либо сцена Πάθος'а. Одно из действующих лиц ведет сцену, т.е. атакует, другое обороняется, иногда переходит в контр-атаку. Каждая сцена — «поединок». Ведущее сцену лицо стремится привести партнера к бездействию, избавиться от него, уничтожить его, либо хочет его заставить себе содействовать, способствовать своему единому действию. В зависимости от конечной удачи или неудачи действующего лица, ведущего сцену, сцена завершается контрастным переломом. Напр., в «Каменном госте» Донна-Анна сопротивляется Дон-Жуану, потом уступает. В сцене может быть два перелома: первый перелом может быть «мнимым» поражением, второй — новым взрывом сопротивления. Изобилие переломов (3 или 4) в одной сцене свидетельствует уже о растерянности, оно уместно либо в водевилях, изображающих людей слабовольных, либо в драмах, изображающих нервно-больных. Драматическая сцена должна быть хорошо развита. Если разрешительному перелому предшествует разнообразная сцена, если побежденный перед уступкой использовал разнообразные средства сопротивления, самый неожиданный перелом будет казаться обоснованным, художественно-правдивым. Иногда

220

сцена разрешается каким-нибудь особенно метким, внезапным выпадом. Изображая сцену, автор должен учесть обстоятельства места, времени, а также физическое и душевное состояние борющихся — так сказать — их боеспособность. Иногда драматурги затягивают сцену, отделяют ее разрешительный момент ради ее статического обаяния — если сопоставление действующих лиц эффектно (напр., сцена над трупом Цезаря в «Юлии Цезаре»). Драматическая реплика есть удар в борьбе или

парирование удара (см. Диалог) — волевое усилие. Этот удар может быть открытым и замаскированным, скрытым, в вялой форме (подобным медленному затягиванию петли и т. п.). Таков, напр., диалог Чехова; весьма часто это глубоко скрытое волевое усилие. По аналогии с делением сцен драмы у Аристотеля — все реплики можно делить на реплики прямого нападения, распознавания и взывания о помощи — и соответствующие реплики сопротивления. Слово в драме может быть действенным в самой непосредственной форме (вопрос, требование и т. п.) и риторичным, поскольку оно принимает характер убеждающей речи, образной и доказующей. Лирика в диалоге является элементом риторики — она стремится воздействовать не столько на разум, сколько на чувство. Обычно, это прием слабых, нежных по характеру персонажей. Диалектика в драме, пользование логическими умозаключениями также имеет орудийное назначение. Как бы отвлеченны ни были рассуждения героя драмы, как бы ни была отвлеченна его конечная цель — в каждой драматической сцене, в каждом диалоге его цель самая конкретная: он стремится воздействовать на партнера. Мысль в драме есть все то же слово — действие. Перегружение отвлеченными мыслями, уже лишенными волевого стержня, подрывают основу драмы — драматическое действие (напр., у некоторых германских классиков — у Гете, Геббеля и др.). Таким образом, язык героя драмы есть язык страсти и не в афоризмах героя выражено мировоззрение автора. Впрочем, иногда героем драмы является проповедник, говорящий от имени автора

221

(напр., Чацкий, Аким во «Власти тьмы»). Поскольку целью реплики является волевое воздействие, ее ударность заключается, прежде всего, в отчетливости ее смысла. Там, где между персонажами возможно сокровенное общение, где они понимают друг друга с полуслова, реплика может быть утонченным намеком (напр., в некоторых пьесах Метерлинка; театр для немногих). Ударность реплики проявляется также в ее наступательном ритме. Многогранный ритм драматического произведения трудно поддается анализу. Здесь три параллельных ритмических рода: ряд волевых усилий, проявляющихся в словесно-ритмической форме; ряд волевых усилий, проявляющихся во внешних действиях (отчасти указанных в ремарках); ряд мимический (иногда указанный в ремарках). Словесно-ритмический ряд прерывается чаще других. Ряд внешних действий — если только мы примем во внимание убеждающие жесты, легкие прикосновения и приближения и т. д. (в чтении эту жестикуляцию надо вообразить)

прерывается несравненно, реже. Мимический ряд мало ясен (в чтении), но беспрерывен. Ритмической единицей в драме является парная группа связанных между усилий и контр-усилий, иногда выраженных в ритмических словах, иногда во внешних действиях, иногда в словах-действиях и действиях-поступках одновременно. Ритмические единицы в драме неравномерны по своей длительности, их тема меняется в зависимости от того, является ли группа ударов и контр-ударов схваткой решительной или предварительным ощупыванием партнера (со стороны ведущего сцену). Ритм драматического произведения определяется, прежде всего, его единым действием.

Характеристика героя драмы — поскольку драма изображает цельный действенный процесс — единое действие, отличается цельностью; во всяком случае ведут действия люди с цельными характерами. Драма изображает преимущественно особые — цельные — характеры в особом состоянии, в состоянии страстного устремления. (Исключение — герои-неврастеники и комедийные персонажи с колеблющейся

222

волей, не ведущие действия). Таким образом, характер драматического героя ограничен своим единым действием. Все противоборствующие герою персонажи также ограничены своим контр-действием. Отсюда волевой характер драматической характеристики — и поскольку воля схематичнее чувств, настроений и т. п. — относительно схематический характер ее.

Действующих лиц в драме характеризуют: 1) предмет их желания, цель устремления. 2) Те словесно-действенные средства, которыми они борются. 3) Их боеспособность, быстрая утомляемость или, напротив, выдержка — соотношение между волей и чувством, степень эмоциональной вибрации. Поскольку персонажи пьесы в драматической борьбе прибегают к логическому обоснованию своих желаний, убеждают и доказывают, их интеллектуальная природа также может быть показана полностью. Что касается чувства, то в драме даны только те чувства, которые сопровождают борьбу; область чувства самодовлеющего, созерцательного — для драмы закрыта (за исключением редких и кратких моментов остановки действия).

Чем действеннее драма, тем существеннее в ней глубокая и рельефная стихия единого действия — и тем схематичнее она в своих характеристиках. Герой трагедии есть некий максимум воли, ума и чувства, здесь отсутствуют более детальные черты даже волевой природы (см. Трагедия). В психологической и бытовой драме, напротив, существенна детализация в

характеристиках. Таковы общие формально–конструктивные черты драматических произведений.

Массовые сцены в драме разнообразны по своему содержанию. В античной трагедии хор является лирическим и дидактическим моментом пьесы; есть массовые сцены, где действуют дифференцированные персонажи (напр., сцена на балу у Фамусова в «Горе от ума»); наконец, подлинной массовой сценой является сцена, где действует недифференцированная масса, толпа. Толпа на сцене должна действовать, подобно всякому другому персонажу пьесы.

223

Бездейственная толпа не входит в конструкцию драмы. Всякий коллектив — народ, социальная группа, класс — действует в виде толпы, а не через своих представителей только в моменты сильнейшего возбуждения, потрясения. Поэтому действенная драматическая толпа является на сцене, обычно, только в моменты переворотов. Это — толпа революционная (в самом широком смысле этого слова). Есть еще тип массовых сцен, когда случайно собравшаяся толпа (напр., на улице) вовлекается в драматическую борьбу — в качестве судьи — свидетеля и т. п. Такая толпа является как бы резонатором сцены и повышает ее интенсивность.

В зависимости от различных художественно–идеологических заданий возникли различные виды драматических произведений: трагедия, бытовая и психологическая драма, символическая драма, романтическая драма, героическая драма; комедия–водевиль, фарс, мистерия и т. п. (см. соответствующие статьи — «Трагедия», «Комедия» и т. д.). Поскольку герой всякого драматического произведения, осуществляя свое единое действие — страстное устремление — вступает в борьбу с окружающей средой, он неизбежно нарушает нормы этой среды. Каждая драма изображает в социальном плане некую революцию, некий бунт — хотя бы в узком (напр., семейном) кругу. В зависимости от характера этих норм — бытовые или общечеловеческие — конструируется та или иная форма драматического произведения — бытовая драма или трагедия (см. Трагедия).

Исторически непревзойденной по стройности формы и силе пафоса — неким прообразом драматического произведения — остается античная трагедия, прежде всего трагедия Софокла. Следующий яркий показательный этап — театр эпохи Возрождения, театр Шекспира и Кальдерона. Театр Шекспира ближе нашей современности по своей широко разработанной конструкции и свободной идеологии. В то время как античная трагедия после катастрофы, разрешительного момента

трагедии, дает нам ряд патетических сцен, посвященных душевному «очищению» (Κάτ'ῳριζ'у) героя, сцен религиозно–этического

224

и дидактического склада, Шекспир предоставляет зрителю самому делать выводы — у него катастрофа совпадает с развязкой. Театр Ренессанса, более объективно–художественный, нежели театр античный, продолжает влиять на современность. Попытка реставрировать античную трагедию — классическая французская драма Корнеля и Расина — отжила; их влияние на современную драматургию весьма слабо, тогда как шекспировский театр повлиял своим вольным пафосом и яркой фантастикой на так называемую романтическую драму, на немецкую драму от Лессинга, Гете, Шиллера, Клейста, Геббеля, Грильпарцера до Гауптмана («Потонувший колокол»), русскую драму Пушкина, А. К. Толстого, Островского (исторические драмы) и др., на Ибсена (исторические драмы) и т. д. — а с другой стороны, и на реалистическую драму — живым изображением страстей. Независимо от шекспировского влияния из итальянской **comedia dell'arte** возникла французская комедия, Мольер и Бомарше. В дальнейшем реалистическая бытовая и психологическая драма стремилась к упрощению, к точному изображению быта — достигла самодовлеющей законченности и порвала с шекспировской школой. Сильнейшего развития реалистическая драма достигла у нас в России в XIX веке: Островский, Писемский, Л. Толстой, Сухово–Кобылин, Чехов и др. Этот расцвет сценического реализма объясняется прочностью дореволюционного русского быта. В настоящее время сценический реализм терпит крушение, вследствие своей беспочвенности — несмотря на силу театральной реалистической традиции. В то же время революция своей патетикой возбудила интерес к драме монументальной и героической, к трагедии. В борьбе между постоянно возвращающейся тягой к сценическому реализму и утверждением героического, романтического театра будет строиться русский театр будущего.

В. Волькенштейн.

История драмы. Драма, как особый вид искусства, выросла и развилась из соединения двух моментов — игры и обряда. В частности

225

греческая драма возникла из пляски — декламации в честь бога Диониса. В связи с тем, что бог вина, прославленный многообразным похождениями, Дионис силой хмеля осуществляет в людях и тяжелое, и веселое

настроения, и скорбь, и смех, гимны в честь его, дифирамбы, в своем развитии дали и трагедию, и комедию. Постепенно в эти дифирамбы и хоры, в это хоровое соборное торжество, все решительнее и решительнее преобразуя его, входили элементы индивидуального творчества, и отдельные авторы все больше и больше значения придавали исполнителю-актеру, так что представление-рассказ неуклонно превращалось в представление-диалог. А в VI—V в. до Р. ©., по выражению одного ученого, сама история сделалась поэтом и осуществила великое художественное произведение — в одну и ту же эпоху создала триаду гениальных трагиков: Эсхила, Софокла, Еврипида. Вся глубина древней мифологии, вся глубина общечеловеческой психологии нашла себе в их трагедиях бессмертное воплощение. И до сих пор они в мировой литературе встречаются разнообразными откликами, — мы вообще находимся еще в полосе Возрождения, еще не изучили этой эпохи; особенно в наши дни замечается воскресенье интереса к древней драме (Верхарн, Гуго Гофмансталь, Леконт де-Лиль).

Христианство, прервавшее было культурно-художественную традицию античного мира, заглушило на время и классическую драму, но из недр же христианской церкви возродилась она. Ритуал богослужения сам представлял собою действие, драму; трагедия страстей господних являла сама потрясающую тему творчества. Духовные мистерии, разыгрывавшиеся в средневековую пору, проложили дорогу новой драме. Естественно было, что драматизированное богослужение не удержалось в стенах церкви, вышло на ее паперть, затем — к самой ограде церковного пространства, наконец, и за эту преграду, на площадь: так мало-помалу произошла секуляризация драмы. В истории ее дальнейшего развития надо отметить процесс осложнения и углубления, связанный

226

с именами испанцев, Кальдерона и Лопе де-Вега, и великого англичанина Шекспира. Однако, эти англо-испанские формы драматического творчества должны были бороться с формами античными, от которых они отличались прихотливостью и сложностью своего построения, перекрещенностью многообразных интриг. Во Франции особенно в этой борьбе одержали верх формы античные, т.-е. принятые у классических народов — греков и римлян: воцарился классицизм (несправедливо именуемый некоторыми ложноклассицизмом). В лице Расина и Корнеля он нашел прекрасных представителей; теоретиком его явился Буало со своим учением о

необходимости соблюдать в драмах три единства: времени, места и действия. Свои драмы классики строили по большей части на борьбе между долгом и чувством, но и самое чувство получало у них рассудочный характер. Приняв разум за единственный принцип всякой деятельности, они интеллектуализировали страсти, давали в своих драмах точное решение какой-то человеческой задачи, словесно геометрический чертеж волнений и чувств. Произведения Расина и Корнея взрощены были при блестящем дворе французских королей и впитали в себя много придворных элементов. Реакцией против этого явилась впоследствии так назыв. мещанская драма, интересующаяся будничностью и людьми вовсе не героической складки (Лессинг, Коцебу). У Виктора Гюго находим типичные образцы драмы романтической («Кромвель», «Этнони», «Рюи Блаз»). В наши дни Метерлинк центр тяжести драмы перенес из необычайных внешних событий в едва заметные тонкие настроения, в тихие состояния внутреннего мира; он культивирует бесконечно малые величины духа; но этот уклон новейшей драмы нисколько не уничтожает и других ее возможных видов, т.-е. таких, где воспроизводится все трепетание страстей и вся характерность быта.

Ю. Подольский.

ДРАМА в узком смысле — «бытовая», «психологическая», «символическая», «героическая» и «романтическая».

227

Драматическая борьба развивается в определенной социальной среде; герой драмы, охваченный единым, цельным стремлением — страстью — нарушает обычаи, интересы, бытовые нормы окружающего общества, начиная от норм устава благочиния (в водевиле) и кончая нормами государственными или религиозными. Бытовая драма изображает борьбу с бытовым укладом определенного общества, таковы, например, «Бесприданница» Островского, драма Чехова «Вишневый сад», «Нора» Ибсена и т. п. Если же в драме дается детализация психологического быта, ее, обычно, называют драмой психологической. Такова, напр., драма Гауптмана «Одинокие». Бытовая драма изображает драматические противоречия, возникающие в определенном быту; поэтому для нее характерна живая, точная и детальная бытовая изобразительность; бытовая драма в противовес трагедии — произведения искусства реалистического. Так называемая символическая драма конструируется под знаком трагической вины (см. «Трагедия»), однако, символическая драма лишена необходимого для трагедии максимализма в характеристиках; борьба в

символической драме весьма часто вялая, сдержанная — как, например, в пьесах Метерлинка. Символической драмой можно считать и «Грозу» Островского. Поскольку явления сумасшедшей и видение страшного суда и т. д. в ней явно символичны, драма эта развивается под знаком трагической — религиозной — вины; однако, Катерина слаба, ей не хватает силы, необходимой для трагической героини. При этом детальная бытовая изобразительность придает трагическому бунту Катерины характер нарушения относительной бытовой нормы. Символическими можно считать и некоторые драмы Ибсена, напр., «Росмерстольм» с его белыми конями. Сочетание трагической (религиозной) вины и бытовой, реалистической разработки темы — «Власть тьмы» Л. Толстого. Героической драмой, обычно, называют драмы трагедийные по своей стилистике, по максимализму характеристик, но развивающиеся не под знаком трагической вины, например,

228

«Вильгельм Телль» Шиллера. Телль, убивая Гесслера, осуществляет волю народа — волю providения: у него нет трагической вины. Романтической (в точном историческом смысле) драмой — драмы Гоцци, Тика, А. Блока — называют драмы, в которых, помимо драматического задания, есть самодовлеющее задание смещения планов: действительность переходит в сон, реальность и фантастику и наоборот. Их характеризует также иногда изображение трагических моментов комедийным приемом. Сюда можно отнести и «Сон в Иванову ночь» Шекспира. Из всего изложенного явствует, что определения отдельных видов драмы весьма условны.

В. В.

