

# С Л О В А Р Ь

## ЛИТЕРАТУРНЫХ ТЕРМИНОВ

### ТОМ ПЕРВЫЙ

#### А

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

1

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

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

2

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

*Валентина Дыбник.*

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

3

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

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

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

4

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

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

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

5

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

6

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

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

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

7

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

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

8

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

9

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

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

*Д. Благой.*

10

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

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

11

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

12

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



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

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

13

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

*Э. Лукин.*

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

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

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

14

ценный в историко–литературном отношении.

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

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

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

15

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

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

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

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

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

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

Недавние годы разрухи возродили и первоначальный, давно

16

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

*Валентина Дынный.*

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

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

17

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

18

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

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

19

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

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

20

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

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

21

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

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

22

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

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

23

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

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

Н. Д.

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

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

24

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

**АГИТАЦИОННАЯ ЛИТЕРАТУРА**. См. Народная литература, Публицистика.

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



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

25

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

придает несколько отрицательный смысл термину *академизм*, как противоположности

26

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

*А. Богоявленский.*

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

27

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

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

Н. Д.

**АКАТАЛЕКТИКА** — см. «Каталектика».

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

28

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

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

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

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

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

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

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

29

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

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

Но храма молодые поэты не построили.

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

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

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

30

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

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

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

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

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

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

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

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

31

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

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

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

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

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

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

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

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

*В. Львов–Рогачевский.*

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

32

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

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

Валерию Брюсову.

Валы стремят свой яростный прибой,  
А скалы все стоят неколебимо.  
Летит орел, пределов жалких мимо,  
Едва ли кто ему прикажет: «Стой!»  
Разящий меч готов на грозный бой,  
И зов трубы звучит неумомимо.  
Ютясь в тени, шипит непримиримо  
Бессильный хор врагов, презрен тобой.  
Ретивый конь взрывает прах копытом.  
Юродствуй, раб, позоря Букефала!  
Следи, казнясь, за подвигом открытым!  
О, лет царя! Как яро прозвучала  
В годах, веках труба немолчной славы!  
У ног враги — безгласны и безглавы.

*М. Кузмин.*

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

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

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

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

*В. Д.*

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

34

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

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

35

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

*Ю. Соболев.*

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

«Ты понял жизни цель: счастливый человек.  
Для жизни ты живешь. Свой долгий ясный век  
Еще ты смолodu умно разнообразил,  
Искал возможного, умеренно проказил».

(Пушкин «К вельможе»).

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

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



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

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

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

*Я. Зунделович.*

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

Схема:

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

*И. Р.*

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

Схема:

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

37

*И. Р.*

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

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

38

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

*М. Петровский.*

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

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

39

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

*Я. Зунделович.*

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

40

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

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

41

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

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

42

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

*Л. Богоявленский.*

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

*Я. З.*

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

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

.....Откуда придет моя помощь  
Моя помощь от господ...

Псалом 120, ст. 1—2.

Вот стоят ноги наши во вратах твоих, Иерусалим,  
Иерусалим, устроенный, как город, слитый в одно.

Псалом 121, ст. 2—3.

Поток прошел бы над душою нашей,  
Прошли бы над душою нашей воды бурные.

Псалом 123, ст. 4—5.

Душа моя ожидает господа более, нежели стражи утра.  
Более нежели стражи утра, да уповает Израиль...

Псалом 123, ст. 6—7.

Примеры анадиплосиса в народной русской поэзии:

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

43

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

Пример анадиплосиса в русской книжной поэзии:

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

При сжимании анадиплосиса получим начальную рифму.

*И. Р.*

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

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

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

«Нам небесное счастье темно»

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

«Нас тревожит неверность надежды земной»

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

Уже из приведенных примеров

44

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

«Любви последней, зари вечерней»

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

«Лишь там на западе брезжит сияние»

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

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

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

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

*Я. Зунделович.*

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

45

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

*Н. Дурново.*

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

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

46

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

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

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

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

«От них пахнет гнилью и смертью

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

47

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

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

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



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

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

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

48

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

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

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

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

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

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

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

*Э. Лушин.*

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

49

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

*Н. Дурново.*

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

*Я. З.*

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

50

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

Опять с вековой тоскою

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

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

«Сумрак тихий, сумрак сонный»,

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

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

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

*Я. Зунделович.*

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

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

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

*А. Л.*

51

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

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

52

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

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

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

53

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

Д. Б.

