

ИМЯ — постоянное название, присвоенное человеку, животному, иногда вещи, — служащее для их отличия от других, подобных им существ или вещей. Большинство житейских имен, по происхождению своему, представляется прозвищем, связано с тем или иным свойством первоначального носителя. С течением времени этот первоначальный смысл утрачивается. Имя, по большей части, остается лишь отвлеченным знаком, который лишен образного своего содержания, но служит формально-индивидуализирующим признаком.

В области художественного слова имя может быть использовано и со своей формальной стороны, и со стороны образной.

Имя придает именуемому известную отчетливость, завершает его индивидуальный облик даже тогда, когда связь чисто формальная: строчка «Желал бы я не быть «Валерий Брюсов» звучит гораздо отчетливей, чем звучала бы фраза «Желал бы я не быть собою».

Напротив, отсутствие имени может быть использовано как источник для впечатления неопределенности, неотчетливости. Так использовал его А. Блок в двух строчках:

Нет имени тебе, весна,
Нет имени тебе, мой дальний, —

на этом построено ощущение смутной, почти беспредметной любви и грусти.

Имена, употребляемые для обозначения животных или вещей, придают им более индивидуальную окраску, становятся как бы основой, к которой прикрепляется наше представление об именуемом: таково имя, данное Дон-Кихотом коню — Россинант, таково название Роландовой шпаги — Дюрандаль.

Имена, встречающиеся в литературе, можно поделить на три категории: 1) имена, взятые из жизни или выдаваемые за таковые, — но не связанные в ней ни с какой определенной индивидуальностью (фамилии героев у Л. Толстого), 2) имена, взятые из жизни или из литературы и связанные с какой-либо индивидуальностью (напр., Кармен — в поэзии А. Блока, Миньона —

295

у В. Брюсова, Наполеон — в Брюсовском «Воспоминании» и проч.); 3) имена, не взятые ни из жизни, ни из литературы и не выдаваемые за таковые, всецело плод авторского творчества (Иляли — у К. Гамсуна).

В сфере имен первой категории художественная выразительность основана на той связи, какая существует между именем и известной

общественной средой, эпохой, иногда — личностью: давая герою имя, автор тем самым может уже несколько очертить его национальный или классовый облик и проч. Таково большинство фамилий у Гоголя (напр., Довгочхун). Таковы же фамилии у Л. Толстого: Болконский и Друбецкой — лишь видоизменение реальных аристократических фамилий — Волконский и Трубецкой (здесь Л. Толстой стремился к тому, чтобы самым звуковым построением своим имена говорили бы о той среде, которая изображается). На этой же особенности имен построена у Пушкина сцена гаданья Татьяны:

Как ваше имя? Смотрит он
И отвечает — «Агафон».

Здесь противоположное: с одной стороны ожидания читательницы, привыкшей к благозвучным именам романтических героев, — с другой — совершенно простонародное имя с характерной для русского церковного языка фитою. Иногда автор воскрешает исконную основу имени — прозвище, устанавливая связь между образным смыслом имени и особенностями именуемого (Гоголевская Коробочка). Имя может приобрести иногда новый оттенок в связи с литературными ассоциациями: так, Пушкин, считал нужным оправдывать перед читателями имя своей героини:

Ее сестра звалась Татьяна.
Впервые именем таким
Страницы нежные романа
Мы своевольно освятим. —
И что ж оно красиво, звучно...

Для нас же имя Татьяна, связанное с обликом пушкинской героини, приобрело, благодаря этому, новый поэтический характер.

Имена 2-й категории могут сохранять без изменений связь с некоторым определенным лицом (как Наполеон в «Войне и мире»

Л. Толстого), могут ее видоизменять. В первом случае имена, не предоставляя простора авторской изобретательности, осуществляют одну лишь возможность: вызывают в сознании нашем конкретный образ своего носителя. Примером иного употребления могут служить имена, ставшие нарицательными (Дон-Кихот, Хлестаков). Их особенность — сочетание отвлеченного смысла с некоторыми конкретными ассоциациями. Впрочем, последние постепенно тускнеют, заставляя тускнеть и художественную

выразительность слова: наименование «ловелас» уже не вызывает, обычно, никаких ассоциаций с героем сентиментального романа.

Наконец, 3-я категория имен, не являющихся ни реальной, ни кажущейся связи с действительностью, служит областью, где проявляется чистое, лишённое логического смысла своего, звукотворчество. Это область «заумного языка».

Частную форму имени представляет собой псевдоним (см. это слово).

Валентина Дынник.

ИМЯ в грамматике — склоняемое слово, т.-е. слово, изменяющееся по падежам. По значению и употреблению падежных форм категория И. делится на классы 1. существительных (см.) и 2. прилагательных (см.). Грамматики классических яз. отличали имя (nomen) от местоимения (pronomen), обозначая как И. существительные и прилагательные только в тех случаях, когда они являлись словами-названиями, т.-е. обозначали предмет или признак предмета независимо от их отношения к речи, и называя местоимениями те существительные и прилагательные, которые являлись словами местоименными (см. Местоимение). Это деление основано на неграмматических признаках.

Н. Д.

ИНВЕРСИЯ — изменение порядка в расположении частей предложения. Подобного рода изменения могут преследовать как логические, так и чисто звучальные цели. Так, несомненно, что совершенно различный оттенок имеют выражения: «Погода была великолепная» и «Была великолепная погода». Второе

297

выражение имеет более эпический, спокойный характер, чем первое, в котором поставленное в конце фразы «великолепная», выдает некоторую лирическую взволнованность говорящего. Точно также (как отметил один исследователь), начальная фраза пушкинской «Пиковой дамы»: «Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова» определяет характер дальнейшего рассказа поставленным в Центре предложения словом «карты» и длительным дактилическим окончанием последнего слова «Нарумова». Если в этой фразе переставить слова и прочесть ее: «Однажды у конногвардейца Нарумова играли в карты» она приобретет совершенно другой характер, становясь более «рассказной», и слово «карты» теряет тот оттенок значительности, который оно имеет, находясь в центре предложения. Одновременно с этим пропадает и звучальный оттенок слова

«Нарумова», которое, находясь между другими словами, теряет выразительность своего длительного окончания и сочетания звуков «н», «р», «м».

Я. Зунделович.

ИНТЕРМЕДИЯ (интерлюдия, **entremeses** в старо-испанском театре, «между-вброшенные забавные игральщица» — в древне-русском) комические сцены, иногда одноактная комическая опера, балет, пантомима, или музыкальные номера, вставляемые между действиями основной пьесы спектакля. Появление И. относится к средним векам, когда в Европе вошло в обычай в промежутках между актами серьезной духовной или исторической драмы, с целью доставить зрителям отдых и развлечение, разыгрывать шуточные сценки в стиле фарсов. Персонажами И. являлись представители городской или деревенской уличной толпы (крестьяне, солдаты, ремесленники и т. д.). И. назывались также интерлюдиями (от лат. слова **ludus** игра). В XVI столетии в Англии из И. выработался самостоятельный драматический тип, — таковы интерлюдии Д. Гейвуда, представляющие собой внешнее выражение реально-бытового элемента в старинном английском театре и положившие начало народной комедии. Как в старо-испанском,

298

так в особенности в итальянской «профессиональной комедии» (**commedia dell'arte**) И. обязательная принадлежность представления. Как известно, Мольер также охотно вставлял И. в свои комедии, что вообще было в традиции тогдашнего европейского театра. В духовной драме ©VI столетия, составляющей обычный репертуар южно-русского театра, И. созданы под влиянием Польши. При Алексее Михайловиче репертуар Грегори был также обильно уснащен И. Неизменным персонажем русских И. XVII—XVIII столетий являются «дурацкие особы», ведущие свое происхождение от английского Пикельгеринга. Традиция английского театра была вообще наиболее влиятельной для русских И. Их исполнители проделывали не только акробатические упражнения и чисто клоунские номера, но и являлись своего рода куплетистами-раешниками. Их И., писанные рифмованной прозой, отличались весьма откровенным и часто циничным содержанием, но, вместе с тем, были единственным откликом на бытовую, а иной раз и на политическую злобу дня. Шутки «дурацких персон» в И. носили чисто народный тон и этим выгодно выделяли И. из бесконечного ряда плохо переведенных трагедий и комедий, чуждых пониманию

зрителей старого русского театра. И. — обязательная принадлежность репертуара и театра эпохи Петра В. (вообще до появления Сумароковской драмы).

Об И. в средние века см. А. Веселовский. «Старинный театр в Европе». М. 1870 г.; об И. в России: Б. В. Варнеке. «История русского театра» и в статьях В. И. Рязанова, В. В. Генгросса и С. С. Игнатова в «Истории русского театра», под ред. В. В. Каллаша и Н. Е. Эфроса. М. 1914 г.

Ю. Соболев.

ИНТОНАЦИЯ представляет собою совокупность и изменяемость высоты нот, на какие произносятся слоги и фонемы любой фразы, стихотворной или разговорной, безразлично. Очевидно, что любая фонема во фразе имеет совершенно определенную высоту, и тем не менее интонация имеет бесконечные вариации. Мы «поем» всякое слово,

299

всякую фразу, но небольшое изменение высоты уже меняет смысл предложения, — скажем, из вопросительного в недоумевающий и т. п. Но речевое интонационное «пение» не может быть сравниваемо с действительным пением, поскольку в нем не четко отделены друг от друга периоды, поскольку оно не делится на жесткие интервалы, поскольку от одного сегмента к другому голос переходит, скользя почти на неуследимых различиях. Запись нотная речевой интонации представляет собою большие трудности, так как уже четверть тона является слишком большой единицей для этого. Краткость времени, за которое произносится нота, зачастую не позволяет ее определить (0,03 секунды). Однако, эмоциональная речь, поскольку эмоции не являются эмоциями отчаяния, крайнего беспокойства, когда интонация переходит в крик — упорядочивает интонацию, интервалы становятся более ощутимыми, общая мелодия становится более ясной, высоты меняется отчетливей и не так часто. Чем дальше от разговорной речи, тем более упорядочена интонация, но это упорядочение неизменно отдает некоторой искусственностью, поскольку оно зиждется на нивелировании мелких деталей и на выделении главной мелодии. Мелопея драматического актера богата специальными шаблонами, но она беднее любой крестьянской речи оттенками и чрезвычайной выразительностью, которую интонация придает ее бедному словарю. Нужно иметь в виду, что интонация создается не только высотой тона, а тем характером произношения, который и создает специальную выразительность. Это характер более или менее нисходящего произношения, более или менее восходящего. У греков звуки восходящие

были низкими, нисходящие были высокими, по крайней мере в первое время. Чем более одушевлена интонация, тем более в ней очевиден восходящий тип. Ударение создает более высокую ноту, с другой стороны, высота интонации создает более интенсивный ритм. Обычно высота слога зависит от ударяемости его. Движение интонации в обычной фразе, не несущей каких-либо особых эмоций,

300

обычно идет так: высота увеличивается к середине фразы (несколько ближе к концу ее) сравнительно постепенно, достигает максимума и спадает затем гораздо быстрее. Примерно так же обстоит дело и с ударяемостью. При утвердительной интонации высота понижается, при вопросительной повышается. При вопросительно-просительной (тем паче умоляющей) повышение слабее, как и ударение, а долгота слога больше. При утвердительно ободряющей ударение резче, долгота значительно меньше, тон выше. Но существуют и более сложные случаи, где интонации на каких-нибудь трех слогах дает и умоляюще-льстивое, и ободряюще-шуточно-ласкательное выражение. (Ср. у О. Генри: «Вы будете мистер Финеас К. Гуч? — сказал посетитель, и в тоне его голоса и интонации заключалось сразу вопрошение, утверждение и осуждение» — рассказ «Гипотетический случай»). В таких случаях тонируется особо не только ударный слог, но и близлежащие (обычно заимствующие ноту ударного). «Тон делает музыку», — говорит французская поговорка, — именно интонация передает так называемые непередаваемые чувствования. Ухо настолько привыкло к этим бесчисленным вариациям, что безошибочно различает, соответствует ли интонация смыслу сказанного: несоответствие такое и приводит к различного рода плачевным открытиям о лицемерии говорящего, который не верит в то, что он говорит, и т. п. Многочисленные риторические «жалобы» поэтов на невозможность изложить эмоцию стихами (или вообще словами) в некоторой мере основываются на невозможности передать стиховой речью интонационные оттенки трагической разговорной речи. Поэзия имеет некоторые возможности донести до читателя интонационный трагизм, пользуясь такими фразовыми комплексами, которым свойственна такая-то характерная интонация, но это, разумеется, лишь суррогат и не более. Интонация пения значительно проще речевой, она более упорядочена, более активна и более выразительна в грубом смысле слова. Заключительные паузы (каденцы) пения просты и отчетливы. Разговорная речь пользуется рудиментами ритма

и мелодии; пение, пользуясь речью, упрощает ее и упорядочивает. Привнося это упорядочение, пение нередко затемняет смысл произносимого, придавая ему совершенно новый оттенок. Однако, в народных мелодиях мы находим очень близкую языку интонацию. Композитор оперы и романса исходит из декламации, и есть указания, что композиторы учились на декламации больших актеров мелодизировать текст. Поэзия появилась на свет вместе с пением и отделилась от него позднее, но она остается верной первоначальным основаниям обоих искусств. Так же, как и пение, поэзия пользуется заключающимся в речи рудиментами ритма и мелодии, упрощает и упорядочивает их, но она изменяет живую речь значительно меньше, нежели пение. В стихе остается гораздо больше от живых ударения и долготы, хотя стих сводит речь к изохронным интервалам. Стих замедляет темп, длит гласные, чтобы их гармония становилась явственной. Стих упрощает также и интонацию: интервалы становятся – менее многочисленными, резче отмеченными и более гармоничными, более определёнными. Стих так подходит интонационно к пению и зачастую чрезвычайно близко (сравни декламацию Игоря Северянина и также А. Белого, так искусно записанную Метнером в романсе). Так называемое «логическое ударение» в значительной степени интонационно. Легкость стиха в большой мере создается совпадениями интонационных элементов со стиховым ритмом. Во фразе «где ты сегодня вечером?» интонационное ударение лежит на «где ты», это прекрасно подчеркнуто в III гл. «Онегина», где читаем:

Я не держу тебя, но где ты
Свои проводишь вечера?

Двустипшие получает чрезвычайную выразительность именно из-за этого очень естественного совпадения. С другой стороны, несовпадение интонационных ходов с ритмическим создает свои обычные коллизии ритмико-интонационного характера; с одной стороны они могут служить материалом для различного рода интонационных образов: интонация строки говорит

одно, реприза меняет смысл, здесь игра и, так сказать, единство в разнообразии и взаимнопротиворечивости, ибо заключительная каденца не дает возможности для многих толкований, допускаемых интонацией (нечто схожее отрицательному образу – «не ад я видел, а сраженье» и т. п.); в иных

же непреднамеренных случаях — это неловкость, если не шутка, и затемняет смысл стиха, так например, у Воделера:

Ce true-lá
Mêne á l'A-
cademie...

Читатель ждет и в третьей строке нового существительного, а встречает лишь конец уже начатого. Смысл переступа (ənjəmbəmənt) в большой мере базируется на таких ритмико-интонационных столкновениях.

С. П. Бобров.

ИНТУИЦИЯ — один из путей человеческого познания, отличающийся от другого — логического, рационалистического, *дискурсивного* пути. Последний способ познания и мышления представляет собой деятельность рассудка, подчиненную закону «достаточного основания»; она сопоставляет и обобщает явления, устанавливает их последовательность, изучает отношения между ними. Это познание частичное, относительное и абстрактное (отвлеченное). Ему противоположно познание интуитивное.

Если, по мысли знаменитого французского философа А. Бергсона, интеллектуальный метод опирается на ум, как «способность, выделяющую и применяющую неорганические орудия», для чего так важны находимые им *внешние, количественные* отношения явлений, то интуиция опирается на инстинкт, то-есть, на способность, «выделяющую и употребляющую *органические орудия*».

Интуиция — осознание инстинкта.

Поэтому познание жизни, одушевленности — область интуиции.

Постижение жизни, основанное на инстинкте, интуиция — дар переживания чужой жизни, как своей собственной, интимная связь с вещами, любовь, как познание. Для нее нет ничего мертвого. Поскольку

303

мы живем и чувствуем жизнь чужую, постольку в нас проявляется интуиция, для которой все — жизнь, все — органично, а не механично, т. е. все одушевлено и целостно, а не лишь сумма своих частей.

Поэтому И. дает предмет сразу, целиком, причем все его элементы познает на основе целого и из целого.

Интуиция и присуща, прежде всего, искусству, этому познанию и чувству живого по преимуществу. Философы интуиции и исходят, главным образом, из искусства, как особого вида познания, свидетельствующего о силе и правде интуитивного постижения. Но искусство не только являлось бесспорным подтверждением и оправданием интуиции. Художественный

инстинкт, создающий целые организмы–миры с особым видом бытия, с несомненной жизнью, растущей и изменяющейся в воспринимающем их человеческом сознании и вместе с ним, — стал источником для понимания творчества вообще. Мир стали рассматривать, как художественное произведение.

Это не значит, конечно, что интуиция в искусстве нашла совершенное выражение.

Она роковым образом разбивается о средства последнего, а в интересующем нас искусстве — литературе, поэзии — о слово, прежде всего, приспособленное к целям противоположного интуиции — рассудочного, понятийного, отвлеченного познания и связанным с ним нуждам человеческого общежития. Она затирается и искажается в техническом процессе искусства, в облакающих ее художественных формах. Это сознавали, этим болели величайшие художники слова — Тютчев, Фет, Достоевский и др. (см. ст. «Писатель»).

И весь смысл развития художественных средств, это — приведение их в соответствие с интуицией, возможно большее опрозрачение формы, в том, чтобы она стала сквозной, просвечивающей, а не заслоняющей.

Приближение к разрешению этой задачи беспредельно и незаверσιμο, но оно во всем развитии искусства. И в своей технике оно,

304

как изобразительное, так и словесное (в творчестве Толстого, Достоевского, Тютчева, напр.), шло от «внеположности частей» и неподвижных твердых форм к передаче улавливаемых художественной интуицией непрерывности, взаимного проникновения, движения и становления жизни.

А. Лаврецкий.

ИНФИКС. Аффикс, вставляемый внутри основы. Таким И., напр, было *и* в основе наст. врем. некоторых глаголов в общеиндоевропейском яз., ср. латинск. *findo* (наст. вр.), но *fidi* (perf.) И. же можно считать *o* в русск. род. мн. *досок*; сначала такое *o* являлось фонетически на месте бывших некогда *ъ* и *ь*, выпадавших в открытых слогах и переходивших в *o* и *e* в закрытых, а потом получило значение формального признака род. мн. от имен на *-а* и благодаря этому проникло по аналогии и туда, где его раньше не было.

Н. Д.

ИНФИНИТИВ, или неопределенная форма глагола, ошибочно наз. «неопределенным наклонением». Глагольная форма, обозначающая тот же

глагольный признак (действие или состояние), который обозначен и другими формами того же глагола, но без отношения к наклонению, времени, лицу и числу, т.е. к тем значениям, которые обозначены формами спряжения. В И. различаются формы вида и залога (ср. умыть, умывать, умыться и пр.). Кроме того, И. сохраняет управление глагола, т.е. способность сочетаться с наречием, а не прилагательным (идти быстро), и с теми же падежами существительных, как и другие формы глагола (читать книгу). И. в русском яз. образуется посредством суффикса *-ть* или *-ти*, а от основ на *г, к* заменой этих звуков звуком *ч*: писать, нести, лечь, печь.

Н. Д.

ИОНИКИ — две греческих стопы, состоявшие из двух кратких и двух долгих, по схеме:

Тип нисходящий: —UU

Тип восходящий: UU—

возможны в русском ямбе при соединении замедления с ускорением.

С. П. Б.

305

ЙОТАЦИЯ. В языке — появление звука *j* (йот) перед гласным звуком в начале слова или между гласными, ср. народи. тиятр и киятр вм. театр; еще в общеславянском яз. произошла йотация начальных *a, e*: ягода вм. агода, есть (наст. вр.) вм. эсти (ср. лат. est).

ИПОСТАСА — замена одной стопы другой. Термин ипостаса впервые введен в учение о русском стихе Валерием Брюсовым. Дело в том, что, хотя стих и может быть разбит на стопы, но фактически нет такого стиха, который бы сплошь был написан одними и теми же стопами. Такое однообразие делало бы ритм стиха убогим, и поэты избегают его. По этой причине замена основной стопы, которой написан стих, другими стопами является важнейшим средством обогащения стиха. Так, хореические стопы заменяются пиррихическими (см. слово «хорей» и «пиррихий»), ямбические (см. слово «ямб») — хореическими и т. п.

Одними из первых работ, установивших неправильность школьного взгляда на чистый ямб, являются работы Андрея Белого (см. его книгу «Символизм»); полное учение о возможных для различных стоп ипостасах дал Валерий Брюсов (см. его книгу «Наука о стихе»).

Я. З.

ИРРАЦИОНАЛЬНЫЕ ЗВУКИ (термин акад. Ф. Ф. Фортунатова). Гласные звуки, более краткие, чем нормально краткие гласные того же

языка. И. З. в тех языках, где они существуют или существовали, отличаются обыкновенно кроме чрезмерной краткости также меньшей звучностью и меньшей отчетливостью произношения. И. З. были в общеславянском яз. (предке нынешних славянских яз.) и древнейших славянских яз., в старославянских и древнерусских памятниках И. З. обозначались буквами ъ, ь: сънь, днь (сон, день). В нынешнем русском яз. И. З. являются гласные разных неударяемых слогов кроме 1-го предупредного.

Н. Д.

ИРРАЦИОНАЛЬНЫЕ СТОПЫ — см. Мора.

306

ИРОНИЯ — вид насмешки, отличительными чертами которого следует признать: спокойствие и сдержанность, нередко даже оттенок холодного презрения, а, главное, личина вполне серьезного утверждения, под которой таится отрицание достоинства того предмета или лица, к которому относится И. и которая сообщает ей особую, подчас уничтожающую силу: необходимо догадаться о подлинном, ловко прикрытом смысле, чтобы не остаться в смешном положении. Так, напр., на глупые слова иронически замечают: «Как это умно!», а о дурном деле отзываются: «Очень хороший поступок!» Именно так и понята И. у Бергсона, когда он в своей работе «Смех», говоря о юморе, бросает следующее противопоставление ему И.: «Иногда высказывают то, что должно быть, притворяясь, что верят, будто оно действительно существует: в этом состоит ирония. Иногда напротив, кропотливо и робко описывают то, что есть, делая вид, будто верят, что именно так должно быть: к этому приему часто прибегает юмор». К этому следует прибавить то, что И. часто вовсе не смешит и иронист не скрывает того, что его слова — только личина, за которою кроется его подлинное отношение к делу; тогда как юмор всегда смешит, и юморист так глубоко скрывает свое подлинное отношение к делу, что недостаточно чуткие люди считают его просто за весельчака. Ирония — не смех, а усмешка, и иронист внешне может быть серьезен; юмор — смех, хотя и сквозь слезы, и юморист высказывается весело. Простодушно высказанная И. переходит в шутку, злая ирония есть сарказм.

Как вид насмешки, И. принадлежит к области комического и находит себе применение во всех его родах: комедии, фарсе, сатире, юмористике, остротах и пр. Интересны случаи сочетания И. с переживаниями иного, некомического характера. Так, Шлегель указал и выяснил особый род И.,

встречающийся в романтических произведениях. Это — романтическая или трансцендентальная ирония, состоящая в том, что сквозь образы произведения просвечивает сознание того, что все это не совсем то, за что принимается, но как бы только

307

пляшущие тени, которые дают предчувствовать смутное прозрение чего-то иного. В нашей литературе едва-ли не единственные и прекрасные образцы такой романтической иронии даны Блоком, главным образом в его пьесах для театра: «Балаганчик» и «Незнакомка». Исключительно своеобразное слияние И. с лиризмом дает поэзия Гейне. Моменты глубокой и мрачной иронии входят в поэзию Лермонтова, давшего единственную в своем роде ироническую молитву, в которой под видом благодарности богу, посылает ему свое возмущение («За все, за все тебя благодарю я...»). В общем, чистая лирика чуждается И., которая для лирической стихии является чем-то слишком сознательным и отрезвляющим. И. разрывает туманы лирических снов и опьянений, и потому, за исключением творчества нескольких ярко-индивидуальных поэтов, давших волшебное слияние этих двух противодействующих начал, И. редко встречается в лирической поэзии. В беллетристике же И. находит себе гораздо большее применение. Так, проникнутая духом скептицизма, французская литература легко допускает И. и дает многочисленные образцы ее.

Поразительно сочетание И. с эпизмом в «Воине и мире» Л. Толстого. Ряд лиц в этом произведении охарактеризован одним приемом. Именно, дается обстоятельнейшая картина действий и слов лица. Однако, за всем этим кроется совершенно иная характеристика; например, важный и всеми уважаемый вельможа есть на деле ловкий и своекорыстный делец, не гнушающийся низким поступком. Все изображение кн. Василия проведено с эпической полнотой и жизненностью, но отдельные замечания вскрывают такие тайные пружины его действий и слов, например, по отношению к Пьеру в деле завещания умирающего старика Безухого, что все изображение становится ироническим. То, что должно бы быть и что так эпически изложено, как действительное, оказывается вовсе не тем, что есть на самом деле. Тот же князь Василий, трогательно и прослезившись благословляющий на брак свою дочь Элен и Пьера, в действительности

308

озабочен единственно лишь видами на богатство Пьера, — о чем подробно говорится в предшествующей сцене и таким образом вся сцена нежного

родительского благословения получает иронический характер. Смелой И. звучат и слова автора о том, что мать Элен завидовала счастьем дочери, внешне выражая, конечно, одну только радость за нее. И даже бедная Соня, написавшая любимому ею Николаю Ростову отказ от брака с ним и освобождающая его от данного ей слова и потому умиленная своим самопожертвованием ради покоя матери Николая и его собственной судьбы, в действительности, по замечанию автора, сделала это только потому, что, была уверена в выздоровлении кн. Андрея и его женитьбе на Наташе, сестре Николая, и полагала, что брак Марии, сестры Андрея, ее соперницы, окажется в таком случае невозможным. Но кн. Андрей умер, и ложная святость поступка Сони оказалась не разоблаченной даже для нее самой. Также и в описании супругов Бергов в их семейной жизни и в период их сватовства с глубокой И. изображается их счастливая, удачная жизнь. У них все, как следует, — как принято в самом высшем обществе, но все это благополучие показано автором лишь для того, чтобы иронически обнаружить тупую ограниченность Берга, — а от умных и справедливых самих по себе суждений его невесты и потом жены — Веры всем становилось неприятно и неловко, и мать ее думает: откуда она у нас такая? Но ярче всего, конечно, проявлена И. в изображении Наполеона. Все его величие оказывается лишь ловко разыгранной ролью. Вообще, постоянный прием И. у Л. Толстого состоит в следующем: он поступил так-то и, казалось бы, с такими намерениями, а на самом деле его намерения были обратные и вовсе не хорошие; он сказал то-то, а подумал в то же время совсем другое, так что он гораздо хуже. Глубина И. сближает Толстого с Лермонтовым, у которого также постоянна И. и также отмечена серьезностью и едкостью, редко когда бывая легкой и смешной. От эпической наивности и цельности не остается и следа, все у Толстого полно рефлексии

309

и тончайшей И., основанной на проникновенной психологической интуиции.

Иосиф Эйгес.

ИСКУССТВО. Корень слова *искус* — опыт, проба, попытка, испытание, узвание; искусный — дошедший до умения или познания многим опытом. В основе всякого познания лежит ощущение, которое осуществляется благодаря раздражению, непосредственному возбуждению нервов того или другого органа чувств. Когда мы вновь вызываем полученное раньше ощущение, но уже при отсутствии раздражения, мы *воспроизводим*

ощущение, возобновляя его. Ощущение воспроизводится благодаря памяти, благодаря центральному возбуждению, а не просто непосредственному возбуждению органа чувств.

То, что является в нашем сознании при возобновлении ощущения, мы называем представлением. Получая представление о том или ином предмете, мы ставим пред собою образ его, который и является наглядным содержанием нашего сознания. Когда мы пользуемся представлением, как возбудителем других процессов мыслей и чувств, когда представление служит для нас средством вызвать другие представления, тогда мы познаем мир поэтически, художественно и наше представление является образом в обширном смысле. Художественный образ обладает способностью заражать нас переживаниями поэта и вызывает усиленную работу мысли. Произведение искусства является сцеплением образов, в яркую одежду которых облекается внутренний смысл.

Для того, чтобы найти этот смысл, надо сложить эти образы вместе, как складываются буквы для получения слова. «Во всем, почти во всем, что я писал — говорит величайший из художников *Л. Н. Толстой* в письме к Страхову в 1876 г. — мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою для выражения себя; но каждая мысль, выраженная словами, особо меняет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна и без этого сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью

310

(я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами нельзя, а можно только посредственно, словами, описывая образы, действия, положения».

Это сцепление образов направлено на осмысливание окружающей жизни, на осознание бытия, и в каждый данный момент является ответом на основной вопрос: какова должна быть хорошая жизнь.

Яркость и убедительность этого ответа в связи со стройностью построения — композиции произведений, гармонией частей, ритмичностью красок, четкостью линий и рисунка, конкретностью, наглядностью слов, совершенством и законченностью обработки материала и новизной замысла — делает произведение прекрасным, способным «ударить по сердцам с неведомой силой», заразить высоким порывом, доставить эстетическое наслаждение. О таком произведении, возведенном в «перл создания», говорит *А. С. Пушкин*: «над вымыслом слезами обольюсь».

Таким образом, в основе искусства, доставляющего нам эстетическое наслаждение, лежит творческая работа художника, который пытается уяснить окружающее и ответить на вопрос, чем должна быть хорошая жизнь, ответить посредством образов–возбудителей, сцепленных между собой в одно стройное целое.

Отличие искусства от науки заключается в том, что наука говорит языком отвлеченных *понятий*, ученый доказывает нам то или иное положение, устанавливает закономерность явлений сложного мира; искусство же говорит языком *образов*, которые *наглядно показывают* и выявляют существенный характер тех или иных явлений многогранного и многокрасочного мира. И наука, и искусство разными средствами ведут к познанию мира. Понятие искусства объединяет разные виды искусств, создаваемых рукою искусственного в творческой работе человека или мастера, одаренного способностью мыслить образами (см. образ). К разным видам искусств относятся: 1) искусства *зрительные, пластические*, их произведения исполняются большей частью по наброскам, предварительно начерченным,

311

и могут быть изображаемы рисунками, им поэтому также дают название *начертательных* искусств. Сюда относятся архитектура или зодчество, скульптура или ваяние и живопись, а также из области прикладных искусств — производство изящных ремесленных изделий. 2) Искусства *слуховые*: поэзия в таком смысле слова как вид словесного искусства, пение, музыка.

Каждое из этих искусств отличается от другого, имеет свои границы, свою внешнюю форму, а эта форма определяется материалом. Зодчий пользуется глиной, камнем, железом, ваятель — мрамором, бронзой, деревом, живописец — красками, поэт — словами, музыкант — звуками.

Генезис искусства и развитие его. По словам А. Пушкина, поэт «сердца волнует, мучит, как своенравный чародей». Восприятие каждого прекрасного произведения искусства сопровождается особым чувством, которое называется эстетическим (**aisthano** — воспринимаю, чувствую). Зародыши эстетического чувства, чувство красоты встречается и у низших животных. Об этом подробно говорит *Дарвин* в своей книге «Происхождение человека и половой подбор». В борьбе за существование, в борьбе за обладание самкой, самцы щеголяют яркими красками своих перьев, трелями своего голоса, а самки любят красотой самцов.

Происхождение чувства красоты объясняется биологически. Человек, подобно низшим животным, испытывает эстетическое наслаждение и на низших ступенях; дикарь, украшающий себя перьями и расписывающий тело краской, мало отличается по своим вкусам от низших животных. Г. В. Плеханов в своих блестящих статьях с неотразимой убедительностью доказывает, что от биологии мы должны перейти к социологии. «Если зарождение чувства красоты — биологический факт; то происхождение и развитие эстетических вкусов — социологическое явление». Природа человека делает то, что у него могут быть эстетические вкусы и понятия. *Окружающие его условия* определяют собою переход этой *возможности* в действительность. Ими объясняется

312

то, что данный общественный человек (также данное общество, данный народ, данный класс) имеет «именно *эти* эстетические вкусы и понятия, а не другие» (Плеханов–Бельтов. «За двадцать лет», статья «Об искусстве» стр. 327).

Зарождение искусства известный социолог Спенсер связывает с игрой. Эта игра является в результате физиологической потребности организма. Благодаря лучшему питанию, в организме накапливается некоторый избыток энергии. «Силушка по жилушкам так живчиком и переливается и скучно от силушки, как от тяжелого беремени» – говорит былина. Этот избыток ощущало равно и низшее животное, и богатырь Святогор. Накопившаяся, избыточная сила требует выхода — и вот животное начинает играть, оно разряжает энергию и эта его игра является упражнением силы. У кошки, играющей с мышью, содержание игры определяется тою утилитарною деятельностью, которою она поддерживает свое существование. «Игра — говорит Вильгельм Вундт — есть дитя труда». Нет ни одной формы игры, которая не имела бы своего образца в том или другом виде серьезного занятия, как это само собою разумеется, предшествующем ей во времени, ибо жизненная необходимость принуждает к труду, а в труде человек мало-по-малу научается смотреть на употребление своей силы, как на удовольствие. Охотничьи племена в своих телодвижениях воспроизводят охоту на кенгуру, буйвола, медведя В своей замечательной работе «Три главы исторической поэтики» академик Александр Веселовский повод первых проблесков искусства связывает с *условиями быта*, с желаниями и надеждами первобытного человека. «Психическо–физический катарзис игры — пишет он — пристраивается к реальным требованиям жизни.

Живут охотой, готовятся к войне, — и пляшут охотничий, военный танец, мимически воспроизводят то, что совершается наяву, с идеями удачи и уверенности в успехе»s «В Африке представляют гориллу, туземцы Виктории пляшут, подражая кенгуру, эму, лягушке, бабочке, папуасы подражают

313

пению птиц, у индейцев существуют пляски медведя, бизона, быка, у других — собачий танец; камчадалы знают тюленью, медвежью, куропаточью пляски и т. п.» (т. I Собрание Сочинений А. Веселовского стр. 238—240). Эти разные формы игры подсказаны разными видами охоты. Марксисты делают только один шаг вперед и делают вывод из бесчисленных фактов, когда связывают развитие эстетических вкусов и содержание игры, предшествующей искусству, с состоянием производительных сил изучаемого общества, стоящего на определенной ступени хозяйственного развития.

Из игры первобытного племени, из игры, *пристраивающейся к реальным требованиям жизни*, постепенно развиваются самые сложные и совершенные формы искусства. На первых шагах мы видим синкретизм первобытной поэзии, т.-о. сочетание, смешение ритмованных, орхестрических движений с песней-музыкой и элементами слова. Постепенно обособляются разные виды искусства. В своем развитии искусство всегда является надстройкой над фундаментом — экономикой. В первобытном обществе связь между экономикой и искусством является непосредственной. Производительная деятельность человека влияет прямо на его миросозерцание и на его эстетические вкусы. В обществе, разделенном на классы, посредствующим звеном между экономикой и искусством является «психика общественного человека», психология класса, занимающего определенное положение в производстве и связанного общностью своих интересов.