ДУМЫ — малороссийские народные исторические песни (см. это слово). По времени своего возникновения думы частью относятся к $\textcircled{\text{VI}}$ веку, эпоха же особенного расцвета их — $\textcircled{\text{VII}}$ век. В настоящее время они распространяются певцами-профессионалами, преимущественно слепцами, нередко объединенными в особые цеховые организации (см. Духовные стихи). Пение дум сопровождается аккомпаниментом народных струнных инструментов «бандуры» и «кобзы», почему и исполнители дум нередко называются «бандуристами» и «кобзарями». Содержание дум составляет описание исторических событий и бытовых подробностей, главным образом, из эпохи борьбы украинского казачества с Турцией и Польшей. Многие сюжеты уделяют внимание страданиям казацких пленников в Турции, описанию бегства оттуда (см., напр., песни про

Самойла Кошку, о побеге трех братьев из Азова, о русской пленнице Марусе Богуславке). Ряд дум воспевают Богдана Хмельницкого. В иных думах поется о социальной борьбе внутри казачества (напр., дума о бедном казаке Ганже Андыбере, посрамившем «дук», т. е. богатых казаков, и ставшем кошевым атаманом). Более поздние малорусские думы превращаются в *казацкие, разбойничьи*, т. н. *гайдамацкие песни*, по настроению своему напоминающие аналогичные разбойничьи песни великоруссов (см. слово «Исторические песни»), с особенно

229

сильно выявленным протестом против социальной неправды. По форме своей малороссийские думы являются соединением традиционных приемов народной устной поэзии и литературного виршевого (преимущественно школьного) творчества. Думы состоят из различных по величине слогов, стихов, заканчивающихся рифмами; поэтический язык их представляет собою любопытное смешение книжных, нередко церковных выражений с элементами народно-поэтической речи.

БИБЛИОГРАФИЯ. Тексты малорусских дум напечатаны в Сборнике *Б. Б. Антоновича и М. И. Драгоманова. «Исторические песни малорусского народа»*. Киев, 1874–5 г.г. Исследование дум со стороны сюжетной и формальной произведено *П. И. Житецким «Мысли о малорусских думах»*. Киев. 1893 г. О современном состоянии поэтической традиции см. *М. Н. Сперанский. Южномалорусская песня и ее носители*. Киев. 1904 г. См. также статью *К. И. Арабажина* в «Истории русской литературы» под ред. Аничкова, изд. Сытина и Товарищества «Мир», т. I, вып. IV.

Ю. С.

ДУХОВНЫЕ СТИХИ — народные песни религиозного содержания. Распространены духовные стихи по всей России. Исполнителями их являются, главным образом, нищие, слепцы, калеки или «калики перехожие». В древности каликами (от латинского слова **caliga** — обувь для путешествия) назывались не непременно убогие люди, а различные странники по святым местам. Лишь позднее, с сокращением паломничества, изменился и состав калик. В настоящее время на Севере России духовные стихи исполняются не исключительно в профессиональной среде (напр., духовные стихи, кроме слепцов, поются и сказителями былин, и вообще деревенскими любителями песни), на Юге же России, особенно в Малороссии, а также на Западе — в Украине — пением духовных стихов занимаются почти исключительно профессионалы-калики, объединяемые даже в особые артельные общества, «гурты», по

своему устройству напоминающие средневековые цеховые организации. Повидимому,

230

по своему происхождению «гурты» слепцов–калик действительно восходят к цеховым объединениям, существовавшим на Юго–Западе России, благодаря применявшемуся там во время господства Польши Магдебургскому праву. На Севере России духовные стихи, большею частью, поются без какого–либо аккомпанимента, на Юго–Западе пение духовных стихов сопровождается игрой на народном инструменте, т. н. «лире». По времени возникновения, по форме и характеру своему, духовные стихи могут быть разделены на две основных группы: духовные стихи «старшие» и «младшие». Первые представляют собою *эпические* повествования на сюжеты ветхозаветных, новозаветных и житийных легенд (стихи о Голубиной книге, об Адаме, о Феодоре Тироне, об Егории Храбром, о Богатом и Лазаре и т. д.); по форме своей (композиции, ритму, размеру, средствам изобразительности) «старшие» духовные стихи очень близки к складу старых былин и, повидимому, подобно этим былинам (см. это слово), вылились в настоящую форму в XV–XVI в.в. (Во всяком случае уже к XV веку восходит одна случайная запись стиха об Адаме). Другая группа духовных стихов – «младшая» в значительной мере окрашена *лиризмом* и несомненно в форме своей отражает влияние силлабического виршевого стиха, проникшего с католического польского Запада в XVI веке и ставшего широко популярным через книгу и школу в XVII веке. Распространение этого стиха совершалось не только путем устной передачи, но также и посредством письменных сборников, т. н. «псалм» и «кант».

231

Эта группа духовных стихов стала, популярной не только в православной ортодоксальной среде, но и, привившись также в среде старообрядческой и сектантской, дала толчок к созданию особых *старообрядческих* и *сектантских* стихов, отражающих специфические настроения этих кругов. Старообрядческие стихи по форме своей остались более архаичными, в то время как чисто сектантские превратились в стихотворения со специфически–мистической символикой и своеобразным ритмом (см. это слово).

БИБЛИОГРАФИЯ. Тексты: П. А. Бессонов. Калики переходные. 6 выпусков. М. 1861–64 г.г., Варенцов. Сборник русских духовных стихов. Пгг. 1861 г. Исследования: В. П. Адрианова. Духовный стих об Алексее Божиим

человеке. Птр. 1917 (во вступлении дан обзор трудов по русскому духовному стиху). *А. Н. Веселовский*. Розыскания в области русских духовных стихов. (Сборн. Отд. Р. Яз. и Слов. Акад. Наук. т.т. 20, 21, 28, 32 и 41). *М. Н. Сперанский*. Духовные стихи Курской губернии. Этногр. Обзор., кн. 51 (1901 г.). *М. Н. Сперанский*. Южно–русская народная песня и современные ее носители. Киев. 1904 г. Тексты старообрядческих и сектантских стихов см.: «Песни русских сектантов–мистиков». Сборник, составленный *П. С. Рождественским* и *М. И. Успенским* (записки Геогр. О–ва по Отд. Этногр., т. 30, ПТГ., 1912 г.) и в труде *В. Бонч–Бруевича*: «Материалы к истории и изучению–русского сектантства и раскола». Вып. II (ПТГ., 1909 г.) и IV (ПТГ., 1911 г.).

Юрий Соколов.

232

Е

ЕВФЕМИЗМ (греч. εὐφημοῖς, смягчение выражения) — лингвистический и стилистический термин, обозначающий замену в речи прямого выражения, которое почему–либо представляется резким и нежелательным, посредством косвенного, смягченного. Например: «приказал долго жить»; «в интересном положении»; «невыразимые» (пantalоны); «куда царь пешком ходит» (уборная, что в свою очередь есть евфемизм, если угодно); «места не столь отдаленные» (ссылка); «блондинка» (сыпно–тифозная вошь) и т. п. Многие евфемизмы разговорной речи связаны с совершенно условными и произвольными обозначениями предмета, возникающими в том или ином тесном кругу лиц или в особых социальных диалектах, развивающихся, напр., в закрытых учебных заведениях, в военной среде, в воровских шайках, у арестантов и т. п.

Особый вид евфемизма состоит в перестановке звуков слова, — напр., название улицы в Москве «Швивая горка» вместо прежнего «Вшивая горка», — или в подстановке отдельных звуков и слогов, как, напр., во французском языке выражения проклятий: «**morbleu**» вместо «**mort Dieu**», «**parbleu**» вместо «**par Dieu**» и т. п.

М. П.

ЕВФОНИЯ — учение о звуковой стороне поэтического языка вообще и стихотворной речи в частности. (Предложение ввести в науку о русском стихе термин «евфония» для обозначения той части стихологии, которая изучает «внутреннее строение стиха, его звуковую сторону» сделано Валерием Брюсовым в предисловии к его книге «Опыты», Москва,

«Геликон», 1918; в этом же предисловии Брюсов наметил и основные разделы евфонии; в статье «Звукопись Пушкина», — см. журнал «Печать и Революция», книга № 2, 1923 год — Брюсов предлагает ряд специальных евфонических терминов,

233

некоторыми из коих мы и пользуемся).

Одним из существеннейших вопросов евфонии является вопрос об аллитерациях (см. это слово) или в более широком смысле о «повторах», т. е. о повторяющихся звуках в отдельных словах известного звукоряда, например, какой-нибудь синтаксической единицы, (простого предложения, периода), стиха и т. п.

В зависимости от того, как расположены в словах звукоряда повторяющиеся звуки, Брюсов отмечает следующие основные формы повторов: 1) анафора (скреп) — повторение начальных звуков: «*Но меркнет день, настала ночь*» (Тютчев «*День и ночь*»); 2) эпифора (концовка) — повторение конечных звуков: «*Над этой бездной безимьянной*» (там же); 3) зевгма — (стык) — повторение звука в конце одного и в начале следующего слова: «*И бездна нам обнажена* (то же стихотворение) и 4) рондо (кольцо) — повторение начального звука в одном и конечного звука в другом слове: «*Вот отчего нам ночь страшна*».

В стихах, как более сгущенных ритмико-синтаксических единицах, евфонические особенности бросаются особенно ярко в глаза, но и художественная проза дает нередко богатейший евфонический рисунок. Любопытна, например, с этой стороны «*Страшная месь*» Гоголя, ритмико-евфонические особенности которой обусловлены характером ее композиции. «*Страшная месь*», состоящая из 16 глав, построена таким образом, что сюжет и фабула ее (см. эти слова), становятся ясными лишь в последней 16 главе, причем эта глава составляет песню бандуриста. Установка сюжета на последней и предопределила евфоническое и ритмическое богатство произведения. Действительно, ритмико-евфонические волны начинают развиваться уже с первой главы, достигнув апогея, — приблизительно в середине произведения (10-ой главе), в знаменитом описании Днепра, — снижаются,

234

а потом опять начинают повышаться, по мере приближения к песне бандуриста. Так, эпифоры мы имеем уже в первых строках «*Страшной мести*»: — «*Шумит, гремит конец Киева: есаул Горобец празднует свадьбу*

своего сына» или «Приехал и названный брат есаула с молодою женою Катериною». В первой же главе встречаем мы и анафоры, как, например, «Величаво и сановито выступил вперед есаул». Что же касается описания Днепра, то мы встречаем здесь сложнейшие евфонические системы и богатые примеры так называемого «разложения аллитерации» (так Брюсов называет явление, состоящее в том, что из комплекса звуков, входящих в какое-либо слово, отдельные звуки повторяются в словах смежных, или близких к этому слову), из возможных случаев которого укажем хотя-бы на тоталитет (по Брюсову случай, когда одно слово объединяет в себе звуки, в других словах или в другом слове стоящие разрозненно), или метаграмму — случай, когда два слова заключают в себе почти те же звуки, но размещенные в различном порядке. Примеры «разложения аллитераций»: «...и чудится, будто весь вылит он из стекла» (тоталитет в слове «чудится»); «Чуден Днепр (метаграмма «ден» и «дне»).

Наравне с учением о повторах в евфонию входят учения об инструментровке (см. «Словесная инструментровка») и о звукописи (см. Звукопись).

Я. Зунделович.

ЕДИНСТВЕННОЕ ЧИСЛО. См. Число.

ENJAMBEMENT – стихотворный прием, состоящий в переносе части фразы из одного стиха в другой, из одной строфы в другую (см. Строфа). Являясь весьма распространенным ходом, например, во французской поэзии, **enjambement** как будто не играет яркой роли в поэзии русской, но и здесь мы встречаем блестящие примеры его. Таково, например, **enjambement** в знаменитом пушкинском описании Петра во время Полтавского боя:

...Выходит Петр. Его глаза
Сияют. Лик его ужасен.

Перенесением в этом примере сказуемого «сияют» из одного стиха

235

в другой, т.-е. отрывом сказуемого от подлежащего и постановкой этого сказуемого на первом месте в другом стихе, Пушкин изумительно оттенил звучание слова «сияют», которое получает как бы самостоятельное значение, безотносительно к слову, с которым оно связано синтаксически. В связи с **enjambement** оба стиха, таким образом, получают прежде всего иное звучание — показатель того, что **enjambement** в корне есть явление ритмического порядка, т.-е. как и все элементы стиха, связано с общей

ритмической настроенностью поэта в данном произведении и, будучи определено по своему положению этой общей настроенностью, тем самым дает то или иное звучание отдельному слову... Еще более ярко проявляется ритмическая роль **enjambement'a** когда в связи с ним «разрушается» целостность не отдельного стиха (в этом случае нарушение целостности стиха, как такового, заслоняется часто значением **enjambement**, как разрушителя грамматической фразы), а целой строфы. В связи с общей ломкой стиха подобное строфическое **enjambement** встречается в русской поэзии сравнительно часто лишь в последнее время, но мы имеем примеры его и у Лермонтова. Так, СХХII строфа «Сашки» кончается стихами:

И на печи капот покинув свой,
Пленительна бесстыдной наготою,
Она подходит к нашему герою,

а СХХIII строфа начинается стихами:

Садится в изголовьи и потом
На сонного студеной влагой плещет.

Enjambement имеем мы и при переходе СХLVI строфы «Сашки» к СХLVII.

В этих случаях строфического **enjambement** ритмическая волна, переливая через границы строфы, соединяет в своем течении искусственно разъединенные части и сливает в одну ритмическую фразу то, что и со стороны изобразительной представляет единый образ (как в приведенном примере — действия героини «Сашки»). См. Прием.

Я. Зунделович.

236

Ж

ЖАНР (поэтический) – определенный вид литературного произведения. Основными жанрами можно считать эпический, лирический и драматический, но вернее прилагать этот термин к отдельным их разновидностям, как например, к авантюрному роману, шутовской комедии и т. п. Всякий литературный жанр, обладая лишь ему присущими особенностями, прошел и проходит известные пути в своем развитии, почему одной из основных задач, как теоретической, так и исторической поэтики является с одной стороны уяснение этих особенностей, а с другой — изучение их состояний в различные эпохи в связи с их эволюцией. Так, напр, (примеры даны акад. Перетцом в «Кратком очерке методологии истории русск. литературы» Петербург 1922) «песня XVII в., XVIII в., нач. XIX в. заметно представляет различия в названные моменты»,

точно также и «драма эпохи Алексея Мих., Екатерины II, середины XIX ст. и нашего времени имеет при общем сходстве заметные черты различия». Если, таким образом, литературные жанры не являются чем-то застывшим и с течением времени видоизменяются, то можно говорить об их эволюции, но, как правильно подчеркивает в названном труде акад. Перетц, «не всякое изменение может быть названо эволюцией: последнюю мы видим только тогда, когда ряд наблюдаемых различий идет в постоянном направлении, а не в случайном»...

Весьма интересным вопросом при изучении отдельных литературных жанров является вопрос о том, насколько общий характер творчества художника определяет пользование тем или иным жанром, пристрастие к известному жанру и т. п. Так, можно показать, что

237

в стремлении примириться с данностью Гоголь, напр., устремлялся в «Вечерах на хуторе» к гротеску (см. это слово), отдавая с другой стороны дань тому же устремлению гиперболизацией (см. Гипербола) действительности.

Я. Зунделович.

ЖАРГОН (франц.). Говор к.-н. языка, принадлежащий группе, обособленной не территориально, или населению отдельного города, отступающий от того типа яз., который признается нормальным, и представляющийся поэтому испорченным или изысканным. Термин Ж. употребляется преимущественно в следующих случаях: 1. *еврейский Ж.* — разговорный и литературный язык евреев; 2. *парижский Ж.* — франц. язык с теми особенностями произношения и словоупотребления, которые свойственны только парижанам; 3. *уличный Ж.* — разговорный яз. употребляемый, главн. обр., на улице (не в доме) или той частью населения, которая проводит б. ч. времени на улице.

Н. Д.

ЖИВОЙ ЯЗЫК. Язык, являющийся в данный момент разговорным яз. к.-н. народа и в связи с этим не остающийся неподвижным, но подвергающийся изменениям, в противоположность *мертвому яз.*, т.-е. такому, который перестал уже быть разговорным яз. и сохраняется только в письменных памятниках или также в искусственном употреблении, напр., как яз. богослужения и священных книг, или, как яз. ученых сочинений, или, как официальный яз. в международных сношениях.

Н. Д.

ЖИВОТНЫЙ ЭПОС возник на основе древнего обоготворения ЖИВОТНЫХ

238

(см. слово Миф). Первоначальные сказания о животных, помимо своего художественного значения, были своего рода народной зоологией, и путем сказок давались различные объяснения явлений из мира животных, напр., их окраски, появления в определенное время года, характера их жизни и пр. Вместе с тем наблюдения первобытного человека над проявлениями инстинкта у животных заставляли предполагать у них разум.