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

54

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

Я. Зунделович.

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

Как средство усиления выразительности, антитеза применяется

55

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

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

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

«Где стол был яств,  
Там гроб стоит».

У Пушкина:

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

## У Брюсова:

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

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

56

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

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

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

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

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

57

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

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

*М. Петровский.*

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

*С. П. Б.*

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

58

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



творчество придавлено разными путями общего мировоззрения и религии в частности.

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

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

59

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

*Л. Богоявленский.*

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

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

60

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

61

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

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

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

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

62

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

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

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

63

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

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

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

64

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

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

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

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

65

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

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

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

66

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

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

*Ив. Лысков.*

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

67

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

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

68

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

69

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

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

*С. Шувалов.*

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

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

*А. Л.*

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

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

70

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

*А. Л.*

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



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

71

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

В нашей литературе блестящим апологетом христианства является Вл. Соловьев.

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

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

*И. Э.*

**АПОСИОПЕЗА** — см. фигура.

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

*И. Р.*

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

*Н. Д.*

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

72

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

73

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

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

*В. Чешихин.*

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

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

Схема:

1. — U U — U U — U U — U U — U U — U

2. — U U — U U —

3. — U U — U U — U U — U U — U U — U

4. — U U — U U —

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

74

1. — U U — U U — U U — U U — U U — U

2. U — U — U — U — || — UU — UU —

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

1. U — U — U — U — U — U —

2. — UU — UU — || U — U — U — U —

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

1. — UU — UU — || UU — UU || — U — U — U

2. U — U — U || — U — U — U

3. — UU — UU — || UU — UU || — U — U — U

4. U — U — U || — U — U — U

Большое количество примеров архилоховой строфы можно найти у Горация.

*И. Р.*

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

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

75

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

*Я. Зунделович.*

**АСИНДЕТОН** — см. фигура.

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

76

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

*Н. Дурново.*

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

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

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

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

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

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

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

*Я. Зунделович.*

## **АТОНИЧЕСКИЕ СЛОВА** Атоническими называются (В. Брюсов «Наука 78

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

«Но для чего живу, страдая...»

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

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

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

*Я. Зунделович.*

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

79

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

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

*Ив. Лысков.*

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

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

*Н. Д.*

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

80

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

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

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

81

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

*Иосиф Эйгес.*

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

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

82

## Б

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



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

83

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

Гораздо могущественнее и прочнее оказался байронизм на континенте Европы, где знакомство с поэзией Байрона и восхищение ею относятся уже к последним годам жизни поэта (1819—1824) и достигают широкого развития после его геройской смерти за свободу Греции, — смерти, доказавшей, что слово не расходилось у него с делом, и необыкновенно повысившей общественные к нему симпатии. Во Франции почти ни один представитель «романтической школы» не избег обаяния Байрона. Ему подчинился, хотя и на короткий срок, *Ламартин* (1790—1869), написавший V–ю песнь «Чайльд–Гарольда», которой, однако, он только доказал свое коренное различие, как прирожденного оптимиста, от певца мировой скорби. Пессимист *Альфред–де–Виньи* (1797—1863) нашел в Байроне родственное себе настроение, поэтическое выражение которого он умело использовал для собственных задач, но поступаясь оригинальностью своего таланта. *Виктор Гюго* (1802—1885) воспринял байронизм преимущественно с его оппозиционно–политической стороны,

84

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

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

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

85

освободительные тенденции Байрона, что особенно ярко выразилось у талантливой лирика и политического деятеля *Эспронседы* (1817—1893), которого можно считать наиболее законченным типом байрониста на испанской почве.