«Сказать, что искусство — пишет Г. В. Плеханов — так же, как и литература, есть отражение жизни, значит высказать хотя и верную, но все-таки очень неопределенную мысль. Чтобы понять, каким образом искусство отражает жизнь, надо понять механизм последней. А у цивилизованных народов, борьба классов в этом механизме составляет одну из самых важных пружин. И только рассмотрев эту пружину, только приняв во внимание борьбу классов и изучив ее многообразные перипетии, мы будем в состоянии сколько-нибудь удовлетворительно объяснить себе

314

духовную историю цивилизованных обществ: ход их идей, историю их классов, их борьбы друг с другом».

Если вы возьмете книги И. Тэна «Развитие политической и гражданской свободы в Англии в связи с развитием литературы», вы найдете блестящие и яркие иллюстрации к этому утверждению Г. Плеханова, одного из важнейших обоснователей марксистской теории в России. Возьмите два примера: из истории феодальной Франции и из истории буржуазной эпохи. Красноречивая, общительная Франция в эпоху крайнего развития придворного общества, общества приличий и риторики, «находит, по словам Тэна, для воссоздания своих ораторских трагедий и изображения сплошных страстей самого искусного строителя слов в Расине – придворном светском человеке, наиболее способном по тонкости, такту и приличию стиля выводить на сцену разговоры светских людей и придворных» (т. I стр. 290). Вместе с применением научных знаний к житейским потребностям, с изобретением паровой и прядильной машин, с ростом городов в конце 18 века «новый буржуазный, плебейский мир – пишет тот же Тэн – выступает отныне на сцену, привлекает к себе общее внимание, сообщает свою формулировку, оставляет свой отпечаток в умах... Освобожденные рабочие и буржуазия появляются из-под спуда, где они коснели в нужде, невежестве и рутине, они выходят на арену, сбрасывая с себя одежду чернорабочих и наемников, захватывают первые роли, или в силу неожиданного вторжения, или вследствие постепенного прогресса, или с помощью революции, или с помощью массы труда и способностей, или, наконец, посредством колониальных войн. Господствующая личность теперь не салонный герой, у которого и место насижено, и карьера сделана, не изящный и беззаботный человек, не знающий иного дела, кроме развлечения и желаний нравиться, не любезник и краснобай, проводящий жизнь в разговорах с разодетыми дамами среди общественных приличий и светских удовольствий; но человек, одетый всегда в черное, работающий один в своем кабинете, или

315

рыскающий в фиакре в поисках за друзьями-покровителями, часто завистливый, скудно наделенный физическими достоинствами, изредка покоряющийся судьбе, никогда, ничем не довольный, но изобретательный, расточительный на труд и встречающий верный снимок своих сил и пороков в сценических произведениях Виктора Гюго и в романах Бальзака. У него задачи, и при том весьма серьезные. Одновременно с изменением человеческого общества изменилась и форма человеческого ума» (П 393—

395 И. Тэн). Те же перемены можно наблюдать во всех областях искусства в связи с изменением общественных отношений и тот же И. Тэн прекрасно это показал в своих «лекциях по искусству».

Искусство и общественная жизнь.

Вопрос об отношении искусства к общественной жизни во все эпохи и у всех народов играл огромную роль. Разрешение его сводилось к двум противоположным формулам. Одни говорили — искусство для жизни, другие говорили — искусство для искусства. Одни требовали, чтобы искусство содействовало развитию человеческого сознания и улучшению социального строя, другие требовали, чтобы искусство не ставило себе внешних целей, ибо «искусство само себе цель». Различие этих точек зрения надо рассматривать не с точки зрения должного, а в зависимости от социальных условий и социальных группировок в каждый данный момент. В статье Г. В. Плеханова «Искусство и общественная жизнь» (переизданной Московским Институтом Журналистики в 1922 г. в Москве) вопрос ставится не в плоскости должного и желательного, а в плоскости исторически неизбежного. Подробно проанализировав взгляды А. С. Пушкина в Александровскую эпоху, а затем в Николаевскую, остановившись на характеристике взглядов шестидесятников, Г. В. Плеханов пишет: «Склонность художников и людей, живо интересующихся художественным творчеством, к искусству для искусства, возникает на почве бесполезного разлада их с окружающей их общественной средой... Пример наших

316

людей 60-х годов, твердо веривших в недалекое торжество разума.... показывает нам, что так называемый утилитарный взгляд на искусство, т.-е. склонность придавать его произведениям значение приговора о явлениях жизни и всего ее сопровождающего, ревностная готовность участвовать в общественных битвах — возникает и укрепляется там, где есть взаимное сочувствие между значительной частью общества и людьми, более или менее деятельно интересующимися художественным творчеством» (Искусство и общественная жизнь, Изд. Моск. Инст. Журналистики, стр. 20—21).

БИБЛИОГРАФИЯ.

Дарвин. «Происхождение человека и половой подбор».

Бюхер. «Работа и ритм».

Г. В. Плеханов. «Кирсанов», «Письма без адреса», «Научное обозрение» 1899—1900 гг., «Об искусстве» в книге Бельтова–Плеханова «За 20 лет», «Искусство и общественная жизнь». Изд. 22 г. Москва, Институт Журналистов.

И. Тэн. «Чтения об искусстве» перевод Чудинова, изд. Губинского.

Соломон Рейнах. «Аполлон».

Карл Верман. «История искусства всех времен и народов».

ИСКУССТВО ДИДАКТИЧЕСКОЕ. Искусство *свободное, чистое* обычно противопоставляется искусству *дидактическому*. Искусство, свободное от какой-либо *внешней* дидактической цели, тем самым не является искусством *бесцельным*. Бесцельного искусства не может быть, ибо как бы свободен художник ни был, он всегда в своем творчестве исходит из некоей внутренней цели, из насущной потребности «отделаться стихами» от того «демона», который волнует, мучит воображение его иногда многие годы. Гете работал над Фаустом всю жизнь, Лермонтов над Демоном, Лев Толстой над образом Нехлюдова. Для художника работа над уяснением и выявлением образа — это работа над самопознанием прежде всего. Он одержим целым рядом мучительных дум и образ является средством уяснения. Крамской о своей картине «Христос в Пустыне» говорил: «Уже пять лет неотступно он стоял предо

317

мною; я должен был написать его, чтобы *отделаться*»

Вы спрашиваете: могу ли я написать Христа?.. Совершил, может быть, профанацию, но *не мог* не написать. *Должен* был написать... *не мог обойтись без того*». Такие признания делали все художники. Они пишут, потому что не могут не писать. Они должны отделаться от того, что стоит перед ними неотступно, что, по выражению Тургенева, «намозолило» им глаза. Если в основе психологии творчества всегда лежит такая внутренняя цель, то искусства *бесцельного, искусства для искусства*, нет и не может быть. Но искусство, свободное *от внешней* дидактической цели, вполне возможно. А. П. Чехов принадлежал к таким свободным художникам. «Я боюсь тех, — писал он, — кто между строк ищет тенденции, кто хочет видеть меня непременно либералом или консерватором. Я не либерал, не консерватор, не постепеновец, не монах, не индифферентист. Я хотел бы быть свободным художником и только, и жалею, что Бог не дал мне силы, чтобы быть им». Чувство личной свободы он считал главным элементом творчества, и главным недостатком писаний Максима Горького считал внутреннюю связанность, когда все герои говорят «не просто, а *нарочно*», когда «написано,

как диссертация». Но свободный от тенденции художник вовсе не должен быть индифферентным: тот же А. П. Чехов вовсе не проповедывал эстетства, тепличного треньканья, тенденциозного ухода из жизни, бегства от людей в башню с окнами цветными. В таком умышленном, явно тенденциозном закрывании глаз на жизнь во имя «искусства для искусства» свободы творческой нет. Здесь не автономия или независимость искусства, а его грубый сепаратизм, грубый разрыв с жизнью, обрекающий на бесплодность, опустошение и мертвенность. Часто о свободе искусства говорят самые тенденциозные писатели. Часто под флагом чистого искусства проносится весьма нечистая тенденция, стремление спрятаться от проклятых вопросов действительности и современности. И если поэт-гражданин Некрасов говорил: «От ликующих, праздно болтающих, обагряющих

318

руки в крови», уведи меня в стан погибающих за великое дело любви», — то антиобщественник говорит: «уведи меня в стан ликующих». Во имя чистого искусства часто закрывают глаза на страдания миллионов и предпочитают изображать пир горсточки счастливых в венках из плюща, за чашами, наполненными до краев вином. Но почему изображение нищеты — это тенденциозное искусство, а изображение роскоши — искусство чистое? У каждого художника можно наблюдать бессознательный уклон в сторону определенных групп с их интересами и вкусами. Сплошь и рядом, выступая под знаменем чистого искусства и нападая на искусство несвободное, художник борется с мировоззрением, идеологией и вкусами враждебной социальной группы. Искусство, как бы ни называли его «чистым», свободным, бесцельным или наоборот дидактическим, тенденциозным, всегда является отражением общественной жизни, и то искусство, которое во что бы то ни стало стремится стать «чистым», отражает лишь общественный индифферентизм и причины этого индифферентизма коренятся в общественных условиях. Но относясь весьма осторожно к проповеди чистого искусства, надо признать, что один и тот же художник может ставить перед собою внешнюю цель или не ставить. Толстой мог написать чисто художественное произведение «Хаджи Мурат» или явно дидактическую повесть «Ходите в свете». Но дидактизм, поучение не должны вытеснять силу художественной изобразительности и живую связь образов, не должны сводить образ к положению простого примера, простой иллюстрации к отвлеченным мыслям. При пересмотре повести

«Ходите в свете» Льву Толстому бросилось в глаза чрезмерная пространность отвлеченных споров в произведении, первоначально задуманном в художественной форме, и он сделал выпуски в «Рассуждениях христианина». Еще позднее он опять перечитал всю вещь, почувствовал, что она вообще не удалась по форме, не представляя из себя ни *чисто* художественного произведения, ни строго теоретического рассуждения, а

319

являясь нежелательным смешением того и другого вместе. Тогда он и решил вовсе не включать этой работы в число своих литературных произведений. Таким образом, вполне законно желание художника преследовать в своем произведении внешнюю дидактическую цель, если художник всецело захвачен желанием подействовать, ударить по сердцам, изменить представление людей. Но, преследуя внешнюю цель, писатель должен оставаться *художником*, не покидающим мир *образов*. Иначе у него получится трактат, диссертация, а не художественное произведение дидактического характера. В книге А. Потебни «Из записок по теории словесности» мы читаем: «Если кто-либо решил заранее доказать или внушить нечто и таким образом сознательно стремится к определенной цели и доказывает *примером*, из которого вытекает только то, что имело быть доказано, то он прозаик, ученый, моралист, проповедник, пророк, но не художник. Если он, выбрав пример, находит *удовольствие в его изображении*, то неизбежно пример будет говорить больше того или вовсе не то, что предположено. Таким образом, под влиянием природы художника дидактическая цель явится чем-то второстепенным, поэтическое дидактическое произведение удалится от прозы и приблизится к чисто поэтическим произведениям. Таким образом, по присутствию или отсутствию *внешней* сознательной цели поэзия делится на дидактическую в обширном смысле и просто поэзию. Чтобы быть дидактиком и в то же время поэтом, нужно обладать любовью к истине, не допускающей *искажения* примера в угоду тому, что им должно быть доказано. Под этим условием дидактическая поэзия равноценна с чистою. Достоинство дидактической поэзии зависит также от того, что ею должно быть доказано» (стр. 84).

Можно ли требовать от художника того, чтобы он был свободен от внешних целей или, наоборот, учительствовал?

«Задачи истинной эстетики — писал Белинский в статье о Державине — не в том, чтобы решить, чем *должно быть* искусство, а в том, чтобы определить, что такое

искусство». Обнаруживая связь искусства с общественной жизнью и объясняя эту последнюю с материалистической точки зрения, мы ставим дидактическое и чистое искусство в зависимость от общественного впечатления данной эпохи. Проповедник социальности В. Г. Белинский в 30–е годы был горячим сторонником теории «искусства для искусства», и, нападая на Шиллера, превозносил чистое искусство, свободное от всякой рефлексии. А в 1847 г. он пишет свое знаменитое письмо В. П. Боткину: «Ты, Васенька, — читаем мы, — сибарит, сластена — тебе, вишь, давай поэзии, да художества — тогда ты будешь смаковать и чмокать губами. А мне поэзии и художественности нужно не больше, как настолько, чтобы повесть была истинна, т.-е. не впадала в аллегорию или не отзывалась диссертациею. Для меня — дело в деле. Главное, чтобы она вызывала вопросы, производила на общество нравственное впечатление. Если она достигает этой цели и вовсе без поэзии и творчества, — она для меня тем не менее интересна, и я ее не читаю — «пожираю» (т. III, стр. 324, Письма Белинского). Здесь перед нами накануне революции 1878 г. не эстет, а просветитель развивает просветительски-утилитарный взгляд на искусство и за его словами чувствуется веяние новой эпохи и влияние новой среды.

Стихотворение А. С. Пушкина «Поэт и Чернь», где говорится, что жрецы–поэты созданы «для звуков сладких и молитв», написано в эпоху николаевщины после разгрома движения декабристов, а ответное стихотворение Н. А. Некрасова «Поэт и Гражданин», призывавшее поэта–гражданина «идти в огонь за честь отчизны, за убежденье, за любовь», создано в 56 г. после разгрома Севастополя и Николевской системы. «Ты знаешь сам, какое время наступило» — говорил гражданин поэту, захваченному духом времени и влиянием разночинной среды. Тот же свободный художник И. Тургенев в своей Пушкинской речи в 1880 году должен был признать, что в конце 30–х годов для общественной жизни понадобилась метла. Поэта–жреца Пушкина оттесняет на задний план еще при жизни Пушкина

поэт–*глашатай* Гоголь. «Искусство, завоевавшее творениями Пушкина право гражданства, несомненность своего существования, язык, им созданный, — стало служить *другим началам*, столь же необходимым в общественном устройении» (том II стр. 339 соч. Тургенева). Свободный от дидактических целей А. П. Чехов пишет в 1892 году замечательное письмо Суворину, в

котором делает признание ценное, характерное для художника безнародной эпохи, эпохи безвременья, эпохи бездорожья, эпохи, когда погибло геройское поколение, охваченное идеями народничества: «У нас нет чего-то, это справедливо и это значит, что поднимите подол нашей музе — и вы увидите там плоское место. Вспомните, что писатели, которых мы называем вечными или просто хорошими и которые пьянят нас, имеют один общий и весьма важный признак. Они куда-то идут, и вас зовут туда же, и вы чувствуете, не умом, а всем своим существом, что у них есть какая-то цель, как у тени отца Гамлета, которая не даром приходила и тревожила воображение. У одних, смотря по калибру, цели ближайшие — крепостное право, освобождение родины, политика, красота или просто водка, как у Дениса Давыдова, у других цели отдаленные — бог, загробная жизнь, счастье человечества и т. п. Лучшие из них — реальные, и пишут жизнь такую, какая она есть. Но оттого, что каждая строчка пропитана, как соком, сознанием цели, вы кроме жизни, какая есть, чувствуете еще ту жизнь, какая должна быть, и это пленяет вас. А мы? Мы пишем жизнь такую, какая она есть, а дальше — ни тпру, ни ну... Дальше хоть плетьюми нас стегайте, у нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе хоть шаром покати» (том IV, письма А. Чехова, стр. 153—154). Хмурый А. Чехов с великой скорбью причислил себя и своих современников «к артели восьмидесятников». Здесь отсутствие цели определенно объяснялось общественными условиями.

В эпоху революции 1917—22 года в русской литературе столкнулись две группы художников: одни, захваченные всецело идеей новой социалистической, рабоче-крестьянской России, подчеркивали в своем

322

творчестве дидактизм или идеологизм, другие, опустошенные душевно, отстаивали формализм, эстетство, отсутствие внешней цели в искусстве. Шла страстная борьба, которая выходила часто за пределы литературного спора. За спором литераторов шла непримиримая борьба разных социальных слоев. В этом споре каждая группа переходила в крайность. Спор о чистом искусстве и искусстве дидактическом ведется на протяжении всей истории русской литературы и всегда оценивать аргументацию и уяснить смысл этого спора необходимо при свете историзма.

В. Львов-Рогачевский.

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДЫ ЕЕ ИЗУЧЕНИЯ — Зачатки письменности существовали в самую первобытную эпоху на заре

человеческой культуры, когда для обозначения разных событий, увековечения их в памяти, употребляли нарезки и грубые рисунки на древесной коре, костях или камнях. На известной ступени развития появление письменных произведений становилось исторически неизбежным. Письменность такое же повсеместное явление, как и язык, и она — явление социального характера. Происхождение, развитие, форма и содержание письменных произведений обуславливаются общественными отношениями. Литература в целом, как совокупность произведений писателей одной страны, отражает внутреннюю жизнь целого народа и находится в тесной связи с развитием социальных отношений, с состоянием хозяйственного быта, науки, искусства, философских и религиозных систем, воспитания и других важнейших проявлений культурной жизни.

Слово **littera** — по-латыни значит буква, **litterae** — письменность, **litteratus** — занимающийся письменностью. Исходя из самого смысла слова, обычно историю литературы определяют, как историю всего, что когда-либо было написано. При таком определении словесность устная не находит в литературе места. Необходимо в основу определения положить не слово, а самый предмет, и построить не вербальное, а реальное определение, учитывая,

323

как зарождение понятия, так и постепенно его развитие.

Общепотребительное название «история литературы» появилось впервые в половине 17 века, но содержание этого понятия выработалось совсем недавно путем изменения объема науки, ее материала, ее задач и методов ее изучения. Первоначальное понятие о литературе сливалось с понятием о письменности вообще, обо всем, что было закреплено письменным начертанием букв. Под понятие о литературе подводили и законодательные памятники, и медицинские руководства. Исторические обзоры литературы являлись каталогами писателей и чисто внешним перечнем и описанием книг без всякой внутренней связи.

Но постепенно из письменности выделились такие произведения, которые представляют разностороннее отражение духовной жизни данного общества, внутреннюю жизнь народа и отдельных личностей, их идеологию, их чувства, настроения, взгляды, вкусы. История литературы ограничивает свою область тем, что касается внутреннего развития народного самосознания со времени первых зародышей творчества до самых высших ступеней его, носящих следы художественности, искусства.

Французский историк литературы г. Лансон в известной книге «Метод в истории литературы» слишком суживает область литературы. Из огромной массы печатных текстов он выделяет исключительно те, которые в силу особенностей своей формы обладают способностью возбуждать воображение, чувствительность или эстетическое чувство читателя.

Для него литература составляется из произведений, признаком которых является художественный замысел или художественный эффект, т.е. изящество формы, и действия которых на массу читателей, ищущих в них только развлечения или умственной пищи, могут быть раскрыты только путем эстетического анализа их формы: «Мы изучаем историю человеческого духа и рациональность цивилизации, — говорит Лансон, — специально в их литературных произведениях и мы стараемся разглядеть движение идей и жизни неизменно

324

через призму стиля»... (стр. 7). Осью истории литературы он считает только *образцовые* произведения. Если наши историки литературы (напр., Пыпин) являлись зачастую историками культуры и занимались исследованием истории общественной мысли, то Лансон суживает задачу историка литературы до эстетического анализа образцовых художественных произведений.

В историю литературы входят все те письменные и устные произведения, в которых выражается мирозерцание эпохи. Историк литературы приходится изучать не только развитие художественных форм и стилей, не только развитие идей, лежащих в основе художественных произведений, собственно поэтических, ему необходимо исследовать также идеи, и религиозные, и философские, и социальные, и эстетические, которые обусловили мироощущение и мирозерцание данной эпохи и отразились в произведениях слова.

Когда герой романа «Отцы и дети», Аркадий Кирсанов, советует своему отцу читать вместо Шиллера брошюру Бюхнера «Сила и материя», он действует в духе своей эпохи.

Поэзию Александра Блока и Андрея Белого нельзя оценить и уяснить себе без знакомства с идеями их учителя Владимира Соловьева. Вересаев, художник 90-х годов, указывает в своей автобиографии, что в своей литературной работе он примкнул к кружку марксистов. Связь художественного творчества этого писателя с марксистским мировоззрением несомненна. Это мировоззрение характеризует целую

эпоху, — эпоху Максима Горького, Г. Плеханова и других властителей чувств и дум. Но говоря о мирозерцании эпохи, историк литературы должен выяснить условия, влиявшие на зарождение и развитие данного мирозерцания на художественные формы, стиль, вкусы, художественные слова изучаемого периода. Таким образом, наука истории литературы является последовательным обзором словесных и письменных памятников, в которых выражается в зависимости от определенных условий общественная и умственная жизнь как всего народа

325

данной страны в ее развитии, так и классов, составляющих данный народ. История литературы — это история не только национального, но и классового самосознания, отразившегося в произведениях художественного слова.

Долгое время исследователи имели дело с отдельными литературными произведениями и изучали их просто эмпирически, т.е. в том виде, как они были даны непосредственному наблюдению. Впоследствии по мере выработки идеи постепенного, неуклонного развития литературы исследователи стали систематизировать данные этих непосредственных наблюдений и классифицировать их по векам, по нациям. Но от простого описания и классификации исследователи пошли далее к объяснению описанных и классифицированных явлений литературы, к определению единообразия сосуществования и последовательности, к изучению закономерности литературных явлений, к теоретическому построению. Со времени вступления в теоретический период развития науки о литературе представляются две главные отрасли исследований: история литературы и теория словесности или поэтика (см. Поэтика). Историю литературы ставят в параллель с конкретными науками о природе, а теорию — с абстрактными. Конкретная наука о литературе, история литературы воспроизводит процесс литературы, как он дан в истории. Она входит в область социологии или в группу общественных наук о явлениях и законах социальной жизни. История литературы есть часть истории цивилизации. Если критик *оценивает* литературные явления, то историк литературы их *исследует*, применяя методы, определяемые как материалами исследования, так и задачами, стоящими перед исследователем. Методы, при посредстве которых разрабатывается история литературы, можно разделить на две группы: субъективные и объективные.

К субъективным методам относятся методы: 1) эстетический, 2) публицистический, 3) психологический, 4) импрессионистский.

К объективным методам относятся методы: 1) филологический

326

и примыкающий к нему формальный, 2) исторический: а) историко-филологический и б) социологический (в частности марксистский). В чистом виде эти методы применяются редко, обычно встречаются они в смешанном виде.

В статье «Критика» дается характеристика методов эстетического, публицистического, психологического. Здесь мы остановимся на характеристике методов импрессионистского, социологического и формального. По мнению сторонников импрессионистского метода, литература есть «воплощение догадок и прозрений, вдохновенная пифия, она зовет не к преходящему и временному, а к вечному, будущему». Для них «сам писатель виновник своих произведений, а не его эпоха». Он, — осененный свыше, одержимый, причастный мирам иным. Роль исследования самовдохновенного писателя — подойти к художнику с оружием самовдохновенной критики, воспринять собственной душой, рассмотреть писателя вне времени и пространства. «Нет направлений — есть писатели, нет общества — есть личности и в основе каждой та душевная субстанция, которая все объясняет», — так говорит Ю. Айхенвальд в предисловии к 3-му изд. «Силуэтов русских писателей». Он изучает писателя не в преемственной связи, а «в отдельности и единственности». Для этого искреннего и добросовестного импрессиониста «вне субъективных впечатлений литература, как и вообще искусство, не существуют». Метод импрессионистов сводится к изучению писателя беспочвенного, «прежде всего и после всего через непосредственное переживание и сочувствие».

Историк литературы Лансон в своем «Метод в истории литературы» резко нападает на приемы «самовдохновенной» критики. Он не отрицает важности откровенного импрессионизма при оценке произведений критиком. Но историк литературы только начинает свое исследование личной пробой, а не кончает им. От субъективного впечатления он идет к объективному знанию, пользуясь другими объективными методами исследования.

Мы не узнаем индивидуальности художника, если поставим себе

327

целью изучать только индивидуальное вне всего того, что просочилось в душу художника. Не силуэты, не маски, а живые люди, члены среды

интересуют историка литературы, той литературы, которая является частью цивилизации. «Охотников до субъективной критики потому так много, что в ней — пишет Лансон — легче самому пародировать по поводу и взамен будто бы изучаемого произведения». При импрессионистском методе удается хорошо выразить лицо близкого, сродного таланта и искажается лицо чуждого писателя. Импрессионизм приводит к отрицанию возможности объективного изучения литературы. У нас в России к критикам-импрессионистам принадлежат Ю. Айхенвальд и И. Анненский.

Субъективному подходу противопоставляется *объективное исследование*. К объективным исследователям принадлежат представители социологического метода. Они подчеркивают огромное значение историзма при исследовании истории литературы в наше время. Было время, когда историк литературы подходил к образцовым литературным произведениям с готовой эстетической меркой, с готовым правилом господствующей поэтики, и подчинял художника определенному, раз установленному кодексу, тем предписаниям или рецептам, которым литература должна была следовать со времен Аристотеля, Буало и Лагарпа. У нас с такими нормами подходили к писателям Жуковский, Греч, Дружинин, Белинский в первый период, Галахов (отчасти).

Но уже во второй половине 40-х годов формуле должного и аптекарски-правильного была противопоставлена объективная формула исторически неизбежного. В статье о Державине В. Белинский говорит: «Задача истинной эстетики состоит не в том, чтобы решить, чем *должно быть* искусство, а в том, чтобы определить, *что такое* искусство. Другими словами: эстетика не должна рассуждать об искусстве, как о чем-то предполагаемом, как о каком-то идеале, который может осуществиться только по ее теории, нет, она должна рассматривать искусство, как предмет, который существовал давно прежде и

328

существованию которого она сама обязана своим существованием». Сказанное об эстетике относилось и к истории литературы. Не художественное произведение выводилось из готового правила, а самые правила в каждую данную эпоху являлись выводом из художественных произведений. Таким образом, В. Белинский выдвинул исторический метод при исследовании литературы, но, изучая, что такое есть искусство и один из видов его — литература, исследователь должен был обнаружить самую тесную связь литературы с общественной жизнью и *объяснить* эту

последнюю с научной, т.-е. материалистической, точки зрения. В. Белинский и его последователи — Чернышевский, Добролюбов, Пыпин — должны были разрешить практическую задачу историка литературы, ответить на вопрос: почему в каждое данное время люди данного класса имеют сходное в существенных чертах мирозерцание, в известных пределах одинаково смотрят на общественные явления; они, уже научившиеся чувствовать исторически, должны были прийти к действительности и установить причинную зависимость сознания от бытия, они должны были художника поставить в связь с той социальной группой, к которой он принадлежит и интересы которой бессознательно помимо воли защищает. Индивидуальное они должны были связать с социальным. Даже историк литературы Лансон, при всем его эстетизме, признает, что как бы ни были велики и прекрасны индивидуальности, исследователь не может ограничиться ими: «Мы и не узнаем их, — пишет Лансон, — если поставим себе целью узнать только их. Самый оригинальный писатель все же в значительной мере — осадок предшествующих поколений и преемник современного движения. Он на три четверти составлен из элементов, которые ему лично присущи». Белинский, Добролюбов, Чернышевский, Пыпин пришли к историко-социологическому методу, но только Г. В. Плеханов во всеоружии марксизма довел работу их до конца и в своей «Истории общественной мысли» и в своих статьях по искусству, по литературе дал основы марксистского метода при изучении

329

литературы и применения его в ряде блестящих характеристик. Вслед за Плехановым этим методом отчасти стал пользоваться Овсяннико-Куликовский. Этот же метод применяли Кельтуяла, Андреевич, А. Луначарский, В. Львов-Рогачевский (очерки по новейшей истории литературы), В. Ф. Переверзев, П. С. Коган, В. М. Фриче, В. П. Кранихфельд, Базаров, А. Богданов, Лебедев-Полянский, В. Полонский, Л. Каменев, Шулятиков, Воронский и др.

Основные положения историко-социологического марксистского метода, выдвинутые К. Марксом и его учениками, в применении к литературе сводятся к следующему.

В основе всякого социального строя лежит господствующий способ производства материальной жизни. Этот способ производства материальных благ обуславливает всю систему отношений производителей друг к другу и к окружающей их природе, формы их семьи, собственности, политических учреждений, морали, религиозных систем, науки, искусства.

Самый способ производства зависит от материальных средств производства, от развития тех производительных сил, которыми располагает в исторический момент данное общество. Экономика страны является тем фундаментом, над которым воздвигаются самые сложные идеологические надстройки.

Пользуясь марксистским методом, исследователь литературы является не просто материалистом, а экономическим материалистом. Но и то еще не все. Он изучает историю общества диалектически, рассматривает вещи в их взаимной связи, в сцеплении, в движении, возникновении и уничтожении. Нет неподвижного общества. В каждом обществе постепенно нарастают и обостряются социальные противоречия в связи с развитием производительных сил. Постепенно правовые и политические формы отстают от роста производительных сил, превращаются в оковы. В науке, искусстве новые классы, которым принадлежит будущее, выдвигают новые идеологии; интересы развития общества в целом они противопоставляют застою, выгодному для отжившего, но еще господствующего класса, ученые и художники

330

которого переживают эпоху упадка. На идеологическом фронте происходит решительная борьба идей, но за борьбой идей стоит борьба социальных интересов. При столкновении социальных интересов ученый, художник бессознательно стремится осознать кипящую вокруг борьбу, идейно обосновывать и защищать позицию близкого ему социального слоя. Точка зрения этого слоя отражается неизбежно на творчестве художника или ученого, как бы он ни был объективен, отражается, как невольный уклон, как бессознательная симпатия. Достоевский называет произведения Тургенева, даже Толстого, «помещичьей литературой». В. Г. Белинский, преклонявшийся перед Пушкиным, признавал, что при чтении романа «Евгений Онегин» в основе его все же вы видите «русского помещика». «Это значит, — поясняет он, — что принцип класса для него вечная истина».

Конечно, чем гениальнее художник, чем шире его задания, тем легче ему отрешиться от узко-экономических интересов социальной группы, настроенной реакционно, тем легче с высоких вершин науки, искусства, увидеть грядущий восход нового класса, защищающего интересы развития общества в целом.

Вульгарный художник, какой-нибудь Кукольник, Маркевич, Крестовский, Ключников, грубо-тенденциозно извращает

действительность, чернит одних и обеляет других в угоду шкурным интересам — «ну, как не порадеть родному человечку». Большой художник, не вульгарный, а классический, перерастающий свою среду и свое время, живущий в ряде поколений, умеет подняться до высоких общечеловеческих ценностей. Но запах наследственных лип не вытравить никакому гениальному художнику из своих произведений. «Все, все грехи отцов носили мы в крови» — восклицает поэт П. Якубович, один из певцов-народовольцев.

Уже И. Тэн строил изучение искусства на широкой социологической основе и ставил художника в зависимость от исторической эпохи, расы, социальной среды.

Но и Тэн не дал анализа среды и, часто становился на просветительную

331

точку зрения, развитие искусства объяснял развитием идей. Плеханов и его последователи ход идей поставили в зависимости от хода вещей.

Применение марксистского метода в литературе русской еще слишком ново. Наряду с строго научными работами Переверзева. («Творчество Гоголя», «Творчество Достоевского»), блестящими исследованиями Плеханова, тонко понимавшего искусство, существуют работы Шулятикова, в которых слишком вульгарно и грубо применялся метод марксистский.

Попыткой применить этот метод явилась история русской литературы 19-го века в пяти томах под редакцией академика Овсяннико-Куликовского.

В редакционном предисловии к этому капитальному изданию, не чуждому эклектизма, говорилось:

«Общественная и политическая жизнь с ее разнообразными течениями, с борьбой интересов, идей и страстей, составляющих ее историческое содержание, с ее движением и развитием образуют ту почву, на которой вырастает порядок явлений, известных под именем литературных. Нет возможности понять литературу данного времени, не ознакомившись предварительно с общественной и государственною жизнью страны и с лежащим в основании этой жизни социально-экономическим укладом. Но, с другой стороны, мы также не поймем литературы той или иной эпохи и не сумеем разобраться в противоречиях литературных явлений, если приступим к изучению их с предвзятой мыслью, что литература есть только зеркало жизни, пассивно отражающее явления этой последней, или только эхо, автоматически повторяющие все звуки, все голоса, все крики и стоны жизни. В литературе воспроизводятся формы и краски жизни, слышатся ее голоса и проявляется борьба общественных сил, но все это не столько

отражается там, сколько *перерабатывается*, преломляясь в литературных направлениях и школах, в психологии художественного процесса, в умственном труде, вообще, в индивидуальности писателя, наконец, в той среде, которую назовем национальным укладом мысли

332

и творчества». Принципы этого предисловия были положены в основу коллективного труда.

Цельной, строго выдержанной методологически до сих пор нет истории русской литературы, и в настоящее время историки литературы — марксисты должны были бы пополнить этот пробел.

Марксистский метод до сих пор направлен был на изучение идеологии художника, часто забывалась формальная сторона произведения. Необходимо расширить работу и принять во внимание завоевания формальной школы. Представители формальной школы ошибочно совершенно оставили в стороне живую душу художника, превратив его в ремесленника. Критик-марксист Переверзев изучает идеологию художника, его классовую сущность через призму его стиля и формы. (См. Формальная школа).

БИБЛИОГРАФИЯ.

1. Сочинения *Н. С. Тихонравова*, т. I, «Задачи истории литературы и методы их изучения».
2. *Плотников*. «Методологическая Трилогия», т. I. 1921 г. Курск, отд. Гос. изд.
3. *Вл. Плотников*. Основные принципы научной теории литературы. Методологический этюд. Воронеж. 1888 г.
4. *П. В. Владимиров*. Введение в историю русской словесности, из лекций и исследований. Киев. 1896 г.
5. *Шляпкин*. Лекции по истории русской литературы. Ч. I. Петербург. 1910—11 г.
6. *Лансон*. Метод в истории литературы. Т-во Мир. Москва.
7. *Г Вельфлин*. Истокование искусства. Дельфин. Москва. 1922 г.
8. *М. А. Рыбникова*. Работа словесника в школе. Гос. изд. Москва, 1922 г.
9. *Г. В. Плеханов*. История общественной мысли. Т. I. Изд. Мир.
10. *Г. В. Плеханов*. К истории развития монистического взгляда на историю. Гос. изд. Петр. 1920 г.
11. № 5—6 журнала «Под знаменем марксизма», посв. Плеханову. Май, июнь 1922 г. Москва.

ИСТОРИЧЕСКАЯ ГРАММАТИКА. Грамматика, рассматривающая грамматические

333

факты к.-н. языка в их истории, т.-е. излагающая историю грамматических фактов этого яз. Т. к., под грамматикой обычно понимают не только учение о формах яз., но и учение о звуках, то и И. Г. может излагать и историю форм, и историю звуков яз.

ЛИТЕРАТУРА по И. Г. русского яз.: 1) В. К. Поржезинский. Краткое пособие к лекциям по И. Г. русского яз. М. 1920; 2) Николай Дурново. Очерк истории русского яз. II. Историческая морфология. Харьк. 1913; 3) Более элементарное изложение: Е. Истрина. Руководство по истории русского яз. Изд. 3-е. Петрогр. 1923.