Сопоставление миров человеческого и животного привело к мысли об использовании картин из жизни животных в нравоучительных целях. В животные сказки проник элемент сатиры (см. это слово). Стремление сократить животную сказку, оставляя лишь то, что служит наглядным подтверждением нравоучения, породило басню (см. это слово). В ином направлении, под влиянием героического эпоса (см. это слово) создались поэмы из жизни животных, или собственно, животный эпос. Сюда относятся, напр., французская поэма о Ренаре–лисе, греческая «Война мышей и лягушек», связанные в своих корнях с французскими рыцарскими эпическими песнями и поэмами Гомера. Гете дал обработку народных сказаний в своей знаменитой поэме «Рейнеке–лис». У нас Жуковский дал переделку с немецкого «Война мышей и лягушек».

Специальная работа о Ж. э–е: Колмачевский: «Животный эпос на Западе и у славян» (Казань, 1883).

И. Э.

ЖИЗНЬ ЯЗЫКА — судьба яз. в течение того времени, пока он остается живым яз. (см.). Ж. Я. стоит в непрерывных изменениях: изменяются с течением времени звуки, грамматический строй, значения слов, словарный состав, причем изменения происходят с различной быстротой в разных языках и в разные эпохи жизни одного яз.

Вообще, понятия жизни и смерти в языковедении часто прилагаются к явлениям языка, ср. такие выражения, как *живой язык* (см.), *мертвый язык*, *вымирание языков*, т.–е. вытеснение к.–н. языков другими, если все говорившие на к.–н. языке постепенно забывают его, привыкая говорить на другом; *вымирающие языки*, т.–е. такие, которые постепенно

239

вытесняются другими языками (таковы лужицкие славянские языки в Германии, кельтские языки Бретани и Ирландии, некоторые восточно–

финские языки в Поволжье и др.); *живая основа* и *живой суффикс*, т.е. такая основа или суффикс, которые в данную эпоху сохраняют способность образовывать новые слова, вступая в новые сочетания с другими суффиксами и основами; таковы в нынешнем русском яз., напр., уменьшит. суфф. *-ик-*, суффиксы существительных женск. р. *-иц-*, *-ш-* (мастерица, докторша), заимствованные суффиксы *-изм-*, *-ист-* (большевизм, большевистский), суффиксы прилагат. *-н-*, *-ск-*, *-ическ-* (бетонный, аморфный, латвийский, металлический), глагольный суффикс *-ова-* (импровизованный, буксовать) и пр. Ср. также книгу **Whitney. Leben und Wachstum der Sprache. Leipzig 1876** (перев. с англ., есть и франц. перевод).

Н. Дурново.

ЖИТИЯ. Под «житием» разумеют религиозную повесть, изложенную в форме биографии героя, признаваемого церковью святым. Рассматриваемое с литературной точки зрения, оно представляет определенный тип сочинения или жанр, характеризующийся известными приемами творчества, обусловливаемыми художественным заданием автора (агиобиографа) дать в своем произведении образ-идеал, высокий образец истинно-христианской жизни. Еще в начальную эпоху христианства, когда ему приходилось упорно защищаться от нападений со стороны языческого мира, выделились люди сильной воли или фанатического энтузиазма, которые нередко своей геройской смертью закрепляли твердые позиции за новой верой. Эти люди становились достоянием благочестивой легенды, которая окружала их светлым ореолом таинственного и сверхъестественного и приводила к созданию полужантастических (а иногда и чисто фантастических) рассказов, устных сказаний, где реальные исторические элементы часто совершенно тонули в легендарно-поэтическом море. Книжный человек того времени давал этим сказаниям большую или меньшую литературную обработку,

240

в зависимости от своей специальной задачи, а также от степени таланта, — и в результате являлись жития, как художественные биографии героев, написанные в определенном стиле, а позднее и по твердо установленной схеме. В последующие эпохи христианской церкви достоянием легендарного творчества делались герои иного типа: распространители веры среди язычников, подвижники, сурово боровшиеся с велениями тела, или альтруисты, старавшиеся осуществлять в своей жизни великий закон любви к человеку. И здесь легенды записывались и обрабатывались,

принимали литературную форму под пером того или другого агиобиографа, часто не имевшего в своем распоряжении никаких других материалов.

Жития, основанные на точных фактах, напр., на судебных протоколах по делу мучеников за веру, или на достоверных свидетельствах очевидцев, или же на наблюдениях самого автора, знавшего своего героя, — встречались редко, да они в большинстве и не дошли до нас в своем первоначальном виде, а были значительно переработаны редакторами, преследовавшими различные задачи идеологического или литературного характера. С другой стороны, нередки были случаи, когда агиобиограф не обладал для составления жития ни пактами, ни легендами; тогда он брал уже существовавшее житие и приурочивал к новому имени, или же, основываясь на различном литературном материале, не имевшем никакого отношения к его герою, создавал чисто вымышленное произведение. Отсюда ясно, что вопрос о значении житий, как исторического источника, должен решаться в громадном большинстве случаев отрицательно. Агиографическая литература, вообще говоря, не дает нам сколько-нибудь верного и точного изображения исторических фактов, а самое большое — преломление их сквозь призму легендарно-поэтического мировосприятия. В большей мере отражается в ней быт эпохи, притом обычно современной автору, а не его герою, а также религиозно-нравственные идеалы общества или класса, к которому принадлежал агиобиограф. Зато в литературном

241

отношении ценность житий очень велика, так как агиобиограф, пользуясь традиционной формой, выявлял в своем произведении, с большей или меньшей степенью талантливости, свою художественную личность: он создавал живой образ героя, как обусловленную творческим заданием индивидуализацию определенного агиографического типа; он окрашивал рассказ гаммой различных настроений, перебивал его волнами лиризма — внутреннего и внешнего. Правда, этот индивидуально-творческий момент ярко представлен лишь в немногих агиографических произведениях; но и литературно-традиционные элементы жития имеют большое значение, показывая в какой связи находится житийная форма с господствующим стилем эпохи и как она эволюционирует вместе с общим литературным развитием народа. Представители христианской церкви древнего мира и средневековья усердно рекомендовали верующим чтение житий, как произведений, очень полезных своим дидактизмом, т.е. назиданием, поучительными тенденциями, богато в них представленными. Однако для

широких масс это было не столько полезное, сколько приятное чтение: интересная фабула (романическая, авантюрная и др.), яркие картины жизни — не только церковной, но и светской, таинственная героическая атмосфера (чудеса и подвиги святого), художественные достижения в обработке словесного материала, проникающие рассказ эмоции — все это доставляло читателю громадное наслаждение, не меньшее, чем чисто-светская повесть. Этим определяется тот факт, что агиографические произведения были любимым чтением и потому пользовались самым широким распространением среди верующих на христианском Востоке, в православной Византии, на католическом Западе и у нас на Руси. Еще на греческой почва (в Византии) агиографические памятники в чисто-литературном отношении образовали два главных вида, между которыми, конечно, могли быть промежуточные звенья: 1) *житие—биография*, написанное простым языком, без всяких риторических украшений, с фактами, не затемняемыми

242

обилием словесных фигур; 2) *риторическая повесть* (житие—панегирик, похвальное житие), составленная по всем правилам риторического искусства, в котором византийцы были вообще великими мастерами. Первый вид является более или менее распространенным лишь в очень раннюю пору агиографического творчества; позднее он почти целиком уступает место второму виду, который, все более и более развиваясь в указанном направлении, приводит к установлению литературного шаблона, штампа, когда агиобиограф должен был писать по определенной схеме, пользуясь готовыми общими местами, традиционными агиографическими формулами. Но следует заметить, что этот шаблон был безусловно вреден лишь для бездарных писателей, талантливые же умели и в его пределах создавать более или менее оригинальные произведения, вполне удовлетворявшие эстетическим вкусам эпохи. Самым замечательным византийским агиобиографом был Симеон Метафраст, живший во второй половине

243

Х в. Он переработал почти все существовавшие до него жития в одном стиле — умеренно-украшенном — и исправил их со стороны содержания, применив к ним критический анализ на основании исторических данных и доводов рассудка. В том же духе, необыкновенно изящной, по мнению современников, речью, написал он и несколько новых житий, явившихся

образцами для подражания в последующее время. Эти «метафрастовские» редакции житий скоро вытеснили из литературного оборота прежние редакции, в художественном отношении менее стройные, но зато обильные легендарными элементами и нередко более фактичные. Обширная агиографическая литература в переводных текстах, частью через посредство южных славян, а частью—прямо, перешла к нам на Русь, в самом начале нашей письменности, и вызвала к жизни самостоятельные произведения того же рода.

С. Шувалов.

244

3

ЗАГАДКИ — народные изречения в форме замысловатых вопросов, требующих ответа, или иносказаний (метафор), смысл которых требуется раскрыть. По строению своему и поэтике загадки очень близки к пословицам (см. это слово) и нередко переходят в них. По происхождению своему они, подобно тем же пословицам, крайне разнообразны: часть заимствована из своей и переводной литературы, другая часть восходит к глубокой устной традиции и является результатом самостоятельных народных наблюдений над жизнью природы и человека. Древнейшая мифическая основа некоторых загадок в настоящее время уже забыта и вскрывается лишь научным исследованием.

БИБЛИОГРАФИЮ см. под словом «Пословица».

Ю. С.

ЗАГЛАВИЕ — ведущее книгу словосочетание, выдаваемое автором за *главное* книги. Заглавием книга (или вообще замкнутое литературное произведение) представлена и показана читателю в мале. Заглавие всегда кратко, так как ограничено титульным листом: титульный лист дает как бы микро—книгу, текст — макро—книгу.

Как завязь в процессе роста, разворачивается постепенно множащимися и длинящимися листьями, так и заглавие постепенно, лист за листом, раскрывается в книгу: книга и есть *развернутое до конца заглавие*, заглавие же — стянутая до объема двух—трех слов книга. Астроном отыскивает нужную ему звезду при помощи так называемого «искателя» короткой, слабо увеличивающей трубки, вделанной поверх настоящей астрономической

245

трубы: найдя звезду в поле «искателя» астроном переводит глаз к окулятору телескопа и видит то, что видел, но лишь в многократном увеличении. Заглавие зачастую и играет роль «книжного искателя»: при каталогизации, библиографических заметках, критических обзорах, даже в литературных беседах книга обыкновенно уже замещена своим заглавием (Г. Сенкевич определяет литерат. беседу как «обмен заглавиями»): лишь при совпадении заглавия с *главным* в книге, она, стесненная в нем, хотя бы смутно, но *сохраняется*.

Датчанин С. Киркегор озаглавливает свою книгу: «**Aut—aut**» (Или—или). Англичанин Сам. Джонсон (XVIII в.) называет свой когда-то знаменитый памфлет на парламентарную Англию: «**Magna Lilliputia**» Француз П. Абеляр (XII в.) именуется свой первый опыт библейской критики: «**Sic et Non**» («Да и нет»). Киркегора читают редко; Джонсона и того реже; Абеляра совсем не читают. Еще полустолетие, — и от них останутся лишь имена и заглавия: но мастерски сделанные ими заглавия сохраняют в себе суть книг. «Или—Или» включает в себя своеобразие мышления и северную суровость воли и стиля автора. «**Magna Lilliputia**» четко выражает основной художественный прием контраста и тему сатиры Джонсона. В «Да и нет» кратко, но ясно выражена диалектика галльского ума, говорящая «нет» своему «да». Писатель, заменяя соотношение вещей и признаков в вещах соотношениями имен вещей, должен быть скуп на слова: лексикон ограничен, действительность же безгранична: пробуя покрыть книгой ту или иную часть действительности, приходится довольствоваться лишь *главным*:

246

перо, включая его в слова, дальше, *за главное*, итти не должно.

Заглавие поступает с словами книги, как книга с вещами и событиями, взятыми ею из пространства и времени: отбирает из многого, в котором главное и не главное, сугубое и не сугубое даны вместе, лишь немного, но необходимое. Таким образом, искусство озаглавливания имеет своим материалом текст, т.-е. оно является искусством, направленным на искусство, творческой переработкой продуктов творчества. Связывая это со сказанным выше, можно утверждать: или заглавие разбухает в книгу, или книга сворачивается в заглавие: записная книжка Боборыкина свидетельствует, что он, напр., шел первым путем. Флобер писал — от книги к заглавию. Искусство озаглавливания и сейчас еще в забросе. Каждый писатель имеет свою манеру озаглавливать: заглавия Жорж-Занд при

перечне их дают длинный ряд мужских и женских имен (личный роман); Джек Лондон озаглавливает так: «Бог его отцов», «Сын волка», «Дочь снегов», «Сын солнца», «Дети тропиков» и т. д. Необходимость озаглавливания, обыкновенно, несуг, как повинность. Гениальные заглавия, вроде — «Мертвые души» (Гоголь), «Ярмарка тщеславия» (Теккерей), «Школа злословия» (Шеридан), «Жизнь начинается завтра» (Верона) — редки. В историю мастеров озаглавливания пришлось бы включить много безвестных имен, выключив из нее много великих.

Взять ли из текста книги одно предложение — в нем всегда отыщется подлежащее и сказуемое, точное субъект (S) и предикат (P) взять ли текст книги целиком, — он всегда разложим на *подлежащее* изложению (так называемая тема, предмет, проблема произведения) и на сказуемое книги (трактовка темы (разрешение проблемы, короче *высказывание* автора).

Таким образом, схема заглавия и логического суждения должны совпасть: **S есть P.**

Пример: «Философия (S) как мышление о мире по принципу наименьшей мере сил» (P). Книга Авенариуса, так названная, лишь простой комментарий к своему заглавию.

247

Или: «Жизнь есть сон» (**La Vida es sueno**. Кальдерон): заглавие не полно, — состоит из соединения понятий, в то время как книга на две трети из образов, требующих быть представленными на титул-блатте. При сложном составе книги, расслаивающейся на логику и эмоцию, понятие и образ, обычно происходит *удвоение* заглавий: «**Theologia Naturalis sive Viola animae**» («Естественное богословие или Скрипка души», Роймунд Сабунский. Изд. XV в.) или «Наставление к пристойной жизни или Юности честное зеркало» (XIV в.). Иногда удвоенное заглавие с характерным «или» (**sive, seu**) свидетельствует не о расслоении темы или приема, а о расслоении читателя (на ученого и просто грамотного и т. д.), на которого рассчитана книга. Такие «двучитные» заглавия свидетельствуют о зарождении книжного рынка, когда не читатель ищет книгу, а книга начинает искать читателя, и переселяется с аналоя в витрину. Таковы заглавия религиозно-полемической, ищущей успеха и у ученых, и у неучей, южно-русской литературы XVII в.: «Фринос албо...» (следует русское объяснение термина), *Litoz* сиречь камень веры...» и мн. др. Тот же прием част и теперь при озаглавливании детских книг. Расчет озаглавливателя: читают *дети*, но покупают им книгу *взрослые*. Средневековье, возрождение и начало нашего времени до усовершенствования книжного станка,

выбрасывающего, например, в одной России к книжным витринам ежегодно 29.000 заглавий (статистика 1912 г.), являются длинной эпохой *ветвящегося* с многочисленными «или» заглавия, добросовестно пытающегося сконспектировать на заглавном листе весь текст. Ведущий книгу титульный лист, несмотря на большие форматы, отказывается уместить на себе заглавие: тогда оно мельчит свои шрифты и часто после двух–трех **seu** («или») буквы заглавия оказываются мельче букв текста (типографский парадокс). Но с удешевлением книги, с деформацией «книжного почитания» (т. е. чтения) в *почитывание* книги — искусство озаглавливания круто поворачивает от удвоенных членящихся заглавий в *полузаглавия* сегодняшнего литературного дня.

248

В XVII в. философы и исследователи озаглавливали так: “☉ игога или Утренняя заря в восхождении», т.–е. Корень или Мать философии, астрологии и теологии на истинном основании или описание природы: как все было и как все стало вначале; как природа и стихии стали тварными, также об обоих качествах, злом и добром, откуда все имеет свое начало, и как пребывает и действует ныне, и как будет в конце сего времени; также о том, каковы царства бога и ада, и как люди в каждом из них действуют тварно: все на истинном основании и познании духа, в побуждении божьем, прилежно изложено Яковом Беме в лето Христово 1619 г. в городе Герлице, возраста же его на 37 году, во вторник, в Троицын день».

Если в начале XVIII в. Дефо, описывая историю души, озаглавливает книгу приблизительно 50—60 словами, то сейчас Андрей Белый, делая то же, довольствуется одним знаком — «Я».