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

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

86

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

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

87

все поэты пушкинской эпохи переводили Байрона или так или иначе выражали сочувствие его поэзии. В весьма различной степени и в разнообразнейших оттенках отголоски байронизма проявляются у *В. К. Кюхельбекера* (1797—1846), *К. Н. Батюшкова* (1787—1855), *Д. В. Веневитинова* (1805—1827), *А. А. Дельвига* (1798—1831) и др. Поэт–слепец *И. И. Козлов* (1779—1840) знал многие произведения Байрона наизусть, переводил их и подражал им. *Е. А. Боратынский* (1800—1844), которого друзья называли «Гамлетом», был предрасположен к «мировой скорби»; вопли Байрона находили эхо в его сердце (стих. «Последняя смерть», 1828, навеянная «Тьмою» английского поэта), пока он не преклонился перед гением «олимпийца» Гете. Под обаянием байронизма стоял *А. И. Полежаев* (1806—1838), у которого пессимистическое настроение питалось крайними невзгодами его жизни, вследствие чего его скорбь являлась не столько «мировою», сколько личною. *А. А. Бестужев–Марлинский* (1795—1837) в многочисленных повестях выводил нередко байронические типы, доводя их до утрировки и ходульности. Наибольшее значение в истории русского байронизма выпало на долю *А. С. Пушкина* и

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

88

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

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

89

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

jugen Heine 1905. *Melchior*. Heine's Verh., t. 1, 1894—1897, *Daškevich*. Отголоски увлечения Байроном в поэзии Пушкина (Киевский сборник «Памяти Пушкина», 1894). *Спасович*. Байронизм Пушкина и Лермонтова («Сочинения», т. I). Его же. «О байронизме у Мицкевича, Пушкина и Лермонтова» (Там же. т. II). *М. Розанов*. Байронические мотивы в творчестве Лермонтова («Венок Лермонтову», М. 1914). Его же. Очерк истории английской литературы XIX в. I. Эпоха Байрона. М. 1922.

Академик *М. Розанов*.

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

Пример:

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

Бакхий здесь — «слушать те детские» и «которых все — блеск».

Я. 3.

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

90

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

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

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

91

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

92

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

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

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

*М. Петровский.*

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

93

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

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

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

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

94

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

95



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

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

96

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

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

*Иосиф Эйгес.*

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

97

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

*Н. Д.*

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

*Н. Д.*

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

98

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

99

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

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

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

100

психологическими, философскими.

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

*Иосиф Эйгес.*

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

101

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

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

102

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

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

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

103

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

*Г. Шенгели.*

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

*Н. Д.*

**БЕСЕДНЫЕ ПЕСНИ** См. Лирические песни.

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

104

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

*Н. Ашукин.*

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

105

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

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

106

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

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

*Н. Ашукин.*

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

*Н. Д.*

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

*И. Р.*

107



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

*Н. Д.*

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

*Н. Д.*

**БУКОЛИКИ.** См. Пастораль.

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

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

108

характера и известного художественного значения.

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

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

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

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

*Д. Благой.*

109

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

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

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

110

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

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

111

уставшей от высокопарности ложно-классической трагедии.

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

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

112

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

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

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

113

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

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

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

114

пьесой **«La mère confidente»** (1735).

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

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

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

115

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

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

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

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

116

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

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

117

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

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

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

118

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

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

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



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

119

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

#### БИБЛИОГРАФИЯ.

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

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

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

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

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

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

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

*Пытин.* История русской литературы. Т. IV.

Академик *М. Розанов.*

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

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

120

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

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

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

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

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

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

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

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

*Валентина Дыгник.*

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

121

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

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

122

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

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

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

123

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

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

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

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

124

имеющего. Таков, напр., знаменитый зачин:

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

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

Синему морю на тишину,  
Всем добрым молодцам на послушание.

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

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

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

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

125

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

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

а также сравнениями *отрицательными*:

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

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

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

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

### БИБЛИОГРАФИЯ.

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

127

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

*Ю. М. Соколов.*

### В

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

129

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

С ней болтают небрежно и слишком свободно».

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

*Я. Зунделович.*

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

130

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

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

131

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

*Э. Лунин.*