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ — группа эпических песен, условно выделяемых учеными из круга *былин* (см. слово *Былины*). Это песни, отражающие б. ч. эпоху, более позднюю, чем былины: события ©VI—XVII в.в. — и в более отчетливом, чем в былинах, сохранении исторических имен и событий. Особенно много исторических песен посвящено Иоанну Грозному, Ермаку и взятию Сибири; затем есть исторические песни о Смутном времени, из эпохи церковного раскола XVII века (песни о взятии Соловецкого монастыря), о Петре Великом. По объему своему исторические песни обычно меньше былин; пользуясь в общем былинной поэтикой, историческая песня, однако, более бедна традиционными художественными формулами и приемами: общими местами, ретардацией, повторениями, сравнениями (ср. статью *Былины*). С постепенной социальной дифференциацией обособляются и более специфические виды исторической песни. Роль казачества, сыгранная им в походах Ермака, событиях Смутного времени и др., выделила из круга исторических песен особую ветвь *песен казачьих*, в свою очередь перешедших в т. н. *песни разбойничьи*, ср., напр., песни о Стеньке Разине, Пугачеве. С эпохи Петра, с установлением и дальнейшим ростом солдатчины, выделяется и еще новый вид песни — *песни солдатской*, развивающейся в свой особый ритмический строй и поэтику. См. песни о смерти Петра I, о турецких походах Екатерининского времени, о французах 12-го года,

334

о событиях 14-го декабря 1825 года и о военных событиях второй половины XIX века.

БИБЛИОГРАФИЯ.

Тексты исторических песен изданы *В. Ф. Миллером*: Исторические песни русского народа XVI—XVII в.в. ПТГ. 1915 г. (Сборник Отд. Р. Яз. и Слов. Акад. Наук, т. 99), а также см. *М. Сперанский*. Былины, т. II. Изд. Сабашниковых. М. 1919 г. Исследования об исторических песнях: *П. Вейнберг*. Русские народные песни об Иване Васильевиче Грозном. Изд. 2-е. Птб. 1908 г. и *Н. Аристов*. Об историческом значении русских разбойничьих песен. Филол. записки. 1874 г. (Воронеж).

Юрий Соколов.

ИСТОРИЧЕСКИЙ РОМАН — роман, действие которого разворачивается на фоне исторических событий. Зачатки исторического романа можно усмотреть уже в Александрийскую эпоху не только в исторических именах, которыми наделяет своих героев, в стиле своего романа *Хайрей* и *Коллироя* подражающий Фукидиду, Харитон Афродисийский, но, в особенности, в романах об Александре Великом и о Троянском походе, написанных в первые века нашей эры и получивших в средние века в многочисленных версиях и переделках огромное распространение по всей Европе. Однако, встречающий нас здесь налет якобы-историзма является едва ли не только удобным приемом с целью заставить читателей с наибольшим доверием отнестись к той неудержимой фантастике, которая переполняла все эти произведения. Если в Александрийском и средневековом романе систорической окраской история является служанкой мифологии, то визобилующем историческими мотивами французском романе XVII в. (Д'Юрфе *Астрея*, романы Гомбервиля, Кальпренета, который, порицая антиисторизм своих предшественников, свои произведения даже называл «историями», m-m© Скюдери), наоборот сталкиваемся со своего рода историческим наивным реализмом, не дававшим его авторам возможности, изображая далекое прошлое, минувшие века, отвлечься от окружающей их современности.

335

Пастушеская идиллия Астреи разворачивается на кровоточащем фоне Галлии V в., Гомбервилль и, в особенности, Кальпренет, заимствуют свои сюжеты из Плутарха, Тацита, Светония и др. (так, в романе Кальпренета «Cleopatre, la belle Egyptienne» рассказывается по Плутарху история отношений дочери Юлия Цезаря, Клеопатры, Помпея и Марка Антония; сюжет другого романа «Faramoud» взят из истории франков и т. п.). Однако,

у варварских народов начала нашей эры оказываются парки, ничуть не уступающие знаменитому Версалию с фонтанами, мраморными статуями, геометричностью аллей и куртин, а все эти парфяне, македонцы, египтяне и остготы мыслят и чувствуют так, как мыслил и чувствовал любой образованный француз середины XVII в. Что касается m-me Скюдери (особенность некоторых ее романов — выбор более близких исторических эпох, так в романе «Mathilde» перед нами проходят в качестве действующих лиц Петрарка, Лаура, Боккаччио), она сознательно придавала своим произведениям историческую видимость, с целью маскировать ею портретность изображений некоторых своих современников. Эта зияющая пропасть между исторической действительностью и бравшимися изображать ее романами, дававшими «ткань происшествий известных, но переименованных, именем знаменитых, но которых часто совершенно узнать нельзя», была ощутима уже и в момент их первого появления. Так, в известном памфлете Буало «Les héros de Roman», герои романов, наделенные звонкими историческими именами, явившись в тартар, немало удивляют подземных богов своими странными речами и несообразными поступками: знаменитый полководец Кир разучился командовать, но зато расплакался от нахлынувших воспоминаний о своей неверной «возлюбленной», кровожадные царицы древности пишат мадригалы своим врагам и вздыхают о царстве нежности и т. д. В результате подземные боги с позором изгоняют из своих пределов этих псевдо-героев, эти «фальшивые тени», «пошлые копии, списанные с первого встречного современника». Но только с

336

развитием исторической науки, раскрывшей всю несхожесть отдаленных исторических эпох и между собой, и с данной современностью и вместе с тем показавшей внутреннее культурное единство всех сторон жизни, их образующих и выражающихся столько же в идеях и чувствованиях, сколько в одежде и языке, мог возникнуть подлинный исторический роман, как мы его понимаем в настоящее время — художественная реставрация той или иной исторической действительности. Восставая против рационалистических абстракций классицизма XVIII в., требуя в противовес им точной и согласной с действительностью разработки времени (**couleur historique**) и места (**couleur locale**), в рамках которых располагается действие данного художественного произведения, романтики указали и метод такой реставрации. Таким образом, к началу XIX в. все условия

создания нового исторического жанра романа были налицо. Честь выпуска в свет первого исторического романа принадлежит Шатобриану, «Мученики» которого (пятитомный роман из эпохи Диоклетиана) появились в 1807 году.

В поисках местного колорита Шатобриан изъездил места действия своего произведения — Афины, Рим, Иерусалим, — условие, сделавшееся обязательным для всех последующих авторов исторических романов. Однако, отцом исторического романа, сообщившим могучий импульс в этом направлении всему европейскому художественному творчеству, должно считать Вальтер–Скотта (1771–1831), этого, по словам Пушкина, «шотландского чародея», «который увлек за собой целую толпу «подражателей», действие которого «ощутительно во всех отраслях ему современной словесности». Исторические романы Вальтер–Скотта, сюжеты которых он заимствовал из родной ему шотландской («Веверлей», «Ламермурская невеста», «Пертская красавица», «Иванхоэ», «Роб–Рой» и др.), английской «Айвенго» и др. и общеевропейской («Квентин Дорвард», «Карл Смелый», и др.) истории, в пределах от завоевания Англии норманнами до XVIII в., начали выходить в свет один за другим после 1814 г. Блестящая

337

эрудиция, мастерское изображение средневекового быта, архаичность языка, художественное правдоподобие его героев при всей героизации их в стиле народно–эпического творчества, — ставят его романы на недостижимую высоту не только в сравнении с английскими предшественниками, писателями XVIII в. (Вальполь с его знаменитым романом «Замок Отранто» 1764 г., Радклифф, С. Ли и др.), которые первыми начали погружать свои произведения в потемки средневековья, в таинственную тень готических замков и церквей, но и делают их до сих пор одним из лучших образцов исторического романа вообще. Большим или меньшим влиянием Вальтер–Скотта окрашены решительно все исторические романы, появившиеся в европейских литературах за первую половину XIX в., не исключая и таких значительных произведений, как «Сен–Марс», А. де–Виньи, по признанию автора написанный в модном роде, с целью обратить внимание на его до тех пор незамечавшиеся стихи, и, действительно доставивший ему громкую известность; «Хроника царствования Карла IX» (1829 г.) Мериме и даже романы В. Гюго («Ган Исландец», «Маска смеха» и «Собор Парижской богородицы», 1831 г.). Написанию всех этих произведений предшествовала самая тщательная

научная подготовка: А-де-Виньи изучил для своего романа около трехсот исторических исследований и рукописей, знаменитый роман Гюго «Собор Парижской богородицы» блещет исключительной эрудицией в области топографии средневекового Парижа. Однако, говорить об их исторической правде можно только условно. А-де-Виньи в предисловии к «Сен-Марсу» — «размышления об истинности в искусстве», — набрасывая поэтику исторического романа, прямо указывает, что пути историка и художника резко иные. Для первого единственно ценным является сомнительная истинность добываемых им мертвых исторических фактов; второй творческой своей интуицией, в основу которой кладется та или иная легенда, создает некое новое бытие, при всей своей идеальности, ничуть не

338

уступающее реальной правде данной исторической действительности. «Собор Парижской богородицы» написан в блестящих импрессионистских тонах, с изумительным, окрашенным влиянием Шатобриана, проникновением в жизнь предметов (критика давно указывала, что главным и единственным героем романа является тот величественный готический собор, на зловеще-торжественном фоне которого разворачиваются все его пестрые происшествия); что же касается его человеческих образов, то они автору явно не удалось и говорить об их художественно-исторической правде не приходится. В Италии творчество Вальтер-Скотта нашло себе наиболее блестящее отражение в романе Манцони «Обрученные» (*promessi sposi*; первая редакция в 1825—27 г.г.). В отличие от романов Вальтер-Скотта с их аристократической тенденцией, сказывающейся и в романе А. де-Виньи, Манцони кладет начало народному историческому роману, рассказывая историю любви двух простых крестьян, насильственно отторгаемых друг от друга и после ряда всяческих испытаний, которыми была так чревата изображаемая историческая эпоха (период испанского засилья, знаменитой Миланской чумы), благополучно соединяющихся в конце романа. В свою очередь под влиянием Манцони написаны исторические романы Гверацци («Осада Флоренции», «Беатриче Ченчи»), Массимо д'Адзелио и др. В Германии влияние Вальтер-Скотта породило романы Вилибальда Алексиса (Геринга), этого «Скотта Бранденбурга», произведения которого («Штаны рыцаря Бредова» и др.) отличаются смелым юмором, замечательный роман Шеффеля — «Эккегард» (из жизни Швабии © в.), в котором твердая научно-историческая почва только способствует силе и свободе творческого полета. Этого отнюдь нельзя

сказать о развитии немецкого исторического романа вообще, пошедшего как раз теми путями, против которых восставал А. де-Виньи. Большинство немецких авторов, по большей части ученые — египтолог Эберс (1837—98 г.г. романы «Дочь Фараона», «Император» и др.), историки Дан («Борьба за Рим», 1876,

339

«Крестоносец» 1885), Гаусрат («Антиной») и др., — смотрят на роман, как на средство для популяризации своего научного знания, отягощая его бесконечным историко-археологическим балластом. Зато в дальнейшем развитии французского исторического романа история, как раз наоборот, является всего лишь наиболее удобной почвой для безудержного расцвета романа приключений. Образцы последнего дает, по занимательности своей н^о имеющее равного в мировой литературе, творчество А. Дюма-отца (1802—1870), в многотомной серии своих, по большей части, свободно переливающихся друг в друга романов с чисто-галльским весельем и блеском пробегающего сквозь всю французскую историю до великой революции включительно. Совершенно новый образец художественно-исторического творчества — знаменитое произведение Флобера «Саламбо» (1862), представляющее героическую попытку воскресить почти неведомую нам Карфагенскую культуру. Роман выполнен ни разу не дрогнувшей рукой художника-парнасца и дышет подлинным «пафосом расстояния», переливая холодными огнями чуждой нам, но великолепной и трагической, потому что обреченной на гибель, красоты. Роман Флобера не оставил после себя никакой литературной традиции. Наоборот, Вальтер-Скоттовская струя забила в 80-е годы с новой силой в творчестве польского романиста Г. Сенкевича (романы из польской истории: «Огнем и мечом», «Потоп», «Пан Володыевский», «Меченосцы» и др., и из истории первых веков христианства — знаменитое «**Quo v dis**»). Тщательное изучение эпохи (в его романах почти нет фактических ошибок) соединяется в Сенкевиче с первоклассным художественным талантом, делающим чтение его романов почти столь же увлекательным, как чтение произведений А. Дюма-отца. Из других авторов исторических романов на Западе следует отметить англичанина Бульвера-Литтона (1803—1873 «Последние дни Помпеи» и др.), поляка Крашевского (1812—1887), шведа Рюдберга. В России с первой оригинальной попыткой исторического «повествования» сталкиваемся в основанной,

340

по уверению автора, на исторической истине повести Карамзина «Наталья, боярская дочь» (1792). Однако, трудность овладения исторической эпохой в ней не только не разрешена, но и осознана автором, как неразрешимая. «Читатель догадается», — пишет он в коротком предисловии к повести, — «что старинные любовники говорили не совсем так, как здесь говорят они, но тогдашнего языка мы не могли бы теперь и понимать». В результате этого осознания действующие лица повести и говорят, и чувствуют на современном Карамзину литературном жаргоне сентиментализма. Влияние Вальтер–Скотта, показавшего, как можно заставить своих героев говорить на языке, свойственном их эпохе, так, чтобы он был понятен и современным читателям, сказалось, прежде всего, в Пушкине. Об его «Арапе Петра Великого», начатом в 1827 г., Белинский писал: «Эти семь глав неоконченного романа, из которых одна упредила все исторические романы г.г. Загоскина и Лажечникова, неизмеримо выше и лучше всякого исторического русского романа порознь взятого и всех их вместе взятых». Однако, в сознании современников гораздо больше, чем «Арап Петра Великого» и даже «Капитанская дочка» (1836) отразились создавшие славу этого жанра исторические романы Загоскина («Юрий Милославский» 1829, «Аскольдова могила» 1833, «Брынский лес» 1845 и мн. др.) и Лажечникова («Последний новик» 1831—33, «Ледяной дом» 1835, «Басурман» 1838 и др.). «Война и мир» Льва Толстого (1860), эта «Русская Илиада», где в гигантскую паутину истории затканы все борения и страсти человеческого сердца, все искания и печали человеческого духа, где

341

рядом с исключительно меткими портретами великих участников событий 12-го года, дана широкая картина быта, — а вся эта воздушная постройка носитя по темным волнам оригинального философско–исторического мировоззрения автора, — дает единственный в своем роде образец мирового исторического романа, в то же время не уместяясь целиком в рамках только этого жанра.

Между «Капитанской дочкой» и «Войной и миром» должна быть названа историческая повесть Гоголя «Тарас Бульба», условная романтика которой и прямо противоположная романам Сенкевича идеализация казачества не отнимают ее выдающихся художественных достоинств. Наоборот, излюбленный юношеством роман А. Толстого «Князь Серебряный» 1861 (из эпохи И. Грозного) мало оригинален, следуя с одной стороны композиционной манере западного романа, с другой — продолжая традиции романов Загоскина и Лажечникова. Из других

русских авторов исторических романов, не считая Писемского с его «Масонами» (1880) должно назвать гр. Салиаса-де-Турнемир («Пугачевцы» 1874, в которых сказывается сильное влияние «Войны и мира»), Данилевского («Мирович» и мн. др.), Вс. Соловьева («Волхвы» 1889, «Великий Розенкрейцер» 1890 и др.), Мордовцева («Великий раскол», «Двенадцатый год» и мн. др.); из новейших — Мережковского (историческая трилогия «Христос и Антихрист», роман «Александр I») и В. Брюсова («Алтарь победы» и замечательный «Огненный ангел»).

См.: *Сиповский*. «Из истории русского романа», *Боборыкин* — «Европейский роман»; *Головин* — «Русский роман и русское общество».

Д. Благой.

342

К

КАЗАЧЬИ ПЕСНИ. см. Исторические песни.

КАКОФОНΙΑ — неприятное для слуха сочетание слов в поэзии (или звуков в музыке).

КАЛАМБУР — (от имени Калемберга, комического персонажа немецких рассказов) — игра слов, основанная на смысловом сходстве и звучальном различии их. Понимаемый в широком смысле, как игра вообще внешними сопоставлениями и внешними несоответствиями (например, между тоном рассказчика и предметом рассказа), каламбур может явиться особым литературным приемом. Так, например, с исключительным мастерством использован каламбур Гоголем в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Мы имеем здесь и каламбур в обычном смысле этого слова — игру словом «свинья» в разговоре Ив. Ив. и Ив. Ник. и Ив. Ив. с городничим, — и игру внешними несоответствиями (напр., торжественное описание ассамблеи у городничего или патетическое описание лужи), и, наконец, каламбурный круг, т.-е. возвращение к отправной точке (подобно известному «У попа была собака...»), как, напр., в характеристике Ив. Ив. и Ив. Ник., где мы в результате сопоставления обоих героев возвращаемся к тому же восклицанию «прекрасные люди», с которого начата была характеристика Ив. Ив. Тот же каламбурный круг лежит вообще в основе сюжета, ибо действие (вражда Ив. Ив. и Ив. Ник.) начинается с оскорбления словом «гусак» и получает новый размах, когда оно готово уже остановиться, от того же слова. Несомненно, что использование каламбура, как

приема, в данной повести Гоголя определялось основной ее темой: «Скучно на этом свете, господа!», ибо «дурная бесконечность» каламбурного круга как раз и создает ощущение пустоты и бессодержательности. Та же «дурная бесконечность» есть, например, и в подборе Гоголем имен присутствовавших на ассамблее у городничего: Тарас Тарасович, Евал Акинфович, Евтихии Евтихиевич, Иван Иванович, Савва Гаврилович, Елевферий Елевфериевич и т. д. Здесь нарочито подчеркнута звучальное сходство имен вообще (своеобразная звукопись при подборе имен героев часто наблюдается у Гоголя, который настраивает таким путем на определенный эмоциональный лад) и имен с отчествами в частности. Мертвящее однообразие в сочетании последних создает впечатление, что в Миргороде только и жили из поколения в поколение Тарасы, Евтихии, Иваны и т. п., т.-е. проявляется та же общая каламбурная кругообразность повести.

Я. Зунделович.

КАНОН — см. Твердые формы.

КАНТАТА — см. Народная литература.

КАНЦОНА. Основываясь на том, что Дант назвал первую канцоною первую часть написанного терцинами «Ада» («Ад» песня ☉☉, ст. 1—3), нельзя давать особой веры популярным учебникам, требующим от строф канцоны определенного **minimum'a** и **maximum'a** стихов (напр., 11—16), а также количества строф (3—7) и соблюдения еще некоторых условий метрики и рифмования. То же и о господствовавшем одно время взгляде на канцоны, как на любовную песню. Безусловное о канцоне:

344

стихотворное произведение, преимущественно лирическое, первая строфа которого пишется любым метром, с соблюдением или без соблюдения одинакового числа стоп, число рифм и порядок рифмования произвольны; возможны случаи нерифмованных стихов среди рифмованных, вообще построение строфы на принципах наибольшей свободы. Остальные строфы (количество их не ограничено) строятся по точной схеме первой строфы. Последняя строфа, называемая прощальною, короче основных и имеет в схеме своей элементы тождества со схемою основных; простейший случай: имея основную десятистишную строфу, берем для прощальной схему конца основной строфы, начиная, напр., с 4-го, 5-го или шестого стиха. Главнейшее достоинство канцоны — введение в каждую новую канцоны

новой строфы, не встречавшейся ранее ни в этой форме, ни вообще. Традиция поэзии трубадуров.

И. Р.

КАПИТОЛО, *capitolo* — старо-итальянский термин, ныне в других языках мало употребительный, означает поэму, написанную терцинами. Каждая глава Божественной комедии Данта будет капитоло, т. к., имея заключительный стих, должна быть рассматриваема с точки зрения строфичности, как завершенное целое.

И. Р.

КАРИКАТУРА. Термин, применяющийся главным образом к определенной области изобразительных искусств, но в известном смысле может быть введен и как литературное понятие. Сущность литературной карикатуры заключается в преувеличенно утрированном подчеркивании тех или иных интимных сторон характера или душевных особенностей, обычно таких, которые принадлежат к числу наиболее уязвимых. Таким методом литературной карикатуры особенно пользовался Достоевский в романе «Бесы», изобразив в стиле карикатуры Грановского (Степан Трофимович Верховенский) и Тургенева (Кармазинов). Пародируя в вещице, прочитанной Кармазиновым, Тургеневские «Довольно» и «Призраки», Достоевский метил в самое интимное

345

в творчестве Тургенева — в его литературную манеру и стиль. Таким же способом подчеркнуты и некоторые его внешние особенности (см. сцену за завтраком). Как и в живописи, литературная карикатура, — и в этом ее отличие от сатиры, — стремится к индивидуальности, к изображению живой или хорошо знакомой личности. Общий тип, построенный по принципам карикатуры, не производит на нас такого острого впечатления; иначе говоря, карикатура не должна быть отвлеченной и ее следует всегда связывать именно с этими определенными частными особенностями.

К. Локс.

КАССИДА — термин арабской стихологии. Стихотворение, на всем протяжении имеющее одну рифму. Сходство с персидской газеллой при трактовке начальной ее строфы, как трехстишия (см. Газелла).

И. Р.

КАТАЛЕКТИКА (греч.) — в науке о русском стихе понятие для определения окончания стиха (строки). Каталектическим называется стих, в

котором последняя стопа урезана на один или более слогов после арсиса (см. Арсис) (Каталектика в узком смысле).

Акаталектическим называется стих, в котором последняя стопа представлена полностью (акаталектика). Гиперкаталектическим называется стих, в котором к полной последней стопе прибавлено любое количество неударных слогов (гиперкаталектика). Таким образом, ямб (см.), анапест (см.) и педон (см.) четвертый не могут быть каталектическими. Примеры каталектики:

1. Каталектика хорей: (трохей):

“Неви | димк | ю ду | на”.

2. Каталектика ямба (не может быть).

3. Каталектика дактиля:

“Тнев, о бо | гиня, вос | пой Ахи | леса, Пе | леева | сына”.

4. Каталектика амфибрахия:

“Как ныне | собирает | ся вещей Олег”.

346

5. Каталектика анапеста (не может быть).

Примеры акаталектики:

1. Ак. хорей:

“Мчатся | тучи | вьются | тучи” |.

2. Ак. ямба:

“На берегу пустынных волн”.

3. Ак. дактиля:

“Тучки небесные, вечные странники”.

4. Ак амфибрахия:

“Отмстить неразумным хозарам”

5. Ак. анапеста:

“Знаменитый Смольгольмский барон”.

Примеры гиперкаталектики:

1. Гип. хорей:

“Мы спокойны, нежелающие”. (на два слога).

2. Гип. ямба:

“Мой дядя самых честных правил” (на 1 сл.).

3. Гип. амфибрахия: «Прощайте, забытые комнаты!»

4. Гип. анапеста: «В этот сад в эту свежую».

П. Рукавишников.

КАТАХРЕЗА или *катахрезис* (греч. Κατάχρησις, злоупотребление) — стилистический термин, обозначающий такое сочетание слов, в котором их *прямой* смысл образует логическую несогласованность. Поэтому говорить о

катахрезе можно лишь в тех случаях, когда в слове, употребляемом в переносном смысле, еще *ощущается* его прямой смысл. Так, выражения обыденной речи: «красные чернила», «подошва горы» не воспринимаются как катахреза, хотя черное не может быть красным, а гору нельзя подшить; но известная загадка про смородину: «Она красная? Нет, она черная. Почему ж она желтая? Потому что зеленая» – основана на эффекте катахрезы. Неосознанная говорящим, но ощутимая слушателями, катахреза является несомненным дефектом в речи. Также и в литературном стиле такого рода катахреза может вызвать непредусмотренное

347

автором комическое впечатление, как, напр., у Толстого в «Войне и Мире»: «С другой стороны сидел, *облокотивши* на руку свою широкую с смелыми чертами и блестящими глазами *голову*, граф Остерман—Толстой». О закономерных случаях применения катахрезы в поэтической речи см. в статье *Метафора*.

М. П.

КАТРЕН — строфа, станс, имеющие четыре строки, связанные общими рифмами и имеющие заверченный смысл. В настоящее время главным образом употребляется для обозначения первых двух частей сонета (см.). Рифмование в сонете: ваав, ваав; авва, авва; вава, вава; и английский тип — ваав, авав.

И. Р.

КАЧЕСТВЕННЫЕ ПРИЛАГАТЕЛЬНЫЕ. Прилагательные, произведенные от основ, обозначающих качество или признак предмета; К. П. противоплагаются *относительным* П., произведенным от основ, обозначающих предмет, и указывающим на отношение предмета, определяемого таким прилагательным, к другому предмету, обозначенному основой прилагательного. Грамматически К. П. отличаются от относительных тем, что имеют по б. ч. краткую или предикативную форму (болен) и образуют сравнительную степень (больнее); кроме того, от К. П. образуются наречия на -о (больно).

КВАНТИТАТИВНОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ — см. Метрика.

КИНО–ЛИТЕРАТУРА. Термин этот в применении к произведениям слова выдвинут лишь литературным сегодня. Примененный же к произведениям кинематографического искусства, он лежит за пределами литературы, ибо в нем отсутствует необходимый для этого признак — слово. Литературный интерес может быть направлен лишь на сценарий

кинематографической фильма, отчасти на ее надписи: при всем служебном, подсобном значении своем, здесь сохраняется и некоторая доля значения самостоятельного, — особенно это касается сюжетной композиции.

348

Роль сценария в кинематографическом искусстве имеет большую аналогию с ролью сценария в **commedia dell' arte** (см. это слово).

Однако, находясь за пределами искусства слова, кино-фильма оказывает несомненное воздействие на литературу наших дней. Рабски следуя, с первых шагов своего развития, наличному литературному материалу, кинематограф постепенно все больше и больше удаляется от узкой иллюстраторской задачи и наряду с переделками готового материала стал давать совершенно самостоятельные фильмы, сохраняя лишь в области сюжета наиболее крепкую связь с литературой. Последнее десятилетие выработало особый кинематографический стиль фабульной компановки, особую манеру изобразительности, и сейчас наблюдается обратное воздействие — кинематографа на литературу. Воздействие это нашло благоприятную почву в общем динамическом характере современного искусства (см. слово динамизм).

Несомненное усвоение кинематографического стиля в творчестве американского писателя О. Генри: и в разработке сюжета, и в обычной манере показывать людей и события извне, заставляя читателя угадывать их внутренний смысл и, наконец, в языке, нередко отображающем стиль кинематографических надписей. Явное следование кинематографическому стилю — в его романе «Короли и капуста», где одна из глав так и носит название «Кинематограф».

Один из значительных поэтов современной Франции, принадлежащий к «научной школе», создатель унизма (см.), Жюль Ромен дает талантливый образец кино-рассказа в своей книге «Доногоо Тонка или Чудеса науки» 1919 г. (перев. в изд. Гос. Изд., 1922). Рассказ написан с соблюдением всех приемов сценария, и роль фильма поручена здесь воображению читателя. Это подтверждается самой внешностью книги: некоторые части текста заключены в рамку. Они вполне соответствуют надписям на экране. Подобно таким надписям, в них или объяснение последующей картины, или установка внутренней связи между отдельными частями. Примеры первого

349

рода надписей: «Авантюристы в пути», «Ламандец готовится экспедицию». Пример второго рода: «Наступает такой момент, когда для тысяч людей на свете Доногоо Тонка становится сильнее, чем их привычки».

Второй характерной особенностью этого кино–рассказа служит то, что он написан исключительно в настоящем времени. Для произведения в 8–9 печатных листов это явление необычное: так писались лишь небольшие рассказы–сценки, миниатюры и стихотворения в прозе. Связь с кино–фильмой здесь вполне очевидна: это чисть проявление усвоенной общей манеры — не рассказывать о событии, а показывать его в действии. Таким образом рассказ современен событию.

Третьей характерной особенностью служит синтаксис: речь, призванная отмечать каждое движение действующих лиц, не опережая, не отставая от него, — естественно отрывиста и лаконична, — в ней нет объяснительных придаточных предложений, нет пространных определений и громоздких эпитетов. Рассказ Ж. Ромена по своему кинематографическому стилю не стоит особняком: Иван Голль дал образец кино–литературы в своей поэме «Чаплиниада» (см. Динамизм); Луи Деллюк, объединяющий в себе автора фильм и автора рассказов, дает высокие образцы кино–литературы (напр., в книге «В джунглях кинематографа», особенно рассказ «Собака Вудро Вильсона». (Перевод этого рассказа напечатан в 3–й книге журнала «Современный Запад», Петерб., 1923 г.).

Валентина Дынник.

Кино–сценарий. Во время представления т. н. «сценариус», находящийся в кулисах, следит, по особому листу, за выходами: на листе отмечены лишь имена персонажей и концы фраз, предшествующие их появлению; всякое выключение и включение хотя бы одного действующего лица в игру у рампы обозначено на листе словом «сцена»; связываясь друг с другом, в хронологическом следовании пьесы, они и вырастают в сценарий.

Такое, казалось бы узкое, определение термина, имеет, однако

350

(при введении лишь малозначащих поправок) достаточный охват для практики кино. Кино–сценарий, сценарий фильма, в отличие от сценария книги, не отвлечен искусственно от текста, а естественно с ним разобщен: слова в кино–пьесе как бы перечеркнуты, и сценарий пьесы ищет сам быть ею сполна, — при чем, если на фильме, то там, то тут, у шва, сращивающего два «явления», еще и удерживаются какие–то начала и концы фраз («надписи»), то эти — последние, постепенно, с ростом кино–композиции,

заравниваемые следы старой литературной традиции, театрального навыка к *рассказу*, от которого искусство чистого *показа* стремится эмансипироваться. Буквы, год от году, выводятся на фильмах, замещаясь образом, говорящим сам за себя: «надписи» все реже и реже нарушают выразительность *немоты* кино–сценария.

Впрочем, этим все же не снимается с экрана его роковая «страничность»: как ни вытравлять на экране буквы, он всегда сохраняет сходство с белым квадратом книжной страницы; в самых образах экрана, заместивших буквы, есть, все–же, что–то от букв: они также плоски, цвета поблекших книжных шрифтов и самая скорость скольжения глаза по строке, схватывающая по 12–18 знаков в секунду, точно соответствует скорости продергивания изображений фильма сквозь «перфоратор», дающий глазу 12–18 снимков в секунду.

Технически–сложное дело съемки заставляет членить сценарий на два типа: а) *авторский* (схема) и *режиссерский* (разработка). Авторская схема дает лишь последовательный бег фабулы, *очищенный от всего чуждого зрительному образу*. Поскольку приходится делать вытяжку из готового книжного произведения, рассчитанного на читателя, а не на зрителя, *показ* отцеживается из *рассказа*, с возможным сохранением архитектурных пропорций книги; лишь крайняя необходимость понуждает иногда цитировать отрывки текста, необходимые для логического сращения образа с образом. Режиссерский сценарий разворачивает авторскую схему, включая ее в монтаж, *метраж* и *mise en scene*.

351

Режиссер, придвигая схему автора к аппарату, естественно является посредником между человеком и машиной: писатель, обычно несвободный от чисто–литературных навыков, чувствуя себя оторванным от книги, теряет уверенность в темоведении, машина же предъявляет к его теме, попадающей в защелк мембраны, ряд чрезвычайно точных, обуславливающих и предрешающих распорядок и проведение сцен, требований, которые выдвигают машину в виде почти *соавтора* и соперницы фантазии человека. Так, любой образ, наворачиваясь на фильму, невольно подчиняется инерции ее *скольжения*: чисто–механический разбег колеса аппарата, всякая резкая остановка которого грозит разрывом фильма, — таков, что даже обездвиженные на секунду–другую изображения, вроде пресловутых «надписей», приходится, в сущности, подделывать при помощи скрытого скольжения *ряда тождественных* снимков. Так как тождество их, естественно, лишь приблизительно, то

пародированной *теме преследования*; атлетическая мускулатура и огромный рост Мациста заставляют громоздить, в нарастающей прогрессии трудности, новые и новые чисто-физические препятствия, в преодолении которых постепенно раскрывается игра мышц кино-натурщика. Лицедей, имеющий огромный выбор личин, не боится их уничтожения в трагическом плане — «смерть», в комическом — «брак», являются обычными концовками роли и развязкой сценария. Но кино-натурщик, имея в своем распоряжении только *одно лицо*, естественно бережет его, как образ: заканчивая фильму, нельзя доиграть себя до конца. Поэтому Мацист, постоянно играющий со

353

смертью, не дает себе права «умереть»; ухаживания Чарли никогда, не приводят к счастливому *концу* и серо-белые профили «героев экрана», соскальзывая с пленки на пленку, движутся (цитирую заключительную надпись на ленте 23 г.: «Влюбленный Мацист») «дальше, к новым приключениям».

Современная американская техника, предпочитающая *натурщика* — актеру, съемку с природы монтажным съемкам, естественный солнечный свет — рефлектору и магнию, логически приводит к сценированию жизни зверей, которых никак не заподозришь в «ненатуральности» (см. картины «Дочь Африки», «В джунглях Африки» и т. д.). Чуть сплюснутые, цвета своих собственных теней люди, вынутые из камеры кино-аппарата, несмотря на все усилия придать им доподлинность и «натуральность», — всегда резко отличимы от нас: бесцветность делает их несколько старше своих лет; все они — глухи: шумов, слов, крика у экрана нет; прислушивающийся с немого экрана человек — непонятен; предчувствие — обслуживаемое на сцене, обычно, словом — отсутствует: поэтому, люди на экране, пока не увидят — человека ли, вещь ли, ничего не знают о их бытии. У нас влюбленные ищут встреч в темноте; нам нравится иногда «посумерничать», неподвижно сидя в кресле: у них же неподвижность невозможна, а так как пленка, показывающая их, *светочувствительна*, — то *все* должно проходить на *свету*. Наша явь ярка спектром и четка контурами — сон же мутен и шаток, у них — явь призрачна, сны же относительно ясны и неотличимы от яви. Техника съемки позволяет, простыми защелками мембраны, так спутывать т. н. «видения» с нормальным видением скользящих по экрану существ, что экранный «натурализм» часто оборачивается самой фантастической романтикой.

«Трюковые сюжеты» постепенно овладевающие экраном, тоже как и все в кино–мирке, вынуты из аппарата: то простое обстоятельство, что ленту можно разрезать на куски, выключая любые из них и сшивая их как угодно, дает «оператору» известную власть *над временем*: он может его и *плющить*, и

354

растягивать: снимая, напр., через значительные промежутки времени медленно изменяющийся предмет (прием «научного кино»), съемщик, пустив затем ряд снимков с обычной кинематографической скоростью может сделать невидимый процесс (например, роста цветка) видимым и даже стремительным. Лабораторная практика съемки на незадерживаемой перфоратором ленте при перемежающихся вспышках затухающей электрической дуги, дает уже и сейчас 150—200 снимков в секунду: но так как глазу для связного видения достаточно 12—15 изображений в секунду, то, вращая закрепленное фильмой с десятикратно–уменьшенной скоростью, можно как бы растянуть длительность секунды до 10 и более секунд. Помещая аппарат сверху либо снизу фотографируемого легко как бы опрокидывать или *накрывать на бок* пространство, иллюзорно, конечно, так как глаз движения аппарата при демонстрировании пленки отнесет к пространству. Все эти, с одной стороны, ограничивающие, с другой — расширяющие старый театр, особенности кино–театра, ставят никем еще теоретически не разработанную проблему о новом специально кинематографическом сюжете, а, следовательно, и о его сце–нировании.

С. Кржижановский.