Такое сплющивание заглавия, доведенное до чрезмерности — явление вовсе не здоровое: книги, стеснившиеся в узком окне витрины, как бы плющат друг другу буквы, превращая заглавия в *полузаглавия*, дразнящие своей недосказанностью. Игра в таинственность и недоговоренность приводит умы к двум уродливым образованиям: а) беспредикатному и б) бессубъектному суждению, показанному с пестро окрашенной обложки. Чаще всего заглавие сегодняшнего дня боится предиката: названа тема, проблема, вопрос. Разрешение, ответ на обложке не намечены. Читатель покупает право на текст, надеясь там, внутри книги, найти сказуемое, ответ. Чаще всего он бывает обманут.

С. Кржижановский.

ЗАГОВОРЫ — заклинательные словесные формулы. Основаны заговоры на вере в магическую силу человеческого слова как по отношению к людям, так и к явлениям природы. По объектам воздействия заговоры крайне разнообразны: есть *привороты и отвороты* (заговоры, вселяющие чувство любви или отвлекающие от него), *обереги* — от болезни, *наговоры* — наводящие болезнь. Есть заговоры, останавливающие

249

кровь, заговоры от зубной боли, от лихорадки, от нечистой силы, от врага, от судей, от пожара, от клопов и т. д. Со стороны идеологического содержания заговоры представляют любопытную смесь традиционно-славянских языческих элементов с христианскими (византийскими и западными), а также с проникшими через Византию и средневековый запад древне-восточными (ассирийскими и персидскими). Многие из заговоров подчинились сильному воздействию христианских молитв, как принятых церковью, так и отвергаемых ею, т. н. «ложных». С формальной стороны строго выдержанный заговор состоит из *введения, основной части*, в которой желаемое сопоставляется с каким-либо внешним явлением природы или человеческой жизни, и, наконец, *заключения или замыкания*), т.-е. фразы, долженствующей придать магическую крепость заговору. Введение обычно представляет собою эпическое описание действия (невидимому, прежде фактически сопровождавшего произнесение заговора: заговор был тесно связан с заклинательным обрядом). Сопоставление желаемого с каким-либо доподлинно существующим фактом объясняется уверенностью, что путем аналогии, хотя бы чисто внешней, МОЖНО вызвать реальное осуществление своего желания. На подобном порядке мышления основаны, как известно, не только заговоры, но и магические обряды (см. ст. *Обрядовые песни*). В настоящее время заговоры распространяются специалистами знатоками, неохотно посвящающими других лиц в тайны своего искусства. К заговорам прибегают колдуны, а также знахари. Применение заговоров засвидетельствовано документами с XVI века. Но косвенные данные говорят о бытовании заговоров и в более древние эпохи, а также о специальных их носителях «обавниках», «волхвах», «кобниках».

БИБЛИОГРАФИЯ.

Тексты: *Л. Н. Майков*. Великорусские заклинания. СПб. 1869. *Е. Р. Романов*. Белорусский сборник. Выпуск V. *П. Ефименко*. Сборник малорусских заклинаний. М.

250

1874. Из исследований: Н. Ф. Познанский. Заговоры. П. 1916, а также V. I Mansikka. Ueber russische Zauberformeln Helsingfors. 1909.

Юрий Соколов.

ЗАДНЕНЁБНЫЕ ЗВУКИ. Согласные звуки, образуемые при поднятии задней части спинки языка к заднему или мягкому нёбу, почему некоторые ученые наз. их так же мягко–нёбными. В русском яз. к З. З. принадлежат взрывные (см.) *з, к* твердые и фрикативные (см.), *х* твердое и то *з*, которое встречается только в немногих словах (легок и т. п.). Существует так же носовой З. З., являющийся, напр., в немецк. *Zunge* «язык» (обознач. буквами *ng*). З. З. нередко наз. неточно гортанными (см.).

Н. Д.

ЗАЖИНОЧНЫЕ ПЕСНИ — см. Обрядовая песня.

ЗАИМСТВОВАНИЯ В ЯЗЫКЕ. Факты, перенесенные в к.–н. язык из другого языка. З. в языке неизбежны при всяких сношениях между говорящими на разных языках. Непосредственно из другого яз. могут заимствоваться только отдельные слова, сочетания слов и формальные части слов, т.–е. основы и аффиксы (ср. в русск. яз. заимствованные суффиксы – *изм*, –*ист* у имен и –*ир*– у глаголов на –ировать), а также синтаксические обороты; звуки чужого языка могут усваиваться независимо от слов и переноситься на слова своего языка только в том случае, если говорящему приходится очень часто говорить на этом чужом языке. З. из других языков подчиняются законам, действующим в усвоившем их языке, и подвергаются тем же изменениям, как и незаимствованные слова: так, мы говорим *кантора* вм. *контора*, *деталь* с мягким *д* вм. франц. *немягкого*, п. ч. в нашем яз. предударное *о* вообще заменяется через *а*, а согласные перед *е* мягки; точно также склоняются и спрягаются согласно правилам русского яз. такие заимствованные из других языков слова, как *телефон*, *провоцировать*. Старые заимствования могут измениться до такой степени, что происхождение их может быть выяснено только путем специальных изысканий. Таково, напр.,

251

слово «хлеб», взятое славянами из готского яз., слово «собака», взятое русскими из к.–то иранского яз., слово «пуд», происходящее в русском яз. от того же германского слова, как и «фунт», заимств. из немецкого яз. позднее и т. д.

Н. Д.

ЗАИМСТВОВАНИЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ. В отличие от влияния в собственном смысле (термин «влияние» часто понимается и широко, включая сюда заимствование и подражание) заимствование всегда бывает сознательным. Если и влияние может быть иногда осознано автором, то или не вполне, или **post factum**, тогда как заимствованию присущ элемент преднамеренности. Те случаи влияния, где есть преднамеренность, напр., если автор предварительно вчитывается в какое-либо чужое произведение, желая напитаться его духом или усвоить его манеру и язык, легко переходят в подражание и стилизацию. Все три случая преднамеренного и при том классически мастерского использования чужого находим мы в работе Пушкина над «Борисом Годуновым». «Карамзину следовал я, — писал Пушкин, — в светлом развитии происшествия». Известно, что автор «Бориса Годунова» взял у историка и самую точку зрения, и освещение событий. Некоторые сцены являются почти буквальным переложением в драматическую форму некоторых страниц Карамзина. Это — заимствование. «Шекспиру подражал я в вольном и широком изображении характеров, в необыкновенном составлении типов и простоте». Пример подражания. Наконец, «в летописях старался угадать образ мыслей и язык тогдашнего времени» — преднамеренное влияние, переходящее в подражание. У некоторых авторов (Габриэль Д'Аннунцио) склонность к заимствованию коренится в сознании, что продукты чужого творчества являются общим достоянием. Из этой сокровищницы всякий творец волен брать, что ему угодно, приводя в известное соотношение со своим или совсем переплавляя, заимствованное в горниле собственного творчества или только вставляя в свою оправу. Как показывают примеры (Шекспир, Гете, Пушкин)

252

заимствования играют видную роль в творчестве и гениальных писателей. Так называемая «самобытность» у некоторых авторов (напр., у поэта Языкова) указывает только на ограниченность сферы заимствования. Все дело в переработке. Гораздо чаще заимствования свидетельствуют о творческом бессилии (напр., многочисленные переделки французских пьес на русские нравы), об авторекой спешке, лени или недобросовестности (литературная макулатура). Заимствования целых больших кусков без переработки граничат с плагиатом. Некрасов, когда был литературным чернорабочим, в своей пьесе «Шила в мешке не утаишь» все второе действие заимствовал из забытого водевиля. Заимствование может быть

открытым, с указанием источника или хотя бы на самый факт заимствования, или скрытым. Промежуточное место занимают случаи, когда заимствуется из произведения, которое предполагается всем хорошо известным. Указание может быть ложным, когда в расчеты автора входит скрыть свое авторство (такие мистификации есть и у Пушкина, и у Некрасова). Наконец, к типу заимствований можно отнести, пожалуй, и заимствования из самого себя, особенно из ранних произведений. Так поступал и Пушкин, но особенно часты такие случаи у Лермонтова.

Легко определяются заимствования только в тех случаях, где есть авторские указания. Так, Брюсов, заимствуя у Лермонтова сравнение поэта с кинжалом, на что и указывает соответствующим эпиграфом из Лермонтова, самостоятельно перерабатывает этот образ в применении к изменившимся обстоятельствам времени. В стих. **Monreve familier** Брюсов пользуется рядом образов и выражений из «Первого января» Лермонтова, что также оговаривает эпиграфом. Иногда заимствуемое берется только как начало для собственного развития темы. Напр., Майков, взяв четыре строчки неоконченного стихотворного наброска Пушкина «Тихо все. В небесном поле», продолжил его до размеров большого стихотворения. Заимствование может быть не вполне самостоятельно и у того автора, откуда оно взято. Так, Пушкин, как изобразитель русской зимы,

253

много позаимствовал из стихотворения Вяземского «Первый снег», но сам Вяземский признавался, что заимствовал кое-что у Хераскова. Получается целая генеалогия.

Наиболее чистые виды заимствований (в общем виде или подробности): характеров и положений и текстуальные. В поэзии особенно важное значение приобретают заимствования звуковые: размеров, ритмического построения и рифм.

Случаи скрытого заимствования вскрываются исследователями творчества теми же путями, как и влияния. Всего легче (мнение Сергея Боброва) поэтическая организация сохраняет в своей памяти не смысл прочитанного или услышанного, и даже не образы, обороты речи, а рисунок ритма и отдельные ритмические строчки, далее идет синтаксическое построение, а затем уже все остальное. Порядок в степенях сознательности восприятия будет обратный. Вот почему ритмические воздействия всего чаще относятся к области влияний, а заимствуются всего чаще (с указанием) сюжеты. Во многих случаях трудно определить что это, заимствование или влияние. Стих из «Бахчисарайского фонтана» — «Под

стражей хладного скопца», только потому мы должны считать заимствованием, что до нас дошло признание Пушкина, что он «украл» этот образ у Семена Боброва, сказавшего «Под стражею скопцов гарема». Стих Апол. Григорьева «Грозой оторванный листок» мы потому можем считать заимствованием, что трудно предположить, чтобы автор мог забыть, что тождественный стих есть у Лермонтова, но когда Хомяков писал стих «Остров пышный, остров чудный», он мог не сознавать, что ритмически и синтаксически это совпадает с Пушкинским стихом: «Город пышный, город бедный». Возможно, что здесь только бессознательная реминисценция, т.-е. влияние. О заимствованиях и влияниях см. работы: 1) А. А. Бема. К вопросу о влиянии Шатобриана на Пушкина. «Пушкинист». I. 1914. 2) И. Н. Розанов. Пушкин и Вяземский. К вопросу о литературных влияниях. «Беседы» — сборник общества Истории литературы. М. 1915. 3) Сергей Бобров. «Заимствования и влияния». Печать и революция.

254

1922. Кн. 8. В широком масштабе, в применении к международному литературному обмену, разработал «теорию заимствований» Александр Веселовский. Ряд материалов для суждения о заимствованиях находим еще в книгах: «Венок Лермонтову», 1914. П. Сакулин. «Из истории русского идеализма». 1915, и также в Академическом издании «Пушкин и его современники».

Ив. Розанов.

ЗАИМСТВОВАНИЯ СТИХОТВОРНЫЕ в подавляющем большинстве случаев, исключая некоторых специальных категорий, происходят в порядке слуховой, так сказать, ритмической памяти. Заимствования такого рода, разумеется, не касаются заимствований сюжетного, например, характера, а также заимствований отдельных экспрессии и положений (напр., частое у наших символистов слово «траур», «траурный» пришло к ним от Боделера и пр.). Необходимо во всех случаях анализа заимствований и влияний (реминисценций) отличать заимствование сознательное от того стихийного влияния, которое на начинающее поколение имеет предыдущий сильный автор или ряд таковых, а также то влияние, которое существенный глава школы оказывает на своих соратников. Если Пушкин совершенно сознательно брал для «Анджело» тему шекспировской «Мера за меру», излагая ее стихом, присущим не английской, а французской ложноклассической трагедии, то в этом случае мы имеем дело с некоторым специальным экспериментом и не может быть никаких сомнений в том, что

все это было сознательным и преднамеренным. Но каждая поэтическая эпоха имеет свой ритмический стиль, который и ложится в основание работ данного поэтического коллектива. Если нет большого труда показать, как Пушкин переделывал ритмические темы своих предшественников, отбирая у них все то, что было ценно не только для минувшей эпохи Державина, то еще легче видеть на специально ритмических заимствованиях то громадное влияние, которое он сам оказал на своих сверстников и продолжателей. Ритм запоминается по сильным ударениям, по течению

255

подударений и по слогам. У Толстого это прекрасно показано, как происходит это жизненно, в цитате из Пушкинского переложения Анакреона («Узнаем коней ретивых»...); запоминается, так сказать, ритмический скелет стихотворного периода (или строки), без его смыслового наполнения и гомофонического. Но поскольку ритм так или иначе, а неизбежно действует на синтаксис поэтической речи, то и синтаксические инверсии неизбежно, как нечто входящее в ритмическую структуру периода, запоминаются в том же непредвиденном порядке. Итальянцы называют это явление — пастиччио, французы **pastiche**. Сколько раз строку четырехстопного ямба начинали эпитетом «великолепный»; у Ломоносова:

Великолепной колесницей.

Пушкин:

Великолепные дубравы.

У него же:

Великолепная могила.

У Баратынского:

Великолепные чертоги.

У Языкова:

Великолепными рядами

и т. д. Очевидно, что при этом слог Пушкина у всех повторителей остается неизменным, Пушкин же изменил слог Ломоносова, но оставил, как это и естественно, полуударение. Если Пушкин в 1828 г. написал:

Город пышный, город бедный,

то Хомяков через восемь лет повторил эту строку, сохраняя в точности слова Пушкина, расположение эпитетов и эпитантов, а также и один эпитет дословно:

Остров пышный, остров чудный.

Если у Батюшкова есть геминация:

Шуми, шуми волнами, Рона,

то у молодого Пушкина найдется нечто сходное в пятиямбе:

Шуми, шуми, послушное ветрило,

и у Боратынского тоже (через год после Пушкина):

Шуми, шуми с крутой вершины,

Не умолкай, поток седой

Характерно, что при пастиччио настроение оригинала ни мало не влияет на настроение подражателя. Очень радостное стихотворение Баратынского говорит:

Весна, весна! как воздух чист!

256

и в очень мрачном стихотворении Блока находим:

Весна, весна! как воздух пуст!

Строки Боратынского и Блока не совпадают всего лишь в двух буквах. Брюсов в «Венке» почти дословно повторил известнейшую строку Пушкина («26 мая 1828 г.») —

Дар напрасный, дар случайный,

написав:

Дар случайный, дар мгновенный,

при чем опять—таки ничего общего между настроениями той и другой поэмы нет. Тютчев начал одно из очень известных ныне его стихотворений (стало быть, удачное стихотворение и очень Тютчевское) строкой Дельвига: «Часов однообразный бой» («Друзьям пою любовь, безделье»). Разница в настроениях Дельвига и Тютчева разительна. У Батюшкова:

Москва, отчизны край златой,

и почти что дословно у молодого Пушкина в «Кольне»:

Цветет отчизны край златой.

У Пушкина:

Екатерининых орлов,

у него же позднее:

Екатерининская слава

Екатерининских орлов

и у Тютчева:

Екатерининских дворцов.

В «Онегине»:

В альбомы Ольги молодой,

но это уже встречалось в «Кольне»:

В жилище Кольны молодой.

У Дмитриева:

За ланью быстрой и рогатой,

у Пушкина:

За ланью быстрой и пугливой.

Примеры этим пастиччио можно продолжать до бесконечности: почти ни один ямб авторов Пушкинского времени не обходится без пастиччио из Пушкина, сам Пушкин беспрестанно пастичирует или свои ранние строки, или своих предшественников. Разумеется, можно указать на ряд примеров, где форма и принцип пастиччио не проведены в такой чистоте, как в приведенных только что примерах; где от периода или строки остается лишь маленький синтаксико–ритмический оборот, но наблюдательный анализ всегда отметит, что в этом–то обороте и находится пункт выражения, что остальное — всего лишь обрамление, которое подражатель,

257

разумеется, избирает по своему вкусу. Напр., у Державина:

.....и гром

Поверх главы в ничто вменяя

и в «Онегине»:

И я, в закон себе вменяя.

Страстей единый произвол...

Здесь, так сказать, раскрывается лаборатория поэтического творчества: вот как учится поэт писать стихи на старых образцах, вот как творится поэтический язык. Все эти примеры, как и самый принцип пастиччио, говорят о том, что нет и не может быть автора, как единого источника данного поэтического произведения, стиль же эпохи создается данным коллективом пишущих. Сверх того: содержание не действует на свое оформление в простейших его видах, а форма выражения вообще генетически связана с такими же архитипами выражений; таким образом,

явление художественного выражения заключено само в себе и не базируется на каких-либо особых доктринальных постулатах.

С. П. Бобров.

ЗАЛОГ. Глагольная форма, обозначающая различные отношения между субъектом и объектом действия, обозначенного основой глагола. Формы З. соотносительны между собой, т.-е. могут различаться только у глаголов, образующих от одной основы формы по крайней мере двух З. В европейских языках, имеющих формы З., можно различать м. пр. следующие З.: 1. *действительный* (a@tivum), т.-е. такой з., при котором различаются субъект и объект действия (хотя бы только формально, напр., в таком сочетании, как: «он любит только себя»): отец любит сына, плотники строят дом и т. д.; 2. *возвратный* (в грамматиках классич. языков m@dium т.-е. «средний»), существовавший м. пр. в древнегреч. яз. и обозначающий, что субъект действия находится и в другом отношении к тому же действию, т.-е. является в то же время и объектом действия, прямым (как в русск. мыться и др.) или непрямым (со значением: себе, для себя, ср. русск. стучаться, проситься); 3. *страдательный* З. (passivum), обозначающий, что субъект и объект действия действительного З. стоят

258

в речи в обратном отношении, т.-е. 1-й становится объектом речи, а 2-й — ее субъектом; такое значение в русск. яз. имеют глаголы в предложениях: сын любим отцом, дом построен плотниками. Страдат. З. существовал м. пр. в латинск. яз., где образовывался от всех переходных глаголов; в древнегреч. в страдат. З. были только аорист (одно из прошедших времен) и причастие того же времени от тех же глаголов, которые образовывали и форму возвратного или среднего з. В русском яз. действительный и страдательный З. в смысле классич. грамматик различаются только в причастиях наст. и прош. врем, от переходных глаголов: даваемый, написанный и пр., но в страдат. значении может употребляться и возвратная форма (см.) глаголов. В остальных глагольных формах в русском яз. различаются формы двух З.: невозвратного и возвратного. Последняя образуется от формы невозвратного З. через присоединение частицы *-сь* или *-ся*: моюсь, моемся и пр. См. *Возвратная форма глаголов*, а также статью акад. Ф. Ф. Фортунатова «О залогах русского глагола» (Известия Отделения русск. яз. и словесности Российской Академии Наук IV. 1899. 4). В традиционных грамматиках понятие З. обычно смешивается с

существованием различных категорий глаголов по значению и по способности сочетаться с косвенными падежами существительных.

Н. Д.

ЗАМЕДЛЕНИЕ. См. Сpondeй.

ЗАМЫСЕЛ можно определить, как более или менее неясную и сильную поэтическую интуицию будущего еще несозданного художником произведения в целом. Своеобразие этой интуиции в том, что невоплощенное внутренне сознается, как данное, как «идея», принадлежащая именно «мне». Отсюда характерная для состояния замысла волевая направленность, непреодолимое влечение к теме, сознание ее необходимости и значения. По существу всех этих признаков ясно, что замыслу предшествует более или менее длительная работа, в своей огромной части бессознательная, работу, которую и можно назвать

259

«жизнью художника». Вторая часть этой работы — воплощение и конкретизация — уже принадлежит искусству. В качестве классического примера истории замысла можно привести рассказ Гете о создании «Вертера»: «Чтобы исполнять это решение, как следует (т.-е. навсегда отбросить мысль о самоубийстве), мне было необходимо выразить в литературном произведении все, что я переиспытал и передумал по этому важному случаю моей жизни. Я стал группировать материалы, которые собирал уже в течение двух лет; припоминал факты, которые меня наиболее мучили и вводили в сомнение, но общее не выливалось в стройную форму. Мне не доставало внешнего события, которое послужило бы фабулой для предположенного сочинения. В это время дошло до меня известие о смерти Ерузалема, а затем узнал я и подробности, предшествовавшие этому печальному событию. План «Вертера» был найден; факты готовы были сгруппироваться сами собой в одно прекрасное и сложное целое, точно вода в сосуде, выставленная на мороз, когда достаточно бывает малейшего толчка, чтобы мгновенно обратить жидкость в массу кристаллов. Воспользоваться этим прекрасным подарком случая, написать столь замечательное по внутреннему разнообразию произведение и разработать его во всех подробностях, было для меня тем легче, что я сам попал около этого времени в новое тягостное положение» («Правда и поэзия», кн. 13).

Автобиография других художников могла бы в разных оттенках рассказать о том же. Основным в этих рассказах было бы именно сочетание

длительного сознательного обдумывания пережитого и «подарков случая» — до тех пор, пока можно было бы сказать: «план готов». От «подарков случая» до длительной работы размышления над отдельными сторонами — множество переходных и промежуточных степеней, вполне индивидуальных для каждого художника. Выделяя их крайние полярные точки, можно было бы отметить две основных ситуации: 1) внезапное озарение, событие внутренней жизни или образ, сразу открывающие замысел, равнозначные ему («был я внезапно

260

осенен мыслью изложить в форме эпической поэмы историю «Вечного жиды» Гете). Повидимому, первая ситуация наиболее характерна для лирика, поэта, и 2) длительный, проникнутый интеллектуализмом интерес к тем или иным проблемам, разрешающийся замыслом большей или меньшей определенности. История создания «Вертера» представляет сочетание этих обеих возможностей, у некоторых писателей нашлись бы примеры только второго. Здесь лирик, художник, ограничивающийся интимными или глубоко личными интересами, резко отличается от художника-мыслителя, для которого замысел слагается соответственно его потребности понимания «жизни» при помощи тех или иных изобразительных средств. В последнем случае замысел может возникнуть из вполне сознательного желания обработать тот или иной опыт, иногда пользуясь для этого и соответственными данными социологии, политики, науки. Таков, напр., был Золя. *Тем не менее в обеих основных ситуациях — замысел по существу только предощущение того, что будет заключено в выполненном произведении.* По мере работы он может настолько видоизмениться, что неразрушимым остается только основное ядро, которое в этом случае изменения можно определить, как «индивидуальный тон», выражающийся при всех колебаниях и переменах в особом, исключительно личном характере стиля, образов и т. п. Наиболее неожиданными, непредусмотренными во время работы являются конкретные положения, наименее — значение, смысл произведения, заключенный в первоначальном замысле. Высокий интерес в этом отношении представляют незавершенные замыслы, встречающиеся в истории творчества каждого писателя. У художников с глубоко развитым чувством формы замысел иногда отпадает, так как для него по тем или иным причинам не найдено соответствующих способов выражения. Таков, вероятно, замысел «Египетских ночей» Пушкина, колебавшийся между

поэтической и прозаической формой. Правильно поставленный замысел предполагает соотнесенность, соизмеримость между ним и средствами воплощения. Этому соответствует

261

привычка некоторых писателей определять замысел в виде планов или программ. Бывают замыслы по существу невоплотимые, для которых в области искусства просто нет соответствующих способов конкретизации. В таких невоплотимых замыслах резко подчеркнута эмоциональная захваченность мыслью или образом, по большей части грандиозным, сверхчеловеческим.

К. Локс.

ЗАТВОРНЫЕ ЗВУКИ. Согласные звуки, образуемые с помощью затвора, т.е. смыкания органов произношения. Термин З. употребляется обыкновенно в том же значении, как и взрывные, но некоторые ученые, напр., (*de-Saussure*) отличают З. от взрывных, употребляя первый термин только по отношению к звукам, находящимся в конце фразы перед паузой.

ЗВАТЕЛЬНАЯ ФОРМА. Форма существительных и прилагательных, употребляющаяся с целью обратить внимание того лица, к которому обращаются с речью, неправильно наз. звательным падежом, т. к. она не обозначает отношения имени, стоящего в З. Ф., к другим словам предложения и не входит в его состав. В общеиндоевропейском яз. особую З. Ф. имели существительные и прилагательные в ед. ч. Эта З. Ф. сохранилась в старославянском, а из нынешних славянских яз. м. пр. в белорусском и украинском (чоловіче, синку, жінко и др.); в великорусском она не сохранилась, но в говорах возникла новая З. Ф. ед. ч., отличная от именит. пад., от существительных на неударяемое *а*: Маш, Вань, дядь.

Н. Д.

ЗВОНКИЕ СОГЛАСНЫЕ. Шумные согласные звуки, произносимые с участием голоса, с той же, но несколько более слабой артикуляцией, как и глухие согласные, но голосовые связки при произношении З. С. натянуты, и выдыхаемый воздух, проходя между ними, приводит их в ритмическое колебание, производящее музыкальный тон, наз. голосом. К звонким согласным в русском яз. принадлежат звуки *б, в, г*, (двух видов, см. Взрывные

262

и Фрикативные), *д, ж, з* твердые и мягкие и *ј*.

ЗВУКОПИСЬ — по Потебне — ономапоэтичность речи. (‘Овоца — имя название). Этим именем обозначается такое свойство, по которому речь своей внешней звуковой стороной, сочетанием гласных и согласных характеризует предмет, независимо от того смысла, который вложен в содержание слова. Поэтому ономапоэтические или звукописные слова дают представление о предмете двумя способами: внешней формой слова и внутренней — смыслом его. В словах — квакать, жужжать, мяукать, кукушка, хохот, топот — звуковая форма указывает на то, что квакает лягушка, мяучит кошка, мычит корова и т. д. Если для изучающего русский язык известно значение слов — лягушка, кошка и корова, — то о смысле приведенных сказуемых он догадается по одной звуковой форме, потому что слова эти носят в себе элемент звукоподражания. Звукоподражательные слова являются словами первообразно-поэтическими. Это означает, что они, кроме тропа, свойственного каждому слову первобытного языка, поскольку это слово в момент речи имело особый оттенок значения в сравнении с предшествующим употреблением, указывали еще и на то, какое действие предмет проявлял на орган слуха. Отсюда, казалось бы, легко сделать тот вывод, что все предметы, действия и признаки которых воспринимаются посредством слова, по своему происхождению должны быть звукоподражательными, но такое заключение будет ошибочно. Звукоподражание явлениям живой и неживой природы трудно воспроизводимо, потому что все звуки и шумы, кроме человеческого голоса, нечленораздельны. В мяуканьи кошки, ржаньи лошади, лае собаки, шуме водопада, грохоте мостовой и т. п. шумы так сливаются, что они производят одно слуховое ощущение, которое только по аналогии с звуками голоса, расчленяется на несколько отдельных шумов. Этим объясняется то, что звукоподражательные слова в различных языках неодинаковы. Не может быть сходства в звукоподражательных

263

словах еще и потому, что между моторными ощущениями движений органов речи и слуховыми установились в каждом языке свои ассоциации и, благодаря этому, каждое слово чужого языка произносится по тем схемам, которые свойственны языку говорящего. Этим объясняются все оттенки чужого произношения, напр., немцев, татар, китайцев и т. п. Если судить, по аналогии, принимая во внимание постепенное стремление детей освобождаться от звукоподражательных слов, навязываемых ребенку взрослыми, вследствие которого он вместо гамка произносит бака (собака), вместо мяу — кошка и т. д., то надо думать, что и в первобытном языке

звукоподражание постепенно ослабевало. Оно должно было ослабевать и потому, что корень слова во всех изменяемых частях речи и в неизменяемых, происшедших от изменяемых, осложняется суффиксами: ку-ку-шка, мы-чать и т. д. Вместе с тем по особым законам, различным для каждого языка, происходит изменение коренных звуков, слова. Т. о., греч. слово βούς, лат. **bos**, русск. и слав. бык по своему строению звукоподражательное, но об этом мы узнаем только из сравнительного анализа, путем привлечения методов, свойственных сравнительному языковедению.

Благодаря тому, что звуки и шумы, образуемые в полостях рта и носа, часто не совпадают с шумами и звуками природы, а также и тому, что в каждом языке образуются свои артикуляции (свои уклады органов речи), — вследствие этого образуется субъективная ономапоэтичность слова. Для нас является звукоподражанием гром, для римлян **tonitrus**, для немцев **Donner**, для нас звукоподражание — топот, для немцев — **Stampfen**. Из этого мы видим, что каждый язык пользуется для звукоподражания своими средствами.

Что касается ономапоэтичности связной речи, здесь нужно различать: 1) ономапоэтичность звуков и 2) ритма. Первая зависит от инструментовки речи, вторая от темпа. Инструментовка может быть прямая и косвенная. Прямая инструментовка состоит в том, что звуки слова соответствуют действию предмета. Причем

264

название предмета или действия может быть или ономаноемким, или же слова, имеющие другое значение, своим звуковым составом могут только указывать на предмет или действие, но не обозначать его. Чаще всего речь строится так, что звуковая идея ономапоэтического слова входит в звуковой состав других слов (см. Аллитерация). Приведем пример. В поговорке «от топота копыт пыль по полю несется» слово топот — ономапоэтическое: звуками т, и, т передается идея слухового ощущения; в слове — копыто, взятом отдельно, этой идеи нет, но она усиливается благодаря повторению согласных и новому согласному к. Приведем пример на второй случай. Слова, не имеющие никакого отношения к ономапоэтичности, благодаря повторению и аллитерации делаются ономапоэтическими:

О, как, о как
 Нам к вам,
 О, боги, не взывать.

(Сумароков).

Слова «как» и «к вам», взятые отдельно, не имеют отношения к кваканью лягушек, но в связи они характеризуют это кваканье. Другой пример из Шантеклера Ростана, в переводе Щепкиной–Куперник:

ХОР ПЧЕЛ.

Жужжа, кружим,
Кружа, жужжим,
Мы из жасминов жадно пили,
Потом летим к цветам чужим.

ХОР СОВ.

Ух, ух, ух!
Шипи и трещи и сипи–и–и–и,
И мяукай,
Ухай, вой, улюлюкай,
Запугивай адской мукой.
Ух, ух, ух!

Ономапоэтичность, построенная на косвенной инструментовке, состоит в установлении связи между слуховыми ощущениями и другими — зрительными или моторными. Пример из Шантеклера:

ХОР ОС.

Реет рой, рой резвых ос
Над грядой румяных роз;
Под игрою ранних рос
Нежно рдеют ризы роз.

Здесь звук «с» свистящий, как бы режущий, ассоциируется с жалом осы.

265

Ономапоэтичность ритма сводится или к быстрому, или медленному его течению. Примеров мы приводить не будем: их можно подыскать на любой странице у наших поэтов. Ритм иногда сочетается с ономапоэтичностью, например, в пословице — «тише едешь, дальше будешь».

Ив. Лысков.

ЗВУКИ РЕЧИ. Звуки, произносимые человеком с помощью т. н. органов речи (см.) и служащие в разнообразных сочетаниях для передачи мысли. См. Гласные, Согласные, Количество звука.

ЗВУКОВОЙ ЗАКОН. То же, что фонетический закон.

ЗВУКОВАЯ ПОЭЗИЯ представляет собою род поэтического творчества, где слова, образующие стих, не имеют никакого другого значения, кроме чисто фонетического. Зачатки этого явления можно отыскать у любого

автора, хотя бы там, где отдельная строка стиха (станца) не заключает в себе сама по себе никакого смысла вне контекста. Если в первых строках Пушкинского переложения из Парни сперва каждая строка значима, как, например:

- 1) Плещут волны Флегетона,
- 2) Своды Тартара дрожат,

и т. д., где каждая строка представляет собою предложение, то в дальнейшем развитии этого стихотворения попадутся строки другого типа, как, например:

Обняла, и колесница,

которая вне контекста смысла не имеет. Это явление, явно нарастающее в процессе ритмического развития стихотворения, достигающее максимума вместе с максимумом ритмической выразительности, представляет собою простейший случай чисто звукового выражения. На том же основании когда-то Шемшурин упрекал Брюсова за бессмысленную строку:

Но там внизу, когда тумана,

где кажется, что образован женский род от слова «туман». Язык поэтический (стихотворный) перебит всюду и везде бесконечными коллизиями между синтаксическим русским ритмом, имеющим

266

обычно хореический тип (нисходящий), т.-е. сперва эпитет, потом эпитетант, и ритмом письменной поэзии, где превалирует восходящий (ямбический) тип ритма. Сравнительно короткие строки, напр., четырехстопного ямба, часто малы для тягучей и длиннословной русской фразы, эти несоответствия поэт берет, как основу для игры набегающими смыслами первой строки с последующей репризой и т. д. Напр., у Брюсова:

И видел лишь ее дрожащей
Руки пленительный изгиб.