КЛАССИКИ, КЛАССИЧЕСКИЙ — не вполне определенный термин, применяемый в словоупотреблении к очень разнообразным понятиям. Возникновение термина в иностранных языках относят к делению граждан в древнем Риме по законам, приписываемым Сервию Туллию, на несколько классов соответственно их имущественной самостоятельности; при чем *классиками* по преимуществу назывались лица, принадлежавшие к первому и самому богатому классу (лица последнего и беднейшего класса назывались *пролетариями*). Именование это впоследствии было обобщено и классиком именовалось лицо, обладающее тем или иным особым преимуществом или превосходством: **testis classicus** значило достоверный, особо надежный свидетель, **scriptor classicus** классический писатель — стало обозначать еще в древности лучших писателей римской литературы ее золотого века и затем это наименование было перенесено на всю древнюю римскую и греческую литературу, как обозначение литературы, лежащей в

самой основе настоящего серьезного классического, т.е. отличного литературного образования. Поэтому же термин классический применяется к системе среднего образования, в центре которой лежит изучение римской и греческой древней литературы. Он также значит в применении к писателю просто отличный, образцовый писатель, что связывается также с представлением, что такие писатели должны быть изучаемы в классах, в школе. Так, мы говорили о классической литературе, классической филологии и т. п., разумея литературу, филологию и т. п. Греции и Рима. Второе значение привело к тому, что в каждой национальной литературе отличают своих национальных классиков.

Классическими писателями специально римского мира называют писателей времени императора Августа; в древней Греции это именование дается писателям времени Перикла. У других национальностей временами классических писателей называют — в Италии 15-ый век, период Лоренцо Медичи; у испанцев и англичан 16-ый век (Сервантес и Шекспир, как вершины) ; во Франции — XVII-ый век или время Людовика XIV, у немцев — XVIII век, особенно так называемый веймарский период Гете и Шиллера. Эти представления о классиках национальностей древнего мира и новой Европы и нашего времени в определенном словоупотреблении очень долго сливались с представлением, что классические писатели это те, которые так или иначе в своем творчестве выражают эстетические художественные начала и принципы, выведенные как обязательные для всех времен и народов из изучения античной греко-римской литературы. Из этого изучения постепенно возникла некогда, главным образом, у итальянцев, потом особенно у французов стройная и сложная система «классических» эстетических понятий, литературный «классицизм».

356

В русской критической литературе с 30-х гг. XIX века эта система именовалась лже-классицизмом, так как предполагалось, что принципы французского классицизма представляют собой только жалкое искажение подлинного классицизма древних греков и римлян. Одним из основных камней классицизма XVI—XVIII вв. стала теория трех единств в драме — времени, места и действия, далее — точные определения формы комедии и трагедии, в которых должны действовать: в первой — люди низкого сословия, во второй — принцы и важные господа; в первой легкий народный язык, вторая — возвышенна. Эти представления не без борьбы утвердились при явном давлении вкусов придворной среды, аристократизм

которой наполнил собой теоретически выработанную схоластическую форму и лирики, и драмы. Кроме вкусов знати имело значение для торжества классицизма и прямое давление власти, в лице Ришелье. Он признал классическую теорию законом современной литературы и почти насильственно проводил ее официально через французскую академию. Она тогда стала литературным судилищем, отстаивавшим против личных стремлений авторов, как было, напр., с «Сидом» Корнея, соблюдение трех единств и т. д. Решающими авторитетами были тогда признаны Аристотель, представляющий «авторитет разума и науки», и «божественный Ришелье, покровитель литературы». Теоретики этой школы враждебны как личным вдохновению и свободе поэта, который должен следовать строго предписанным формам и выбору предметов вдохновения, так и народному элементу, представляющему нечто грубое и низменное, недостойное воспроизведения. Выработка классической теории была закончена в половине XVII века и авторитетнейшим кодексом ее явилось на многие годы *“L’art poetique”* Буало (1674), сочинение, установившее строгие правила для всех видов поэтического искусства, с которым считались как современники, так и потомство. Покорным учеником Буало был Расин, строгие трагедии которого представляют смешение трагедии античного

357

мира с психологическими формами представлений и чувств, отвечающих придворным нравам XVII века. Чинному и размеренному церемониалу французского двора соответствует та рассудительность, которую устанавливает классическая теория, изгоняющая «безумие» личного вдохновения и порыва и на все налагающая иго разума и благопристойности. Но уже Мольер подверг сомнениям и осмеяниям строгую классическую теорию, упадок которой начинается одновременно с ее наивысшим расцветом, чтобы уступить место в искусстве слова буржуазной действительности, реализму, выставленному Дидро, романтизму и т. д. В России зародившаяся литература XVIII в. в лице Ломоносова, Сумарокова, Хераскова и проч. всецело приняла готовую классическую теорию, и развитие и упадок литературы параллельны движению вкусов на Западе.

Установившееся к настоящему времени употребление в русском языке слова классический — в применении, к литературе чаще всего устанавливает просто в общем смысле первенство, превосходство писателя над общим уровнем: в качестве «классических» писателей Франции в разговорном литературном языке не диво услышать названными и Корнея

с Расином с оговоркой «классики XVII века», и Гюго и Золя (классики XIX века). «Русскими классиками» мы называем теперь поэтов, как Жуковский, Пушкин, Лермонтов и т. д., романистов — Тургенева, Достоевского, Толстого и пр., из них названные поэты имеют лишь более или менее отдаленное отношение к классической теории искусства, а романисты и тем более не связаны с «классицизмом». В этом новом словоупотреблении наблюдается, конечно, большая неустойчивость в связи с тем, как меняются литературные настроения: например, Тютчев в настоящее время все чаще относится к первостепенным классикам русской литературы с того сравнительно позднего времени, как он признан критикой и поэтическим потомством зачинателем влиятельной школы символизма. Ради более строгого разграничения понятий может быть уместно было бы условиться определять такие «классические»

358

периоды русской литературы: 1) классики XVIII века, тесно связанные со специально «классической» строгой теорией, 2) классики сентиментальной и романтической школы конца XVII и XIX вв. (период Карамзина, Жуковского), 3) классики реалистической, лирической школы (Пушкин, Лермонтов, Фет и Тютчев), 4) классики реалистического романа от сороковых годов и до Льва Толстого и Чехова. Вообще же критика и вернейший критик — время — устанавливает, за кем из писателей недавнего и нашего времени останется то же название «классического писателя» данных хронологических дат или художественного рода.

Далее слово *классический* употребляется, как противоположение слову *романтический*, в смысле литературной школы, писателя или человека, строго держащихся каких-либо определенных правил творчества и жизни, в отличие от неимеющих такой ясной нормы; человек уравновешенный в противоположность бурно-порывистому; темперамент классика и романтика, «холодный и чувствительный» (Карамзин). Наконец, слово *классический* или *классичный* широко употребляется в смыслах: вообще могущий служить образцом, примером, выдающийся («Шторм был классическим по всей форме», Гончаров) или («классические выражения» о ругательствах Гоголь).

В. Чешихин–Ветринский

КЛИМАКС — см. Градация.

КОДА — удлинение. В твердых формах — прибавление сверх узаконенных каноном стихов, главным образом одного, возможно и более, и менее. См. «Сонет».

КОЛОН или кола (греч.) представляет собою объединение стоп в известную систему, которая оканчивается большой (рифменной) паузой, что можно назвать также стихом, либо стихотворной строкой. В ударном стихосложении основное ударение есть ударение стопы, следующее по силе — диподическое, т.е. главное ударение двух объединенных стоп, и, наконец, — сильнейшее колоническое или строчное ударение — превалирующее ударение в стихе. Обычно у

359

нас в четырехстопном стихе оно попадает на вторую стопу или, что то же, на первую диподию (см.) В пятистопном стихе оно также падает по большей части на вторую стопу, в шестистопном — на третью. См. Метрика.

С. П. Б.

КОЛИЧЕСТВО ЗВУКА. Относительная долгота или краткость звука. См. Долгий звук.

КОЛЯДКИ, см. Обрядовые песни.

КОМЕДИЯ. Комедия изображает драматическую борьбу, возбуждающую смех, вызывая в нас отрицательное отношение к стремлениям, страстям действующих лиц или к приемам их борьбы. Анализ комедии связан с анализом природы смеха. По Бергсону («Смех» — наиболее выдающееся сочинение на эту тему), смешно всякое человеческое проявление, которое вследствие косности своей противоречит общественным требованиям. Смешна в живом человеке косность машины, автоматизм; ибо жизнь требует «напряженности» и «эластичности». Другой признак смешного: «Изображаемый порок не должен сильно задевать наших чувств, ибо смех несовместим с душевным волнением». Бергсон указывает на следующие моменты комедийного «автоматизма», вызывающего смех: 1) смешит «обращение с людьми, как с марионетками»; 2) смешит механизация жизни, сказывающаяся в повторных сценических положениях; 3) смешон автоматизм действующих лиц, слепо следующих за своей идеей. Однако, Бергсон упускает из виду, что всякое драматическое произведение, как комедия, так и трагедия, формируется единым, цельным стремлением главного действующего лица (или лица, ведущего интригу) — и что это стремление в своей непрерывной активности приобретает

характер автоматизма. Признаки, указанные Бергсоном, мы находим и в трагедии. Не только Фигаро обращается с людьми, как с марионетками, но и Яго; однако, это обращение не смешит, а ужасает. Не только в «Жорже Дантене» повторяется сценическое положение — одураченный Жорж Дантен, — но и в «Макбете»; здесь повторяются убийства Макбета. Не только Дон-Кихот слеп

360

следует за своей идеей, но и стойкий принц Кальдерона — и автоматизм стойкого принца не смешон, но трогателен. Говоря языком Бергсона — «напряженность», лишенная «эластичности», гибкости — может быть трагична; сильная страсть — не «эластична». Определяя признаки комедии, следует отметить, что восприятие смешного изменчиво; то, что одного волнует, другого может смешить. Затем: есть весьма много пьес, где драматические (трагические) сцены и реплики чередуются с комедийными. Таковы, напр., «Горе от ума», «Последняя жертва» Островского и т. д. Эти соображения не должны, однако, мешать установлению признаков комедии — комедийного стиля. Этот стиль не определяется теми целями, к которым направлены сталкивающиеся, борющиеся стремления действующих лиц: скупость может быть изображена в комедийном и трагедийном плане («Скупой» Мольера и «Скупой рыцарь» Пушкина). Дон-Кихот смешон, несмотря на всю возвышенность своих стремлений. Драматическая борьба смешит, когда она не вызывает сострадания. Иначе говоря, персонажи комедии не должны страдать столь сильно, чтоб нас это задевало. Бергсон справедливо указывает на несовместимость смеха с душевным волнением. Комедийная борьба не должна быть жестокой, в комедии чистого стиля не должно быть ужасающих сценических положений. Пытки в «Турандот» Гоцци написаны шуточным приемом; это откровенная жалость. Есть особый род драматических произведений, где ужасающие положения даны комедийным приемом, например, «Смерть Тарелкина» Сухово-Кобылина; но это не комедии чистого стиля, — обычно такие произведения называют «гротескными». Как только герой комедии начинает страдать, комедия переходит в драму. Поскольку наша способность к состраданию связана с нашими симпатиями и антипатиями, можно установить следующее относительное правило: чем отвратительнее герой комедии, тем больше он может страдать, не вызывая в нас жалости, не выходя из комедийного плана. Герои сатиры, напр., «Смерти Пазухина» Щедрина смешат нас в самых тяжелых положениях. Самый

характер героев комедии к страданию не предрасположен. Комедийный герой отличается либо крайней изворотливостью, быстрой находчивостью, спасающей его в самых двусмысленных положениях — как, напр., Фигаро — либо животной тупостью, избавляющей его от чрезмерно-острого сознания своего положения. К этой категории комедийных персонажей относятся все герои бытовой сатиры. Герои трагедии при всем автоматизме своей страсти, страдают сильно; автоматизм комедийного героя, лишенный богатой эмоциональной вибрации — автоматизм сугубый (Бергсон относительно прав). Другой признак комедии: комедийная борьба ведется средствами неловкими, нелепыми или унижительными — или одновременно нелепыми и унижительными. Комедийную борьбу характеризуют: ошибочная оценка положения, неумелое распознавание лиц и фактов, приводящее к невероятным и длительным заблуждениям (напр., Хлестакова принимают за ревизора), беспомощное хотя бы и упорное сопротивление (напр., Подколесин); хитрости неумелые, недостигающие цели — при том лишенные всякой щепетильности, средства мелкого обмана, лести, подкупа (напр., тактика чиновников в «Ревизоре» или судьи Адама в «Разбитом кувшине» Клейста); борьба жалкая, нелепая, унижительная, шутовская (притом нежестокая) — таков чистый тип комедийной борьбы. Поскольку от трагедийной борьбы комедия отличается отрицательными признаками (нежестокая, неловкая, нелепая) — комедия является пародией трагедии. Аристофан пародировал Эврипида. Отдельная комедийная реплика по заданию своему так же ударна, целестремительна, как и всякая драматическая реплика, но она может звучать совершенно бессмысленно, беспомощно. Комедийная реплика может быть патетична — но красноречие ее неестественно-напыщенное, совершенно нелепое, убедительное только для убогого партнера. Комедийная патетика является пародией патетики трагедийной. Комедийные герои, так же, как и герои трагедии, ссылаются в виде оправдания своим поступкам на законы общественной морали, государства и религии. Это речи в

связи с низкими поступками придают особую пикантность комедийной борьбе. Особый тип комедийной реплики — реплика не смешная, но смешающая, ироническая, высмеивающая. Сильный эффект производит смешающая реплика, когда ее дает лицо смешное.

Сила Шекспира в изображении Фальстафа именно в сочетании: смешной шутник. Комедия не волнует глубоко, однако, мы не мыслим жизни без, смерти и страдания; поэтому, по тонкому замечанию Бергсона, комедия производит впечатление нереальное. Тем, более она нуждается в убедительной бытовой окраске, в частности, в хорошо разработанной характерности языка. Комедийная фантастика также отличается, если так можно выразиться, богатой бытовой разработкой: здесь выступают конкретные детали легенды, так сказать, быт мифологических существ (напр., сцены Калибана в «Буре» Шекспира). Однако, комедийные персонажи — не типы, подобные типам бытовой драмы. Поскольку комедию чистого стиля характеризует борьба сплошь неумелая и унижительная, ее персонажи не типы, а карикатуры, и чем они карикатурнее, тем ярче комедия. Задание комедии, ее социальное назначение — осмеяние порока и пошлости — предостережение общества. Автор подлинной комедии проявляет большую духовную свободу: нужна исключительная смелость и самообладание, чтобы изобразить полнейшее разложение общества. В сознании комедийных героев — тупых и низких — высшие ценности отсутствуют; но в пародически-искаженном пафосе героев комедии проявляется патетика автора. Когда Тартюф пародирует Платона, мы вспоминаем Платона, и мы видим, что автор помнит Платона. Не даром древние греки говорили, что комедия есть «отражение бога в дурных людях». Смех враждебен слезам; теория «смеха сквозь слезы» возникла отчасти на основании произведений, где перемежаются моменты драматические с моментами смешными («Записки сумасшедшего» Гоголя), отчасти, как самооправдание комедийных авторов, пытающихся оправдать внешнюю несерьезность своего искусства. Однако, нужна исключительная

363

сила творчества для того, чтобы изобразить поругание своего идеала, развал своего отечества — и сохранить самообладание своей насмешливой фантазии. И в результате, когда перед нами развертывается злая сатира на то, что мы любим, на нашу родину, — мы испытываем грусть, уныние — и духовное очищение, не меньшее, нежели в результате созерцания трагической борьбы. Следует ещё добавить, что развязка комедийной борьбы, в виду ее нежестокости характера — не существенна. Комедийная победа пошлости, низости, тупости — поскольку мы победителей осмеяли, — нас мало трогает. Поражение Чацкого или Несчастливцева не вызывает в нас горечи; смех сам по себе является для нас удовлетворением. Поэтому в комедии допустима и случайная развязка — хотя бы путем

вмешательства полиции. Но там, где поражение грозит кому-нибудь настоящим страданием (напр., Фигаро и его возлюбленной), такой финал, конечно, недопустим. Насколько в комедии развязка сама по себе несущественна, явствует из того, что есть комедии, где ее заранее можно предвидеть. Таковы бесчисленные комедии, где влюбленным мешают соединиться браком их жестокие и смешные родственники; здесь брачная развязка predetermined. Нас увлекает в комедии процесс осмеяния; впрочем, интерес повышается, если развязку трудно предвидеть.

Различают: 1) сатиру, комедию высокого стиля, направленную против пороков, опаснейших для общества, 2) бытовую комедию, высмеивающую характерные недостатки определенного общества, 3) комедию положений, развлекающую забавными сценическими положениями, лишенную серьезного общественного значения.

О фарсе и водевиле см. отдельно «фарс» и «водевиль».

В. Волькенштейн.

История Комедии. Комедия развилась из обрядового культа, имевшего серьезный и торжественный характер. Греческое слово $\chi\omega\mu\omicron\varsigma$; одного корня со словом $\chi\omega\mu\eta$ — деревня. Поэтому надо полагать, что эти веселые песни — комедии — появились в деревне. И действительно, у греческих писателей есть указания

364

на то, что в деревнях возникли зачатки этого вида произведений, называвшиеся мимами ($\mu\iota\mu\omicron\varsigma$ подражание). Этимологическое значение этого слова указывает уже и на тот источник, откуда получалось содержание для мимов. Если трагедия заимствовала свое содержание из сказаний о Дионисе, богах и героях, т.-е. из мира фантастики, то мим это содержание брал из бытовой жизни. Мимы распевались во время празднеств, приуроченных к известному времени года и связанных с посевом, жатвой, сбором винограда и т. п.

Все эти бытовые песни были импровизациями шутливо-сатирического содержания, с характером злобы дня. Такие же дихарические песни, т.-е. с двумя певцами, известны были у римлян под именем ателлан и фесценник. Содержание этих песен было изменчивое, но, несмотря на эту изменчивость, они облеклись в определенную форму и составляли нечто целое, которое иногда входило в состав греческой тетралогии, состоящей из трех трагедий об одном герое («Орестейя» Эсхила состояла из трагедий «Агамемнон», «Хоэфоры», «Эвмениды») и четвертой сатирической пьесы.

Более или менее определенную форму комедия принимает сначала в Мегаре, где Сузарион (VI в. до Р. Х.) давал представления в аттических селах. В V в. до Р. Х., по словам Аристотеля пользовался известностью комик Хионид, от которого сохранились только названия некоторых пьес. Аристофан является т. о. продолжателем этого вида творчества. Аристофан хотя в своих комедиях и осмеивает Эврипида, своего современника, но свои комедии строит по тому же плану, который был развит Эврипидом в его трагедиях, и даже внешнее построение комедий ничем не отличается от трагедии. Комедии Аристофана в большинстве случаев носят политический характер. Ко времени Аристофана господство аристократии прекратилось: все важнейшие общественные и политические дела решались не ареопагом, а народным собранием, демократией. Аристофан (V в. до Р. Х.), принадлежащий по своим воззрениям к аристократии, осмеивает демократию во многих комедиях («Всадники», «Ахарняне»

365

и др.); как представитель аристократии, Аристофан в своих комедиях нападает на религиозный скептицизм, развившийся благодаря деятельности Сократа («Облака») и подорвавший веру в богов. Быт у Аристофана переплетен с фантастикой («Осы», «Лягушки», «Облака»). В IV в. до Р. Х. выдвигается у греков Менандр. Произведения его до нас не дошли. О характере их мы можем знать только благодаря отрывкам, сохранившимся у других писателей, и комедиям римского поэта Плавта, заимствовавшего у Менандра свои сюжеты. Менандр пользовался настолько большой известностью, что Иоанн Златоуст (IV в.) держал его комедии у себя под подушкой. Интрига его комедий так же, как и у Аристофана, простая; чаще всего она основывается на признании родственника, считавшегося погибшим, но благодаря различным случайностям спасшегося. Но за то характеры Менандра глубже, благодаря тому, что он сюжеты берет не из общественной и политической жизни, а из жизни семьи. Действующими лицами являются родители, сыновья, рабы, кокотки, хвастливые солдаты и т. д. Обличительный элемент в его комедиях чувствуется слабо, и поэтому с идейной стороны комедии его мало интересны. О Плавте мы уже сказали, так как его комедии подражают комедиям Менандра. В дополнение к этому прибавим, что у Плавта любовная интрига в его комедиях играет важное значение. В комедиях Плавта и Терренция отсутствует хор; у Аристофана он имел более важное значение, чем в трагедии Эврипида и его предшественников. Хор в своих парабазисах, т.-е. отступлениях от развития действия, обращался к

зрителям для толкования и уяснения им смысла диалогов действующих лиц. В «ложноклассической» комедии вместо хора выступают резонеры, идеальные личности, каковыми очень часто выступают слуги, напр, в комедиях Мольера, у нас — имп. Екатерина II («О, Время»). Следующим писателем после Плавта был Теренций. Он точно так же, как и Плавт, подражает Менандру и другому греческому писателю Аполлодору. Комедии Теренция предназначались не для массы, а для избранного

366

аристократического общества, поэтому у него нет той непристойности и грубости, которую в изобилии находим у Плавта. Комедии Теренция отличаются нравоучительным характером. Если у Плавта отцы одурачиваются своими сыновьями, то у Теренция они являются руководителями семейной жизни. Обольщенные девушки у Теренция в противоположность Плавту выходят замуж за своих обольстителей. В ложноклассической комедии нравоучительный элемент (порок наказывается, добродетель торжествует) идет от Теренция. Кроме того, комедии этого комика отличаются большей тщательностью в обрисовке действующих лиц, чем у Плавта и Менандра, а также изяществом слога. О комическом в средневековых мистериях см. Трагедия, а также «Мистерии».

В эпоху Возрождения в Италии выработался особый вид комедии «*Commedia dell'arte*» (см.).

Ив. Лысков.

COMMEDIA DELL'ARTE all'improvviso — комедия, разыгрываемая профессиональными итальянскими актерами не по писаному тексту, а по сценарию (итал. **Scenario** или **rsoggetto**) который намечает только вехи содержания сюжета, предоставляя самому актеру облекать роль в те слова, какие ему подскажет его сценический опыт, такт, находчивость, вдохновение или образование. Этот род игры расцвел в Италии около середины XVI в. О происхождении *s. d. arte* много спорили, но вопрос остается невыясненным. Одна теория связывает ее с *fabulae Atellanae* римлян и видит в некоторых статуэтках, откопанных в Геркулануме и в помпейских фресках, предков итальянских масок; другие выводят *S. d. arte* из народных фарсов средневековья, от скоморохов (*saltimbancki*); третьи, наконец, из средневековых мистерий. Строго разграничить импровизированную комедию от литературной (*sostenuta erudita*) трудно: оба жанра находились в несомненном взаимодействии и отличались,

главным образом, исполнением; написанная комедия превращалась иногда в сценарий и обратно, по сценарию

367

писалась литературная комедия; между персонажами той и другой есть явное сходство. Но в импровизованной они еще более, чем в писаной, застыли в определенных, зафиксированных типах. Таковы жадный, влюбленный и неизменно одурачиваемый Панталоне; доктор Грациано, иногда юрист, иногда медик, ученый, педант, измышляющий невероятные этимологии слов (вроде **pedante** от *pede ante*, т. к. учитель заставляет учеников идти вперед); капитан, герой на словах и трус на деле, уверенный в своей неотразимости для любой женщины; кроме того, два типа слуг (*zanni*): один — умный и хитрый, мастер на всякую интригу (Педролино, Бригелла, Скапино), другой — придурковатый Арлекин или еще более глупый Медзетин, представители произвольного комизма. Несколько обособленно от всех этих комических фигур стоят любовники (*innamorati*). Первые играли в масках и говорили на диалектах: так, Панталоне на венецианском, доктор на болонском с примесью макаронической латыни, капитан (Скарамучча, Фракасса, Спавенто) на неаполитанском, Арлекин на бергамском и т. д.; любовники не носили масок и говорили на чистом тосканском языке. Каждый из актеров избирал себе какую-нибудь одну роль и оставался ей верен нередко всю жизнь; благодаря этому он сживался со своей ролью и достигал в ней совершенства, накладывая на нее отпечаток своей личности. Это мешало маскам окончательно застыть в неподвижности. Так, Бьянколелли, современник Мольера, сделал из глупого Арлекина своеобразную фигуру хитреца, который при удаче становится заносчивым, при неудаче хнычет и готов на предательство. Хорошие актеры имели большой запас собственных или заимствованных тирад (*conotti*), которые они держали в памяти, чтобы в подходящий момент использовать ту или другую, смотря по обстоятельствам и вдохновению. Любовники имели наготове *conotti* мольбы, ревности, упреков, восторгов и т. д.; многое они почерпали у Петрарки. Роли *zanni* требовали акробатической ловкости, прыжков, кувырканья и т. п.:

368

Scaramuccia Fjurelli еще на 83 году умел давать пощечину ногой. Эти кунштштюки или другие вставные номера и шутки назывались *lazzi* и резко отличали комедию импровизованную от литературной. В каждой труппе бывало около 10—12 актеров и соответственно в каждом сценарии столько

же ролей: Панталоне с дочерью и сыном, слугой Педролينو и грубоватой служанкой Коломбиной, кроме того, доктор Грациано с сыном и дочерью или женой (хотя матери редки в комедии масок) и глупым Арлекином, наконец, храбрый капитан со слугой. Различное сочетание этих почти неизменных элементов создает разнообразие сюжетов. Интрига обыкновенно сводится к тому, что родители из жадности или соперничества мешают молодым людям любить по своему выбору, но первый Zannt на стороне молодежи и, держа в руках все нити интриги, устраняет препятствия к браку. Чаще это фарс, притом довольно непристойный, где вещи называются своими именами, но иногда и трагедия или пастораль. Форма почти без исключений трехактная. Сцена в *C. d. arte*, как и в литературной итальянской и древне-римской комедии, изображает площадь а выходящими на нее двумя или тремя домами действующих лиц, и на этой удивительной площади без прохожих происходят все разговоры, свидания, сообщаются все секреты, заключаются и нарушаются браки; здесь отцы находят своих давно потерянных при кораблекрушении детей, здесь всемогущий случай развязывает все узлы, мгновенно делает возможным минуту назад невозможное и увенчивает браком все злоключения двух любящих сердец. В комедии масок нечего искать богатой психологии страстей, в ее условном мире правдивому отражению жизни нет места. Достоинство ее в движении. Действие развивается легко и быстро, без длинот, при помощи обычных условных приемов подслушивания, переодевания, неузнавания друг друга в темноте и т. п. Именно это перенял у итальянцев Мольер. Пора наивысшего расцвета комедии масок приходится на первую половину XVII в., когда подвизалась труппа, т. наз. *Gelos*

369

с *Andreini* во главе, труппа *Fedeli* и знаменитые актеры *Локателли*, *Барбьеру*, *Фьюрелли* и др. Некоторые из них составляли сценарии или *concetti* (*Fr. Scala, Teatro delle favole representative Venetia 1611. — Andreini. Le bravure del Capilano Spavento. Ven. 1607.* — важнейшие источники).

С середины века заметны следы упадка: с одной стороны прыжки и *lazzi* занимают все больше места, самые *lazzi* застывают в сложившийся трафарет, с другой стороны, усиливаются элементы пения и танцев и усложняются задачи машиниста. Составлять себе понятие о *Commedia dell'arte* по сценариям XVIII в. неправильно. Гольдони нанес ей смертельный удар своими бытовыми, реалистически написанными

комедиями характеров. Заступничество за маски Гоцци и его фантастические Fiabe могли задержать, но не предотвратить смерть обреченного на умирание драматического жанра: время убило комедию, которая не хотела идти с ним в ногу. Впрочем, старые маски и сейчас еще радуют невзыскательный вкус публики народных итальянских театров.

Еще в XVI в. итал. актеры познакомили с своим театром Англию, Францию, Испанию, но влияние его сказалось только во Франции, где в XVII в. итал. труппы сменяли одна другую и оставались подолгу. Влияние их на Мольера несомненно, недаром предание называет его учеником Фьюрелли–Скарамучча.

С конца XVII в. итал. комедия масок в Париже начинает в свою очередь подчиняться влиянию франц. комедии. В Россию итальянцы приезжали и при Анне Иоанновне, и при Елизавете Петровне, между прочим, в 1742 г. известный по автобиографии Гоцци Сакко. Заметного следа в нашем театре комедия масок не оставила. См.: *Scherillo, La c. d. arte in Italia. 1884. — Bartoli. Scenari inediti. 1880. — Smith. The C. d. arte. A study in Italian popular Comedy. 1912. — Sansi. La Commedia. vol. II. (Storia dei generi letter ital.). — Moland. Moliere et la comédie italienne. Миклашевский. Театр итал. комедиантов. Сиб. 1917. (с библиографией).*

Проф. В. К. Мюллер.

370

КОМИЧЕСКАЯ ОПЕРА — музыкально–литературный театр, процветавший на Западе и в России в XVIII веке. По своему содержанию опера делилась на два рода: «важная» и «забавная», в первом «важном» роде различалась опера *героическая* и *чудесная*; в героической опере, подобно трагедии, сюжеты заимствовались из древней истории и рыцарских романов; в чудесной опере действовали духи, боги. В забавной или комической опере предоставлялось место обыденному, будничному. По словам Мерзлякова, теоретика изящной словесности первой трети 19–го века, «обыкновенное содержание комической оперы бывает двоякого рода. Оно состоит или в описании нравов городских и деревенских жителей, чтобы представить достойное подражания или смеха в первых, а невинное и привлекательное — во вторых; или в интриге, составленной из многих комических случаев, которая в сем роде оперы должна иметь больше простоты, нежели в комедии». Подтачивая канон «высокого штиля», не считаясь с условностями классической пиитики, комическая опера имеет значительный историко–литературный интерес: в XVIII века в русской

литературе этот жанр внес много реалистичного, «народного», в верхний ярус. Наиболее выдаются по живости интриги, обилию местных этнографических деталей, по свежести бытовых картинок следующие оперы: «Мельник, колдун, обманщик и сват» Аблесимова (1779), «Сбитенщик» Княжнина (1789), «Гостиный двор» Матинского, «Несчастье от кареты» Княжнина (1779). Из композиторов, писавших музыку к комическим операм, известны Фомиң, Пашкевич, Матинский. В 19 веке этот термин сменился мелодрамой.

Н. Б.

КОМПОЗИЦИЯ. Под композицией произведения в широком смысле этого слова следует понимать совокупность приемов, использованных автором для «устроения» своего произведения, приемов, создающих общий рисунок этого последнего, распорядок отдельных его частей, переходов между ними и т. п. Сущность композиционных приемов сводится таким образом к созданию некоторого сложного

371

единства, сложного целого и значение их определяется той ролью, которую они играют на фоне этого целого в соподчинении его частей. Являясь, следовательно, одним из важнейших моментов воплощения поэтического замысла, композиция данного произведения определяется данным замыслом, но от прочих из этих моментов она отличается непосредственностью связи своей с общей духовной настроенностью поэта. Действительно, если, например, метафоры (см. это слово) поэта вскрывают тот целостный образ, в котором предстоит ему мир, если ритм (см. это слово) выявляет «естественную напевность» души поэта, то именно характер расположения метафор определяет их значимость в воссоздании образа целого, а композиционные особенности ритмических единиц — самое их звучание (см. “Enjambement” и «Строфа»). Ярким доказательством отмеченного факта непосредственной определяемости известных композиционных приемов общей духовной настроенностью поэта могут, например, явиться частые лирические отступления у Гоголя, в чем несомненно отражаются его проповеднически-учительская устремленность или композиционные ходы Виктора Гюго, как они отмечены Эмилем Фагэ. Так, одним из излюбленнейших ходов Гюго является постепенное развитие настроения, или, говоря музыкальными терминами, как бы постепенный переход от пианиссимо к пиано и т. д. Как вполне правильно подчеркивает Фагэ, такой ход сам по себе говорит за то, что гений Гюго — гений «витийственный», и подобное заключение действительно оправдывается

общим представлением о Гюго (чисто ораторская в смысле эмоциональности действенность данного хода ярко проявляется, когда Гюго опускает какой-нибудь член градации и с одной ступени резко переходит на другую). Интересен также с рассматриваемой стороны и другой отмечаемый Фаге прием композиции Гюго — развивать свою мысль путем, имеющим широкое распространение в обыденной жизни, а именно нагромождать повторения вместо доказательств. Такая повторность, приводящая к обилию «общих мест»

372

и сама являющаяся одной из форм последних, несомненно указывает, как и отмечает Фагэ, на ограниченность у Гюго «идей», а вместе с тем снова подтверждает «витийственность» (уклон воздействия на волю читателя) его гения. Уже из приведенных примеров, показывающих определяемость композиционных приемов в целом общей духовной настроенностью поэта, одновременно следует, что те или иные специальные задания требуют тех или иных приемов. Из основных видов композиции, наравне с названным ораторским, можно назвать композицию повествовательную, описательную, изъяснительную (см., напр., **“A guide to the english language”** под редакцией **H. C. O. Neill, London, 1915**) Конечно, отдельные приемы в каждом из этих видов определяются как целостным «я» поэта, так и специфичностью отдельного замысла (см., «Строфа» — о построении пушкинского «Я помню чудное мгновенье»), но можно наметить и некоторые общие линии, характерные для каждого из композиционных видов. Так, повествование может развиваться в одном каком-нибудь направлении и события следовать в натуральном хронологическом порядке или же, наоборот, временная последовательность может быть в рассказе не соблюдена, а события развиваться в разных направлениях, располагаясь по степени нарастания действия. Встречается также (у Гоголя), например, композиционный прием повествования, состоящий в ответвлении от общего повествовательного потока отдельных ручейков, друг с другом не сливающихся, но вливающихся в общий поток через определенные промежутки времени. Из характерных приемов композиций описательного вида можно, например, указать композицию описания по принципу общего впечатления или же обратную, когда исходят из четкого закрепления отдельных частных. Гоголь, например, в своих портретах пользуется часто комбинацией этих приемов. Озарив гиперболическим светом (см. Гипербола) какой-нибудь образ, чтобы резко обрисовать его в

целом, Гоголь затем выписывает отдельные частности, порой совершенно незначительные, но

373

приобретающие особую значимость на фоне углубившей обычную перспективу гиперболы. Что касается четвертого из названных видов композиции — изъяснительного, то прежде всего надо оговорить условность этого термина в применении его к поэтическим произведениям. Имея вполне определенное значение, как прием воплощения мысли вообще (сюда можно отнести, например, прием классификации, иллюстрации и т. п.), композиция изъяснительная в художественном произведении может проявиться в параллелизме расположения отдельных моментов (см., например, параллельное расположение характеристик Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича в повести Гоголя) или, наоборот, в контрастном их противопоставлении (например, задержанием действия посредством описания действующих лиц) и т. п. Если подойти к художественным произведениям с точки зрения традиционной их принадлежности к эпическим, лирическим и драматическим, то и тут можно обнаружить специфические особенности каждой группы, равно как и в пределах более мелких их разделений (композиция романа, поэмы и т. п.). В русской литературе в этом отношении сделано кое-что лишь в самое последнее время. См., напр., сборники «Поэтика», книги — Жирмунского — «Композиция лирических стихотворений», Шкловского «Тристан Шенди», «Розанов» и др., Эйхенбаума «Молодой Толстой» и т. п. Следует, однако, сказать, что подход названных авторов к искусству лишь как к совокупности приемов заставляет их уходить от самого существенного в работе над литературным текстом — от установления определяемости тех или иных приемов творческой темой. Такой подход превращает названные работы в собрание мертвых материалов и сырых наблюдений, весьма ценных, но ждущих своего одушевления (см. Прием).