Своеобразие этого хода и заключается в том, что первая строка не упоминает о подлежащем периоде, и кажется, будто строка значит: «Я видел, как она дрожала», тогда как реприза меняет весь образ, создавая этим своеобразную синекдоху чисто ритмического свойства и известную задержку внимания. Эти явления представляют собою ту штатную норму иррациональности языка поэзии, которая обычна. Следующим этапом того же принципа будет звукоподражание, которое иной раз может быть заключено в значащую фразу, как у Пушкина:

Знакомым шумом шорох их вершин
 Меня приветствовал...,

а может и не привходить в смысловую стороны, а существовать совершенно независимо от него, создавая лишь аналогию ранее сказанному, или далее давать картину уже тем, что оно уже существует, по аналогии с общеизвестными междометиями, как у Хлебникова:

Путь гопотчичь, пусть топотчичь,
 Гопо–гопо–гопопей...

Следующим шагом в том же направлении будет накопление имен собственных, географических и т. п., кроме перечисления, имеющее значение гомофоническое, как, напр., в Полтаве:

Уходит Розен сквозь теснины,
 Сдается пылкий Шлиппенбах,

или:

И Шереметьев благородный,
 И Брюс, и Боур, и Репнин...

или:

Когда бы старый Дорошенко,
 Иль Самойлович молодой,
 Иль наш Палей, иль Гордеенко...

или, позже:

Стамбул гяуры нынче славят

и далее:

От Рундука до старой Смирны,
 От Трапезунда до Тульчи...

или в Бунинском переводе «Гайяваты» Лонгфелло:

Шли Чоктосы и Команчи,
 Шли Шошоны и Омоги,
 Шли Гуроны и Мендены,
 Делаверы и Мочоки...

или в «Эдде»:

Когда Муспеля рать через Мирквидр поедет...

или:

Владеть будут Асгардом Виддар и Вали,
 Когда Сутра погаснет огонь,
 И Миольнир иметь будут Моды и Магни,
 Молот Вигнира верно храня

и т. д. Наконец, дальнейшим этапом будут уже специально сочиненные слова, смысла не имеющие ни звукоподражательного, ни какого-либо другого, исключая того, что они иной раз подражают звукам чужого языка, как, напр., финского, как у Гуро:

Лес-ли, озеро-ли,
 Это-ли...
 Эх, Анна, Мария, Лиза,
 Хей-гара
 Тере-дере-дере...
 Холе-куле-нээ.
 Озеро-ли, лес-ли.
 Тио-и
 Вии... у.

Или представляют собою обрывки русских слов — начало одного и конец, другого, склеенные вместе, слово, откуда выброшены гласные или согласные заменены схожими по звуку и т. п. Детские считалки, которые часто приводились, как образец такой «заумной» поэзии, имеют своей основой ритм и не более того:

Тень-тень потетень,
 Выше города плетень,

тогда как звуковая поэзия футуристов, исключая несколько удачных примеров у Хлебникова, ритмом интересуется очень мало и сводится к изобретению звукосочетаний, единственный смысл которых в том, что до сих пор таковых в языке не наблюдалось. Таков знаменитый пример Крученыха:

Дыр-бул-щыл
 Убещур.

Зелинский поставил правильный диагноз этому явлению, говоря,

268

что выражения такого рода имеют в виду передать артикуляционным мускульным движениям некоторое положение лицевых мускулов, соответствующее переживанию, лежащему в основе данного звукосочетания. Это явление можно было бы назвать артикуляционным жестом или артикуляционным образом. Оно, разумеется, имеет свое место в поэзии. И если в аналогичной строке Батюшкова:

Любви и очи, и ланиты,

передается мускульный адекват лирики, то Крученых избрал своей специальностью звуко–мускульную передачу чрезвычайно болезненных и неестественных переживаний, которые и составляют основу его «поэзии». Исторически они вытекли из глоссолалии различных русских мистических сект, где употребительны звукоочетания вроде следующего:

Рентре фентре Ренте финтри фунт
Подар мисейтрант похонтрофии

и т. п. Среди целого ряда психических заболеваний одним из симптомов является неудержимая потребность в неумолчном подборании анафор, аллитераций, рифм, ничем кроме звуковых ассоциаций друг с другом не связанных. Разумеется, это явление, как и всякое другое речевое, может быть использовано стихотворцем, но пока из этого использования осталось очень мало удачных образцов, как, напр., у Хлебникова:

Бобэоби пелись губы,
Воееми пелись взоры.

и т. д., что напоминает не столько глоссолалию, сколько индийские слова из «Гайаваты». Чрезвычайная, грубость этого приема в чистоте повидимому не дает возможности применить его в стихе; более же тонкие ходы такого рода давно сродни поэзии и найдутся у любого автора.

С. П. Бобров.

ЗЕВГМА – см. Евфония.

ЗНАКИ ПРЕПИНАНИЯ, в древности у греческих и римских грамматиков, ограничивались одной точкой, которая отделяла одно предложение от другого и имела назначение декламационное. Но и в современной письменности, где они связаны

269

с грамматическим строем языка, знаки препинания сохраняют свой ритмически–интонационный характер. Их десять: точка, многоточие, двоеточие, запятая, точка с запятой, вопросительный знак, восклицательный знак, тире, скобки, кавычки. Из них почти все сопровождаются паузой, и каждому присуща особая интонация. Этим облегчается воспроизведение письменной речи, что, косвенно, способствует лучшему восприятию художественного произведения.

Но знаки препинания имеют и непосредственную художественную ценность, могут быть использованы, как прием. Подобно тому, как в синтаксическом строе речи, подчиненном своим законам, может проявляться и проявляется творческое намерение автора, так и в области

пунктуации авторская изобретательность может проявлять себя в пределах возможностей, не предусмотренных существующими грамматическими правилами, может, иногда, и нарушать эти правила.

Первое проявление мы находим у всякого автора, сколько-нибудь внимательного к изданию своей книги (здесь, впрочем, авторская пунктуация часто стирается волей наборщика).

Второе, как осознанный прием, встречается в новой русской литературе. Декларация конструктивистов в № 1 журнала «Вещь» (Берлин 1922), написанная в стиле плаката, газетной рекламы, — подчеркивает этот стиль отсутствием, в некоторых местах, обычных знаков препинания, — как это принято в нынешние времена для реклам, плакатов, книжных обложек, где отчетливость достигается комбинацией шрифтов и умелым расположением текста.

Но не один только внешний стиль, — ритм, внутреннее течение эмоций и пр. — передаются путем нарушения обычной пунктуации. Это нарушение — или в упразднении знаков препинания, требуемых правилами грамматики, или во введении новых — там, где это, по обычной традиции, не требуется. Пример первого — проза Хлебникова, где несвязность в переходах мысли от одного предмета к другому подчеркнута отсутствием знаков препинания, лишаящим речь —

270

не только внутренней, но и внешней, начертательной отчетливости: «Поля. Как хорошо, что мы уехали до чего дожили в своем доме пришлось прятаться послушай ты не красишь своих волос?» («Мир-сконца»).

Обратное — встречаем у Андрея Белого, в его прозе: на обычную сеть общеобязательных знаков накладываются те, которые призваны играть роль художественного приема. Излюбленные им в этой области знаки — тире, скобки, двоеточие. Они служат, прежде всего, ритмическим целям, но, вместе с тем, и придают особую окраску слову или фразе. Тире, двоеточие, поставленные на место другого знака или там, где не требуется никакой, — придают сугубую значительность последующим словам, — «Не изменилось: — ничто»; «Я, измученный жизнью, которой учили меня, *прозревал*: в пустоте» (из «Возвращения на родину», Берлин 1922).

Точно также и Андрей Белый, и А. Блок любят заключать в скобки значительные почему-либо для них во внутреннем смысле своем слова, — делая их, благодаря этому приему, особенно вескими, подобно репликам актеров *j part*. Этим достигается большая эмоциональная выразительность

для слов, мало значительных по грамматическому строению фразы. У Блока читаем:

В желтом, зимнем, огромном закате
Утонула (так пышно!) кровать.

Здесь, благодаря скобкам, вся фраза сохраняет свой повествовательный смысл, — восклицательный же смысл сконцентрирован лишь на словах, заключенных в скобки.

А. Белый заключением в скобки придает некоторым фразам своим особо-интимный тон, создавая иллюзию, что он перебивает самого себя и обращается непосредственно к читателю.

Вообще, пунктуация А. Белого совершенно своеобразна: она служит одним из наиболее отчетливых признаков, позволяющих отличить его стиль от стиля других художников слова.

Но знаки препинания обладают выразительностью не только в сочетании со словом, — некоторым из них выразительность присуща непосредственно:

271

это наиболее окрашенные эмоционально знаки — вопросительный знак, восклицательный знак, многоточие.

Многоточие издавна употребляется в литературе, заменяя то, чего автор не может или не хочет сказать, но что предоставляет угадыванию.

Вопросительный и восклицательный знаки применяются в рекламе, часто безо всякого текста. Их цель — заинтриговать публику.

В художественной литературе они тоже употребляются иногда обособленно. Так, у А. Белого на вопросительном знаке построен в «Котике Летаеве» целый диалог:

—«Уверю вас: этот сон видел я».

—«В том-то и дело, что сна вы не видели»...

—«?»

—«Просто видели вы сан-бер-нара»...

—«Льва»...

—«Ну-да: «Льва»...

—«?» и т. д.

В научной поэтике вопрос о знаках препинания не обследован вовсе.

В. Дынник.

ЗНАМЕНАТЕЛЬНЫЕ ЧАСТИ РЕЧИ и знаменательные слова. Части речи со своей семасиологической стороны, т.-е. со стороны их значения, разделяются на знаменательные и служебные. Знаменательные слова

отличаются своей конкретностью, и потому звуковая форма их может при произвольном внимании вызывать живое представление того предмета, знаком которого она служит. Служебные части речи это те, в которых значение слов лишено этой способности вызова представлений. Знаменательные слова отличаются узостью значения, а служебные — широтой. Наибольшей знаменательностью, а стало быть и узостью значения отличаются те, которые являются знаками представлений, отличающихся богатством признаков. На первом месте нужно, значит, поставить конкретные имена существительные: волк, камень, водяной; на втором — абстрактные существительные, производные от глаголов и прилагательных (ширина, чтение), имена прилагательные и глаголы, и на третьем, наконец, наречия. Эта

272

классификация частей по убыли в них знаменательности объясняется тем, что знаменательность прилагательного и глагола выражается при сочетании с существительным (глубокая осень, серебристый ландыш, река ревет), а наречия — с тем же существительным через посредство глагола или прилагательного (Братья в ту пору домой возвращались толпой — Пшк., златокудрая Эос, бледно-розовый закат солнца). Знаменательные слова 2-й и 3-й степеней в поэтической речи придают представлению особую яркость, когда они употреблены в качестве тропов. Служебные слова отличаются от знаменательных тем, что шире объем их сочетания с другими словами. Местоимение, напр., — он — приложимо ко всем существительным, числительное к счету всех предметов, а какое-либо прилагательное — широкий или золотой — употребленное в прямом значении, только к определенному кругу. Затем служебные части речи не могут употребляться в качестве тропов. Служебные части речи по убывающей в них знаменательности можно классифицировать так: 1) местоимение, 2) числительное, 3) предлог и 4) союз.

Ив. Лысков.

ЗНАЧЕНИЕ СЛОВА. Понятия, которые ассоциируются (связываются) говорящими на к.-н. языке с представлением об известном звуке или звуковом сочетании, составляющем слово. З. С. может быть сложным, т.-е. распадаться в сознании говорящего на несколько З.; так, со словом «руку» в русском яз. связываются понятия: 1. об известном предмете мысли и 2. об известном

273

отношении его к другим предметам мысли, обозначенным другими словами в том же предложении (З., вносимое формой винит. пад.). Первое З., т.–е. З.С. как знака предмета мысли без отношения его к другим предметам мысли, наз. основным, а то З., которое сознается, как видоизменяющее основное З., наз. формальным. И основное, и формальное З. слова отличаются известной неустойчивостью, подвижностью, способностью при каждом новом употреблении слова несколько видоизменяться. По отношению к основному З. эта неустойчивость объясняется сложностью самого основного З.; так З. слов, обозначающих предметы, как вместилища признаков, может распадаться на представления об отдельных признаках, входящих в состав сложного представления предмета. Так, говоря о *дубе*, мы можем думать о форме растущего дуба, об его листьях, желудях, цвете коры, цвете древесной массы, крепости, долговечности и т. д.; каждое из этих частичных представлений может являться в нашей мысли без сопровождения других представлений в качестве З.С. «дуб». Далее, то же название может переноситься и на другие предметы по сходству или смежности (метафорический или метонимический перенос З.). То же происходит и со словами, представляющими названия отдельных признаков предмета (ср. глагол «идти» в применении к человеку, поезду, часам, времени, делу и пр.). Частое употребление слова в к.–н. одном из первоначальных З. может привести к вытеснению его из языка в первоначальном З., т.–е. к изменению З. слова.

Н. Д.

274

И

ИДЕАЛИЗАЦИЯ или идеализирование есть ложное восприятие действительности, видоизмененной в приближении к идеалу вследствие усиления и выдвигания положительных сторон и ослабления или устранения сторон отрицательных. И. в литературе есть прикрашенное изображение действительности, дающее представление о ней, не соответствующее ее подлинному состоянию. И. возникает благодаря пристрастному (в положительную сторону) отношению чувства, подобно тому, как пристрастие или предпочтение, оказываемое рассудком, создает тенденциозность. Таким образом, произведения, в которых сильно заметны черты идеализации, тоже являются тенденциозными, то–есть, определенно направленными, — но только вследствие выраженных в них невольных

влечений, а не вследствие известных теоретических взглядов у автора. Вполне тенденциозными, т.е. уже нехудожественными, оказываются те произведения, в которых вследствие идеализации создаются так называемые ходульные герои какой-нибудь добродетели, вместо живых образов.

По объему своего захвата, т.е. касается ли идеализация всех или большей части усматриваемых сторон явления, или только некоторых и немногих из них, литературная И. может быть полной (более или менее) или лишь частичной. По характеру внутренних мотивов, порождающих ее, И. может быть, например, нравственной или патриотической, т.е. возникшею под влиянием нравственных чувств или любви к родине. По своему предмету или той группе явлений, которая подверглась И., можно отличать, напр., И. национальную, классовую и т. п., когда художественно воссозданные достоинства и привлекательные

275

черты народов или сословий не уравниваются воссозданием их недостатков и пороков. Необходимо также выделить И. историческую, когда известные эпохи развития народов получают одностороннее освещение благодаря симпатиям автора, — средние века, античный мир, древняя Русь. Возможна также И. современности Сознательной и полной И. жизни человечества в его отдаленном будущем являются утопии (см. это слово). И. часто являются изображения быта первобытных народов (дикарей). Из отдельных видов И. можно указать, напр., на И. войны в большей части ее изображений в старой литературе. Образцы нового изображения войны, воссоздающего всю полноту ее особенностей, — главным образом, неприглядных, которые были слабо затронуты в прежних, сильно идеализованных ее изображениях, — дает Лев Толстой (Рассказы из Кавказской войны, «Севастопольские рассказы», «Война и мир»). После Толстого литературные И. войны уже невозможны. (Предшественником Л. Толстого в описании военных картин был французский писатель Стендаль — Анри Бейль, повлиявший даже на Л. Толстого). Что же касается И. в изображениях любви у поэтов и в художественной прозе, например, у Тургенева, то надо иметь в виду следующее. И. присутствует неизбежно, она на лицо в самом чувстве любви, так что И. при изображении этого чувства есть воспроизведение самой действительности. Момент И. вообще, вполне естествен и необходим в любви какого бы то ни было рода, — напр., к семье, к родине, так как

любовь есть всегда пристрастие. Конечно, выражение И. в любви, проведенное в ущерб выражению других сторон этого чувства,

276

делает изображение неполным. Но отодвигать моменты И. в угоду изображению этих других, недуховных сторон любви, есть не меньшая односторонность. Однако, объединение этих двух сторон — И. и физиологизации в любви — не сообщает ей полноты, так как любовь существенно определяется некоторым особым родом отношения к предмету чувства, который также называют И., но который есть собственно идеизация, — момент не просто психологический, но художественный, творчески созерцательный. Идеизация есть вообще возведение действительности в «идею». Гоголь говорил, что художник возводит все в «перл создания». Тургенев утверждал, что художник может касаться чего угодно из мира действительности, лишь бы оно «образом ложилось в душу». Гете говорил, что дело художника поднять действительность к «прекрасной видимости». Художественный образ есть прообраз явлений, он включает в себе «возможность» целого ряда действительных явлений, как говорил Белинский; он есть «сосредоточенное отражение» жизни, как выражался Тургенев. В этом смысле каждый художественный образ есть тип, как это и было превосходно понято Белинским. (Впоследствии слово: тип получило более специальное значение. См. это сл.). Вот эта художественная идеизация, в виду малой распространенности такого термина, также называется И., которая, следовательно, имеет двойное значение: общей и частной, или существенной и случайной характеристики искусства.

И. в собственном ее смысле противостоит искание правды. Так, Л. Толстой в своих «Севастопольских рассказах» говорит, что героем избрал правду войны. Глеб Успенский, в противовес И. крестьянства у «народников» говорил «правду о мужике». Протест против И. может выродиться в натурализм, как трезвое и мало художественное воспроизведение жизни. У нас в шестидесятые годы это называлось иначе, например, «Физиология Петербурга», «физиологические очерки» в беллетристике.

Примерами художественной И. могут служить романы Вальтер-Скотта и произведения немецкого

277

романтизма (И. средних веков); романы Сенкевича (И. старой шляхетской Польши), у нас романы Загоскина; произведения Златовратского и ряда других народников. Великий поэт философско–нравственной И.–Ф. Шиллер.

Крайним противоположным полюсом по отношению к И., как прикрашиванию действительности, является карриатура, как искажение действительности, а также сатира, как подчеркивание дурных сторон жизни.

Иосиф Эйгес.

ИДИЛЛИЯ — поэтическое произведение, рисуящее картину простой наивной жизни, непосредственных чувствований и т. п. Родоначальником идиллии, как особого жанра (см. это слово), считается обычно греческий поэт Феокрит, сельские идиллии которого представляют «прекрасную мечту о сельской жизни» (Крузе). Позже образцы идиллии дал в своих «Буколиках» Вергилий, а в новое время — в ©VII и в особенности в ©VIII веке — стилизованная идиллическая «пастушеская» поэзия пользовалась большим успехом. Так, например, ряд идиллий дал Геснер (1730—1788), буколика которого своим формальным прообразом имеет Феокрита. Из русских идиллий можно назвать «Рыбаки» Гнедича, «Отставной солдат» Дельвига и т. д.

Не являясь формально идиллиями, поэтические произведения и иных жанров могут однако носить более или менее ярко выраженный идиллический характер или заключать идиллические моменты. С такого рода случаями мы имеем дело всегда, когда поэт рисует мирную успокоенность отстоявшегося быта, бездумную удовлетворенность, жизнь «природой». С этой точки зрения определяют обычно, как идиллию, повесть Гоголя «Старосветские помещики». Подобный взгляд нельзя однако признать справедливым. Правда, в повести Гоголя есть характерные для идиллии штрихи — простота бесхитростной жизни, трогательная непосредственность чувствований и т. п., — но в целом эти штрихи дают далеко не идиллический узор. Действительно, простота и ясность

278

довлеющей себе жизни старосветских помещиков не есть простота какого–нибудь поселянина, у которого и не было никогда никаких желаний, кроме желаний, связанных с клочком его земли, — наоборот: старосветские помещики—люди, у которых всякие устремления просто вытравлены

растительной жизнью (вспомним юность Афанасия Ив.), они — живые мертвецы, «природность» которых не от полноты, а от пустоты.

С другой стороны, например, роман Кнута Гамсуна «Соки земли» (изд. «Всемирная литература» Госиздат 1922), несмотря на ряд драматических эпизодов, может быть назван идиллией. История поселенца Исаака, который создает на пустыре оазис, полна такой свежей силы, так напоена соками земли, что вместе с Исааком переживаешь его безхитростные радости вроде покупки овцы или постройки овина, и даже драматические эпизоды кажутся необходимой составной частью целостной органической жизни. Впрочем, несмотря на такие идиллии, как новый роман Гамсуна, идиллию следует признать для нашего времени каким-то анахронизмом. В эпоху, когда нельзя говорить даже о намеках на «успокоенность отстоявшегося быта», идиллическая «простота» может явиться лишь мечтой, пожалуй даже и не особенно притягательной.

Я. Зунделович.

ИДИОТИЗМЫ — выражения, свойственные одному какому-нибудь языку и не могущие вследствие этого быть дословно переведенными на другой язык. Примерами идиотизмов русского языка могут быть такие выражения, как «зарубить на стенке», «лезть из кожи» и т. п.

ИЗБОРНИК, (събор, соборник, сборник) один из самых исконных и преобладающих видов древне-русской письменности и литературы на протяжении от X до конца XV века, отражающий в себе две наиболее характерные ее черты: компилятивный характер («избор от мног отец и мног книг») и тесную зависимость сперва от византийской и южно-славянских, потом от польской и западных литератур.

279

И. представляет из себя более или менее обширное собрание отдельных небольших произведений (в некоторых и-ках число их доходит до девятисот), связанных единством автора, содержания, иногда являющих собой род примитивной энциклопедии, подчас мозаики, состав которой обусловлен личными вкусами составителя — «писателя», наконец, даже объединенных совершенно произвольно, случайностью общего переплета, механически покрывающего вовсе разнородные отрывки и разных «писателей», и различных литературных эпох. Легкость составления и-ка по готовым иностранным образцам, прикладной характер и многообразие даваемого им материала, позволявшее его читателю блеснуть при случае несуществующей образованностью, цитатами из никогда в глаза

невиданных книг («сбор от мног отец... вкратце сложен на память и на готов ответ» — гласит характерный подзаголовок одного из и-ков) привлекали многочисленные кадры составителей и сделали И. излюбленным чтением древней Руси. Удовлетворяя минимальной пытливости современного читателя, и-ки в то же время намечают предел, дальше которого не шло сознание древне-русского образованного человека. В силу этого литературная история и-ка отображает не только развитие древне-русской книжности, но и вырисовывает в значительной степени основную линию всей древне-русской культуры. Самые ранние образцы русского и-ка (И. Святослава 1073 г., рукопись хранится в Моск. Синодальн. библиотеке; издан факсимиле Об-вом любителей древн. письменности в 1880 г. и Об-вом истории и древностей российских в 1882 г. и И. Святослава 1076 г., издан В. Шимановским в 1887 и 1894 г.г., рукопись — в Петрогр. Публичной библиотеке) связаны с именем Черниговского князя Святослава Ярославича. И. 1076 г. оказал значительное влияние на последующий тип наших сборников (о связи его, напр., с Измарагдами, см. исследование проф. Яковлева: «К литературной истории древнерусских сборников. Опыт исследования Измарагда, 1893 г.»), которые в соответствии с общим церковно-учительским направлением

280

древне-русской письменности или представляли из себя собрание извлечений из отцов церкви (особенной популярностью пользовались сборники из творений Иоанна Златоуста с их названиями, характерными для эстетики, расцветавшей на золотом поле византийских мозаик: *Златоструи*, *Маргариты* (от Μαργαρίται — жемчужины), упомянутые *Измарагды*, возникшие на русской почве *Златоусты* и некот. др.) или обслуживали нужды древней агиографии (Четы-Минеи или месячники, — расположенные в календарном порядке жития святых, *Патерики* или отечники — жизнеописания святых определенной местности, монастыря, напр., *Киево-Печерский патерик*, *Соловецкий патерик*, *Прологи*, получившие свое название от предисловия Προλόγος к византийскому *Синаксарю* — συνάγω собираю, схожусь, — сборнику кратких житий святых, переводом которого они и являются; торжественники — сборники похвальных слов и житий, приуроченных к праздничным дням и дням святых, — до сих пор почти не обследованные и некот. др.) или, наконец, давали сокращенное чтение из книг Ветхого и Нового завета (паремейники от Παροιμία — изречение, притча; палеи — историческая и толковая — от Παλαία διαθήκη

ветхий завет — библейско-апокрифические сборники с полемическими вставками против евреев и мусульман; шестодневы — изложение библейской космогонии и т. п.). Все эти виды засвидетельствованы в многочисленных рукописях и тянутся через списки XIII, XIV, XV в.в. Однако, наряду с ними у нас, начиная уже с XII в. появились сборники, образующие как бы переходную ступень от письменности чисто-церковного характера к энциклопедиям и светским сборникам, получившим такое развитие в позднейшей литературе московской Руси. Это — так называемые Пчелы — своего рода своды житейской мудрости — сборники кратких афористических изречений и цитат «из писателей наших и внешних», т.-е. христианских и древних авторов — явившиеся компиляцией двух греческих сборников Максима Исповедника (f 662) и монаха Антония XI в. (за свою компилятивную деятельность получил прозвище

281

Μέλισσα — пчела), исключительно привившейся на русской почве. Однако, позволяя себе вольность допущения языческих авторов, в качестве «вождей жизни» **directorium vitae humanae**, др. русского человека, благочестивые составители *Пчел* ставят их на соответствующее место: в сборниках, разделенных на отделы по предмету изложения (напр.: «О добродетелях и злобе», «о мудрости», «о власти и княжении» и т. п.) сперва даются выдержки из Евангелия, затем, последовательно, из апостолов, ветхого завета, творений отцов церкви и только в самом конце приводятся изречения знаменитых мужей языческой древности. В этом расположении материала намечена как бы самая схема эволюции всей древнерусской мысли. Новые импульсы к дальнейшему развитию робкая мирская струя *Пчел* получает в течение XVI и XVII в.в. В этот критический период русской культуры — время «шатания» и старых порядков, и привычных умонастроений — когда в душную теремно-тюремную жизнь московской Руси впервые вторгаются те начала, которые подготовили впоследствии реформу Петра, — наблюдается с одной стороны стремление укрепить старину, подытожить многовековое развитие, с другой, все резче дает себя знать свежий ветерок, дующий с Запада. Обе эти тенденции находят выражение и в истории сборника (см. проф. Архангельский. Из лекций по истории русской литературы — литер. Моск. государства конца XV—XVII в.в., 1913 г.). Митрополит Макарий (XVI в.) составляет свои *Великие Четии-Минеи*, в которых он стремится собрать «все книги русской земли»; знаменитый оппозиционер Иоанна Грозного боярин А. М. Курбский (f 1583 г.) воскрешает древний жанр Маргаритов, составляя оригинальный

русский сборник *Новый Маргарит*; на основе все развивающейся историографии (многочисленные летописные сборники и своды, хронографы), составляется *степенная книга* — сборник, в котором последовательность исторических событий излагается по родословным степеням великих князей; затевается грандиозная, историческая энциклопедия. В то же время отчасти возникают вновь,

282

отчасти получают усиленное развитие справочные словари, своего рода энциклопедии XVII в., — азбуковники; содержащие в себе первые зачатки естественной истории, физиологии или *бестиарии*, — сборники рассказов из жизни животных и птиц (в числе их такие, как феникс, кентавр и т. п.) с символическими истолкованиями; *лечебники* или *травники*, содержание которых распространяется не только на лечение болезней, но и на знахарство в самом широком смысле этого слова, обнимающее собой всю казуистику древне-русского домо- и бытоустройства; *синодики* или *помянники*, возникшие из записей имен умерших (напр., знаменитые «кровавые синодики» Иоанна Грозного), постепенно вытесненных в особые поминальные книжки всякого рода повестями и сказаниями, первоначально служившими им предисловиями и выроставшими на мотиве поминовения усопших. Снабженные «лицевыми картинками» (иллюстрациями) Синодики были самым распространенным народным сборником, совершавшим свой оборот решительно во всех слоях тогдашнего русского общества и явившимся ближайшим предком позднейшей лубочной литературы.

Наконец, с Запада через Киев и Польшу врывается целый поток новых сборников, далеко отодвигающих и без того ослабевшее византийское влияние и окрашивающих письменность и литературу Московской Руси в почти несвойственные ей доселе тона светской беллетристики. Наиболее типичными образцами этого рода являются переведенные по большей части с польских пересказов сборники назидательных средневековых повестей — *Римские деяния*, *Великое зеркало* (переведено по повелению Алексея Михайловича); сборник апокрифических повестей *Луцидариус* (т. е. **Elucidarius** — просветитель); сборник басен и апологов *Зрелище жития человеческого*; сборник острых слов и мудрых изречений *Апофегмы* и т. п. Полного обмирщения И. достигает в проникшем также через Польшу и быстро получившем самое широкое распространение скользком жанре маленьких фривольных западно-европейских новелл, фацеций (*facetia* —

шутка, острота; начало этому литературному роду положил знаменитый сборник итальянского ученого Поджио в 1471 г.), польских фразек, жарт, давших на русской почве многочисленные собрания всякого рода «смехотворных издевок», «повестей смехотворных» и пр. — складочное место образов и тем нашей позднейшей анекдотической и народно-сатирической литературы. Последними московскими сборниками, завершающими собой полный цикл развития и-ка вообще были целиком сложившиеся на туземной почве так называемые *цветники*. Содержание *цветников*, продолжающих и самым своим названием и общим характером традицию древних Пчел, — целиком зависело от индивидуальных вкусов их составителей и колебалось от мелких выписок, извлечений и примеров на религиозные темы, через морализующие поучения и притчи, облеченные зачастую силлабическими виршами, до кратких повестей чисто светского характера. *Цветники* держались вплоть до половины XVIII в. (в старообрядческой письменности и литературе и еще долее). Название их через журнал «Цветник» (издавался в 1809—10 г.г. А. Е. Измайловым и А. П. Беницким) и *Северные цветы* Дельвига перешло и нашим дням (альманахи символистов *Северные цветы* и *Северные цветы Ассирийские*). Что касается общей традиции и-ка, то с возникновением периодической печати, в частности с появлением толстых журналов, она явно уходит из литературы, создавая зато за ее пределами широко распространенный одно время обычай рукописных альбомов. Однако, если можно говорить только о самой отдаленной связи между др.-русскими и-ками и альманахами (см. это злово), получившими столь широкое распространение в начале XIX в., равно, как литературными сборниками, не менее характерными для его конца, то за последнее время делаются неоднократные попытки вернуться к самому термину *изборник*, понимаемому чаще всего в качестве собрания избранных произведений того или другого автора (напр., альманах *Северный Изборник* 1917 г., *Избрань*, Асеева, 1923 г. и др.).

Д. Благой.

ИЗОХРОНИЗМ см. Стопа.

ИЗЪЯВИТЕЛЬНОЕ НАКЛОНЕНИЕ. Глагольная форма или совокупность глагольных форм, показывающая, что действие или состояние, обозначаемое основой глагола, мыслится говорящим, как

действительно происходящее, происходившее или имеющее произойти. И. Н. противопоставляется косвенным наклонениям (см.), обозначающим действие или состояние, как только возможное, желательное, просимое или требуемое.

Н. Д.

ИКАНЬЕ. См. Аканье.

ИМАЖИНИЗМ. 10-го февраля 1919 года в «Советской Стране», издававшейся в Москве, был напечатан манифест «имажинистов». Поэты новой группы — Вадим Шершеневич, Сергей Есенин, Александр Кусиков, А. Мариенгоф — наименование свое позаимствовали из Сборника «Стрелец» (1915 г.), в котором была напечатана статья Зинаиды Венгеровой «Английские футуристы». Руководители нового движения в поэзии во главе с Эзрой Пуандом в Англии чисто внешним образом порвали с футуристом Маринетти, признали его трупом и приняли новое наименование: «Вортицистов» или «Имажинистов».

«Наша задача — говорили английские имажинисты-вортицисты — сосредоточена на образах, составляющих первоначальную стихию поэзии, ее пигмент, то, что таит в себе все возможности, все выводы и соотношения, но еще не воплотилось в определенное соотношение, в сравнение, и тем самым не стало мертвым. Прощлая поэзия жила метафорами. Наш «вихрь», наш «vort@x» — тот пункт круговорота, когда энергия врезается в пространство и дает ему свою форму. Все, что создано природой и культурой для нас общий хаос, который мы пронизываем своим вихрем». Эти слова натолкнули группу молодых русских поэтов выступить под знаменем имажинизма. Если кубо-футуристы выдвинули на первый план «слово как таковое», слово, лишенное содержания, так называемый «заумный язык», если адамисты (см. это слово) выдвинули в своем творчестве преклонение перед

285

вещью, если пролетарские поэты стали рабами идеологии и лозунгу подчинили свое творчество, то имажинисты одно из изобразительных средств — образ — сделали своим единственным средством, а самое средство стало у них целью. Теоретиком весьма пестрой группы явился Вадим Шершеневич и в ряде своих устных и письменных заявлений развернул кредо имажинистов.