Я. Зунделович.

КОМПОНЕНТ — как термин поэтики, в учении о литературной композиции обозначает такие части произведения, которые могут быть выделены

374

как существенные для его строения и состава. В качестве внешних компонентов произведения могут рассматриваться: глава, строфа, даже иногда отдельная фраза, стопа и пр.; или — стилистически обособленные

моменты, как повествовательные, описательные части, прямые и косвенные характеристики, диалог, лирические отступления, поскольку они характерны в своих сочетаниях для композиции целого; или — такого рода части, как вступление, заключение, эпилог и т. п. С другой стороны, компонентами обозначаются и элементы внутренней структуры: сюжет, тема, мотив, отдельные персонажи в их группировках.

М. Петровский.

КОНСОНАНС — полное созвучие двух или нескольких слов в противоположность (см.) диссонансу, примером которого может явиться такое созвучие, где у соответствующих слов одинаковы конечные согласные, но различны ударные гласные («кедр» — «бодр»). См. «Наука о стихах» В. Брюсова.

КОНСТРУКТИВИЗМ (construo — строю) — возникшее в двадцатые годы нынешнего века направление, которое провозглашает целью всякого творчества — устройство жизни, преобразование общественного быта.

В современном конструктивизме заметны два течения: одно — отрицающее искусство, как автономную деятельность человеческого духа; другое — не отрицающее искусства.

Основное положение первого гласит: искусство неразрывно связано с теологией, метафизикой и мистикой — смерть искусству! Мастера искусства призываются прочь от искусства — к общественному материальному производству, связанному с наукой и техникой. Обоснование этой теории, возникшей в 1920 году, среди левых живописцев России — в книге А. Гана: «Конструктивизм». Тверь. 1922 г.

Конструктивизм в этом своем виде не может рассматриваться как направление в искусстве: он его отрицает, следовательно, лежит за его пределами.

Второе течение конструктивизма не отрицает искусства: оно лишь ищет новых путей для художественной

375

деятельности. В таком своем виде конструктивизм проник во все ее области. На Западе он провозглашен французским журналом «*L'esprit nouveau*» (ред. Озаноран и Жаннэрэ), утверждающим, что есть новый дух в искусстве, и это — дух конструкции; американский журнал «*La vida Americana*» объявил превосходство нового конструктивного начала над старым — декоративным; голландский журнал „*De Stijl*“ усматривает в искусстве новый коллективный стиль, основанный на началах конструктивизма.

На Западе же существует и русский боевой орган конструктивизма — журнал «Вещь». Он издается под редакцией Эл. Лисицкого и Ильи Эренбурга — в Берлине. 1-й № вышел в марте—апреле 1922 года. В нем помещен манифест этого направления.

Манифест конструктивистов провозглашает интернациональность искусства («при всей локальности частных симптомов и черт») — как неизбежное следствие «возмужалости человечества».

Второй усматриваемой в искусстве чертою служит ее неразрывная связь с современностью. В современности же с очевидностью проступает торжество конструктивного метода («и в новой экономике, и в развитии индустрии, и в психологии современников»). Во всех областях жизни проявляется организующее жизнь начало.

Связанное с современностью, искусство не может миновать эту ее особенность. Следовательно, конструктивный метод должен неминуемо восторжествовать и в искусстве.

Конструктивное искусство призвано организовать жизнь, а не украшать ее: произведение искусства воздействует на жизнь не извне, со стороны, — но входит в нее целиком, как предмет общественного быта, как вещь.

Но конструктивизм не есть утилитаризм, он не ограничивает творчества художника производством утилитарных вещей: он, наряду с автомобилем или аэропланом (в которых, впрочем, видит также подлинное искусство), признает право на существование и за картиной, за стихотворением, за статуей.

376

Точно так же конструктивизм не разрушает старого искусства, признавая закономерность в смене художественных форм. У Пушкина конструктивисты готовы учиться экономии художественных средств, хотя самое искусство его в целом для конатруктивистов мертво.

Но главный учитель конструктивизма — современность во всех ее проявлениях («наука, политика, техника, быт и пр.»). Конструктивисты зовут к изучению индустрии, новых изобретений, газетного языка, спорта и пр.

Несмотря на органическую связь свою с созиданием новых общественных форм, конструктивизм — проблема искусства, а не политики, но искусства, служащего жизни.

Таковы основные положения, провозглашенные манифестом конструктивистов.

Пока новые теоретики защищают мысль, что искусство должно организовывать жизнь — они высказывают старое положение, общепринятое.

Но конструктивизм, приписывающий искусству роль в строении внешнего общественного быта, ставящий ему практические задания, отчетливо выражает идею тенденциозного искусства (см.). Мир практической деятельности и мир, создаваемый в искусстве, — миры разные. Тенденция может связать два этих мира, но не может подменить один другим. В пределах же своего мира искусство характеризуется не тенденцией, но художественными особенностями произведения. Художественные же особенности в большей мере определяются мироощущением поэта, чем его мирозерцанием, которое есть лишь одна сторона мироощущения. Идея не создает еще направления в литературе, не создает школы (не только общественная идея, но и всякая иная): она их создает тогда, когда соединяется с особыми приемами художественной выразительности: так, идея платонизма создала новую литературную школу только тогда, когда символисты стали отображать ее с помощью новых приемов поэтического творчества, создали новый ритм, новый словарь, новый стиль, новую трактовку образа.

377

Орган конструктивистов «Вещь» печатает на своих страницах произведения самых разнообразных литературных стилей: в списке сотрудников и В. Маяковский, и С. Есенин, и Шарль Вильдрак, и Б. Пастернак... Есть и В. Шкловский. Последнее имя устанавливает связь конструктивизма с «формальным методом» (см. Формальная школа). Действительно, конструктивизм рассматривает художественную деятельность в плане деятельности технической: рассматривает произведение искусства, как ряд художественных приемов. Эти приемы, на взгляд конструктивистов, аналогичны тем, которые применяются при создании вещей, машин в особенности: «Для нас машина — вещь. Мы не хотим ни делать ее портреты, ни слагать ей мадригалы. Для нас она — урок. Ведь учились же наши дедушки у листьев — форме, у соловья — гамме». В машине проявляется та же присущая всему человечеству потребность, которая родила искусство: потребность порядка. Поэтому, изучая машину, приближаемся к тайне искусства: ибо в искусстве, в технике, в жизни проявляется одна неизменная деятельность человека — организующая деятельность: мы знаем теперь «как сделана жизнь, и как сделан Дон-Кихот, и как сделан автомобиль...» Этот производственный взгляд на искусство не

оправдывается даже индустриальными параллелями: знать, как сделан автомобиль, достаточно для того, чтобы сделать еще один автомобиль, но этого мало для того, чтобы изобрести аэроплан. Всякое поэтическое произведение есть изобретение: ни одно не повторяет целиком другого. И если удерживать сравнение с фабрикой автомобилей, то с нею можно сравнить разве лишь типографию: она воспроизводит (производит), подобно тому, как фабрика — автомобили, уже изобретенные поэмы, написанные книги.

Практика конструктивизма основана на той же «вещности» искусства. И от этой вещности, прежде всего, преобладающая роль типографских эффектов: новые написанные слова, по мысли Николая Бодуэн, обращаются не только к слуху, но и к зрению, откуда

378

законность нового расположения букв, посредством образного осуществления лирических идеографий, ведущих к чисто графической поэзии. Конструктивизм заимствует типографский стиль рекламы: он достигает выразительности при помощи необычных абзацев, умелого расположения комбинированных шрифтов и проч. Из газет заимствует вопросительные и восклицательные знаки, поставленные — на полях или в тексте — самостоятельно, без сопровождаемых слов. Все это обладает своим художественным смыслом, но конструктивизм ничего нового не прибавляет к тому, что находим в рекламе или газете.

Та же вещьность проявляется и в словаре. Прежде всего примечательно обилие терминов. Их употребление — осознанный прием: наше время, по мысли конструктивистов, требует не разумного, а сверх-умного языка: не глоссалий индивидуализма, а слов-терминов, коллективного обихода.

Отсюда — такая близость к газетному стилю, к стилю техники, промышленности: конструктивисты рекомендуют заимствовать истинный литературный стиль современности из книг техников, тех, кто пишет о машинах, ремеслах, из торговых объявлений и проч. Это на практике отражается прежде всего в словаре. Так, поэма Маяковского «Это вам» в 7-ми с лишним десятках строк дает десятка два подобных терминов, среди них: «Роста», «Пролеткульцы», «Академический паек». Французская поэма Андре Салмон'а носит название **Prikaz** (Приказ), где терминологический характер слова еще более подчеркивается иностранным для французского поэта языком. В этой поэме сочетание будничного языка коллективного быта с революционной фразеологией.

Сверх-индивидуальный (вернее абстрактный) подход к языку сказался и в том, что конструктивисты, уступая принципу интернационализма в искусстве, проявляют этот интернационализм и в языке: на страницах «Вещи» смешение языков — русского, французского, немецкого.

Конструктивизм вряд ли может быть признан самостоятельной поэтической

379

школой: тяготение к вещи, к машине, склонность к типографским эффектам, к газетному языку, к словарю терминов, — все это характеризует собою и футуристов (см. слово «футуризм»). Чем конструктивизм привлек в свои ряды и представителей других литературных школ? Это случилось не благодаря новой художественной идее, а благодаря тому, что в нем сведены во-едино или те завоевания футуризма, которые стали законными и признанными в обще-поэтическом языке, или же его особенности, которые роднят футуризм с другими поэтическими школами (со школой научной поэзии, с имажинистами и проч.).

Валентина Дынник.

КОНЦОВКА. Этим именем называется повторение заключительных строк первой строфы во всех других строфах с целью или в сжатой форме выразить тему стихотворения, или противопоставить одному ряду мыслей другую мысль. Этим достигается изобразительность эмоции. Концовка может варьироваться. Пример этого мы видим у Фета в стихотворении «Солнца луч промеж лип был и жгуч и высок». В первых двух строфах концовка выражена так: «Ничего ты на все не ответила мне», в 3-й «Ничего мне и тут не ответила ты» и в 3-й «Ничего, ничего не ответила ты». От концовки надо отличать строфическое кольцо, которое состоит в повторении начальной строфы или ее части в заключительной части стихотворения. Этот оборот выражает или тему произведения, или фон, на котором развивается действие. Примером может быть дана начальная строфа стихотворения Пушкина: «Бесы».

Ив. Лысков.

КОРЕНЬ СЛОВА. Непроизводная основа (см.), не заключающая в себе никаких принадлежностей формы слов (см.); напр., в слове «рукавица» К. — «рук»; в семитских языках, в которых гласные внутри слова имеют формальное значение, К. наз. одни согласные производной основы, ср. арабск. *kataba* «он написал», *kutiba* «он написан», *kitabun* «книга» и др., где К. — *ktb*.

При этом термин К. употребляется в разных значениях: 1. по отношению к данному состоянию языка и 2. по отношению к прошлым эпохам жизни яз.; так, в слове «дело» в нынешнем русском яз. К. – «дел», но в общеславянском основа «д-л» – была производною, и К. являлось только «д-л».

Н. Д.

КОРНЕВЫЕ ЯЗЫКИ, наз. также *изолирующими*. Языки, не имеющие форм отдельных слов; наз. так потому, что слова таких языков, как не разложимые на основу и формальные части, представляются сами по себе корнями. Те значения, которые в других языках передаются формами отдельных слов, в К. Я. могут обозначаться только формами словосочетаний, т.-е. порядком слов, частичными словами и интонацией целого словосочетания. К К. Я. принадлежат китайский яз. и языки Индокитая. См. Аналитические языки и Морфологическая классификация языков.

Н. Д.

КОСВЕННАЯ РЕЧЬ. Передача речи другого лица, поставленная в формальную зависимость от речи лица, ее передающего, в противоположность *прямой речи*, переданной дословно, вне зависимости от речи лица, служащего передатчиком. Примеры: прямая речь: Он сказал: «Я завтра приду»; К. Р.: Он сказал, что он завтра (на другой день, сегодня, смотря по времени речи) *придет*». В русском яз. К. Р. связывается с речью лица передающего с помощью союзов *что* и *будто* с изменением форм лица прямой речи применительно к лицу передающему; в лат. яз. в К. Р. глагол главного предложения прямой речи заменялся инфинитивом, а глаголы придаточных предложений прямой речи все ставились в конъюнктиве.

Н. Д.

КОСВЕННЫЕ НАКЛОНЕНИЯ. См. Наклонение.

КОСВЕННЫЕ ПАДЕЖИ. См. Падежи.

КОСВЕННЫЙ ВОПРОС. Вопросительное предложение, связанное с другим предложением и относящееся, как зависимое, к глаголу или глагольному слову, входящему в это

другое предложение: «Распроси хорошенько, чти за приезжий»; «Его мучила мысль, останется ли он жив». Эта связь в русском яз. обозначается интонацией обоих связываемых предложений.

Н. Д.

КРАТКИЕ ЗВУКИ. См. Долгие звуки.

КРИТИКА литературная — вид литературного творчества, предметом которого служит сама литература. Подобно тому, как философия науки — теория познания, гносеология — орган самосознания научного творчества, так критика — орган самосознания творчества художественного. Таково определение критики по ее предмету, предварительное определение.

Объектом рассмотрения и оценки литературные произведения стали еще в древней Греции, следовательно, там же возникла и критика (Стороженко). Еще до Платона и Аристотеля греческие мыслители посвящали целые трактаты вопросам о сущности прекрасного, о достоинствах или недостатках тех или иных поэтических произведений, о законах искусства. В ряде диалогов Платона (Ион, Федр, Гиппий Младший) дана уже целая теория прекрасного и поэтического творчества вообще. Но самым капитальным сочинением греко-римского мира в этой области является «Поэтика» Аристотеля (335 г. до Р. Х.).

В противоположность Платону, Аристотель выводит свои заключения не из идей, а из фактов. Его сочинение в дошедшей до нас части основано на изучении греческой трагедии, и представляет собой первую попытку научного исследования драмы. Аристотель требует, чтобы все части последней образовали одно стройное целое. Хор, по Аристотелю, одно из главных действующих лиц, песни его тесно связаны с действием. Герой должен быть верен своему традиционному характеру и своей собственной природе. В основе построения драмы — единство места, времени и действия. Во время и после Возрождения — почти до конца XVIII в. в критике господствуют идеи Аристотеля и его латинского последователя Горация (**De Arte Poetica**) Критика, в применении к литературным

382

произведениям, представляет собой *прикладную эстетику*, оценивающую литературные произведения на основании общих, обязательных везде и всегда, канонов. Этим незыблемым «канонном» была, в действительности, конечно, далеко не сверхвременная эстетика определенного времени и места — Аристотеля и Горация.

В своем знаменитом трактате *“L’art Poelique”* французский критик XVII в. Буало настаивает на безусловном соблюдении древне-греческих трех единств: времени, места и действия, на возбуждении трагедией страха и сострадания, на том, чтобы герои ее изображались сообразно традиционному характеру. Следуя Горацию, Буало излагает теорию идиллии, элегии, сатиры, оды. Здравый смысл он рекомендует как руководящий принцип поэзии вообще, а ясность, как норму стиля.

Недостатками последнего он считает низменный тон, напыщенность и т. д. Все эти положения, истинные в свое время и в своем месте, весьма полезные при определенном уклоне художественной мысли, чрезвычайно стесняли поэтическое творчество, претендуя на общеобязательность, и суживали кругозор критики. Новые перспективы развернулись перед последней, когда в ней стала господствовать историческая точка зрения. Уже в конце XVII в. началась реакция против «правил» Буало. Так, Перро доказывает еще в 1688 г., что правила, извлеченные из произведений древности — этого «детства» человечества — не применимы к произведениям нового времени — эпохи его «зрелости». Но наиболее сильные удары ложно-классической поэтике нанесли в XVIII в. Лессинг, потребовавший национального содержания в искусстве, и Гердер, окончательно установивший исторический метод в критике. Если Лессинг, жестоко отрицавший рассудочность и узость «псевдо-классиков», все же находился еще под влиянием Аристотеля и греческих образцов, то Гердер решительно восстал против этого эстетического догматизма. В своей, составившей эпоху, статье о Шекспире он доказывает, что Шекспировские пьесы представляют собой новый и своеобразный

383

вид драмы, и что к ним, возникшим в своеобразных общественных условиях, нельзя предъявлять требований, применимых к древне-греческим трагикам. Эта идея более конкретного подхода к художественному творчеству, противопоставляющая отвлеченным схемам и «рецептам» исследование момента появления и создания литературного произведения и психологии автора, оказалась чрезвычайно плодотворной. Ею запечатлена вся последующая критика. Мысль Гердера восприняли и развивали такие люди, как Шлегель, Тик, Сталь, Вильмен и др. В XIX в. исторический метод достиг высшей точки своего развития у двух французских критиков: Сент-Бэва и Тэна, Сент-Бэв мастерски использовал для объяснения творчества писателя биографический материал. Он свел исторический взгляд на литературу к истории отдельной творческой индивидуальности. Тэн

формулировал свой метод в знаменитой формуле: *раса, среда, момент* — три фактора, определяющие творчество. Влияние Тэна не изжито еще до сих пор, хотя оно далеко не всегда плодотворно. Ум индуктивно-абстрагирующий, превосходный механизм индукции, отвлекающий с математической правильностью, по-французски остро-рассудочный, он пытался превратить психологию в логику. Претендуя на роль естествоиспытателя, Тэн рассматривал людей, и людей творящих, как натуралист свои препараты, чтобы и в этой области открыть единые естественные законы. Он отрицал за сферой человеческого право на автономию и особые законы, существенные в ней. «Раса» и «среда» без остатка поглощали у Тэна «темперамент», сведенный лишь к передаточной инстанции того и другого, к внешнему, сравнительно неважному признаку. Его истолкования художников и писателей, как указывал уже Фаге, применимы к каждому французу или англичанину данного времени и данной местности, но нисколько не улавливают того, что именно и делает из данного француза или англичанина Лафонтена, Шекспира, Бальзака и т. п.

У нас, в России, самостоятельно с точки зрения среды и момента рассматривали литературу наши

384

знаменитые критики — Белинский, Добролюбов, Писарев, Михайловский. Но их своеобразной особенностью была еще определенная публицистическая тенденция. Критик являлся проповедником социально-политических идей и общественной морали, излагавшим их «по поводу» художественного произведения.

Со второй половины XIX в. делает большие успехи *научное* изучение литературы. История литературы, историческая поэтика, теория поэтических форм и приемов — для всего этого изыскиваются объективные основания, объективные способы исследования и проверки. В этом движении Россия в лице Александра Веселовского и Потебни занимает одно из первых мест. Но критика не уяснила еще себе своего предмета. Незаконнорожденный недоносок искусства и науки, без роду и племени, она до сих пор — смешение импрессионистических оценок, эстетических взглядов, философско-общественных принципов, историко-литературных исследований, наблюдений над художественной формой, но сейчас должен и здесь произойти обычный в истории мысли процесс дифференциации. (В отношении истории литературы он уже завершился и смешение последней с критикой совершенно недопустимо). Накопилось много материала,

группирующегося в самостоятельные друг от друга дисциплины, аналогичные по своим методам и задачам другим отделам положительной науки. Об этом свидетельствует самим своим появлением т. н. «формальная школа» («Опояз», Жирмунский и др.). Не упраздняется ли тем самым К. как особый род не научного, а литературного творчества? Недавно с таким «самоупразднением» выступил вполне последовательно крупнейший импрессионист в современной русской К. — Ю. И. Айхенвальд. Критика оказывается как бы в положении философии, от которой постепенно отдифференцировались положительные науки. Однако, философию упразднить не удалось, не удастся это и в отношении критики, которая призвана быть своего рода философией искусства и из границ положительного знания выводит свое право

385

на существование. И в связи с современными философскими идеями неизбежно и такое обоснование К.: научное изыскание, при всей своей ценности, всегда лишь познание частей, а не целого; последнее всегда органично, т.-е. больше суммы своих частей; но если рассудочное знание, вообще, не может удовлетворить наших потребностей конкретного, целостного познания, то искусство особенно нуждается в таком органе сверхнаучного постижения. Таким органом и призвана быть художественная критика, — искусством об искусстве, творчеством о творчестве. И потому критика должна быть интуитивной и, следовательно, динамической.

Каким же должно быть отношение критики к науке, к историко-литературным данным, исторической поэтике, истории, социологии и т. п.? Должна ли она пренебречь их указаниями? Ни в коем случае уже потому, что наука как бы расчищает путь интуиции, косвенно проверяет ее, указывает на то внешнее и наносное в творческой личности, от чего нужно отвлечься для ее познания, как таковой. Ее исследования могут служить теми лесами, на которые нужно взобраться, чтобы проникнуть внутрь творческой души.

Критика — целостное постижение и оценка художественного произведения и его автора, как творца.

А. Лаврецкий.

КУБИЗМ — Направление в живописи, зародившееся во Франции около 1908 года, которое может быть рассматриваемо, как реакция импрессионизму. (см это слово) с его тяготением к световой полноте картины, от чего терялась четкость деталей отдельных предметов, как бы

рассеивавшихся в световой волне. В противоположность импрессионизму кубизм обращает внимание именно на устойчивость форм и, считаясь с утверждением известного французского художника Сезана, что мир может быть сведен к шару, конусу, цилиндру, кубисты дают предметы в этих формах. Самым выдающимся кубистом является несомненно Пабло Пикассо, который, правда, в самое последнее время (в 1919—1920 г.)

386

порвал с кубизмом. Кроме стремления к четкости и единообразию форм, в картинах кубистов, поражает смещение в плоскости предметов и нагромождение их один на другой так, что ноги проходящих оказываются на крыше. Подобное смещение объясняется тем, что кубисты хотят дать формы не в их отстоявшемся виде, а в процессе их образования, их становления, хотят запечатлеть на полотне движение. В этом стремлении чувствуется влияние большого современного города, с его кипучей жизнью. Вообще же кубизм порожден современной ему культурой с уклоном в сторону механизации жизни и господства рассудка, Кубизм отразился, конечно, и в литературе, но здесь ничего интересного он не дал. Попытки дать движение в слове свелись к нагромождению разных «машинных» терминов, к полному уничтожению синтаксиса и разложению слов, приводившему к их совершенному обесмыслению (см. Футуризм).

Я. З.

COULEUR LOCALE (местный колорит). Литературный прием **couleur locale** состоит в изображении тех особенностей и признаков природных явлений, быта, нравов, обычаев, психологии жителей, какие свойственны данной местности, в противоположность другим местам, и являются, таким образом, ее характерным, индивидуальным отличием.

Значение местного колорита при описании природы громадно; часто путем внесения нескольких характерных штрихов **couleur locale** художник создает ярко-индивидуальный литературный пейзаж. Примером могут служить картины в «*Rocmes barbares*» Леконт-де-Лиля. Посмотрим, действительно, к каким приемам прибегает поэт, изображая картину южной природы и картину полярного моря. В первом случае Леконт-де-Лиль, на ряду с общим описанием местности, отмечает следующие черты **couleur locale**: безбрежное море раскаленного красного песка; пальмы; львы, отдыхающие в пещере; жираф, пьющий воду из источника; пантеры; боа; стадо слонов:

«Красный песок, как безбрежное море
 В знойном покое на ложе своем
 На горизонте, над дальним жильем

387

Медных паров неподвижны узоры.
 Тихо. Ни звука. Во мраке пещеры —
 Спящие львы. Безмятежность везде.
 Стройный жираф наклонился к воде
 В зарослях пальм, где гнездятся пантеры»...
 (Les Elephants)

Couleur locale полярного пейзажа выражается в описании ледяных гор на скованном холодном море, северного сияния, призрачных метелей и белых медведей:

«Мертвенный мир — это пена морская,
 Бездна тени бесплодной и северный блеск
 Взгромождения льдов, их движение и треск.
 И холодный туман без конца и края.

 И медведи огромные, снега белее, —
 Чудища с эпилектической шеей —
 На утесах зевают, пьянея от страсти».
 (Paysage polaire)

(Местный колорит при описании природы).

Далее, **couleur locale** применяется при описании быта, придавая особую картинность литературному произведению. Так, напр., Гоголь в повести «Вий», описывая ужин сотниковой дворни, удачно прибегает к этому приему. «Скоро баба в красном очипке высунулась из дверей, держа в обеих руках горячий горшок с галушками, и поставила его среди готовящихся ужинать. Каждый вынул из кармана своего деревянную ложку; иные, за неимением, деревянную спичку». (Местный колорит при описании быта).

В иных случаях **couleur locale** способствует выразительности описания психологии действующих лиц, связывая их индивидуальные переживания с местными обычаями, или нравами, или, наконец, чисто психологическими особенностями жителей данной местности. Лермонтов в легенде «Беглец» воспользовался этим приемом, описывая обычай кровавой мести, что придает особую яркость изображаемым лицам, подчеркивая специфически местную особенность их психологии. Местный нравоописательный колорит прекрасно использован Львом Толстым в его повестях «Казачьи» и «Хаджи-Мурат». (Местный колорит при описании нравов).

388

Couleur locale является одним из излюбленных приемов в комических произведениях, подготавливая их эффект тем чувством неожиданности, несоответствия обычному, какое он возбуждает в читателе. Комическая картина обеда Пузатого Пацюка в повести Гоголя «Ночь перед Рождеством» создается при помощи описания местного кушанья «галушек»; в комическом размышлении Вакулы о царском столе — вся соль в своеобразном претворении местного кушанья «меда, да сала» в психологии кузнеца. (Местный колорит — комический прием).

Юмористу **couleur locale** бывает полезен в том случае, если комическое чувство и смех, вызываемые местным бытом, обычаями и нравами, сопровождаются положительным, благожелательным отношением к описываемым предметам.

Примером **couleur locale** как юмористического приема, служит «обряд известный угощенья» в «Евгении Онегине» Пушкина или же та удивительная лужа, что занимала почти всю площадь в Миргороде (Гоголь — «Повесть о том, как поссорился»...) (местный колорит — юмористический прием).

Местный колорит России XIX века — крепостное право — лежит в основе сатирического пафоса пушкинской «Деревни». Сатира Радищева также широко применяет **couleur locale** (Местный колорит — сатирический прием).

Особенно удачным бывает соединение **couleur locale** с другими поэтическими приемами. В случае, если художнику необходимо кратко и метко характеризовать известную местность, он часто описывает какой-либо существенный ее признак, имеющий значение *couleur local*. Так поступает Альфред де-Мюссе в «Декабрьской ночи», описывая путешествие: «**A Pise, au pied de l'Apennin, A Cologne, en face du Rhine**» и т. д. К тому же приему прибегает Альфред де-Виньи в одной из своих поэм, описывая морские порты Франции.

Если **couleur locale** достаточно характерен и известен, художник может ограничиться его указанием, не приводя названия местности или давая его только в конце описания; целое в таком случае описывается по одной части. Таково у Пушкина выражение «Под небом

Шиллера и Гете», местный колорит здесь лежит в основе стилистической синекдохи. К этому случаю примыкает более сложный, весьма распространенный литературный прием использования местного колорита

при описании природы путем перечисления целого ряда характерных признаков в риторическом вопросе о названии страны. К этому приему прибегает Гете в «Вильгельме Мейстере» — «Ты знаешь край, где зреют апельсины». У Алексея Толстого — «Ты знаешь край, где все обильем дышет», у Пушкина — «Кто знает край, где небо блещет неизъяснимой синевой».

В соединении с гиперболой *couleur locale* приобретает фантастический характер: «Редкая птица долетит до середины Днепра» («Страшная месь» Гоголя).

Прекрасный образец соединения местного колорита с целым рядом поэтических приемов: синекдох, метонимий, эпитетов, олицетворений дал Лермонтов в «Споре»:

«Посмотри: в тени чинары
 Пену сладких вин
 На узорные шальвары
 Сонный льет грузин;
 И, склонясь в дыму кальяна
 На цветной диван,
 У жемчужного фонтана
 Дремлет Тегеран» и т. п.

(**Couleur locale** в соединении с другими приемами художественной выразительности).

Наконец, особо следует отметить то применение, какое получает местный колорит в ораторской речи, главная задача которой оказать возможно более сильное воздействие на психику слушателей. Как диалектическая, так и эмоциональная сторона ораторской речи много выигрывает благодаря применению **couleur locale**. Объяснение этому — в психологии слушателей, ибо, очевидно, речь перед собранием земледельцев должна быть построена иначе, чем речь перед собранием горожан, и умение оратора воспользоваться местными признаками, родными переживаниям слушателей, в значительной степени определяет успех его речи. Прикладная психология особенно подчеркивает значение *couleur locale* в ораторской речи.

Михаил Дынник.

Л

ЛАБИАЛИЗАЦИЯ, или округленные. Такое произношение звуков, при котором губы выпячиваются вперед и принимают кругообразное положение. Л. в языках нередко подвергаются согласные звуки в положении

перед округленными гласными (в русском яз. гл. обр. в неударяемых слогах, напр. *в* в слове *коровушка*); Л.-ей же вызвано изменение старого *e* в *o* в таких случаях, как *мёд* вм. старого *мед*.

Н. Д.

ЛАБИАЛИЗОВАННЫЕ или округленные звуки. Л. гласные см. Гласные; Л. согласные — согласные, подвергшиеся лабиализации (см.).

ЛАКОНИЗМ — включение **maximum'a** значения в **minimum** знаков (**non multa, sed multum**). Фукидид (*Hist.* кн. I, 86) приводит в параллелях речи афинян и лакедемонян (или лакоников от «ὁ Λαχων»): первые — цветисты и длинные, вторые — просты и кратки.

Строка, как и мускул, напрягаясь, естественно *стягивается*. Команда и лозунг, толкающие к движению и делу, всегда немногословны; для писателя слово и является его делом: отсюда естественно его устремление к лаконизации слова. Меч и ножны — больше, чем меч, но сила меча без ножен больше.

Степень сопротивления материала, с которым художник имеет дело, колеблет стиль между лаконизмом и плеоназмом: надписи на камне (**lapis**), сопротивляющемся резцу, по необходимости «лапидарны», т.-е. кратки; бумага же «все терпит».

Поэтому искусства, оперирующие с камнем (архитектура и скульптура), всегда «лаконичнее» литературы: вертикали готических соборов, скупая в средствах скульптура средневековья (см.,

391

напр., гробницу сенешала де-По) контрастируют с многословием тогдашнего (XIII—XIV в.в.) фолианта.

Но типографский станок, бросая к книжным витринам новые и новые оттиски, приводит к перепроизводству слова. Вследствие этого возникает конкуренция стилей: побеждает тот, кто в наикратчайшее время успеет наибольшее сказать.

К концу, например, XIX в. многотомный роман сжат в повесть, повесть в новеллу. Многопесенная поэма вырождается. Длинные «Записки Пикквикского клуба» замещаются короткими юморесками Твэна и Джерома. Вместо сотен страниц Шпильгагена, Гейзе — читают дающего себя полу-странично Петера Альтенберга. Даже у окраин литературы вместо 6-томного уголовного романа П. дю-Террайля — очерки Конан-Дойля.

Постепенно в стягивающемся стиле современности эпитеты и прилагательные отмирают, расстояния от точки до точки в тексте укорачиваются. Стиль современности как бы ищет линию короче прямой: *пунктирную прямую*, не _____, а, намечающую направление рассказа несколькими точками, лишь в процессе чтения соединяемыми в непрерывность.

С. Кржижановский.

ЛАМЕНТАЦИЯ — жалобная песня, жалоба. Ламентация, как литературный прием, характерна для произведений сентименталистов (см. сентиментализм), где жалобы и воздыхания имеют часто не конкретно-логическое, а чисто эстетическое (см. это слово) значение. Так, например, в строках: «Ах, я не знал тебя, — Ты, дав мне жизнь, сокрылась» — жалобное восклицание «ах», конечно, не выражает

392

ничего и может быть оправдано лишь как условный прием для выражения скорби.

ЛЕ (лай, lay) — старая французская форма типа так наз. бесконечных. Рифм две. Схема:

1. _____ b
2. _____ b
3. _____ a
4. _____ b
5. _____ b
6. _____ a
7. _____ b
8. _____ b
9. _____ a

Размер неопределенный, число стоп в стихах первом, втором, четвертом, пятом, седьмом, восьмом и т. д. равное. В третьем, шестом и девятом приблизительно наполовину меньшее. Не будет ошибки, если взять обе рифмы мужские или обе женские, или дактилические (для русского стиха) при условии соблюдения принципа двурифменности. В русской поэзии никаких традиций эта форма не имеет. В старой французской поэзии определенной группы стоп с этой формой связано не было.

И. Р.

ЛЕГЕНДА (от лат. слова *legenda* – «о, что должно быть прочитано, или рекомендуемо к прочтению») — термин, употребляющийся в нескольких значениях. В широком смысле — недостоверное повествование о фактах реальной действительности, в более узком — повествование о лицах и событиях религиозной истории у христиан — истории библейской и церковной. Слово легенда было издавна в народном употреблении в романских странах, в других же языках это скорее лишь научный термин. В русском народном языке ему в известной мере соответствуют два слова: *сказание* (нем. **Sage**) и *житие*, первое с широким значением предания (устного или письменного) о фактах как церковной, так и светской истории, второе в более специальном смысле — *жизнеописания* святых лиц (ср., напр., «Сказание о Мамаевом побоище», «Сказание о Владимирской иконе божией матери», «Житие святых Бориса и Глеба», «Житие

393

св. Антония»). Сказание нередко заменялось в старину и словом *повесть*, первоначально почти исключительно обозначавшим рассказ об исторических лицах и событиях, и лишь в более новое время ставшая термином рассказа беллетристического (ср. в древности «Повесть о белом клобуке», «Повесть о Варлааме и Иоасафе»). Очень трудно провести точное разграничение между двумя видами *народной словесности* (см. этот термин): *устной легендой* и *сказкой*. В народном употреблении слово *сказка* охватывает самые разнообразные повествовательные жанры, понимается как вообще всякий рассказ, преследующий цели занимательности (см. слово «сказка»). Устная легенда есть один из видов сказки, при чем занимательность в ней служит лишь второстепенной, побочной целью, а главная задача легенды — дать благочестивое, серьезное повествование о важных и поучительных явлениях религиозной жизни, соединенное с верой рассказчика в правдивость излагаемого.

Проводившееся часто учеными отграничение легенды от сказки указанием на *приурочение* легенды обязательно к какому-нибудь лицу или событию неубедительно, так как очень многие сказки (ср., напр., сказки об Иване Грозном и Петре Великом) также связаны с историческими именами и местностями (см. об историзации поэтических сюжетов в статьях — «сказка» и «*странствующий сюжет*»). Бр. Гриммы и у нас А. Н. Афанасьев делали огромную ошибку: исходя из предвзятых представлений о типичном виде сказки, они нередко вычеркивали из имевшихся в их распоряжении записей то, что носило в себе отпечатки местных или персональных приурочений. Как было отмечено для всей народной

словесности, четкое разграничение друг от друга ее отдельных видов невозможно (см. статью *Народная словесность*). Легенда также находилась в постоянном взаимоотношении с другими, преимущественно эпическими жанрами: она вплеталась в фантастическую и бытовую сказку, сама осложнялась ею (оттого и получила расширительное значение в смысле малодостоверного

394

рассказа), проникла и в *былины* и в очень ей близкий по содержанию, тону и источникам *духовный стих* (см. эти слова).

В европейской литературе легенда, именно христианская, пользовалась громадным распространением. В средние века и в Византии, и на романо-германском Западе и на славянском Востоке легенда была главнейшим и важнейшим литературным жанром.

Содержание христианских легенд составляли преимущественно последующие темы: 1) о мироздании (**les legendes d'origine**). 2) о конце мира, т. н. эсхатология, 3) о Христе и богородице, 4) жития святых и сказания об их чудесах, 5) рассказы о диаволе в его борьбе с богом и святыми.

Источниками для христианских легенд послужили во многом сказания, перешедшие в Европу с индийского и семитского Востока. Многочисленные буддийские повести (вроде рассказов в сб. Панчатантра), служившие примерами в поучениях буддийских проповедников, а также магометанские и еврейские сказания проникали в европейскую среду, получали христианское обличие (напр., житие Будды видоизменилось на византийской почве в христианскую повесть о св. Варлааме и Иоасафе) и, осложнившись европейским материалом, полагались в основу малых и больших сборников средневековых латинских легенд.

Сильный толчок к развитию и распространению легенды дали некоторые религиозные движения, особенно богомильская ересь у южного славянства и родственные ей ереси альбигойская и патаренская на Западе. Дуалистическое мировоззрение богомилов породило очень много легендарных сказаний о борьбе двух начал — божеского и дьявольского, с сюжетами о создании мира, о Христе, его крестном древе. Эти легендарные сказания, попав в письменность, разделили судьбу других аналогичных памятников, не признанных церковью каноническими, вместе с ними были включены в списки запрещенных для чтения книг и также получили

название *апокрифов*. Часть других богомильских легенд влилась в общий поток церковных сказаний.

В ③III в. генуэзский епископ

395

Яков де–Ворагине составил знаменитый сборник под заглавием **Legenda aurea**. В конце того же века был составлен, пов. в Англии, другой сборник назидательных повестей и легенд **Gesta Romanorum**, во множестве рукописей распространившийся по всей Европе — в Германии, Франции, Италии — и повсюду обраставший новыми легендами. Еще позднее возник сборник под названием **Speculum Magnum** (в др. русском переводе Великое Зеркало). Эти и другие сборники в целом виде и по частям проникли и к нам в Россию в XVII в. На Западе за ряд столетий легендарная литература так разраслась, что стала почти необозримой. В XVII в. голландский иезуит Болланд (1596—1665 г.г.) решил оказать науке и религии услугу объединением всех ранее разрозненных церковных сказаний и положил основание огромному изданию под заглавием **Acta Sanctorum**, изданию, продолжавшемуся последователями Болланда и в XIX в.

В русской письменности древнейшего периода господствовали образцы преимущественно византийской церковной литературы. Благочестивые сказания, повести и жития святых распространились и отдельными рукописями, и вставлялись в исторические компендиумы, вроде Летописных сводов, а б. ч. соединялись в т. н. Патерики (Отечники), Прологи, Четвы–Минеи. С вторжением западно–европейских влияний, с культурным расслоением народа, с разветвлением общей литературы на литературу высших и низших классов, христианская легенда продолжала по традиции жить полною жизнью в среде полуобразованной (см. статью Народная литература), особенно же в среде старообрядческой. Книжные легенды глубоко спустились в народную массу и стали источниками многих русских народных сказок, сказаний и устных легенд.

Легенда, подобно всем литературным, особенно повествовательным, жанрам, в сюжетах своих довольно устойчива. Все, что говорится о *странствующих сюжетах* (см. этот термин) применимо и к легендам. Напр., мировой сюжет о кровосмесителе, известный нам по Софокловой пьесе о царе Эдипе, в

396

христианской литературе получил большую популярность. Известны западно–европейские и русские легенды подобного же содержания об Иуде

Искаротском, о псалмопевце Андрее Критском, о папе Григории VII, народные рассказы о безыменном грешнике, сплетающиеся с другим циклом легенд — об Агасфере (См. последнее хронологически исследование проф. Н. К. Гудзия: «К легендам об Иуде предателе и Андрее Критском». Р. Филолог. Вестн. 1914 г.). Типические образы и формы легендарного изображения охарактеризованы в интересной книге франц. исследователя **De la Haye Les legendes hagigraphiques. (Paris. 1906)**. Стиль христианских легенд обладает известной устойчивостью. Отдельные виды имеют свои особенности: т. н. жития, сказания о чудесах. С течением веков выработались определенные формулы, шаблоны, как в языке, так и в архитектонике. Напр., в русской житийной литературе можно проследить интересную смену разных повествовательных манер: то простого, неукрашенного жития, то жития витиеватого, велеречивого (о чем см. в работах В. О. Ключевского, Кадлубовского, Серебрянского и др.).

Новая литература образованных классов не могла, как известно, порвать совсем своих связей с традицией древне-русской, а также с литературой народной (см. об этом в статье Народная литература). В течение XIX в. многие из выдающихся русских писателей обращались к древней легенде, пленялись и ее содержанием, и стилем. Укажу здесь: поэму А. Толстого «Иоанн Дамаскин», «Легенду о св. Феодоре», А. И. Герцена, «Чем люди живы», «Крестник», «Два старика» и др. «народные рассказы» Льва Толстого, многочисленные легенды Лескова, сюжеты коих большею частью заимствованы из Пролога, утилизированные легенды Ремизова (подвергшиеся даже специальному Филол. изучению проф. Рыстенко в труде: «Заметки о сочинениях Алексея Ремизова». Одесса. 1913 г.), «Разбойник Петр» Валерия Брюсова и друг.

В зап.-европейской новой литературе старые легенды много раз служили материалом для творчества (в различных жанрах) выдающихся

397

писателей. Романтизм привил вкус к средневековой легенде, воскресил ее, так как она была очень подходящей для выражения новых настроений и грез. Традиционные легендарные сюжеты наполнились новым смыслом, стали символом новых исканий. Сочинения Новалиса, Тика, Ваккенродера, Гейне и мн. др. заново осветили потускневшие было образы. Некоторые легендарные сюжеты стали как-то особенно популярны, ответив новым запросам эпохи: ср. возрождение сказаний о Фаусте, Дон-Жуане, Агасфере. Да и в дальнейшем развитии литературы XIX в. легенда то и дело привлекает внимание художников слова. Укажу для примера на

произведения Вальтер–Скотта, Виктора Гюго, «Легенду об Юлиане Милостивом», «Искушение св. Антония» Флобера, «Сеньору Беатрисе» Метерлинка, «Жонглера богородицы», «Св. Фавна» Анатоля Франса и др.

В устной словесности легендарное творчество народной массы не умирает и до сих пор, да и едва ли когда умрет. Наше время особенно благоприятно для наблюдений над творимой легендой. Недавно пережитые события мировой войны, а затем революции заставили сильно работать народную фантазию. Возникло много легенд, приуроченных к недавнему прошлому, но по ближайшем рассмотрении оказывающихся тесно связанными и в сюжетах, и в стиле с глубокой традицией. Оживление забытых было всяческих сказаний о чудесах, явлениях икон, о видениях святых было вызвано рядом фактов современной политики в религиозном вопросе (вскрытием мощей, изъятием церковных ценностей). А бурные общие социальные и политические перемены пробудили вновь легенду эсхатологическую.

БИБЛИОГРАФИЯ.

А. Веселовский. Опыты по истории развития христианской легенды. Журн. Мин. Нар. Просв. 1875—1877 г.г. *Он же.* Из истории литературного изучения Востока и Запада. Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе. Спб. 1872.

Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. 250. Спб. 1861.

398

А. Н. Афанасьев. Народные русские легенды. М. 1859 г. 2-е изд. 1914 г.

М. И. Драгоманов. Малорусские народные предания и рассказы. 2 ч. Спб. 1861.

Проф. Ю. Соколов.

ЛЕЙМА — см. Пауза.

ЛЕКСЕМА — ассоциативная группа, состоящая из отдельных слов (см. «Слово отд.»). Всякое слово может быть сходно с другим словом или *целиком* или *какой-либо своей частью* (или частями). С другой стороны, сходство может быть в *звуках* или в *значении* или в том и в другом. Отсюда получается для лексем следующая схема:

А. Группы слов, целиком сходных между собой.

1. Слова, *одинаковые и по звукам и по значению* («я пришел домой», «мы приехали домой», «блины с икрой» и «блины со сметаной» и т. д.). Некоторые ученые, правда, отрицают здесь возможность полного тождества, так как

значение слова определяется только его *окружением*, а это окружение *всегда индивидуально*. Так, слово «домой» будет, конечно, в разных случаях обозначать разные «дома», «блины» тоже в разных местах и в разное время будут разные, и поскольку об этой разнице можно заключить из словесного окружения, эта разница будет языковая. Но разница эта так ничтожна и так в лексическом отношении *неважна*, что ею смело можно, думается нам, пренебречь, как математика пренебрегает иногда бесконечно малыми величинами.

2. Слова, *одинаковые по звукам и не одинаковые по значению*:

а) Значения *почти одинаковы*: «я пошел *домой*» и «русская эмиграция рвется *домой*», «у него умер *отец*» и «Бопп — *отец* языковедения», «осёл взнуздан» и «он ужасный *осёл*», «сижусь за *столом*» и «нанял комнату со *столом*» и т. д. Любопытно отметить, что вещественно здесь как раз наибольшая разница, гораздо большая, чем при синонимах (дом, как жилище, и вся Россия, родитель и писатель, животное и человек, деревянный предмет и кушанья и т. д.)

399

ассоциативно же и семасиологически, наоборот, наименьшая.

б) Значения *различны*, но *возможны ассоциации* (как остаток *прежней ассоциативной близости*): «месяц»=луна и «месяц»=1/12 года, «баба»=женщина и «баба»=грамбовка и т. д. Так как обе последние группы представляют лишь разные *стадии* единого исторического процесса расхождения значений и так как абсолютного тождества значений нет и в гр. 1, то границ между всеми тремя группами нет *никаких*, как между возрастами человеческой жизни.

в) Значения *совершенно различны* и *смысловые ассоциации невозможны*: «*мой брат*» и «*мой посуду*», «*пол аршина*», «*пол паркетный*», «*пол мужской*», «*из-за длинных пол*» и т. д. (омонимы).

3. Слова *одинаковые по значению и неодинаковые по звукам*: «нос пухнет» и «нос болит», «под ними» и «подо мной», «матидочь», «сыныбрат» и т. д.

4. Слова, *близкие по значению и не одинаковые по звукам*: смотреть, глядеть, глазеть, видеть; храбрый, смелый, отважный и т. д. (синонимы).

Противоположной группы слов «близких по звукам и не одинаковых по значению» быть не может, так как звуковая близость может состоять только в сходстве *одних* звуков слова и несходстве *других*, а это уже будет сходство *частей* слов между собой и, следовательно, будет относиться к рубрике Б.

Б. Группы слов, *сходных между собой теми или иными частями*.

1. Части *сходны и по звукам и по значению*:

а) Слова *одноосновные*:

α) *несколько* аффиксов различны: девица, девичество, девический; рассмотрим, рассмотрел, рассмотреть, рассмотревший, и т. д.

β) *один* аффикс различен: девица, девицы, девицу, девицей; рассмотришь, рассмотрит, рассмотрим, рассмотрите, и т. д.

б) Слова *однокоренные*:

α) *несколько* аффиксов различны: дева, девки, девичество, девственный; смотрю, посмотреть, рассмотрение, рассматривать и т. д.

β) *Один* аффикс различен: дева, девы, деву, девой; смотришь, смотрит, смотрим, смотрите и т. д.

400

в) Слова *одноаффиксные*:

α) *Несколько* аффиксов сходны: беспокоить, обескуражить, обездолить, обесчестить; раскладывание, распарывание, рассаживание, раскалывание и т. д.

β) *Один* аффикс сходен: смотрю, тюрю, сажу, колю; стола, окна, седла, угла и т. д.

2. Части сходны по значению, но не по звукам:

а) Слова *синонимные по корню*: смотр, гляжу, глазение, видишь; храбрый, смелее, отвага, и т. д.

б) Слова *синонимные по аффиксу*: братец, ротик, уголок, самоварчик; стола, воды, кости; столом, водой, костью; волосы, дома и т. д.

3. Части сходны по звукам, но не по значению:

а) *Сходные звуковые части образуют морфемы*:

α) Слова *омонимные по корню*: половина, полка, длиннополый; поднос, носик; парный париться и т. д.

β) Слова *омонимные по аффиксу*: стола, вода, дома; столы, воды; огни, говори и т. д.

б) *Сходные звуковые части не образуют морфем*: полный, полба; парк, партия; дочка, точка; Кавказ, алмаз и т. д.

Само собой разумеется, что рубрика Б. допускает огромное количество переходных и перекрещивающихся групп. Прежде всего самое *сходство* звуков или значения или и того и другого в той или иной части может быть всех тех *степеней*, которые установлены в рубрике А. Следовательно, «вода—вуды», напр., не то же самое, что «вода—воду», «стола—воды», не то же самое, что «столов—воды» и т. д. Затем отношение *числа* сходных частей к числу несходных тоже может быть самое разнообразное и т. д. и т. д.

Представить полную схему этого рода ассоциативных групп здесь, по условиям места, разумеется невозможно. Но мы надеемся, что и из этого краткого обзора ясно, как условно традиционное деление на «словоизменение» и «словообразование», если эти термины понимать не как категории синтаксических и несинтаксических форм (что относится совсем не сюда, а к учению о частях слова, как синтагмах), а в их буквальном смысле,

401

как «изменение слов» и «образование слов». Неужели, напр., можно утверждать, что живые языковые ассоциации между «лиса» и «лисица», «лису» и «лисицу» *гораздо* слабее, чем между «лиса» и «лису», или что между «рассматриваю» и «рассматривая» они *гораздо* слабее, чем между «смотрю» и «смотрит», и что эта разница так велика, что первые пары — *разные* слова, а вторые — *одно* слово? Нам думается, что как раз наоборот: «лису» и «лисицу» ближе стоят в языковом сознании, чем «лиса» и «лису» (там два сходных элемента, а тут один), и только логически перевес корня над чисто-синтаксическим аффиксом, бросившийся прежде всего в глаза первым наблюдателям языка, создал термин «склонение» и его отпрыск «словоизменение».

Но как бы ни расценивать силу ассоциации в том или другом случае, не подлежит сомнению, что то, что мы здесь проанализировали, не есть вообще «слова», а есть ассоциативные группы слов, и с этой точки зрения термины «словоизменение» и «словообразование» в их противопоставлении друг другу не выдерживают критики.

Проф. А. Пашковский.

ЛЕКСИКА(греч.) — совокупность слов, входящих в состав к.-н. языка, словарный состав языка.

ЛЕКСИКОЛОГИЯ (греч.) — учение о словарном составе или лексике к.-н. языка.

ЛЕТОПИСЬ ДРЕВНЕРУССКАЯ — многовековой памятник летописания, т.-е. того сложного литературного процесса, в который входят два основных начала: запись современных событий по годам и соединение предшествующих погодных записей, вместе с относящимися к ним памятниками письменности, в новое составное целое (свод). Возникшая в первой полов. XI в., вскоре после принятия Русью христианства, Л. затем вырастает в мощную литературную силу, одним своим существованием

доказывая самоосознанность и значительную культурность русского племени. Важным этапом в истории «Начальной Л.» является ее

402

формировка в ряде киево–печерских редакций XI и XII в.в.; Киевский Печорский монастырь, борясь с византийской опекой и стоя на страже национальных интересов, поскольку они задевались на почве церковного правления, — использовал Л. в определенном тенденциозном направлении; параллельно с этим в Киеве шло летописание, иначе относившееся к национальной идее — согласованно с княжеской политикой. Общественный вес и атмосфера созидания Л. сказываются не только на характере ведения погодных записей, с уклоном их материала в ту или иную сторону, но и на включении целых памятников (поучений, сказаний, устных легенд), иллюстрирующих ими настроение сводчика–летописца. Таким путем начальная Л. явилась хранилищем древнейших литературных произведений, если и известных помимо ее состава, то всего чаще в младших редакциях. Особенно повлиял на дальнейшее русское летописание киево–печерский свод нач. XII в. (ок. 1111 г.), связываемый (уже в нач. XIII в.) с именем инока Печерского монастыря Нестора. Этот свод, «Повести временных лет» по своему древнему заглавию, действительно был выдающимся идейно–литературным явлением, тою формацией памятника, которая, помимо обилия новых источников, переводных и туземных, расширяла до пределов племенного самосознания кругозор читателя Л. (гео–этнографическая вводная статья Пов. вр. лет). Своды XII–XIV в.в., создавшиеся в областных центрах — уделах Руси (Переяслави южн. и сев., Чернигов, Галич, Владимир Сузд., Ростов и др.), следуют «Пов. вр. лет» как образцу, присоединяя к нему свои местные продолжения. Сравнительно независимым районом, где «Пов. вр. лет» влияли лишь частично, спорадически, был новгородско–псковский, с местной владычней летописью (при новгородской св. Софии, со сред. XI в.) и слабым развитием сводов. Последовавшая затем, в XIV–XV в.в., нивелировка областного летописания в общерусских сводах (тоже с «Пов. врем. лет» в начале их) происходила, главным образом, при митрополии, во Владимире Сузд.

403

и Москве. XVI в., сообразно с кодификаторским характером этого века, ознаменован появлением огромных сводов (т. н.: Воскресенский, Никоновский, «Царственная книга»), которые как бы завершают собою древнюю стадию русской исторической компиляции. Запись современных

событий в летописной форме продолжалась и позже (весь XVII в., нач. XVIII в.), но жизнь Л., как творчества сводов, отмирает; на смену появляется новый вид историографии, если и близкий по миросозерцанию к Л., то по форме ближе стоящий к житию или к хронографическому сказанию, притом с тяготением перейти в мемуар (таковы многочисленные повести XVII в. о смуте). Кроме сохранности в ее составе массы литературных памятников, Л. важна для характеристики всего древнего периода русской литературы, для восстановления типа древне-русского книжника. По своей близости к текущей жизни Л. исконно является памятником: 1) русского «книжно-разговорного» языка образованных людей, заметно отличающегося от языка церковных текстов (церк.-славянского в основе); 2) публицистического отношения к действительности — иногда с оттенком иронии, сарказма; 3) разного рода литературных и фольклорных припоминаний, заставляющих вводить в изложение притчу, пословицу, устную легенду, элементы былины и т. д. Психика русского летописного творчества весьма однообразна на всем его протяжении и роднится с аналогичным творчеством хроник в других средневековых литературах.

БИБЛИОГРАФИЯ.

Шахматов, А. А., Разыскания о древнейших русских летоп. сводах» (СПб 1908, Летоп. зап. Археогр. Ком.); *Сухомлинов, М. И.*, «О др. русск. летоп., как памятнике литературном» (Сборн. 2-го Отд. Ак. Н., т. 85).

А. Седельников.

ЛИБРЕТТО — текст вокального произведения: чаще всего термин этот применяется к словесному и сценарному элементу оперы или оперетты. Отнесение либреттования не к **il liro** (книга), а к **il libretto**

404

или **libello**, т.-е. «книжице», обнаруживает несколько уничижающую трактовку литературы этого типа. Только появление таких мастеров либретто, как Вагнер или Бельский (либреттист Н. Римского-Корсакова), заставляет несколько серьезнее отнестись к поэтической значимости «либретто».

«Из песни слова не выкинешь»: мелос и слово народной песни — близнецы (здесь они единокровны), а «слова — подкидыши» итальянской оперы середины XIX в. обычно лишь принесены к порогу и как бы «подброшены» в музыку. Еще средневековая искусственная музыка должна была оставить песню: только *чистые*, инструментальные формы давали возможность контрапункта и полифонии («полилогия» —

единовременность разнообразных текстов — невозможна); математичность структуры и большие (в сравнении с короткой скалой голоса) диапазоны инструментов давали и больше простора и многообразия гармоническим комбинациям мастеров старых — немецкой и нидерландской — школ (XV—XVI в.в.). Поэтому, когда постепенно *немецкая*, сменившая песню на фугу, музыка к концу XV в. попробовала включить в число своих инструментов и голос, то слов у голоса не оказалось. Пришлось его учить говорить, так как учат глухонемых: чисто *искусственно*, «либреттивно». Еще гениальный Ноткер — Заика (840—912 г.г.) заметил, что *орус'ы* его выпадают из памяти и трудно заучиваются: «часто втихомолку я раздумывал, как бы это прикрепить к ним слова и хотя бы таким образом спасти их от забвения». Слова тут лишь скрепы и контрфорсы музыкальной стройки. Еще в XVII в. сочинитель «Идей грамматики Мусикийской» (1679), Дилецкий мыслил вокальную музыку «безречной». Здесь требования, предъявляемые к слову, настолько еще малы, что для придумывания его не чувствуется нужды даже в особом либреттисте: любой «творец пения» может вогнать в такты нотного стана те или иные слова, «нотам приличные».

Эпоха «атексталиса», принципиально оправдываемая еще недавней теорией «плохого текста» (см.

405

Чайковский, переписка) была очень длительна и не изжита, в сущности, и сейчас. Россини выразил ее суть заявлением, что замена текстов простым *la-la-la*, если и причинит им незначительный ущерб, то зато даст большую звучность. Оперы Глинки «смышлены» «прежде речей»: поставщику слов барону Розену заказывалось композитором такое-то количество такого-то метра, на готовую уже, ждущую подтекстовки, музыку. Даже многие романсы мастера возникли «безречно»: напр., «Молитва» первоначально написана в виде фортепианной пьесы; впоследствии стихи Лермонтова, изрезанные тактовыми чертами пьесы, искромсанные применительно к длине и ритму пьесы, превратились в:

«В минуту жизни трудную,
Теснится ль в сердце грусть,
Теснится ль в сердце грусть, —
В минуту жизни трудную,
Одну молитву чудную
Твержу я наизусть; твержу, твержу, —
Твержу я наизусть», и т. д.

Но к 70-м годам прошлого века в истории вокальной музыки прочертилось другое направление, сменившее «подборщиков слов» «ревнителями музыкальной речи».

Если, действительно, «из песни слова не выкинешь» (а выкинув, не сыщешь, как показала трехвековая вокальная практика), — то и *из слова песни не выкинешь*: внутри каждого слова жив «сказ», а в сказе жив напев, «голос». Выслушать музыкальный склад речи, как бы аускультировать слово, с тем, чтобы предоставить словупеть самому, — в этом и заключается основное «теории и практики» «могучей кучки», собравшей в себя таких мастеров, как М. Мусоргский, Н. Римский–Корсаков, Ц. Кюи и др. (умирающий Даргомыжский — успел еще примкнуть к этому течению «музыкальной правды»). «Кучкисты» брали, обычно, художественно–законченный текст (прием, противоположный Ноткеру) — как-то «Моцарт и Сальери» (Римский–Корсаков), «Каменный гость» (Даргомыжский), «Женитьба» (Мусоргский), и старались лишь музыкально разработать *речевую мелодику* образцов, предварительно в них «вслушавшись»: уже простая декламация несколько раздвигает

406

и уточняет шаткие и узкие интервалы бытовой речи; музыкальная декламация (так наз. декламационный стиль) доводит точность звуковедения до полного закрепления (нотации) звука. В партитуре кучкиста число слогов точно равно числу нот. Если у Глинки, что ни такт, то разладица между музыкальным акцентом и речевым ударением (см., напр., его романс «Желание», где в одном четырехстрочии сгруппированы такие акценты, как «в лáдьe» — «тóбою» — «úмчался» и т. д.), то в том же «Каменном госте» ни одно слово не дано в затакте. Мусоргский — идя далее, укладывает сложный ритм *прозы* гоголевской «Женитьбы» в музыкальные размеры. Все эти реформы в области вокальной музыки *не отменяют*, как это может показаться на первый взгляд, искусства либреттирования. Мастера той же «могучей кучки», и в теории, и на практике, не ограничивают ни себя, ни других, простой вокальной интерпретацией поэтических образцов: они пробуют возродить древнее синкретическое творчество, когда и мелос, и слово были единорожденны. Попытки Вагнера («Кольцо Нибелунгов»), Мусоргского («Хованщина» и некоторые романсы), отчасти Римского–Корсакова («Кащей бессмертный») — писать самим и музыку, и текст, — остаются пока лишь попытками. Вопрос о совмещении в одном «я» либреттиста и музыканта остается пока открытым.

С. Кржижановский.

ЛИНГВИСТИКА, (искусств. греч. слово от лат. *lingua* — «язык») — то же, что языковедение (см.) или языкознание.

ЛИПОМЕТРИЯ — (метр) — термин для обозначения одной или нескольких стоп, укороченных по отношению к основным стопам стиха. Л. начальная (анакруса), если укорочена 1 стопа стиха. Если укорочение встречается в конце, то липометрия приобретает характер каталектики (см.).

И. Р.

ЛИРИЗМ см. Лирика.

ЛИРИКА. Под этим словом понимают тот вид поэтического творчества, который представляет собою раскрытие, *выражение души* (тогда

407

как *эпос* рассказывает, закрепляет в слове внешнюю реальность, события и факты, а *драма* делает то же самое, не от лица автора, а непосредственной беседой, диалогом самих действующих лиц). Но сейчас же надо оговориться, что такое, от древних греков заимствованное и греческими же словами выраженное, разделение поэзии до некоторой степени искусственно, потому что на самом деле нередко происходит соединение, сочетание всех этих трех видов поэзии, их слияние в одно художественное целое, или осуществляется комбинация лирики и эпоса, эпоса и драмы, драмы и лирики. А если уж искать первичной основы, корня поэзии, то его надо видеть именно в лирике. Можно сказать, что в сущности есть одна только поэзия — лирическая. Ибо душе прирождена лиричность. И эпос, и драма — лишь отверждение, кристаллизация первородного лиризма. Душа, это — лира (древне-греческий струнный инструмент, игрою которого сопровождались песни и от которого получила свое название лирическая поэзия). Лирика удовлетворяет поэта в его потребности раскрыть и назвать, как в первую очередь, самому себе, так и во вторую очередь, другим, свой внутренний мир, свою взволнованную душу. И так как душу приводит в волнение не столько мысль, сколько чувство, эмоция, то лирическая поэзия и есть выражение чувств; она имеет по преимуществу эмоциональный характер, она отображает настроения сердца, всю гамму душевной музыки. Оттого лирика интимна, субъективна — во многих своих проявлениях нежна и задушевна. То, что насквозь интеллектуально, пронизано холодным лезвием одной только мысли — это для лирики не годится. Правда, есть и лирика мысли, лирика философская (как, например, у Баратынского), но в

таком случае последняя уже покидает свои студеные логические высоты, уже теряет свою бесстрастность, а принимает в себя огонь или, по крайней мере, теплоту чувства. Впрочем, в единой системе человеческого духа, в сложной психике нашей не отделяются резко друг от друга элементы чувства, познания и воли: они многообразно переплетаются

408

между собою; и оттого про лирику необходимо сказать, что чувство играет в ней только преобладающую роль, но не то, что она целиком лежит по ту сторону ума; к лирике больше, чем ко всякому другому виду поэзии, применимо умное требование Пушкина, чтобы поэзия была «глуповата», — это так, но и лирическое стихотворение, этот преимущественный сосуд чувства, не должно уходить в незавидные просторы пустоты и безмыслия. В связи с этим необходимо указать и то, что контролирующая и сдерживающая, упорядочивающая сила мысли спасает лирику и от злоупотребления тем правом на субъективность, которое, как мы только что упомянули, составляет ее самую существенную приметку. Как это явствует из лучших образцов мировой поэзии, лирический поэт в самой субъективности своей остается понятен и пленителен и для других, для всех; именно в этом и состоит одно из его очарований: говоря о себе, рассказывая себя, он рассказывает и нас, он приобщает к себе своих читателей, которые в *его* настроениях узнают *свои*; душа поэта — душа человечества, и субъективное здесь, волшебством красоты, сливается с объективным. Поэтому все чрезмерно индивидуальное, причудливое, экзотическое, все психологически необязательное не находит себе в лирике законного места.

Это не значит, разумеется, что область законного лиризма ограничивается только немногими, прямыми и элементарными линиями: нет, все, что есть в душе, то может быть и в поэзии, — необходима лишь некая печать общечеловечности и общезначительности. Своя красота есть у васильков, и своя — у хризантем. Лирические стихи всегда — цветы, все равно — полевые или садовые, наивные дети лугов или выхоленные питомцы оранжерей. Приемлемы те и другие, потому что красота многообразна; мы требуем только, чтобы она была настоящей, а не искусственной, и чтобы живыми были всяческие цветы. Изысканное так же право, как и простое; но самая изысканность должна быть естественной, т. е. не надо, чтобы ее искали. В белом цвете простоты растворяется весь

409

прихотливый спектр жизни. И то, что не может быть обратно сведено к высшему единству, к обыкновенности ежедневного солнца, на весь белый свет распространенного, то повинно в какой-то внутренней праздности и ненужности. Так как лирика является поэзией настроения и самое пленительное в ней, как и в музыке, это — ее тон, психологический и звуковой, то это и сближает ее, больше чем другие виды поэзии, с музыкой именно. Недаром знаменитый французский лирик Верлен от своего искусства требовал прежде всего музыки, остальное же презрительно считал только «литературой». И недаром в ранних стадиях человеческой культуры, лирические произведения не читались, а пелись, так что и теперь к лирическому стихотворению мы охотно применяем название песни. «Есть звуки: значение темно иль ничтожно, — но им без волнения внимать невозможно», — эти слова Лермонтова должны быть отнесены как раз к лирической поэзии, где очарование звуков, просто как таковое, помимо их логической наполненности, само по себе достигает высокого художественного эффекта. При всем том, однако, отождествлять лирику с музыкой, до конца идти по дороге Верлена, значило бы пренебречь специфической природой поэзии, значило бы вынуть из последней ее смысловой момент, опустошить ее в ее интеллектуальном содержании. Ведь слово умно, ведь слово — предназначенный носитель разума. В то же время как музыка плетет гирлянды, так сказать, бескорыстных, т.-е. бессодержательных звуков и строгая мысль не смеет предъявлять к ней своих требований, посягать на ее вольный устав, — словесность, в частности — поэзия, еще частнее — лирика, будет пуста, если она будет только звучна, только музыкальна. Лирика — музыка, но непременно классическая: это означает, что здесь раньше всего нужна осмысленность, и неуместна, да и невозможна та царственная праздность, та необремененность мыслью, которая присуща искусству Ариэля, воздушной цевнице музыки. Но, с другой стороны, лирика немислима без напевности, и музыкальные сочетания

410

звуков, их мелодические переплески, очень помогают лирическому стихотворению проникать в чужой слух и дух. Действительно, не кто иной, как именно поэты-лирики, жалуются на недостаточность и невыразительность слов, на их грубость и приблизительность («о, если б без слова сказаться душой было можно!» — восклицает, например, тончайший лирик Фет); они чувствуют, что для передачи нежнейших оттенков чувства

слова бессильны: вот здесь–то и приходят на помощь звуки, здесь–то и подымает свой волнующий голос музыка. Оттого в лирическом стихотворении особенно важна музыка стиха, ритм, в котором протекает и журчит его словесный ручей. И эта музыка не есть простой аккомпанимент, еще менее — какой–то внешний звуковой придаток, без которого можно обойтись: нет, она — неотъемлемая часть стихотворения, одна из важнейших граней его внутренней сути. Русский теоретик словесности Шалыгин правильно ссылается на признание Шиллера, что музыка многих его лирических стихотворений являлась в его душе раньше их текста и даже сюжета естественно поэтому, что и в том влиянии, какое лирические стихи оказывают на душу читателя–слушателя, музыкальность тоже играет очень важную роль, так что без нее, без этой роли, не будет иметь успеха и самая пьеса: неосторожно задев и нарушив или как–нибудь изменив напевность лирического произведения, мы тем самым его разбиваем, вынимаем сердцевину из его певучего тростника. Замечательно, что когда лиризм проникает не в свою излюбленную стихию, т.е. не в стихию стиха, а в прозу, то и она проявляет заметную ритмичность, и она приобщается все к той же музыке.

Соединенными чарами слова и музыкальности лирическая поэзия утверждает свое господство над сердцами читателей. И ясно, что, выявляя душу, она объемлет в себе решительно все, что только входит в сферу человеческих интересов, все, до чего только ни касается наше чувство. В связи с этим очень большую долю имеет в лирике природа, — этот бесконечный

411

резервуар настроений; при чем не только она, природа, навевает на нас, пробуждает в нас различные эмоции, но в свою очередь — мы как бы возвращаем ей эти психические состояния, наделяем ее чувствами, переносим в нее самих себя. И вместе с нами природа плачет и веселится, любит и страдает, говорит и тоскует — от самых элементарных и до самых утонченных ощущений, взяв у себя, приписывает человек природе, олицетворяет, очеловечивает ее, и у лучших лириков мировой словесности она рисуется нам как живое, тонкое и нервное, одухотворенное существо. «С природой одною он жизнью дышал, ручья разумел лепетанье, и говор древесных листов понимал, и чувствовал трав прозябанье» — эти слова Баратынского о Гете могут быть применены ко всякому истинному лирику. Вообще, от своего прирожденного лиризма поэт, представитель человечества, щедро уделяет миру внешнему, так что в лирической поэзии

получает свое разрешение проблема внешнего и внутреннего, т.-е. действительность психическая и действительность предметная сливаются в органическое единство. Если задаться целью установить некоторые типы лирических произведений, то, памятуя, что исчерпывающая классификация была бы здесь невозможна и носила бы лишь искусственный характер, можно все-таки назвать такие разновидности лирической поэзии, как элегия, ода, сатира, не говоря уже о тех безыменных и бесконечных вариантах стихотворений — песен, которые пробуждают чувство всех чувств — любовь. Видное место в лирике занимает на первом же месте названная нами *элегия*, т.-е. стихотворение, проникнутое скорбью, тоскою, печалью, грустью, отчаянием, безнадежностью, сетованием, жалобой, горьким недоумением: удивляться ли этому? ведь, именно, данные чувства, со всеми их оттенками, так существенны для человеческой души, получают себе от нашей скорбной жизни столько питания и поддержки, в свой темный цвет окрашивают столь значительную полосу нашей психики. Едва ли не чаще всего лиризм — элегизм. И во всяком случае, психологическое свойство печали

412

и ее душевных синонимов таково, что она властнее и заразительнее чего бы то ни было проникает в чужое сердце; поэтому и в лирике наиболее неотразима именно элегия. А в те моменты, когда душа испытывает особый подъем, когда ее возвышают над обыденностью крылья восторга, из нее, у поэта, возникает *ода* — т.-е. лирика религиозная («Бог» Державина) или патриотическая, та вообще, которая отвечает потребности человека чему-нибудь поклониться, что-нибудь признать как свою святыню, как вдохновляющую ценность. Наоборот, там, где мы даем волю своему чувству осуждения, отрицания, отвержения, — там, в устах поэта, осуществляется *сатира*; она может быть благодушной (как у Горация) или гневной (как у Ювенала), но ее внутренней основой и в том, и в другом случае непременно является какой-нибудь положительный идеал, вера в человека, — иначе насмешки над человеком, сатирическое отношение к нему теряет свой серьезный смысл, превращается в смех ради смеха и оставляет в душе у читателя тягостное чувство пустоты и моральной неудовлетворенности. Для той психологии, на почве которой вообще рождается лиризм, очень интересно это духовное соприкосновение двух полюсов лирической поэзии — оды и сатиры: ода — утверждение, сатира — отрицание, но общим фундаментом для обеих служит признание абсолютности и

авторитетности в мире каких-то неистребимых нравственных догматов; и сатира, это лишь — «доказательство от противного», окольное доказательство и доказательство тех самых ценностей, которые ода выявляет прямо, в порывах лирического восторга. Можно сказать: человек дышит воздухом лиризма, и лиризм образует одну из главных стихий жизни и творчества. Вот почему лирическая поэзия ведет свое происхождение из самой глубокой старины: трудно представить себе человека не поющего, не сопровождающего своей работы песней, каким-нибудь поощрительным ритмом. Зерно лирики — в народных песнях, там где непосредственно и наивно, в простых словах и в простых напевах, выражает душа свои

413

радости и горести. И естественно, что в той стране, которая вообще явилась колыбелью европейской культуры, в древней Греции, пышным и нежным цветом расцвела и лирика; достаточно назвать имена Архилоха, Алкея, Сафо, Анакреона, Пиндара. Традиция лирики в западно-европейскую словесность проникла однако не столько через носителей этих имен, сколько через римскую поэзию, которая в I-м веке до Р. Х. создала высокие образы лиризма в стихотворениях Катулла, Тибулла, Проперция, Горация, Овидия. Затем, кто хоть по наслышке не знает о певцах любви — о провансальских трубадурах, о труверах северной Франции, о немецких минезингерах, о сицилианской лирике, о сонетах Петрарки, о французской лирике конца XVIII-го века с Парни и Андрэ Шенье, о Байроне и Шелли, о Викторе Гюго и Альфреде Мюссе, о славной плеяде русских лириков от Жуковского через Фета и Тютчева и до Александра Блока? Струя песни, трепетный нерв лиризма проходит через всю новую и новейшую литературу (как обильно лирическое творчество у нас, в теперешней России!). Не оттого ли это, что лирика — одно из лучших выявлений личности?..