В своей брошюрке « $2 \times 2 = 5$ » этот весьма способный версификатор и подражатель поэтам разных школ рассматривает образ вне связи с другими

образами, образ — особняк, образ, как таковой, образ как самоцель, как тема и содержание». «Необходимо — пишет он — чтобы каждая часть поэмы (при условии, что единицей мерила остается образ) была закончена и представляла самодовлеющую ценность, потому что соединение отдельных образов в стихотворении есть механическая работа, а не органическая, так полагают Есенин и Кусиков. Стихотворение не организм, а толпа образов, из него без ущерба может быть вынут один образ или вставлено еще десять. Только в этом случае, если единицы совершенны, сумма прекрасна».

Одно из своих стихотворений в книжке «Лошадь как лошадь» этот поэт, разошедшийся со своим товарищами по группе, назвал Каталогом образов, к этому каталогу образов и свел свое творчество лидер имажинистов. Набор образов сводится к набору «самовитых слов». Вывод В. Шершеневича определен: «Победа образа над смыслом и освобождение слова от содержания — тесно связаны с поломкой старой грамматики и переходом к неграмматическим фразам».

В своей теории В. Шершеневич всуе призывает имя Потебни, который в слове-образе видит три основных элемента: 1) внешнюю форму — членораздельный звук, 2) содержание, объективируемое посредством звука и 3) внутреннюю форму, т.е. ближайшее этимологическое значение слова, тот способ, каким выразилось содержание. Окно—око—звук, внешняя форма. Связь между этим звуком и внутренней формой, первоначальным этимологическим значением

286

ясна: окно это око, при посредстве окна мы видим внешний мир, но за внутренней формой, выраженной в соответствующих членораздельных звуках, в каждый данный момент скрывается новое содержание, вкладывается новая мысль, объективируемая посредством звука: «надо прорубить в срубе окно», «в Европу прорубил окно», — в этих двух фразах в слово — окно — вложено разное содержание. Слово родилось от мысли, из потребности общения, и убить содержание слова значить убить самое слово. Об этом забывают имажинисты. В сущности теория бывшего футуриста Шершеневича является грубым заимствованием и пересказом манифестов Маринетти, его рассуждений о беспроволочном воображении и словах на свободе, словах без синтаксиса. Под беспроволочным воображением Маринетти подразумевает абсолютную свободу образов или аналогий, выражаемых освобожденным словом, без приводов синтаксиса и

без всяких знаков препинания. Это беспроводное воображение Маринетти связывает с головокружительным вихрем современного города, с его красотой быстроты, с его многогранностью одного сознания в одном чувстве мира. Шершеневич, этот футурист под маской имажиниста, является крайним из группы. Но все члены этой группы в своей поэзии стремятся заострить образ, пользуясь самыми отдаленными, неожиданными аналогиями, вечно гонясь за новизной восприятия. В погоне за новизной имажинисты в каталог своих образов вводят нецензурные слова, «выражаются», как говорят в народе «и похабную надпись заборную обращают в священный псалом». Печать внутренней опустошенности лежит на произведениях поэтов, и не даром они любят сравнивать свою душу с дуплом, и не даром и Мариенгоф, и Шершеневич пишут о самоубийстве. Трудно говорить об этой группе в целом, так как эта группа составляет весьма искусственное объединение поэтов, связанных с совершенно различными социальными группами, воспитанных в различных условиях, исходящих в творчестве от разных влияний. За крайними индивидуалистами

287

Шершеневичем и Мариенгофом стоят Северянин, Маринетти, Владимир Маяковский. За С. Есениным, крайним новокрестьянским поэтом, талантливейшим из всех современных поэтов, стоят символисты, стоят Александр Блок, Н. Клюев, стоит народное творчество. Александр Кусиков примыкает к символистам. Рюрик Ивнев, с его самосожжением, и Грузинов являются непостоянными членами этой пестрой семьи. Это — боевая группа очень энергичных и шумных молодых поэтов, возлюбившая скандал, как средство рекламы, по примеру футуристов представляет не школу, а деловое объединение для целого ряда практических задач. Лавка, издательство, кафе «Стойло Пегаса», публичные выступления временно объединили этих разнолицых и чуждых по мироощущению и мировоззрению людей.

С 1922 года эта группа начинает распадаться.

БИБЛИОГРАФИЯ.

- С. Есенин. «Ключи Марии». Моск. Труд. Артель. 1920 г. Стр. 42.
 В. Шершеневич. « $2 \times 2 = 5$ ». К-во Имажинисты. Москва. 1920. Стр. 48.
 Арсений Аврамов. «Воплощение». Изд. «Имажинисты». Москва. 1921. 44.
 В. Львов-Рогачевский. «Имажинизм и его образносцы». Изд. Орднас. 1921 г. Москва. Стр. 64.

В. Львов-Рогачевский.

ИМПЕРАТИВ (лат.). То же, что повелительное наклонение.

ИМПЕРФЕКТ (лат. *imperfectum* «несовершенное, незаконченное»). Так наз. в разных языках различные формы прошедшего времени, по большей части (наприм., в древне-греч., латинск., франц., старослав.) обозначающие действие глагола, как продолжавшееся в прошедшем, без отношения к его законченности, и, следовательно, близкое по значению к русскому прошедшему времени глаголов несовершенного вида.

ИМПРЕССИОНИЗМ. Конец 19 века связан с расцветом импрессионизма во всех областях искусства, в особенности, в живописи и в литературе. Самый термин импрессионизм происходит от французского слова **impression**, что значит

288

впечатление. Под этим названием появилась на одной из французских выставок картина молодого художника, восставшего против музейного искусства, комнатных тонов, получаемых на основании изучения в музеях старых мастеров с их коричневыми тонами. Новый художник вышел из четырех стен на чистый воздух, на простор (**plein air, pleinairisme** — открытый воздух, пленеризм). Под лучами солнца он отдался «жизни вольной впечатлениям», тем впечатлениям, которые производит на глаз кусок природы, кусок жизни в красках, линиях, формах, при том или ином освещении солнца. Художники стали стремиться к правде красок и тонов, к передаче чисто внешних впечатлений, причем оставляли совершенно в пренебрежении все то, что «сердца волнует, мучит», всю глубину душевного переживания, душевной эмоции, которые следовали за восприятием глаза. За художниками-живописцами Мане, Моне, Пикассо, Сислеем, Ренуаром последовали романисты и новеллисты, поэты и драматурги, подчинившие свое творчество изображению раздробленных моментов, осколков жизни, мигнов. Пассивные созерцатели, рабы действительности, импрессионисты в основу своего творчества положили нервную повышенную восприимчивость к впечатлениям внешнего и внутреннего мира. Их искусство явилось только подчинением действительности, с ее точным отображением, как она воспринимается нашими органами. Научиться острее видеть, подметить живое, истекающее кровью сердце, изоцирнуть наблюдательность и способность в немногих словах, в основных характернейших чертах передать многокрасочные и многозвучные образы внешнего мира, усовершенствовать завоевания натурализма и средства

пассивного, механического воспроизведения действительности, превратить творчество художника в моментальную фотографию явилось потребностью художников конца века, утративших веру в развитие, в динамику. Искусство, как воспроизведение, отображение действительности было связано с господством позитивизма в области философии. Решающая роль

289

принадлежала чувственным впечатлениям. Героический период буржуазии, боровшейся за новые формы и ставившей перед собой высокие цели в эпоху великой Революции, уступил место преклонению перед завоеванными формами, перед тем, что есть. Изменение техники, изменение темпа жизни, урбанизм (см. это слово) с его страшной скоростью и кинематографическим мельканием вынудили обескрыленного художника–натуралиста искать приемов для экономии внимания, для того, чтобы схватить наиболее характерное, опуская подробности. «Иди, пройдишь по бульварам и расскажи, что увидишь, в ста строках», учили Мопассана. Мопассан в своем творчестве исходил из мимолетного, яркого впечатления и стремился произвести несколькими штрихами сильное впечатление в кратких, острых произведениях. У нас в России А. П. Чехов начал практиковать приемы импрессионистов. Выступив после разгрома героического поколения народовольцев, А. П. Чехов говорил о своем поколении: «У нас чего–то нет... нет ни ближайших, ни отдаленнейших целей». Не от готовых тенденций, а от живых впечатлений исходил он в своем творчестве. В степи, выжженной зноем, к людям усталым, продрогшим и гревшимся у костров, подошел какой–то «незнакомец», как оказалось — человек, помолвленный с любимой девушкой, и при первом взгляде на этого человека люди у костра увидели «не лицо, не одежду, а улыбку». В степи русской жизни художник Чехов видел не множество подробностей, а несколько главных черт и осветил их, как светом костра, огнем своего таланта. Недаром его любимым художником был импрессионист–пейзажист — Левитан. «Чехова, как художника, говорил Л. Н. Толстой — нельзя даже и сравнивать с прежними русскими писателями — с Тургеневым, Достоевским или даже со мной. У Чехова своя собственная форма, как у импрессионистов. Смотришь — человек будто безо всякого разбора мажет красками, какие попадают ему под руку и никакого, как будто отношения мазки эти между собой не имеют, но отойдешь, посмотришь —

290

и в общем получается удивительное впечатление — перед вами яркая неотразимая картина». Своими мазками А. П. Чехов изобразил природу и людей так, как он их чувствовал, избегая уже примелькавшихся общих мест, строя свое творчество на свежести и новизне непосредственно воспринятого впечатления, на умении показать в немногом все богатство и всю сложность жизни. Импрессионизм, отрицавший интеллектуальные звенья в искусстве, разлагал каждое восприятие на мелкие ощущения, опираясь на изысканную впечатлительность нервной системы. Таков был Оскар Уайльд в поэзии. Вместо цельной личности мы видим осколки раздробленной личности, переживающей свое «я» в один из миггов своей психики.

После войны 1914 года, после величайших потрясений, после революции 17 года, после краха буржуазной машинной цивилизации замечается в Европе и, в особенности, в Германии резкий поворот от импрессионизма к экспрессионизму, переход от пассивного отображения мира в той или иной характерной черте, к выражению внутренней жизни художника, стремящегося преодолеть кровавый кошмар действительности (см. Экспрессионизм).

БИБЛИОГРАФИЯ.

Оскар Вальцель. Импрессионизм — экспрессионизм. Петербург. Стр. 94. 1922 г. Из серии «Совр. Культуры».

К. Моклэр. «Импрессионизм».

Журнал «Современный Запад» Петербург, 1922 г. Изд. Всем. Лит.

А. Гвоздев. Экспрессионизм в немецкой драме.

В. Львов–Рогачевский.

ИМПРОВИЗАЦИЯ (от латинского слова **improvisare** — без подготовки, неожиданно) — сочинение поэтического произведения на любую заданную художнику тему без предварительной подготовки. Дар импровизации за редким исключением присущ каждому поэту в большей или меньшей степени. Как на исключительного импровизатора, указывают обычно на польского поэта Мицкевича. Так, описывают одно его импровизированное выступление в Москве в 1826 году на обеде, устроенном у княгини

291

З. А. Волконской в честь Пушкина. Мицкевичу досталась по жребию тема: «Смерть Константинопольского патриарха, убитого турецкой чернью, которого тело было брошено в море и всплыло около Одессы». Простояв несколько минут в молчании и сосредоточившись, Мицкевич начал свою импровизацию; она была так удачна, что Пушкин, потрясенный ею глубоко, в восторге обнял Мицкевича и осыпал поцелуями (А. С. Пушкин, изд.

А. Поливанова для семьи и школы, т. I — Мицкевич). И сам Пушкин удачно импровизировал рассказы перед своими лицейскими товарищами. «При таком случае он, еще в грубых чертах, разумеется, передал и две повести, им самим выдуманные: «Метель» и «Выстрел», которые позднее явились в повестях Белкина» (Анненков, А. С. Пушкин, 1873 г.).

А. П. Чехов, — рассказывает в своих воспоминаниях брат писателя, — чуть не каждый вечер выступал в семье в своих собственных импровизациях. То он читал лекцию и изображал при этом старого профессора, то выступал в роли зубного врача, то представлял афонского монаха. Его первое произведение, напечатанное в «Стрекозе» («Письмо к ученому») представляет собою импровизацию. Были и у Достоевского склонности к шуточным импровизациям (в виде пародии на сцену из Гамлета). Об этом сообщает в своих воспоминаниях фон-Фогт. Художественный образ импровизатора дан Пушкиным в его «Египетских ночах». Для импровизатора, — говорит здесь устами поэта А. С. Пушкин, — не существует ни труда, ни охлаждения, ни того беспокойства, которые предшествуют вдохновению. Чужая мысль, чуть коснувшаяся его слуха, становится его собственностью, как будто бы он с нею носился, лелеял, развивал ее беспрестанно.

Чем объяснить дар импровизации? Как и талант поэтический, он неизъясним. Поэтому тут возможны только некоторые гипотезы.

«Художники — указывает Рибо в своей «Психологии чувств» — имеют по своей природе интенсивное стремление и сильно чувствуют: они переживают в мечтах оргии, любовные приключения,

292

кровавые драмы, самопожертвования, добродетели и пороки всякого рода... Интенсивное представление должно объективироваться, т. е. из внутреннего обратиться во внешнее, и этого оно достигает двояким способом: путем реального акта — такова участь большинства людей; путем создания произведения искусства, которое освобождает от неотступного желания; это свойство художников». Последние, чтобы они начали творить, нуждаются зачастую в определенном стимуле. Большею частью эти стимулы — душевное настроение или явление внешнего мира, вызывающее работу памяти, воображения. Так, напр., Л. Н. Толстого на создание «Хаджи Мурата», как он об этом рассказывает, натолкнул куст «татарина», который он заметил, возвращаясь однажды домой полями «Куст «татарина» состоял из трех отростков. Один был оторван и, как отрубленная рука, торчал

остаток ветки. На других двух было на каждом по цветку. Цветки эти были когда-то красные, теперь же были черные... И мне вспомнилась, — говорит он далее, — одна давнишняя кавказская история, часть которой я видел, часть слышал от очевидцев и часть вообразил себе».

Не всегда, разумеется, факты и события в жизни, обращающие на себя усиленное внимание художника, тут же настраивают его на творческую работу; тем более, что повседневная обстановка не всегда позволяет художнику предаваться вдохновенному труду. Однако, за порогом сознания, в поэтическом «я» работа ни на минуту не приостанавливается. Облекаясь в свои покровы, образы живут своей интенсивной жизнью и только ждут своей очереди.

«В голове у меня целая армия людей, просящихся наружу и ждущих команды», — пишет в одном из своих писем к А. С. Суворину А. П. Чехов (т. II, стр. 208).

И вот, переходя к вопросу об импровизации, мы можем допустить, что заданная импровизатору тема, и есть именно эта команда для просящихся наружу образов, которых у него всегда много, т. к. он непрерывно наблюдает людей и жизнь и не бесстрастно, а всеми фибрами своей души, обогащаясь

293

каждый раз новыми переживаниями.

И если даже заданная тема не будет командой для образов, просящихся наружу и выхваченных художником из личного опыта и наблюдений, то она будет командой для образов, теснящихся, как мы указали выше, в воображении.

Но по команде пишет любой художник — правда, доносящейся только до его внутреннего слуха и, следовательно, понятие «импровизация» можно расширить, называя им всякое художественное произведение в тот момент, когда оно создается начерно, в первой своей редакции. Конечно, с оговоркой — образы импровизированные, тем самым, что предстали перед публикой, поблекли уже в глазах художника, порвали с его душой свои интимные связи и умерли. В то время, как художественное произведение, впервые занесенное на бумагу, еще только начинает жить своей новой жизнью. Его художник опять и опять переделывает, внося в него новые варианты, пока оно не увидит света и тоже, как импровизация, поблекнет, станет отрезанным ломтем, упавшим с дерева плодом.

В истории народного творчества импровизация занимает видное место. Народные песни в том виде, как мы их знаем, в эмбриональном периоде представляют из себя одни импровизации. Как указывает А. Веселовский («Три главы из исторической поэтики»), текст, сопровождающий синкретические игры, у всех почти народов импровизируется. У кафров, например, присутствующие по очереди импровизируют какую-нибудь фразу, на которую отвечает хор.

Рядом с подобными импровизациями в истории народного творчества должны быть отмечены импровизации по поводу.

Когда, например, Дарвин приехал на Таити, одна девушка сложила про него четыре строфы, исполнение которых сопровождалось хором. Лопарь воспекает всегда то, что видит и слышит в данную минуту, приезд путешественника, чиновника и т. д.

В Италии, особенно в XVI и XVII в.в., было много импровизаторов

294

в период расцвета **commedia dell'arte** (см. это слово).

Э. Лунин.