Ю. Подольский.

ЛИРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ — народные песни, выражающие личные чувства и настроения поющих. Согласно с исследованиями ученых, главным образом, А. Веселовского и Потебни, лирика лишь постепенно, в длинном процессе эволюции, обособилась от обряда. В т. н. *обрядовых* песнях (см. это слово) — праздничных (особенно весенних), семейных — лирика является одним из основных элементов. Также лирикой окрашены т. н. *хороводные* и *игровые* песни, наконец, *плясовые*. В чистом виде лирика представлена в песнях *беседных*, *посиделочных*, т.-е. исполняемых на вечерних собраниях деревенской молодежи. По содержанию лирические песни можно

разделить на песни *любовные* и песни *семейные*, обрисовывающие преимущественно положение замужней женщины. По характеру своему народная русская лирика отличается большей частью грустным тоном,

414

но наряду с такими грустными, т. н. *протяжными* песнями, есть безудержные, бесшабашные дышащие беззаветным весельем. (Недаром Пушкин отметил в русских песнях контрастные настроения: «то разгулье удалое, то сердечная тоска»). С формальной стороны народная лирика выработала традиционную поэтику, придающую ей, несмотря на многочисленные вариации песен, устойчивость и характерность. Самым излюбленным приемом народной лирики является параллелизм душевного состояния с каким-либо внешним проявлением природы. Параллелизм этот выражается как в формах сравнения, так и в формах символики, при этом первоначальный смысл символов в настоящее время поющими нередко уже не сознается, а символические образы повторяются лишь по традиции. Характерны также для поэтики народной лирики обращения, возвания к природе: животным, растениям, реке, ветру. Народная лирическая песня пользуется также традиционными эпитетами. История отдельных песен почти не изучена, в виду крайней трудности, проистекающей от обилия вариаций и всяческих изменений в песнях. В течение XVIII—XIX в. в народный обиход перешло не мало лирических произведений (стихотворений, романсов) из книжной или рукописной литературы. Огромную роль в популяризации таких произведений сыграли т. н. *песенники* (см. ст. Народная словесность). Целый ряд стихотворений Пушкина, Кольцова, Некрасова и мн. других поэтов распространились в народе, нередко подвергнувшись значительной переработке в духе традиционной поэтики. Широко популярным видом народной лирики являются *частушки* (см. это слово).

БИБЛИОГРАФИЯ.

Сборники: А. И. Соболевский. Великорусские народные песни. Т. I—VII. Спб. 1895—1902. И. В. Шейн. Великорусс в своих песнях. Т. I. Спб. 1898—1900. Н. М. Лопатин и В. П. Прокунин. Сборник русских народных лирических песен. М. 1889 г. 2 ч. В. и Ю. Соколовы. Сказки и песни Белозерского края. М. 1915. (См. также библиографию

415

в статье «Народная словесность»).

Исследования: Н. И. Костомаров. Об историческом значении русской народной песни. Харьков. 1843. А. А. Потебня. Объяснение малорусских и сродных народных песен. Т. I и II. Варшава. 1883—87. А. Н. Веселовский. Историческая поэтика (сочинения. Т. I). Я. Автономов. Символика растений в великорусских песнях. Ж. М. Н. Пр. 1902, № 11—12. Е. В. Аничков. Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян. Спб. Отд. Русск. Яз. и Словесн. А Наук. Т. 74 и 78 (1903 и 1905 г.г.).

Юрий Соколов.

ЛИТЕРАТУРА И СЛОВЕСНОСТЬ. Строгого различения между этими двумя терминами делать не следует, и почти всегда можно одинаково употреблять тот и другой. Если же все-таки доискиваться разницы в их значении, то первый будем относить к произведениям писанным, а другой — к устным. Правильнее говорить о народной словесности, чем о народной литературе. Народ осуществляет именно устное творчество: от поколения к поколению, из уст в уста переходят сказки, песни, былины, пословицы — все то, что можно объединить под названием словесности. «Литература» происходит от латинского слова *litera*, которое означает *буква, письмо, надписание*; уже отсюда явствует, что литература — словесное творчество, запечатленное, закрепленное в письме. Такое сочетание, как *теория словесности*, употребительнее, чем сочетание *теория литературы*; значит, понятие словесности шире понятия литературы. А над ними обоими возвышается понятие слова. Конечно, не всякое слово — словесность: чтобы стать ею, оно должно быть художественным. Но, с другой стороны, и слово служебное, то, каким мы пользуемся и с другими обмениваемся в нашем общежитии, слово полезное, практическое, — оно тоже имеет в себе элемент художественности. Вот почему и не легко провести границу там, где кончается слово и где начинается словесность. Уже тот матерьял, из которого творит литература, сам литературен. В известном смысле,

416

всякий говорящий — тем самым уже словесник, литератор, потому что наши слова носят на себе отпечаток творчества и представляют собою явления художественного порядка: они образны, картинны, звучны. Дар слова — дар словесности. И все-таки из бесконечного множества слов, не отзвучавших во времени, а оставивших след в памяти человечества, необходимо, разумеется, выделить такие, которые являют собою словесность, литературу, как искусство. Широко говоря, литературой

называют совокупность всяких произведений человеческой мысли, закрепленных в слове — устном ли, письменном ли; но, обыкновенно, когда говорят *литература* или *словесность*, то перед этими существительными подразумевают прилагательное *художественная*. И потому не всякий словесный памятник заслуживает изучения в курсе истории литературы: «Слово о полку Игореве», это — литература, «Поучение Владимира Мономаха» — нет. Правда, термин *литература* применяют не только к художественным произведениям: есть ведь и научная литература, и можно слышать такое выражение, как *литература предмета*, когда имеют в виду перечень книг или статей, посвященных тому или другому вопросу. Интересно отметить, что русское слово *словесность* почти вытеснено иностранным словом *литература*: до такой степени вошло последнее в систему нашей речи, получило в ней право гражданства. Говорят: *заниматься литературой*; сохранилось, впрочем, — *учитель словесности* и несколько подобных выражений. Что *литература* преобладает над *словесностью*, это так понятно: ведь в наше время словесно творит не столько народ, сколько отдельная личность, — а личное, индивидуальное творчество спешит выразить себя в письме, в печати — в *литературе*.

Ю. Айхенвальд.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРИЕМ. См. Прием.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СБОРНИК — начиная с 50—60-ых годов XIX в., один из наиболее распространенных видов собирательной литературы — изданий, представляющих собой соединение произведений различных авторов. От альманахов (см. это слово),

417

особенно популярных в «блаженную пору альманахов» (слова И. С. Тургенева), — двадцатые, тридцатые годы прошлого века, — литер. сборник отличается тем, что в нем уделялось больше места критике и публицистике; от толстых журналов — непериодичностью появления. Одним из первых литературных сборников были *Московские сборники*, выпущенные под редакцией Валуева и Аксаковых в 1846—47 и 1852 г.г. Сборники объединили наиболее выдающихся представителей славянофильства, двинувшегося сомкнутым фронтом на передовые позиции западников, которые в свою очередь ответили в том же 1846 г. Петербургским сборником, изданным Панаевым и Некрасовым.

Изданный в 1874 г. в Петербурге сборник *Складчина*, доход с которого был предназначен в пользу пострадавших от голода в Самарской губернии,

открыл длинную серию благотворительных сборников, число которых особенно возросло в голодный 1891 г. Общее число сборников, вышедших до конца XIX в., достигает 400. Постепенно состав сборников стал изменяться в сторону преобладания чисто-художественного материала, чем снова стиралась грань между сборником и прежним альманахом. В начале нашего века сборники начали служить обязательной принадлежностью отдельных литературных школ, выступающих с собраниями произведений определенных, стоящих на их почве авторов. Таковы пользовавшиеся огромным успехом сборники писателей-бытовиков, объединившихся вокруг Горького, «Знание», позднее сборники «Земля», «Шиповник», всевозможные символистские сборники.

В связи с повысившимся интересом к произведениям иностранных литератур, появились сборники произведений западных авторов (напр., сборники «Фиорды», порожденные общим читательским увлечением произведениями Ибсена и Гамсуна и отводившие свои страницы переводам специально из скандинавских писателей и ряд др.). Последнее десятилетие отмечено расцветом стихотворных сборников, отражающих те исключительные оживление и расчлененность,

418

которыми характеризуется современная поэзия (Б. Гусман в библиографии, приложенной к его книге «100 поэтов», 1923 г., насчитывает их около 110 названий).

Д. Б.

ЛИТЕРАТУРНАЯ ШКОЛА. См. Течение художественно-литературное.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЯЗЫК — общий язык литературы к.-н. народа. Л. Я. часто совпадает с общегосударственным яз. того же народа, но может и не совпадать, напр., в том случае, если народ не составляет отдельного государства; так, до мировой войны украинцы, поляки, чехи, словенцы, латыши, литовцы имели свои Л. Я., не составляя государств и не имея поэтому своих общегосударственных языков. В основе Л. Я. может лежать к.-н. местное наречие или говор, наприм., наречие города, являющегося политическим или культурным центром, или наречие господствующих классов населения, или чужой яз., усвоенный в качестве Л. Я. у другого народа. Так, местное наречие лежит, наприм., в основе нынешнего немецкого Л. Я., восходящего к саксонскому говору верхненемецкого наречия; чужим языком в качестве Л. Я. являлся у европейских не только

романских, но и германских народов в Средние Века латинский яз. Иногда в Л. Я. к.-н. народа мы можем вскрыть несколько таких основ. Так, одной из основ нынешнего русского Л. Я. является церковнославянский яз., представляющий видоизменение на русской почве старославянского яз., бывшего первоначально языком македонских славян; другой основой — местный живой говор служилых классов города Москвы, образовавший в смешении с элементами церковнославянского Л. Я. язык московских приказов (государственных канцелярий), послуживший образцом для нового русского Л. Я. Постепенно связь Л. Я. с местным говором или с чужим яз., лежащим в его основе, может стираться, по мере того, как Л. Я. вбирает в себя элементы разных живых говоров и других Л. Я. Так, средневековая латынь отличалась от классического латинского яз.; гораздо более удалена от своего первоисточника, старославянского яз., нынешний русский

419

Л. Я., в котором элементов русского живого яз. настолько больше, чем элементов старославянского яз., что не только последний, но и церковнославянский яз. русского богослужения признаются нами, как другие языки, между тем как разница между русским Л. Я. и подмосковными великорусскими говорами представляется несущественной. Объединяя собою целый народ и даже несколько поколений одного и того же народа (Пушкин, Шекспир, Мольер читаются каждый на своем яз. и теперь не меньше, чем при жизни), Л. Я. вследствие этого с одной стороны значительно богаче любого народного говора, включая в себя рядом с фактами того наречия, которое лежит в его основе, факты, вошедшие в него из разных живых говоров яз., и из разных других языков, народных и литературных, между прочим, и такие факты, которые уже утрачены живыми говорами яз., а также новообразования, неизвестные народным говорам, с другой стороны — устойчивее и консервативнее любого народного говора. Т. к. необходимость следовать традиции в Л. Я. сильнее, чем в народных говорах, то Л. Я. должен подчиняться известному сознательному контролю, вырабатывающему «правила» Л. Я., отступления от которых считаются «неправильностями». Всё это делает Л. Я. в известной степени искусственным. Распространению и усвоению Л. Я. содействует школа, которая в то же время, наравне с литературой, препятствует изменениям в Л. Я. в большей степени, чем это могла бы делать традиция живого употребления, не поддерживаемая школой и книгой. Л. Я., пополняясь элементами народных говоров и видоизменяясь под их

влиянием, в еще большей степени сам оказывает влияние на народные говоры, способствуя устранению резких диалектических различий между говорами языка и сохранению единства языка всех, пользующихся общим Л. Я. Ср., напр., сохранение единого английского яз. у жителей Англии, Северной Америки и английских колониальных государств при тех условиях, которые в случае отсутствия общего Л. Я. непременно вызвали бы его распадение на отдельные языки. См. М. А. Пешковский.

420

Объективная и нормативная точки зрения на язык. (Русский язык в школе, вып. 1 П. 1923).

Н. Д.

ЛИТОТЕС (греч. Λιτότης, незначительность, умеренность) — стилистическая фигура, смягчающая речь и состоящая в том, что вместо прямого выражения употребляется противоположное ему по смыслу в соединении с отрицанием. Напр., «не хорошо» вместо «плохо»; «не плохо» вместо «хорошо»; «не смею спорить» вместо «я принужден (или обязан) согласиться» и т. п. О неправильном понимании этого термина см. в статье *гипербола*.

М. П.

ЛИЦО. Одна из форм спряжения (см.), указывающая на отношение глагола к лицу речи, а лицом речи называется субъект действия или состояния, обозначенного глаголом, в его отношении к говорящему; таких Л. три: 1-ое Л., показывающее, что этот субъект тождествен с самим говорящим, т.-е., что говорящий сам является лицом речи (иду, идем), 2-ое Л., обозначающее, что этим субъектом является то лицо, к которому обращена речь (идешь, идете), и 3-ье Л., показывающее, что субъектом речи является лицо, постороннее речи, т.-е. не тот, кто говорит, и не тот, к кому обращена речь (идет, идут). В русском яз., как и в других индоевропейских языках, в формах Л. различаются два числа — единственное и множественное (в некоторых древних и нынешних индоевропейских языках существует также двойственное) числа. Формы Л. в русском яз. обозначаются в настоящем и будущем времени и в повелительном наклонении глаголов формами самих глаголов (именно, личными окончаниями) и, кроме того, в 1 и 2 Л. особыми личными словами, т. н. личными местоимениями (я, ты, мы, вы), которые могут и опускаться, а в прошедшем времени и условном наклонении, а также при образовании

форм сказуемости у слов, не являющихся глаголами, — только личными словами (я шол, я болен и пр.). В древних языках (греч., лат., древне-инд.), а также в старославянском яз. Л. обозначалось только личными окончаниями во всех формах спряжения глагола, в новых

421

европейских языках — и личными окончаниями и личными словами. В повелительном наклонении во всех индоевропейских языках отсутствует форма 1-го Л. единственного числа, несовместимая со значением повелительного наклонения, но 1-е Л. множ. ч. в некоторых языках, м. пр., и в русском, существует, обозначая предложение к другим лицам выполнить к.-н. действие совместно с говорящим (пойдем).

Н. Д.

ЛИЧНЫЕ МЕСТОИМЕНЕНИЯ. Существительные, обозначающие 1-е или 2-е лицо речи (см. Лицо). В русском яз. сюда принадлежат Л. М. 1-го и 2-го лица обоих чисел (я, меня и пр.; ты, тебя и пр.; мы, нас и пр.; вы, вас и пр.). В именит. пад. Л. М. могут употребляться, м. пр., как частичные слова, служащие лишь для образования формы лица в спряжении (я иду, я писал). Л. М. в русском яз., как и во многих других языках, образуют формы склонения отлично от всех остальных существительных; при этом косвенные падежи Л. М. в русском яз. образуются от основ, по б. ч. не имеющих в именит. пад. В грамматиках часто относят к Л. М. и местоимение существительное он, она, оно, они с косвенными падежами, образованными от другой основы (его, ее, их и пр.), но эти местоимения не являются личными, п. ч. обозначают не лицо речи, а тот или другой предмет, как названный в предыдущей речи. См. также Местоимение.

Н. Д.

ЛИЧНЫЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ. Предложения, в которых обозначено лицо речи (формой глагола или сочетанием с личными словами и именительным падежом существительного). Л. П. противопоставляются безличным (см.), неопределенно-личным (см.) и обобщенно-личным (см.), в которых лицо или не обозначено, или обозначено неопределенно, без точного указания отношения к говорящему.

ЛОГИЧЕСКОЕ УДАРЕНИЕ. Более сильное ударение на одном слове предложения, чем на других. Л-им У-ем обозначается психологическое сказуемое (см.) суждения, выраженного в предложении, как главное

422

в мысли. Наприм., в предложении: «Я написал письмо товарищу» каждое слово может иметь на себе Л. У., изменяющее соответственным образом значение суждения, выраженного этим предложением, и указывающее, что главным предметом мысли (сказуемым суждения) являются «я», а не кто другой, или «написал» (а не «напишу», «не написал»), или «письмо» (а не что-н., не заслуживающее, этого названия), или «товарищу» (а не кому-н. другому).

Н. Д.

ЛОЖНАЯ ЭТИМОЛОГИЯ. См. Народная этимология.

ЛУБОЧНЫЕ КАРТИНКИ — издававшиеся для народа изображения, отпечатанные на бумаге и большею частью раскрашенные. В историко-литературном отношении они имеют большое значение, потому что 1) очень часто служат иллюстрациями к готовым литературным произведениям и 2) наоборот для своего пояснения порождают новый литературный текст. Следовательно, они являются *лицевой лубочной литературой* и к ним в главном должно быть отнесено все то, что говорится о характере последней, способах ее распространения и ее судьбе (см. в статье «Народная литература»). В силу наглядности изображения, отчетливого и резкого, избегающего полутонов и полутени, народные картинки были весьма популярны, т. к. облегчали усвоение малограмотным читателям литературного памятника. Лицевое издание некоторых произведений было шире распространено, чем неиллюстрированные их тексты.

Одним из многих примеров составления картинки к существующему литературному тексту может служить изданная по приказанию Екатерины II картина под заглавием: «Просьба Колязинскому архиепископу от монахов Колязинского монастыря» с текстом, известным еще в рукописи XVII в. Это — сатира на монастырскую жизнь. Екатерина II, приказывая печатать эту пародию и картину, задавалась целью подорвать в народе уважение к монастырям и подготовить народные массы к указу об отобрании монастырских земель и имуществ. Народные картинки являются

423

иллюстрациями к разным видам до-петровской литературы, а также литературы новой — XVIII—XIX в.в. Помимо житий святых, легенд (напр., о Страшном суде и др.), повестей, интермедий, народные картинки иллюстрировали собою и произведения, взятые из устной словесности: сказки, былины, песни. С другой стороны, многие пришедшие с Запада

граверы вызывали литературное творчество, особенно это касается картин веселого, забавного, часто игривого содержания. Составители текстов, большею частью виршевых, не стеснялись тем, что грубоватый, а иногда циничный тон не подходил к французской картине, изображающей, напр., какую-нибудь кокетливую жеманницу. Нередко текст не имел и совсем ничего общего с содержанием картинки, а вызывался лишь необходимостью соблюсти принятую манеру сопровождать картину какой-либо надписью.

Народные картинки, печатавшиеся первоначально с деревянных и медных досок, с последующей раскраской от руки, заменялись постепенно литографиями и хромолитографиями, но по содержанию своему, аляповатой и грубой обработке, сохраняли прежний традиционный тип.

Большие общественные события — особенно войны (напр., война 12 года, последняя русско-турецкая, японская, наконец, мировая) вызывали вспышки громадного спроса на картины, большею частью сатирико-карикатурного характера.

Во время недавней гражданской войны обе враждующие стороны пользовались народной картиной с целью пропаганды. Советские агитационные организации широко развернули издание народных картинок с текстами. Обращенные к широким массам населения разнообразные плакаты усвоили во многом стиль народных картинок, как в манере изображения, так и в надписях.

БИБЛИОГРАФИЯ.

Д. А. Ровинский. Русские народные картинки. Спб. (1891 г.). 5 т.т. и 4 т.т. атласа. Издание Академии Наук.

Снегирев. Лубочные картинки в московском мире. М. 1861 г.

Юрий Соколов.

424

М

МАГИСТРАЛ — строка, строфа или целое стихотворение, ведущее за собой по определенным законам дальнейшее — см. «Сонет», «Триолет».

МАДРИГАЛ — форма старинная. Ни числом стихов, ни характером метра, ни числом стоп в нем — не отличался от требований, предъявлявшихся к эпиграмме. По характеру же темы имел элементы нежности и благородства.

МАКРОС — греческая односложная стопа, обычно состоящая из одного долгого слога (две моры). У нас примеры макросов у Асеева: «Соловей, вей,

вей, — Запороги, гей, гей» в ударном стихе образуются, разумеется, путем паузирования.

МАЛАЯ ЦЕЗУРА – см. Словораздел.

МАНИФЕСТЫ (ХУДОЖЕСТВЕННО–ЛИТЕРАТУРНЫЕ). Такое название носят теоретические произведения художников слова — их высказывание о характере и задачах своей поэтической деятельности, поэтического творчества, вообще. Термин «Литературный манифест» вошел в употребление в XIX веке. «Литературный манифест» может выражать не только личный взгляд автора, но также отражать идеи той или иной литературной группировки.

В наиболее композиционно организованной форме «Литературный манифест» представляет законченное произведение, как бы систему теоретических положений.

К таковым можно отнести произведение поэта Иоахима Дю Бэллэ «В защиту и прославление французского языка» (1549). Этот литературный манифест касается и тематических новшеств — в мотивах прошлого, природы, любви, и возрождения некоторых античных

425

жанров — эпической поэмы, оды, сатиры, и языковой реформы. Направленное в критической части своей против группы Клеман Маро, произведение Дю Бэллэ является манифестом художественно–литературного течения «Плеяда» (см. Течения Художественно–литературные). Литературным манифестом французского классицизма XVII века считается стихотворное риторическое произведение Буало — «Поэтическое искусство» (1674 год), в котором он устанавливает эстетический канон подражания природе, рационально ограниченной требованиями «хорошего вкуса», **bon gout**. Литературным манифестом является «Новое искусство писать комедии» Лопе де–Вега с его отрицанием правил книжной гуманистической драмы, «Лаокоон» Лессинга (1766 год), обособляющий приемы различных видов искусства — поэзии и скульптуры, «Предисловие к Кромвелю» Виктора Гюго, которое рассматривалось участниками романтического литературного течения, как символ их поэтической веры, в котором Гюго изложил теорию романтического гротеска и отверг «единства» классической драмы. К литературным манифестам относится — произведение Э. По «Философия поэтической композиции», касающееся его поэмы «Ворон» и говорящее о волевом начале в поэтическом творчестве; «Экспериментальный роман»

(1880) Золя, формулирующий посылки исходящего из «научного» опыта романа натуралистов; книга Арно Гольца «Об искусстве» с его теорией «последовательного натурализма»; «Что такое искусство» Льва Толстого (1897), который вносит момент морального в оценку литературного произведения: наконец; произведения Маринетти, как «Слова на свободе»

426

(1912), главы которого — разрушение синтаксиса, футуристическая чувствительность, беспроволочное воображение, типографская революция и т. п. представляют последовательную систему литературных приемов, или — «Убьем лунный свет» (1909), прокламирующий тематические новшества — индустриальную культуру современности.

В эпохи исканий и кризиса теоретические высказывания особенно многочисленны и часто носят априорный характер, так что своеобразие их временами не встречает соответствия в поэтическом творчестве их авторов.

Для французской и русской литературы XX века, примерно, изобилие литературных манифестов показательно. Во Франции за последние два десятилетия можно насчитать более тридцати литературных манифестов, в России — до двух десятков. Наиболее интересные французские литературные манифесты — «Унанимизм» Жюля Ромэна, «Интегрализм» — Лакюзона, «Гуманизм» — Грэга, «Динамизм» — Гильбо, «Драматизм» — Барзена и т. п. В России — манифесты футуристов (различных группировок), акмеистов, имажинистов, пролетарских групп и т. д.

Интересной формой «апостериорного» манифеста, закрепляющего теорию литературного течения, стремящегося создать как бы школу, являются такие произведения, как провансальский трактат о поэзии — «Цветы веселой науки» Молинье, секретаря Литературной Академии «Веселой науки» (1324), раздававшей премии за лучшие поэтические произведения, удовлетворявшие особым требованиям, подобно современной «Академии Гонкуров». Такой же, скорее учебный, характер носят некоторые главы младшей «Эдды» Снорри Стурлузона (XIII век), формулирующие теорию поэзии скальдов, в главах о теории творчества, строфике, метрике и т. д.

Понятие «Литературный манифест» должно быть отнесено вообще к предисловиям, критическим статьям, афоризмам, переписке и др. видам литературных произведений, в которых налицо теоретические

высказывания художников слова. Таковы предисловия Гонкуров к их романам «Жермини

427

Ласерте», «Братья Земганно», Шиллера к «Мессинской невесте», Лермонтова к «Герою нашего времени» и др. Затем статьи — Т. Готье о Шарле Бодлэре, Шиллера — «О наивной и сентиментальной поэзии» — своеобразная, психологическая теория стилей, Андрея Белого «О символизме»; далее — «Переписка» Флобэра, в которой дана почти строгая теория поэтического творчества, «Переписка» Пушкина; наконец, афоризмы в «Беседах Гете с Аккерманом», в «Беседах Анатоля Франса», собранных Гзеллем и т. д.

Литературные манифесты зачастую облечены в форму поэтического произведения — стихотворного или прозаического. К таким можно отнести, например, канцону Гвидо Кавальканти «Дама просит меня», в которой изложена теория любви, как мотив литературного течения «Нового сладостного стиля» или «Генрих фон Офтердинген» романтика Новалиса. Показательно стихотворение «Искусство поэзии» Верлена — манифест символического периода его творчества, говорящий о приоритете музыкальности, непосредственности и ритмических нюансов, и наряду с ним — стихотворение «Эпилог» — произведение первого периода его творчества — манифест парнасца неопита, требующего труда в поэтическом творчестве, изгоняющего «вдохновение»; далее — стих. Пушкина «Разговор книгопродавца с поэтом», «Поэт» и т. д.

Литературным манифестом является роман Гюисманса «Наоборот», пропагандирующий поэзию символистов, повесть Росетти «Рука и душа», где говорится о «душевной непосредственности и техническом совершенстве», характерных для прерафаэлитов.

Своеобразной формой литературных манифестов являются литературные анкеты — одна из характерных рабочих форм современной литературы, близкой к газетному репортажу. Примерные анкеты — Жюль Юре — «Анкета о литературной эволюции» (1891), где собраны мнения нескольких десятков французских писателей, соответственно группировкам — психологи, маги, символисты и декаденты, натуралисты, неореалисты, парнасцы, независимые, — или предметная анкета,

428

организованная футуристическим издательством — «интернациональная анкета о свободном стихе».

Формально следует отличать — носящий творческо–догматический характер «Литературный манифест» от критического исследования, хотя бы они принадлежали одному и тому же писателю. Предисловия к «Жизни и мыслям Жозефа Делорма» Сент–Бева являются одним из характерных литературных манифестов романтиков, и, вместе с тем, статьи Сент–Бева из его «Понедельничных бесед» — не более как профессиональная литературная критика, особые биографические приемы которой идут вровень с теорией творчества романтиков. Эта двойственность классификации объясняется двойственностью творческой личности Сент–Бева, поэта и литературного критика. Произведения Ипп. Тэна, литературного критика натуралистического течения, к категории литературных манифестов бесспорно не могут быть отнесены, как и произведения Белинского или Писарева.

Единство течений различных видов искусств может вызвать совместное выступление их представителей. В таком случае литературный манифест сливается с целым — манифестом художественным. Таков футуристический манифест венецианцам, подписанный Маринетти и художниками — Боччони, Карра, Руссоло.

При анализе материала, относящегося к «Литературным манифестам» напрашивается его рубрикация соответственно главам «теории литературы», теоретической поэтики, как ее принято называть. Оставляя в стороне терминологию не вполне установленную, можно все же наметить группы, относящиеся — к теории творчества, к тематическому моменту и литературным приемам. В первой, например, возможно было бы рассматривать мысли, касающиеся процесса творчества, материала поэзии, взаимоотношения биографической личности поэта и личности творческой и т. д.

Изучение литературных манифестов в истории литературы имеет первенствующее значение, так как анализ и оценка поэтического произведения возможны лишь при

429

учете устремлений самого поэта. В этом отношении литературный манифест, как теория, не всегда находящая подтверждение в поэтической практике, играет, тем не менее, в творчестве поэта основную организационную роль.

Художественно–литературные манифесты — практическая эстетика художников слова, с которой в первую очередь следует считаться

исследователям в области эстетики, поскольку эта научная дисциплина касается теории искусств.

При построении истории художественной литературы, как научной дисциплины, «литературный манифест» является одним из тех формальных признаков, который позволяет наметить более или менее четкие грани художественно-литературных течений и проследить их эволюцию.

М. Эйхенгольц.

МГНОВЕННЫЕ СОГЛАСНЫЕ. То же, что взрывные согласные (см.).

МЕЖДОМЕТИЕ. Звук речи или сочетание звуков речи, не являющиеся словами, т.-е. не обозначающие предметов мысли (понятий), а выражающие чувствования или ощущения: ай, ах, ох, э, увы и пр. К М. причисляются обыкновенно также бесформенные слова-обращения: эй, ну, цып-цып, теге-тега и т. п. и бесформенные слова — звукоподражания: мяу, кукуреку и пр.

Н. Д.

МЕЖДУСЛОВЕСНЫЙ ПЕРЕРЫВ — см. Словораздел.

МЕЛОДИКА — отрасль поэтики и лингвистики, изучающая мелодию речи, т.-е. ее интонацию, состоящую в чередовании повышений и понижений звуков речи. Мелодическое движение свойственно как стихотворной, так и прозаической речи. Поскольку оно своими особенностями воздействует на выразительность речи и на ее характер, постольку оно является и существенным ингредиентом в понятии стиля.

На строго научную почву изучение мелодики было поставлено лишь в последние годы 19-го века трудами германского лингвиста Эдуарда Сиверса, выдвинувшего новый принцип «слуховой филологии»

430

(*Ohrenphilologe*) на смену прежнему направлению «зрительной филологии» (*Augenphilologie*), и затем его учеников. (См особенно *Rhythmisch-melodische Studien. Vortrage und Aufsätze von Ed. Sievers. Germanische Bibliothek hrsg. von W. Streitberg. Heidelberg. 1912*). В России изучение мелодики речи выразилось пока еще в очень немногочисленных отдельных работах, появившихся за самые последние годы. Отметим книгу Б. Эйхенбаума «Мелодика стиха» (Петерб. 1922; в конце дана основная библиография вопроса), где автор, впрочем, обособляя поэтику от лингвистики, выступает против принципа «слуховой филологии», как

основоположного для исследования, и ставит своей задачей изучение мелодики в связи с поэтическим синтаксисом. Реабилитация методов Сиверса для мелодики, как отрасли поэтики, против Эйхенбаума, дана в статье В. Жирмунского «Мелодика стиха» (Журнал «Мысль» кн. 3. Петер. 1922).

М. П.

МЕЛОДРАМА. Мелодрама есть драма, увлекающая не столько серьезностью драматической борьбы и детальным изображением быта, в котором эта борьба развивается, сколько остротой сценических положений. Острота сценических положений возникает отчасти как следствие сложных и эффектных обстоятельств (драматического узла), в которых возникает мелодрама, отчасти как следствие изобретательности и находчивости ее персонажей. Героев мелодрамы сажают в изолированную тюремную камеру, зашивают в мешок и бросают в воду (А. Дюма), и они все-таки спасаются. Иногда их спасает и счастливая случайность; авторы мелодрам в стремлении ко всем новым и новым эффектам, иногда сильно злоупотребляют такими случайными поворотами в судьбе своих героев. Главный интерес мелодрамы, таким образом, чисто фабулистический. Этот интерес часто усиливается в мелодрамах внезапными «узнаниями» (термин Аристотеля); многие герои мелодрамы долгое время действуют под вымышленным именем, драматическая борьба ведется между близкими родными, долгое

431

время об этом не догадывающимися и т. п. В связи с поверхностным изображением быта, мелодрама развивается под знаком «трагической вины» (см. «Трагедия»). Однако, мелодрама далека, от трагедии, в ней нет духовного углубления; характеристики мелодрамы более схематичны, нежели во всяком другом драматическом произведении. В мелодраме часто встречаются злодеи, благородные авантюристы, беспомощно-трогательные персонажи («Две сиротки») и т. п.

В. Волькенштейн.

МЕМУАРЫ — фр. слово, записки современников о достопамятных событиях, в которых они принимали непосредственное личное участие, или известных им от очевидцев. Как исторические материалы и документы, записки имеют более или менее значительную ценность по значительности описываемых событий, по точности, достоверности, подробности и живописности сообщаемых сведений и в зависимости от личных свойств

автора записок. Очень часто мемуары проливают свет и на личность составителя их. Представляя собою живое соединение бытовых реальных подробностей живой жизни с материалом научного значения, мемуары издавна составляют один из любимых отделов чтения исторического характера, и не раз были издаваемы с именами видных лиц мемуары, оказывавшиеся подложными. Классическая древность знает прекрасные воспоминания Ксенофонта о Сократе и записки автора о его Малоазиатском походе (Анабазис) и записки Юлия Цезаря о войне в Галлии, по форме представляющие подражание Ксенофону, но более сухие. В отдельных исторических литературах разных стран находим необозримое количество мемуаров, начиная со средних веков, при чем частные записки проливают нередко свет на целые эпохи, недостаточно освещенные другими материалами. О русских мемуарах имеется обширный библиографический труд С. Р. Минцлова «Обзор записок, дневников, «воспоминаний», Новгород, 1911—12 г.г., 5 выпусков. См. Воспоминания.

В. Ч.

432

МЕРТВЫЙ ЯЗЫК. См. Живой язык.

МЕСТОИМЕНИЕ (лат. pronomen). М–ми наз. такие существительные (см.) и прилагательные (см.), которые не являются названиями самостоятельных предметов или определенных признаков предметов независимо от данной речи, а только указывают на отношение тех или других предметов или признаков к данной речи, т.–е. получают различное значение, определяемое из данной речи. М. делятся на *личные* и *неличные*. Личные М. (см.) называют тот или другой предмет не сам по себе, а лишь в его отношении к лицу речи; так, М. «я, меня» и пр. могут относиться к какому угодно предмету, указывая лишь на тождество его с лицом говорящим, и т. д. Из неличных М. притяжательные (мой, твой, свой и пр.) указывают на отношение того или другого предмета к другому предмету, являющемуся лицом речи; остальные — на разные другие отношения данных предметов мысли к данной речи, наприм., на тождество данного предмета или признака с предметом или признаком, названным в речи другим словом (он, сам, самый, такой и пр.) или на то, что название или сущность данного предмета или признака безразлично для данной речи (кто–то, какой–то, некто и пр.); или то, что предмет или признак предмета в данной вопросительной речи представляются неизвестными и должны быть

определены в следующей ответной речи (кто, что, какой, чей и пр.), или на то или другое отношение данного предмета к месту или времени речи (этот, тот). Б. ч. М. образует формы склонения как в русском, так и в других индоевропейских языках, отлично от других существительных и прилагательных, что и послужило в свое время поводом к выделению М. в особую часть речи. На самом деле М. в целом отличается от остальных существительных и прилагательных не по грамматическим признакам, а по значению и потому особой части речи или грамматической категории не составляет. По значению же М. принадлежит к неграмматическому классу т. н. местоименных слов (см.).

Н. Д.

433

МЕСТОИМЕННЫЕ СЛОВА. Такие слова, которые не являются названиями самостоятельных предметов мысли, а обозначают только предметы и их признаки в их отношении к данной речи или самые отношения их к данной речи. М. С. делятся на 1. местоимения (см.) и 2. местоименные наречия: здесь, тут, там, сюда, туда, где, куда, теперь, нынче, вчера, тогда, когда, так, как, по-моему и др.

Н. Д.

МЕТАФОРА (греч. Μεταφορά — перенесение) — вид тропа, в основе которого лежит ассоциация по сходству или по аналогии. Так, *старость* можно назвать *вечером* или *осенью жизни*, так как все эти три понятия ассоциируются по общему их признаку приближения к концу: жизни, суток, года. Как и другие тропы (метонимия, синекдоха), метафора есть не только явление поэтического стиля, но и общеязыковое. Множество слов в языке образованы метафорически или применяются метафорически, причем переносный смысл слова рано или поздно вытесняет смысл, слово понимается *только* в своем переносном значении, которое тем самым уже не сознается как переносное, так как первоначальный прямой его смысл уже потускнел или даже совсем утратился. Такого рода метафорическое происхождение вскрывается в отдельных, самостоятельных словах (*коньки, окно, привязанность, пленительный, грозный, осоветь*), но ещё чаще в словосочетаниях (*крылья мельницы, горный хребет, розовые мечты, висеть на волоске*). Напротив, о метафоре, как явлении стиля, следует говорить в тех случаях, когда в слове или в сочетании слов сознается или ощущается и прямое, и переносное значение. Такие *поэтические* метафоры могут быть: во-первых, результатом нового словоупотребления, когда слову,

применяющемуся в обычной речи в том или ином значении, придается новый для него, переносный смысл (напр., «И канет в темное жерло за годом год»; «..стан оправленный в магнит» — Тютчев); во-вторых, результатом обновления, оживления потускневших метафор языка (напр., «Ты пьешь волшебный яд желаний»; «Змеи сердечной

434

угрызенья» — Пушкин). Соотношение двух смыслов в поэтической метафоре может быть далее разных степеней. На первый план может быть выдвинуто или прямое или переносное значение, а другое как-бы аккомпанировать ему, или оба значения могут находиться в известном равновесии между собой (пример последнего у Тютчева: «Гроза, нахлынувшая тучей, смутит небесную лазурь»). В большинстве случаев и поэтическую метафору мы застаем на стадии заслонения прямого смысла переносным, прямой же смысл дает лишь эмоциональную окраску метафоре, в чем и состоит ее поэтическая действенность (напр., «В крови горит огонь желанья» — Пушкин). Но нельзя отрицать или даже считать исключением и те случаи, когда прямой смысл метафоры не только не утрачивает своей образной осязаемости, но выдвигается на первый план, образ сохраняет наглядность, становится поэтической реальностью, метафора реализуется. (Напр., «Жизни мышья беготня» — Пушкин; «Прозрачным синеньким ледком Подернулась ее душа» — Блок). Поэтическая метафора редко ограничивается одним словом или словосочетанием. Обычно мы встречаем ряд образов, совокупность которых и дает метафоре эмоциональную или наглядную осязаемость. Такое соединение нескольких образов в одну метафорическую систему может быть разных видов, что зависит от взаимоотношения прямого и переносного смысла и от степени наглядности и эмоциональности метафоры. Нормальный вид такой *развернутой метафоры* представляет тот случай, когда связь между образами поддерживается как прямым, так и переносным смыслом (напр., «Мы пьем из чаши бытия с закрытыми глазами» — Лермонтов; «Грустя, и плача, и смеясь, Звенят ручьи моих стихов» и т. д. все стихотворение — Блок). Именно этот вид метафоры легко развивается в *аллегория* (см.). Если же связь между образами, входящими в развернутую метафору, поддерживается только одним смыслом, только прямым или только переносным, то получают различные формы *катахрезы* (см.) Напр., у Брюсова: «Я был опутан влагой черной Ее распущенных

435

волос», где связь между внутренне противоречивыми образами «опутан» и «влажгой» поддерживается переносным значением образа *черная влага=волосы*; у Блока: «Тихо я в темные кудри вплетаю Тайный стихов драгоценный алмаз», где противоречие иного порядка: образ алмаза, как метафоры стихов, самостоятельно разворачивается, реализуется, образуя катахрезу по отношению к основному переносному значению: *стихи вплетают в кудри*. Наконец, должно указать еще особый вид разворачивания метафоры с катахрезой, именно, когда основная метафора вызывает другую, производную, метафорически приуроченную к *прямому* смыслу первой. Так, у Пушкина: «В безмолвии ночном живеи *горят* во мне змеи сердечной угрызенья», где *горят* есть метафорическое сказуемое к *угрызеньям*, взятым только в прямом смысле: могут *гореть раны*, а следовательно, и укусы, угрызенья змеи, но не могут *гореть угрызенья совести*. Таких производных метафор может быть несколько, или же одна производная метафора может в свою очередь вызвать к себе еще новую производную и т. д., так что образуется как бы метафорическая цепь. Особенно яркие примеры такого разворачивания метафор встречаются в нашей поэзии у Блока. (См. подробный анализ его метафорического стиля в статье В. М. Жирмунского, Поэзия Александра Блока, П. 1922). Точно установить для разных видов поэтических метафор степень их эмоциональности, наглядности и вообще их поэтической реализации было бы трудно, поскольку дело зависит от субъективного восприятия и резонирования на них. Но исследование индивидуальной поэтики автора (или литературной группы) во взаимоотношении с общим его мирозерцанием позволяет нам говорить с достаточной объективностью об эстетической значимости метафор в том или ином поэтическом стиле. О метафоре см. в общих работах по *поэтике* и *стилистике*, которые указаны при этих словах и при статье о *тропах*. Специально метафоре посвящена книга **A. Biese. Die Philosophic des Metaphorischen, Hamburg und Leipzig 1893** и недоведенная

436

до конца работа **Fr. Brinkmann, Die Metaphern I. Bd. Bonn 1878.**

М. Петровский.

МЕТОНИМИЯ (греч. Μετωνυμία, поименование) — обычно определяется как вид тропа, в основе которого лежит ассоциация по смежности. Тогда как метафора (см.) основывается на *сравнении* или *анalogии* таких предметов мысли, которые реально между собой не связаны (так принято думать), независимы один от другого, метонимия основывается на

реальной связи, на *реальном отношении* между предметами. Эти отношения, делающие два предмета мысли логически смежными друг другу, могут быть разных категорий. Чаще всего классификация метонимий сводится к трем главным группам: или в основание деления кладутся отношения пространственные, временные и причинные, или же категории сосуществования, последовательности и логической внутренней связи. Но во всех этих попытках охватить и классифицировать все многообразные явления речи, которые принято определять как метонимии, не достигается ни отчетливости в дифференциации предмета, ни показания действительной логической родственности между собой всего того, что относят к метонимии, обособляя ее от других тропов, метафоры и синекдохи. Так, категории пространственная и временная в известных случаях объединяются категорией сосуществования (наприм., именование места в смысле его населения — «Украина глухо волновалась», — и именование периода времени в смысле явлений, которые происходили в его течение — «голодный год», «бронзовый век»). За отношением последовательности почти всегда скрывается и причинная, т.-е. внутренняя, логическая связь, почему нет серьезного повода разносить их по разным группам; одна внешняя, случайная последовательность, так же как и случайная пространственная смежность если и дает иногда основание для переименования предмета, то почти все такие случаи относятся к совершенно особым языковым явлениям, как разные условные диалекты (напр., воровской язык), детская речь и т. п. — никакой общей

437

значимости такие переименования иметь не могут. Но если принять, что смежность в метонимии всегда так или иначе связана и с внутренней зависимостью, то и такая характеристика но может считаться вполне исчерпывающей сущность предмета, так как и в *синекдохе* (см.) отношение выражения к выражаемому не может быть ограничено одной внешней связью или смежностью части предмета и его целого. Все дело в том, что в основу определения метонимии должен быть положен какой-то иной принцип, который дал бы возможность обособить самую ее природу от логической и психологической природы и метафоры и синекдохи. Такой принцип пытаются найти, сосредоточив исследование на самых психических процессах, которые вызывают то или иное выражение (см. особенно **Rihard M. Meyer**, “*Deutsche Stilistik*”, 2 Aufl. 1913.) Справедливо полагают, что, исходя из одних только статических результатов, трудно избежать произвольности и противоречий в определениях природы

явления. С этой точки зрения были сделаны попытки установить иного порядка различие между метонимией и родственной ей синекдохой. Последняя как бы отправляется от части (или признака) предмета, которая бросается в глаза, заслоняет собой целое: «Носорог», название диковинного зверя, «заплатанной», у Гоголя про Плюшкина, — характерные синекдохи, где часть выдвинута на первый план, а целое лишь *соподразумевается*. Метонимия же идет непременно от целого; которое так или иначе уже присутствует в сознании; она есть как бы явление сгущения мысли о целом в отдельное слово или выражение; здесь выражающее не столько *замещает* выражение, сколько *выделяется*, как существенное, в слитном содержании мысли. «Читал охотно *Апулея*» (Пушкин) означает только одно: сочинения (роман) Апулея; для определенного содержания мысли здесь существенно то, что выражается выделенным словом «Апулей» — это конститутивный, образующий элемент данной мысли. «Писать маслом» говорят художники вместо «масляными красками», в отличие от

438

других красок *немаляных*, причем под маслом здесь не разумеется никакого особого масла, независимого от масляных красок. Вот почему метонимию можно характеризовать, и в согласии с этимологией этого слова, как своеобразное именование, *переименование* предмета сложного логического или материального состава по существенному, вообще или для данного воззрения на него, конститутивному его элементу. И вот почему, если метафору иногда определяют как *сжатое сравнение*, то метонимию можно было бы определить как своего рода *сжатое описание*. «*Театр* рукоплескал» говорим мы вместо «публика, собравшаяся в театре, рукоплескала»; здесь «театр» есть сжатое описание слитного понятия, сосредоточенное на признаке, который существен для данного воззрения: места, объединяющего разнородную толпу лиц и потому определяющего ее как целое. Точно также метонимия «*окончить университет*» сжимает выражение «курс обучения в университете»; или — другой пример: «Я три *тарелки* съел» (Крылов), где образ тарелки не мыслится нами отдельно от ухи, составляющей его содержание, но мыслится здесь лишь единое понятие «три *тарелки ухи*»; так и в летописном выражении: «унаследовать *пот* отца своего» мы имеем метонимию одним словом дающую сжатое описание трудов, сопряженных с унаследованной властью.

О метонимии см. в общих сочинениях по стилистике и поэтике, указанных в статье «*тропы*».

М. Петровский.

МЕТРИКА, от греческого μέτρον — есть учение о разновидностях метров или мер, употребляемых стиховой речью. Нередко это слово употребляется, как синоним «стихосложения». Исходя из положения, установленного еще Аристоксеном (IV в. до Р. Х.), по которому ритмическая речь отличается от разговорной последовательным возвращением некоторого звукового феномена через ощутительно равновеликие промежутки времени (Веррье), надобно заключить, что

439

основанием любого стиха является его ритмическая сторона, которая, разумеется, может ин-конкрето допускать ряд совпадающих и привходящих ингредиентов, мелодию, специально сконструированный синтаксис, его простейшие выражения, как параллелизм, интонационные ходы, гомофонию (или «словесную инструментовку» А. Белого, «эвфонию» В. Брюсова) и пр. Начальные работы по стиху нашего времени (Белый в особенности), исходя из академического представления о ритме и метре, представления, созданного в свое время Востоковым («Опыт о русском стихосложении», СПб. 1817), пытались разграничить метр и ритм, исходя из метра именно, как некоторого непоколебимого основания любого стихосложения. Это воззрение несомненно ошибочно и берет свое начало от древних метриков времен упадка, когда переусложненные ритмы давали большой простор для всяческой, вызывавшей еще в свое время протесты стихотворцев, именно метрической схематизации. Как раз это время дало основание для учения, которое в любом стихе видит механическое смешение различных стоп (логаэды). Крайнее неудобство этой точки зрения и заставило Белого, не решавшегося все же оставить в покое метр, как основу стиха, придти к определению ритма, как «симметрии в отступлении от метра, т.-е. некоторого сложного единообразия отступлений» («Символизм», стр. 396; кроме того, см. стр. 394, 555 и 567). Историческая точка зрения, а также и чисто фонетическая не дают возможности как либо подтвердить это положение. Первоначальный стих, поскольку мы его знаем у различных народов, базируется на простейшем выделении сильного времени (ударения), которое, как это обычно в древнейшем стихе, связано с музыкальным сопровождением. Эсхилл и Сафо сами писали музыку к своим стихам, так же, как и первые миннезингеры; но Еврипид уже пользовался композитором в лице Тимократа Аргосского. Влияние музыкального сопровождения сводило к минимуму влияние именно метрического схемного элемента: если строка

«Вниз по матушке по Волге» метрически равенствует строке «А хозяйка то божится»,

440

то в пении она принимает вид:

ВнИз по мАтуш– –кЕе по ВОО–Оо–ОоолгЕ.

обращаясь в сложный тетраколонный период (четырёхчленный стих). Метрический разбор этого периода немислим без нотных (или адекватных им) обозначений, настолько он сложен, — и тогда метрический разбор будет совершенно совпадать с разбором ритмическим, ибо будет указывать на главные ударения, второстепенные, третьестепенные и т. д. и на ряд стяжений и растяжений, имеющих здесь место. Однако, все эти явления суть модификации ритма, но не метра в его простейшем изложении. Греки, описывая свои метрические модификации, пользовались не только стяжением, рассматривать которое избегает Белый и его школа (в отличие от Ф. Корша), но также и рядом иррациональных стоп (иррациональный дактиль, спондей, пиррихий и пр.), где из двух ударных (или неударных) слогов, метрически будто бы и равных и изображаемых одним и тем же значком, один имел несколько большее ударение, чем другой, что исчислялось частями моры (матра у индийцев), т.е. частью времени, которое отпускалось на краткий слог, хотя мора и была единицей основной и неделимой. Таким образом, всякое пристальное и квалифицированное обследование метра приводит к единицам ритмическим, что и естественно, так как приоритет стихообразования всегда остается за последними. Исходя же отсюда, надобно правильно определить метр, как абсолютную и абстрактную форму, которую с большим или меньшим приближением можно обнаружить в поэме. Исторически она появилась у александрийских грамматиков (Гефестион, М. Теренций Варрон и др.), когда изучение стиха перестало принимать во внимание музыкальное сопровождение. Искусственность этого построения станет очевидной, если принять во внимание, что интенсивное ударение в нечистой форме появилось в древности лишь в III веке нашей эры и, появившись, немедленно совершенно изменило версификацию; для новой же версификации, ударной, все метрические ухищрения

441

александрийцев были совершенно ненужны.

Что же до метрики в смысле стихосложения, версификации, то надобно отличать следующие метрические системы: 1) силлабическую, 2) квантитативную (количественную), 3) ударную и 4) тоническую. Силлабической системой является такая, где нет иных правил, кроме изосиллабизма ритмических секций (персидский стих). Квантитативная система соответствует языкам, сочетающим сильное время с долгим звуком, который может быть продолжен; таковы санскрит и древне-греческий; в этих языках очевидно ударения были неотчетливы и не локализованы и некоторым образом смешивались с самым понятием долготы. Ударная система соответствует языкам с фиксированным ударением, где общая тенденция стремится в стихе соединить словарное ударение с метрическим; в этой системе нет надобности, чтобы сильное время было одинаково сильным всюду, необходимо лишь, чтобы оно было сильнее своего слабого времени. Отклонения от системы находим, например, в старофранцузском стихе, где сильное время совпадает со словарным ударением не всегда, а лишь в конце стиха или перед цезурой. Разница между различными версификациями ударными, например, разница между русским, немецким, французским и английским стихосложениями, которые все суть ударные (относительно французского языка это доказано Ландри экспериментально) создается не разностью метрических систем, а разностью сообразных каждому языку ритмов. Так, английскому сообразна нисходящая (дактилическая) система ритма, французскому — восходящая (анапестическая), что же до русского языка, ритма и стиха, то, по всей вероятности, ему ближе дактилическая система, но с рядом специальных отклонений, создающий специально-стихотворный синтаксис, наполненный рядом условных инверсий. Тонической системой пользуются языки с различными тонами ударений. Таков китайский, где пекинское, напр., наречие имеет четыре ударения. Китайская версификация, будучи тонической, в то же время изосиллабична.

442

Надобно иметь в виду, разумеется, что все эти четыре системы допускают ряд отступлений от основных правил и крайнее разнообразие в выполнении таковых. В версификациях чисто-количественных и чисто-ударных всегда возможно уменьшить или увеличить число слогов любой ритмической секции. Исторически можно полагать, что первоначальный стих был именно силлабическим и далее перешел в квантитативную версификацию; с другой стороны, эта последняя, разлагаясь, перешла в

нечисто–ударную (бл. Августин), где за слабостью нового интенсивного ударения не было нужды соединять его с метрическим, откуда и появились версификация вроде французской, столь долгое время бывшей в подозрении силлабизма. Это обстоятельство создало Коршевскую концепцию, по которой силлабизм возникает на развалинах количественности.

С. П. Бобров.

МЕТР — см. Метрика.

МЕЩАНСКАЯ ДРАМА — см. Буржуазная драма.

МИМЫ — вид комедии у греков и римлян. Мимы возникли на почве народного творчества и представляли сначала импровизации (см. это слово). Сюжетами мимов служили обыкновенно события обыденной жизни (прелюбодеяния, мошенничества); знамениты римские мимические поэты, называвшиеся mimoграфами. (См. Комедия).

МИНИАТЮРА – литературный термин, заимствованный из живописи. В живописи означает исполненную красками небольших размеров картинку, книжную заставку, концовку и т. п. Происходит этот термин от слова «миниум» — название красной краски (киновари или сурика), которая была в употреблении у старинных мастеров миниатюры.

По аналогии с произведениями живописи, термин «миниатюра» применяется и к произведениям художественного слова: как и в живописи, первой характеризующей чертой миниатюры — литературного произведения служат ее небольшие размеры: 5—10 страниц —

443

предел, редко превышаемый.

Но не всякое небольших размеров произведение носит имя миниатюры. Прежде всего, из этой области исключаются все лирические стихотворения. Ближе к миниатюре стихотворение в прозе, — но и оно от нее отличается — преобладанием лирического элемента над элементом эпическим (см. термин «стихотворение в прозе»). В миниатюре же образное, сюжетное начало есть начало, необходимо присущее. Внешний, воспринимаемый мир, а не мир внутренний, воспринимающий — ее предмет.

Миниатюра, взятая с формальной стороны своей, есть произведение эпическое или драматическое.

Но, опять–таки, не всякое небольших размеров эпическое или драматическое произведение носит название миниатюры. Применение

этого термина находится в зависимости и от того также взаимного расположения частей, их взаимного соотношения, какое находим внутри каждой данной вещи: «Сцены из рыцарских времен» Пушкина невелики по своему внешнему объему, отлиты в формы объективно-данных образов — и все же миниатюрами названы быть не могут: для этого им недостает внешней законченности фабулы.

Миниатюра, таким образом, есть вполне законченное в себе литературное произведение, построенное в объективных образах.

И, однако, даже такое определение не есть определение, вполне отграничивающее миниатюру от других литературных жанров. Так, большинство рассказов Чехова, при всех своих небольших размерах, миниатюрами названо быть не может.

Миниатюрность, помимо небольших размеров, предполагает сохранение между составляющими частями тех же самых пропорций, какие существуют в соответствующем большом предмете. В применении к литературе, миниатюрой может быть названа вещь, охватывающая, по объему своих образов или же идей, такую же широкую область, какую охватывает крупное литературное произведение, а не ограничивающаяся одним каким-либо моментом, выхваченным

444

из жизни, вне его общежизненного смысла. Идеальным образом подобного миниатюрного письма может быть названа маленькая драма Метерлинка *“L'interieur”* где на нескольких страницах разворачивается перед нами мистическая суть жизни, постигнутая тайным видением поэта. (Вообще, развитие миниатюры в эпоху символизма знаменательно и понятно: ибо символизм — не есть ли это умение уловить в малом — большое, в случайном — неслучайное, в небольшой вещи — весь мир, «как солнце — в малой капле воды»?).

Небольшие размеры миниатюры влекут за собою и другие ее чисто-формальные особенности, которыми она отличается от крупного по объему произведения. Среди них на первом месте — тщательность отделки. Здесь — полная аналогия с миниатюрой живописной, которая требовала острого глаза и уверенной руки. Чистейший образец — миниатюры Пэтера Альтенберга (особенно книга «Как я это вижу»).

Валентина Дынник.

МИРАКЛЬ — средневековые мистерии (см. это слово), сюжетом которых было чудо или житие святого.

МИРОВАЯ СКОРБЬ — см. Поэзия мировой скорби.

МИСТЕРИЯ. — Слово это произошло из сокращенного латинского слова **ministerium**, что значит служение, обряд. Этим же термином называлась и литургическая драма. Различие между той и другой есть результат научного анализа. Литургическая драма постепенно изменяет свой характер строго церковного обряда, вводя в свое содержание элементы нецерковного характера. Это относится не только к мираклям, но и к библейским драмам. Так, в драме о 10 девах ("**Sponsus**" жених) девы торгуются с продавцом масла, вступая с ним в пререкания. В «Страстях Господних» Иуда пересчитывает сребреники и перевешивает их; ему же предлагают купить веревку, на которой он должен удавиться. Эти вводные сцены юмористически-бытового характера неудобны были для церкви, как дома молитвы. Поэтому

445

некоторые литургические драмы стали разыгрываться сначала на паперти, а потом в церковной ограде. Эта оторванность их от церковного богослужения дала возможность им развиваться, согласно вкусам времени, и переходить из литургической драмы в мистерию. Вкусы же того времени, с XIII по XVI век, требовали изображения отдаленных библейских событий в духе текущей современности. И, действительно, обращая внимание на характер голландской живописи, мы замечаем, что все библейские события изображались в голландской обстановке. И в мистерии происходит то же самое. В литургической драме современное освещение деталей носило случайный характер, и оно касалось изображения действий отрицательных типов — Иуды, Ирода, братьев Иосифа и т. п. Мистерия же, будучи верна библейскому тексту в изображении фактов, характеры действующих лиц делает национальными. Так, Иосиф в английской мистерии становится типичным англичанином. Он, узнавши о новом налоге, связанном с переписью, возмущается этим, но как лояльный гражданин, ведет на веревке для продажи быка. В германских мистериях в сильной степени проглядывает антисемитизм. Издевательство над евреями доходило до того, что в качестве отрицательных действующих лиц выводились евреи с их подлинными фамилиями. Царь Ирод изображался в магометанской одежде и клялся именем Магомета. Для того, чтобы бытовую жизнь представить более полною и наглядною, вводились эпизодические лица. В английской мистерии «Пророки» рождественский пастух Мак во время сна своих товарищей крадет барана. Прочие пастухи идут к нему в дом с обыском. Жена пастуха прячет барана в детскую колыбельку под видом

будто бы только что родившегося у ней ребенка. Во время обыска завязывается диалог пастухов с нею. Этими добавлениями в особенности изобиловали миракли, мистерии из жизни святых. Все это увеличивало объем мистерий и препятствовало исполнению их в церкви уже по одной этой причине.

446

Объем мистерий с другой стороны расширялся еще и потому, что одновременно с указанными добавлениями шла циклизация отдельных литургических драм в одно целое. Из церковного обряда «Пророки» выделялись для обособления литургические драмы о Моисее, Исаии, Давиде, Аврааме, Адаме и т. п. Эти развившиеся драмы посредством указанных добавлений снова соединялись. Таким образом произошла мистерия об Адаме и Еве. Из отдельных новозаветных драм образовалась другая мистерия «Страсти Господни». По образцу этих двух мистерий создавалась мистерия о 43 чудесах Богородицы, совершившихся от ее успения до современных составителям мистерии событий. Эта циклизация отдельных драм сосредоточивается около одного главного события.

Мистерия об Адаме и Еве и их грехопадении развертывает тему об искуплении от прародительского греха всего человечества крестною смертью Иисуса Христа. Одним из самых важных моментов является рождение спасителя. Для этого и выводятся на сцену пророки, предсказывающие его пришествие. Главной темой новозаветной истории являются страдания Христа, и все события из его земной жизни имеют ввиду этот момент. Циклизация отдельных драм вызывалась особенностями христианских праздников. Праздники Рождества и Пасхи совершались в течение нескольких дней. С этой целью драмы так циклизировались, чтобы их можно было разыгрывать во время всех календарных праздничных дней.

Со стороны своего построения мистерии не отличались художественностью. Сюжеты их не являлись свободным проявлением творчества: они были заимствуемы или из св. писания, или из житий святых, или же из легенд. Это заимствование было рабским копированием чужого текста. Самостоятельность выражалась только в построении стиха. Добавления к основному тексту, о которых была речь выше, хотя во многих случаях и были живым воспроизведением действительности, но часто они внешним способом прикреплялись к сюжету и затемняли

447

первоначальный смысл мистерий, и этим нарушалось единство сюжета. Вследствии заимствования текста и рабского следования ему, мы не видим в

мистериях постепенного и, кроме того, свободного развития характеров. Характер действующего лица являлся сразу данным в библейском или легендарном тексте, поэтому не может быть и речи о постепенном проявлении психических особенностей. Свободное раскрытие духовных сил отсутствовало потому, что человек был поставлен в зависимость от внешних сил, от ангелов и демонов, или же он следовал указаниям отвлеченных добродетелей и пороков, которые в позднейших мистериях выводились в виде Милосердия, Терпения, Любви, Скупости, Расточительности и т. д.

Этот недостаток художественности восполнялся введением частных параллельных сюжетов. Так, сцене входа господня в Иерусалим предшествовала сцена борьбы Давида с Голиафом, сцене разрушения Иерусалима – сцена вавилонского плена и т. д. и т. д. Этими вставочными сценами нарушалось не только единство впечатления, но также и единство хронологической последовательности. Отсюда получилась растянутость действия, ослабляющая интерес к произведению. Для поддержания интереса после отдельных сцен вводились интермедии, в которых чаще всего главными действующими лицами были чертенята.

Другой особенностью мистерий являлось крайнее сочетание мистицизма с наивным реализмом. При этом реализм отличался крайней грубостью, соответствовавшей нравам того времени. Этой грубостью отличались даже и самые чудеса. Во французской мистерии «Чудо об Иоанне Мохнатом» рассказывается о том, что Иоанн по наущению дьявола, нанявшегося к нему в слуги, обольщает заблудившуюся в лесу дочь короля. Для того, чтобы скрыть преступление, он убивает ее и труп бросает в колодезь. За это он наказывается тем, что превращается в зверя. Король через семь лет после этого злодеяния охотится в лесу и хочет застрелить зверя. В это время несут мимо короля

448

ребенка в церковь для крещения. Новорожденный ребенок просит, чтобы его окрестил этот зверь. Иоанн после этого превращается в монаха и крестит ребенка. Мучимый раскаянием, он сознается в убийстве. Из колодца вытаскивают убитую дочь короля, но она, к всеобщему изумлению, оказывается живою. В мистерии «Житие святого Дидие» обезглавленный Дидие сам уносит свою голову в ту церковь, где его должны похоронить. Феодализм с его грабежами и набегами рыцарей на соседние владения и города, инквизиция с ее кострами и пытками и частые войны развили в населении Европы не только грубость, но и жестокость нравов. Поэтому и мистерии отображают те же особенности и все с тою же целью придать

интерес производству. Кровь избиваемых Иродом младенцев льется по сцене рекою. В особенности этой жестокостью отличаются миракли. На сцене мучили, истязали, четвертовали, снимали кожу, выдавливали глаза, отрубали голову, жгли на костре и т. д. Во всех этих случаях, как увидим далее, употреблялись различные декоративные приспособления, но на кресте в продолжении нескольких часов висел живой человек, заменяющий лицо Иисуса Христа. Нередко случалось, что, несмотря на все приспособления, облегчающие положение висящего, его снимали с креста в глубоком обмороке. Положение висящего было тем более мучительно, что в этом положении он должен был говорить. Иуда также часто снимался с петли в бесчувственном положении.

Все эти виды жестокости должны были содействовать эффективности представления. Эту эффективность преследовали и многие другие приспособления декоративного характера. Из ада извергалось пламя, при сотворении мира появлялись птицы, звери, рыбы. Ангелы поднимались на небо на каких-то летательных машинах, на той же летательной машине поднимался и Симон Волхв в мистерии «Деяния апостолов». Сатана из ада выходил в пламени. Ангелы во рту имели трубочки, в верхних концах которых лампочки горели разноцветными огнями. Словарь литер, терминов.

449

За невозможностью реально изобразить какое-либо чудесное явление употреблялся волшебный фонарь, как это можно судить на основании заметок в тексте школьных драм: здесь показывается «*per umbras*», т.-е. через тени. Для производства мучений употреблялись различные манекены. Орудия пыток для этих манекенов были многочисленны, и все они были заимствованы от святой инквизиции. Хлеб в сцене чудесного насыщения, совершенного Иисусом Христом должен быть доставляться булочниками в таком количестве, которое было бы достаточно для раздачи не только актерам, но и зрителям. Вино при разыгрывании сцены чуда в Кане Галилейской должно было доставляться виноторговцами также для зрителей и участников. Диадемы для волхвов представлялись ювелирами. Матросы, рыбаки, плотники должны были давать все нужное при разыгрывании мистерии о потопе. Церковь давала одеяния и т. д.

Мистерии в начальной стадии своего развития составлялись на смешанном языке — латинском и местном. На латинском языке велись речи библейских лиц — пророков, апостолов и т. п., исполняемых обыкновенно клириками. Иногда Ирод и Навуходоносор также выполняли свои роли на

латинском языке. Речи остальных действующих лиц произносились на местном языке, в особенности в тех случаях, когда на сцене воспроизводился современный быт. С течением времени латинский текст, как непонятный для большинства зрителей, тем же актером переводился на местный язык дословно или же с различными дополнениями. В последней стадии своего развития мистерии разыгрывались исключительно на местном языке, чему содействовала реформация. Мистерии составлялись в стихотворной форме силлабическим размером или безыменными единичными авторами или целым коллективом, преимущественно из монахов. Из отдельных авторов известны Жан Бодэль (о св. Николае), Рютбеф (о Феофиле) и Арну Гребан (о страстях Господних).

Так как наиболее краткие мистерии разыгрывались в течение

450

трех дней, а наиболее обширные от 8 и даже до 40, то количество действующих лиц было громадно. В мистерии Арну Гребана «О страстях Господних», состоящей из 34.575 стихов, действующих лиц было 224. Профессиональные артисты–жонглеры редко были участниками в мистериях. Контингент актеров составлялся из священнослужителей и членов различных средневековых цехов.

Театр был подвижным и неподвижным. Неподвижный устраивался из досок и по окончании представления разбирался. Места для зрителей были под открытым небом. Подвижный театр был связан с различными шествиями и процессиями. На перекрестках улиц на бочках устраивались помосты. К этим помостам подъезжали двух–ярусные кареты. Артисты, выполнив на помосте первую сцену, отъезжали ко второму. К первому помосту подъезжала вторая карета и выполняла вторую сцену и т. д.

Для разыгрывания мистерии устраивались общества из представителей цехов и горожан при содействии духовенства. На мистерию смотрели, как на богоугодное дело и поэтому, кроме членских взносов, поступали пожертвования. В крайних случаях, при недостатке денег, закладывались мощи. Членами этого общества были исключительно мужчины, они же были и актерами. Женские роли исполнялись также мужчинами. В Испании в женских ролях выступали часто бородатые. Женщины допускались к участию только в немых сценах. Из членов общества составлялось правление. Оно заботилось об устройстве сцены, назначало репетиции, приспособляло текст, устраивало предварительные процессии для оглашения дня представления и т. д. К разыгрыванию пьесы готовились в течение продолжительного времени. Перед репетициями актеры

приносили присягу в том, что они будут добросовестно относиться к своим обязанностям. С неисправных взимался штраф. Накануне спектакля после торжественной обедни участвующие в мистерии устраивали в соответствующих роли костюмах

451

шествие по городу для оповещения жителей города о начале представления. Процессия эта была очень торжественной: в ней участвовал магистрат или его представители. Впереди шли трубачи, барабанщики, литаврщики, стражники и т. п. На остановках пролог вкратце знакомил с постановкой мистерии. Перед спектаклем трактирщики должны были сообщать в магистрат о всех прибывших в город сведения об их нравственной благонадежности для предупреждения грабежей и краж. В день спектакля городские ворота, запирались, мосты поднимались на цепи, улицы также окружались цепями с тем, чтобы в город не могли проникнуть грабители или рыцари для разбоя. Все жители города оставляли с раннего утра, часто с 4 часов, свои дома и шли на спектакль. По улицам для охраны имущества разъезжали стражники. Богослужение в церквях укорачивалось. Установить порядок в тысячной толпе было очень трудно. Применялись различные способы. Сохраняющим порядок и молчание раздавались индульгенции. Некоторым угрожали отлучением от церкви. Нередко Ирод призывал к порядку, размахивая саблей. Выступали чертенята и упрашивали зрителей шуметь и производить скандалы, так как это нравится сатане, и он вознаградит за ато всех его помощников. В крайнем случае перед спектаклем совершалась месса, и религиозная толпа умолкала. По окончании мистерии устраивалось торжественное богослужение, на котором должны были участвовать и чертенята в своих костюмах, царь Ирод и все язычники.

Мистерии прекратили свое существование в XVI веке вследствие того, что неблагопристойность действия, развившаяся на почве грубого реализма, достигла крайних пределов, на что было обращено внимание представителями реформации. Поэтому папы запретили их разыгрывание. В настоящее время мистерия «Страсти господни» разыгрывается через каждые десять лет в баварской деревне Обераммергау в память чудесного прекращения чумы, бывшей в 1601 г. В ней участвуют 700 человек. Представление длится

452

один день и происходит в долине.

Ив. Лысков.